

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**AS IMAGENS AMADORAS DE *VIRGINIA TECH* EM  
TRÊS CENAS CONTEMPORÂNEAS**

apresentada por  
**GABRIEL GESUALDI MALINOWSKI**

Niterói – RJ

2010

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

GABRIEL GESUALDI MALINOWSKI

**AS IMAGENS AMADORAS DE *VIRGINIA TECH* EM  
TRÊS CENAS CONTEMPORÂNEAS**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Cristina Franco Ferraz

Niterói

2010

GABRIEL GESUALDI MALINOWSKI

AS IMAGENS AMADORAS DE *VIRGINIA TECH* EM  
TRÊS CENAS CONTEMPORÂNEAS

Niterói, \_\_\_\_\_ de 2010.

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Cristina Franco Ferraz, PPGCOM/UFF

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Paula Sibilía, PPGCOM/UFF

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Fernanda Glória Bruno, PPGCOM/UFRJ

Niterói

2010

Para Fabiana,

*Pelo amor que nasceu e brincou e cresceu e, não mais  
que de repente, como um mambembe despreocupado,  
resolveu deixar o vilarejo aonde havia feito morada....*

## Agradecimentos

Essa dissertação foi contaminada, especialmente, pela potência e pelos movimentos heterogêneos do pensamento de cinco mestres. São eles: Maria Cristina Franco Ferraz, que me reensinou a ler e que, ainda, orientou essa pesquisa com atenção. Maria Paula Sibilía, que, com aulas e conselhos valiosos, impulsionou alguns temas importantes. André Queiroz, que com suor e pureza, me lançava para longe em suas aulas de puro dever. César Migliorin, que, ainda na graduação, expandiu meus horizontes e, de certa forma, condicionou-me para a vida acadêmica. Guilherme Castelo Branco, que me apresentou ao último Foucault em suas instigantes aulas no IFCS da UFRJ. Agradeço ainda a todo o corpo docente, discente e administrativo do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF pelo apoio e pela confiança. Agradeço a Lucélia Malinowski, Anna Chaves, Cristiano Malinowski e Laís Malinowski pelo amor incondicional. Aos primos Gustavo Chaves e Cassiano Chaves, pela aprazível convivência. A Natascha Chaves, por ser tudo o que é para mim. Agradeço aos queridos amigos Bruno e Bruna Brasil, Maurício Salgueiro, Rosilane Malvina, Bernardo Borges e Juliano Gauciniski pelas conversas e pelas parcerias, ainda que nada acadêmicas.

# Sumário

<b>Introdução</b> .....	p.11
<b>Capítulo 01</b>	
Da especialização moderna dos sentidos à especialização contemporânea das imagens .....	p.16
<i>Do estatuto da percepção em Marx</i> .....	p.18
<i>As técnicas do observador</i> .....	p.20
<i>Baudelaire vai ao cinema?</i> .....	p.24
<i>O visual e o Capital</i> .....	p.27
<b>Capítulo 02</b>	
Cena 01: As imagens de Cho – aparência e subjetividade na tecnocultura contemporânea .....	p.32
<i>Os espaços de formação do eu</i> .....	p.34
<i>Uma questão da mídia: Who was Cho Seung-hui?</i> .....	p.42
<i>As imagens de Cho</i> .....	p.48
<b>Capítulo 03</b>	
Cena 02: Olhos abertos e cérebros antenados – o amador como trabalhador vigilante .....	p.53
<i>Trabalho, labor e lazer: a biopolítica do amador</i> .....	p.56
<i>Treinamento e contratação de cidadãos</i> .....	p.60
<i>Vigilância e espetáculo</i> .....	p.64
<b>Capítulo 04</b>	
Cena 03: Nós, espectadores de imagens vibrantes .....	p.69
<i>Corpo, hiperestímulo e temporalidade</i> .....	p.71
<i>Novos realismos e o choque de real</i> .....	p.75
<b>Conclusão</b> .....	p.80
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	p.84

## Lista de Ilustrações

- Figura 01 Cho Seung-hui e um plano do filme *Oldboy*, p. 45
- Figura 02 Cho Seung-hui com faca, p. 52
- Figura 03 Cho Seung-hui com revólveres, p. 52
- Figura 04 Vídeo produzido pelo estudante Jamal Albarghouti, p. 56
- Figura 05 Prisioneiros de Cebu, p. 67
- Figura 06 Geysel sendo expulsa da Uniban, p. 68
- Figura 07 Geysel concedendo entrevista a um canal televisivo, p. 68



## Resumo

MALINOWSKI, Gabriel Gesualdi. *As imagens amadoras de Virginia Tech em três cenas contemporâneas*. Niterói, 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

Trata-se de investigar, a partir das práticas e representações que envolvem as chamadas imagens amadoras, certas configurações subjetivas, sociais e midiáticas que vêm tomando forma no contexto do capitalismo informatizado. Como mote para a análise de algumas dessas conformações, nos apoiamos em “três cenas” do massacre da universidade americana *Virginia Tech*, ocorrido em abril de 2007. Na primeira delas, o estudante-atirador Cho Seung-hui produz e envia um *Manifesto Multimídia* para a rede de televisão americana NBC. Na segunda, um outro estudante da mesma universidade produz um vídeo, e o envia para a CNN. Nesse vídeo, ouvem-se disparos de Cho. Na terceira cena, tanto o primeiro quanto o segundo vídeo entram em circulação para espectadores de todo mundo, através das telas da televisão e da Internet. Em meio aos modos de uso, produção e consumo dessas imagens, levando em conta os contextos nos quais estão inscritas, investigamos temas tais como percepção, estética, identidade, trabalho e vigilância, em tempos de Web 2.0.

Palavras-chave: imagens amadoras; massacre de *Virginia Tech*, sociedade do espetáculo, subjetividade contemporânea.

## **Abstract**

MALINOWSKI, Gabriel Gesualdi. The amateur images of Virginia Tech in three contemporary scenes. Niterói, 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

This work aims to investigate, among the practices and representations that involve the amateur images, certain subjective, social and media settings. For the analysis of some of these conformations, we rely on "three scenes" of the Virginia Tech massacre, which occurred in April 2007. In the first one, the student-gunman Cho Seung-hui produces and sends a Multimedia Manifesto to the television network NBC. In the second one, another student from the same university produces a video, sends it to CNN. In this video, we hear the shots of Cho. In the third scene, the first and the second videos are seen by spectators around the world. Between the modes of use, production and consumption of these images, we investigate some issues, such as perception, aesthetics, identity, work and surveillance in times of Web 2.0.

Keywords: amateur images; massacre at Virginia Tech, society of the spectacle, contemporary subjectivity.

## Résumé

MALINOWSKI, Gabriel Gesualdi. Les images amateurs de *Virginia Tech* dans trois scènes contemporaines. Niterói, 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

Il s'agit d'enquêter, parmi les pratiques et les représentations qui concernent les “images amateurs”, certaines configurations subjectives, sociales et médiatiques. Pour l'analyse de certaines de ces conformations, nous nous appuyons sur “trois scènes” du massacre de l'Université américaine *Virginia Tech*, qui a eu lieu en avril 2007. Dans la première scène, l'étudiant-tireur Cho Seung-hui produit et envoie un manifeste multimédia à la chaîne de télévision NBC. Dans la deuxième, un autre étudiant de la même université produit un vidéo, et l'envoie à la CNN. Dans ce vidéo, on entend les coups de Cho. Dans la troisième scène, le premier et le deuxième vidéos sont diffusés aux téléspectateurs du monde entier à travers des écrans de la télévision et de l'Internet. Parmi les modes d'utilisation, production et consommation de ces images, nous étudions quelques sujets, tels que la perception, l'esthétique, l'identité, le travail et la surveillance en temps de Web 2.0.

Mots-clés: images amateurs; massacre de *Virginia Tech*; société du spectacle; subjectivité contemporaine.

# INTRODUÇÃO

Habitualmente, fala-se muito das imagens amadoras no âmbito representativo, valendo-se de sua precariedade e banalidade para enfatizar o quão autênticas e realistas elas seriam. Em outros casos, a própria figura do amador e o contexto tecnológico atual são inscritos como participantes de uma cultura de novos valores – distinta daquela que vivíamos há bem pouco tempo. Nesses casos, os discursos tendem a assumir uma posição mais pessimista (como o recente *O culto do amador*, de Andrew Keen) ou mais otimista (como o livro de Chris Anderson, *A cauda longa*).

A proposta desse ensaio passa um pouco ao largo dessas questões, ainda que não as negue. Pode-se notar, especialmente nas obras citadas, diagnósticos que transitam entre a moralidade das sociedades pós-industriais e a valia econômica de seus meios técnicos. Nosso intento nesse ensaio será o de alentar novas perguntas, bem como novos pontos de vistas e problemas, a fim de suspender ou levar para outras dimensões os modos de usos, produção e consumo dessas imagens. O que se pretende é inserir essas imagens no âmbito político, percebendo-as como mediações que participam, em certos casos, ativamente da construção de nossa subjetividade, de nossa sociabilidade, de nossa produção de sentidos. Com isso, não se quer dizer que essas imagens, por si só, sejam responsáveis por alterações tão profundas, mas colocá-las, outrossim, em contato com dinâmicas das quais são parte.

Não se pode pensar nessas imagens, por exemplo, sem ter em vista uma pedagogia do olhar construída ao longo da modernidade, tampouco sem a lógica da informação e da velocidade presente nos processos comunicacionais de nossos tempos. Do mesmo modo, se essa lógica amadora é hoje demandada e possível, é porque ela já provocou anteriormente certos encaixes existenciais, adequando o plano do vivido ao seu espaço e tempo, em seus enunciados, em seu modo de visualização.

Visa-se, assim, a observar alguns rumos daqueles que vamos *nos* tornando, em meio a essas imagens por *nós mesmos* produzidas e consumidas. Por que um caminho tão tortuoso ou estranho? - poderia alguém perguntar. Por que querer discutir configurações subjetivas, sociais e midiáticas através dessas imagens tão banais?

Para responder a essa questão, teríamos que partir de um pressuposto, a saber, de que vivemos em uma sociedade da imagem ou, como bem nomeou Guy Debord, em uma sociedade do espetáculo. Assim, se vivemos em uma sociedade na qual a relação entre pessoas é, invariavelmente, mediada por imagens, parece sugestivo notar os rumos que essas mesmas sociedades vão traçando por entre os modos de produção e consumo dessas imagens amadoras. Deve-se levar em conta também que os modos de representação, nas diversas possibilidades de apropriação e apresentação, estão perpassados por sistemas de pensamento. Inventam-se formas de dizer aquilo que se é. Inventa-se que se deve ser alguma coisa. Inventa-se o outro. Inventa-se quem se é. No jogo da representação, articulam-se forças múltiplas que, carregando intensidades e potências irregulares, corroboram um determinado estado de coisas.

Talvez o próprio termo *imagens amadoras* seja um problema para a abordagem que propomos. A palavra *amador* é curiosa. Em um primeiro sentido, o dicionário Aurélio nos diz que amador é aquele que tem gosto ou inclinação para alguma coisa: “Apreciador. Entusiasta. Que ama. Enamorado. Apaixonado”. Em outro sentido, esse mais próximo do significado que usamos, o amador seria aquele que se dedica a um ofício sem fazer disto um meio de vida. Tratar-se-ia de um “sistema ou regime contrário ao profissionalismo”. Assim, se no primeiro sentido a palavra adquire uma positividade, no segundo sua função está instalada em uma antípoda, recaindo no terreno da negatividade, já que o amador é, sobretudo, o anti-profissional. Essa negatividade que o termo assume parece ser, de cara, responsável pelo caráter pejorativo e facilmente negligenciável das representações e discursos que embasam sua produção.

Por outro lado, nota-se que essa conjuntura tem se alterado nos últimos anos. O próprio fato de haver um livro de nome *O culto do amador* parece um sintoma de que o amador passa por transformações em seu estatuto e em seus significados. Esse novo amador possui novos papéis, que embaralham, muitas vezes, sua definição *stricto sensu* – daquele que se dedica a um ofício sem fazer disto um meio de vida. Isso porque a passagem do amador ao profissional, principalmente no ambiente da Internet, torna-se, muitas vezes, funcional e contingente.

Entretanto, *O culto do amador* corrobora a negatividade do termo. Nesse sentido, a obra pode ser vista como uma contra-voz a alguns eufóricos discursos contemporâneos, que

privilegiam o amador como participante da democratização da informação e do fim do monopólio do pólo emissor na comunicação de massa. De modo geral, para Keen, Internet e amadorismo assumem uma conjunção devastadora, anônima, incorreta, caótica e esmagadora. O amador, embaralhando os papéis sociais até então constituídos, estaria sendo responsável por uma irrefreável propagação de mentiras e boatos.

O problema maior do livro de Keen parece ser o fato de ele se situar em um mesmo terreno de discussão dos entusiastas da Web 2.0, opondo-se, em mesmo nível, àquilo que tantos outros festejam, em uma espécie de eterno retorno aos embates entre apocalípticos e integrados. Discursos como os de Keen se instalam em um mesmo solo, em um mesmo patamar a partir do qual são realizadas as perguntas e as análises. Esse patamar é a conjuntura que edificou a Indústria Cultural, a formação social que a embasou, bem como a lógica capitalística de suas instituições, de seus significantes e de seus valores. Ora, sem suspender esse patamar não se poderá perceber senão “vantagens” e “desvantagens” nessas operações amadoras.

Nesse ensaio, tentaremos superar essa dicotomia. Para tal, construiremos uma espécie de “roteiro adaptado”, que nos servirá de guia e delimitador de nossas questões. Esse roteiro possui três cenas e se passa em abril de 2007, nos Estados Unidos.

Cena 01: O estudante Cho Seung-Hui, com câmeras de foto e vídeo digital, expõe seus motivos para um ato premeditado. Ele envia esse material para a rede de televisão americana NBC minutos antes de matar algumas pessoas e de se suicidar. Cena 02: No momento em que disparos são feitos por Cho, um outro estudante da mesma universidade, empunhando um telefone celular com câmera, produz um vídeo, no qual tais disparos podem ser ouvidos. Ele encaminha as imagens, instantaneamente, para a rede de televisão americana CNN. Cena 03: Tanto o primeiro quanto o segundo vídeo entram em circulação para espectadores de todo mundo através das telas da televisão e da Internet.

O que temos aí não são fatos, mas perspectivas. Cada cena descrita é uma espécie de recorte, uma construção que refaz um acontecimento. Tais cenas são perspectivas traçadas de forma intencional, encadeadas em certos eixos operatórios. Por isso, as três cenas são, forçosamente, leituras de leituras, parte de possíveis, e não sua totalidade. Trata-se de três pontos de vista do acontecimento que ficou conhecido na mídia como o massacre de *Virginia Tech*.

Entre eles, temos alguns traços que vêm se tornando cada vez mais comuns em sociedades perpassadas pelas novas tecnologias da informação: a performance videográfica do atirador (no caso, espécie de quinze minutos de fama póstumos); câmeras de celulares que captam e disponibilizam imagens imediatas e precárias; espaços para difusão desses vídeos em sites, como o YouTube, e na grande mídia.

Uma característica comum é evidente nesse conjunto de cenas. Por três momentos, de maneira muito clara, a comunicação se processa via imagem – para além de outras mediações complementares. O argumento do atirador não se dá apenas por meio de um bilhete – tampouco com um anúncio em praça pública –, mas sim por uma produção muito bem elaborada que visa a *ser vista*. Também no caso do vídeo da cena 02, do flagrante, trata-se de puro registro e vontade de tornar a cena visível. Desejo de compartilhar. Quanto à veiculação dos dois vídeos pelas telas institucionalizadas da NBC e da CNN, ou mais tarde pelas telas da Internet, nós espectadores recebemos informações entre imagens em profusão.

Nesse processo comunicacional, as cenas curto-circuitam o que se poderia chamar de um processo jornalístico tradicional, que mantém o jornalista como único mediador da notícia. Claro que o poder operado pelas redes de televisão NBC e CNN é inegável para a reconstrução do acontecimento e para a produção de um “efeito de real”, através de seus discursos e significações. Porém, as produções amadoras dos dois estudantes, na medida em que atuam como parte crucial desse processo, parecem evidenciar uma reconfiguração no *modus operandi* da mídia e, para além disso, uma estreita relação dos estudantes com as imagens.

Nesse sentido, poderíamos perguntar: *Por que ambos filmam?* Talvez seja essa nossa principal indagação – sobre a qual, certamente, outras serão formuladas. Para essa questão ser bem respondida, ou menos que isso, bem contextualizada e colocada, um gesto histórico e genealógico será tomado, pois partimos do pressuposto de que os regimes de cognição, de percepção, de razão e de pensamento *vieram a ser*. Logo, as formas com que lidamos com nossos sentidos e ações – sob os quais mantemos nossa relação com o “mundo” – também teriam *vindo a ser*. Através de induções e estratégias, suas formas predominantes teriam sido positivadas. Ou seja, as formas *mais hegemônicas* com as quais estabelecemos valores, significados e medidas de interpretação parecem estar atravessadas por um estado de coisas relativo a certa época.

Ora, se atualmente as práticas e as representações encontradas nas três cenas são cada vez mais frequentes, parece coerente pensar que certo solo propiciou sua chegada. Daí pensar, primeiramente, em que relações teriam sido engendradas nos e pelos indivíduos? Que relações de poder<sup>1</sup> se evidenciam nessa objetivação? Por quais vias teria sido possibilitado o aparecimento dessas imagens – chamadas usualmente de amadoras?

São essas as questões que disparam nosso primeiro capítulo, antes de passarmos efetivamente às cenas. Nele, teceremos uma teia de referências que permita analisar algumas conformações do campo “sensitivo” e cognitivo humano com o que muito vulgarmente poderíamos chamar de o “mundo dos objetos”. A análise do limiar dessa relação e de suas particularidades, principalmente ao longo da modernidade, nos parece uma perspectiva crucial para que as complexas relações entre imagem, sujeito e sociedade nos dias atuais não sejam mistificadas e também para que as diferenças e implicações dessas relações contemporâneas sejam analisadas com maior rigor; principalmente no que concerne aos usos dessas imagens amadoras, que são experienciadas de inúmeras formas e em variadas situações.

---

<sup>1</sup> O conceito de poder que utilizaremos ao longo desse trabalho se refere àquele desenvolvido e trabalhado por Michel Foucault, cf. FOUCAULT, Michel. “Método” In: *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.



# CAPÍTULO 01

## DA ESPECIALIZAÇÃO MODERNA DOS SENTIDOS À ESPECIALIZAÇÃO CONTEMPORÂNEA DAS IMAGENS

*Falta de sentido histórico é o defeito hereditário de todos os filósofos; inadvertidamente, muitos chegam a tomar a configuração mais recente do homem, tal como surgiu sob a pressão de certas religiões e mesmo certos eventos políticos, como a forma fixa de que se deve partir. Não querem aprender que o homem veio a ser, e que mesmo a faculdade da cognição veio a ser (...)*

Friedrich Nietzsche

O que iremos chamar de especialização moderna dos sentidos não deve ser entendido como uma “evolução” ou “aprimoramento” das capacidades sensitivas humanas – como uma história das ciências daria conta de nos apresentar –, mas sim como um conjunto de relações muito díspares que objetivaram determinadas operações práticas, discursivas e vitais – com um conjunto de características e possibilidades – em boa parte das sociedades européias e, por conseqüência, nos demais países que de alguma forma sofreram suas influências. Nietzsche é um dos pensadores que soube atentar para isso, identificando esse gesto moderno em vários momentos ao longo de sua obra. Em um trecho de *Além do bem e do mal*, por exemplo, postula um imperativo que, no entendimento do filósofo, seria um imperativo justo para o homem das “idéias modernas”. Dizia Nietzsche que “onde o homem nada encontra para *ver* ou *pegar*, nada tem para fazer” (NIETZSCHE, 2005, p.20). Dessa forma Nietzsche critica certa tomada de partido moderna em favor de uma *crença nos sentidos*. No caso, a crítica se dirige a um saber como o da física da época, com sua vontade de verdade e de explicação do mundo. Tal saber, assumindo e liberando forças em uma série de outros domínios, como na “construção de pontes”, teria papel decisivo na produção de estilos de vida “laboriosos” e de “futuros mecânicos”, como sugeriu o filósofo.

Claro que, se as idéias e os “homens modernos” estavam imbuídos de uma lógica

mecânica, as perspectivas contemporâneas entrelaçam mediações cada vez mais “digitalizantes” nesse ver e pegar: das telas *touch screen* às mais variadas simulações. Pode-se dizer que o trabalho duro e laborioso das fábricas do século XIX foi reordenado em sucessivas mutações, e hoje também nas luzes e brilhos da lógica informacional – não sem produzir novos labores ou, para o dizermos em uma linguagem atual, novas formas de estresse.

Contudo, as variações desse imperativo nietzschiano perpassaram as ciências, as instituições e as demais instâncias modernas. Muitos foram os modelos de verdade desse ver e pegar. O teórico da literatura e da cultura Hans Ulrich Gumbrecht, na apresentação de seu livro *A modernização dos sentidos*, nos apresenta boas pistas acerca dessas alterações ao longo da modernidade. Gumbrecht destaca alguns eixos que, com suas diferenças, teriam possibilitado a instauração de certos modelos perceptivos hegemônicos.

Em um primeiro momento, que coincide com o Renascimento, a invenção da imprensa e a descoberta da América, teria se configurado um *observador de primeira ordem*. Trata-se de um tipo de sujeito que se desvencilha de uma ordem divina e se confronta, passa a lidar com o “mundo dos objetos”, ou seja, um sujeito que passa a ler e a interpretar esses objetos. Um pensador como Galileu Galilei (1564 – 1642) expressaria bem alguns predicados desse *observador de primeira ordem* proposto por Gumbrecht. Ao longo dos escritos de Galilei, evidencia-se uma percepção conformada por leis matemáticas e físicas que recodificam a natureza, dando-lhe pesos e medidas, importâncias e níveis geométricos. Para Galilei, aquele que tentasse se opor à geometria estaria negando “abertamente a verdade” (GALILEI, 1987, p. 8). Como afirma Gumbrecht:

Penetrando o mundo dos objetos como uma superfície, decifrando seus elementos como significantes e dispensando-os como pura materialidade assim que lhes é atribuído um sentido, o sujeito crê atingir a profundidade espiritual do significado, a verdade última do mundo. (GUMBRECHT, 1998, p.12).

Há que se notar que esse centramento do sujeito está relacionado a um modelo perceptivo/cognitivo no qual o “mundo dos objetos” assume uma clara e definitiva exterioridade. A percepção atua para o sujeito como um decifrar de algo já dado, pronto a ser significado e desbravado – em especial pelas leis da física. Os sentidos captam uma imagem que se crê já existente no mundo dos objetos. Trata-se de um objeto-imagem desde sempre lá,

que possibilita assim uma realidade tão fixa quanto o sujeito que a percebe.

Tal modelo viria a sofrer fortes mutações ao longo das décadas que avizinham o ano de 1800. Um observador que é incapaz de deixar de se observar ao mesmo tempo em que observa o “mundo” é visto por Grumbrecht como o ponto central desse momento. Configura-se, assim, um “modelo” de sujeito que passa a estabelecer uma relação auto-reflexiva, uma relação reflexiva com sua própria capacidade de observação. O autor destaca assim, como importante variante desse contexto, o aparecimento das ciências humanas, tal como descrito por Michel Foucault em *As palavras e as coisas*. Como argumentou Foucault, pela primeira vez, desde que existem seres humanos e que vivem em sociedade, o próprio homem passa a ser encarado como objeto de ciência.

Grumbrecht, nomeando esse sujeito como um *observador de segunda ordem*, nos lembra que começa nessa época o interesse dos materialistas pela anatomia, pelas funções e pelos objetos dos *sentidos humanos*. Ou seja, o corpo torna-se opaco e afeito a experimentações, análise e ciência. Assim, esse processo de modernização dos sentidos e, mais precisamente, de construção desse *observador de segunda ordem* não pode ser separado do próprio modo como essa relação com os objetos passa a ser estabelecido. No caso, o próprio corpo emergindo como um objeto – e dos mais complexos – a ser examinado.

## **DO ESTATUTO DA PERCEPÇÃO EM MARX**

De certa forma, no discurso crítico de Marx pode ser notada essa nova relação perceptiva em meio à nascente produção capitalista. Em certa passagem de *Para a crítica da economia política*, ensaio escrito em 1857, Marx tematiza a relação estabelecida entre sujeitos e objetos – podendo se ler aí mercadorias –, no regime da produção burguesa:

A produção não se limita a fornecer um objeto material à necessidade, fornece ainda uma necessidade ao objeto material. (...) A necessidade que sente desse objeto é criada pela percepção do mesmo. O objeto de arte, tal como qualquer outro produto, cria um público capaz de compreender a arte e de apreciar a beleza. Portanto, a produção não cria somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto. (MARX, 1991, p.10).

Problematizando o estatuto da produção e do consumo, esse breve parágrafo de Marx entende o sujeito como passível de modelizações em relação a esses objetos. A relação

sujeito/objeto borra, assim, suas fronteiras que eram de todo mais nítidas para um *observador de primeira ordem*. Trata-se de uma percepção criadora, modeladora e fluida, na qual “o mundo dos objetos” compõe e demarca a própria construção subjetiva. A relação sujeito/objeto, problematizada através do par produtor/consumidor, assume uma conexão não excludente, constituída por instâncias que não se encerram em si, mas que sofrem de uma influência mútua.

Marx dá alguns exemplos dessa relação. Em certa passagem do mesmo ensaio, afirma que “um vestido converte-se efetivamente em vestido quando é usado” (MARX, 1991, p.9). Ou seja, o sentido da produção (um vestido) só se efetiva com o seu consumo (sendo vestido). Mas essa produção, como afirma, não cria somente um objeto para o sujeito, cria ainda um sujeito para o objeto. Por isso, a produção seria, para Marx, um consumo duplo: objetivo e subjetivo. Objetivo porque um vestido foi usado; e subjetivo porque foi produzido um modo de vestir, uma necessidade, demarcando novas relações na subjetividade e influenciando, mais tarde, a própria organização da produção.

Em um outro exemplo, Marx desvencilha sua teoria de uma interpretação meramente idealista. Quando diz que “(...) na alimentação, uma forma de consumo, o homem produz o seu próprio corpo” (MARX, 1991, p.9), parece inserir o próprio corpo na relação sujeito/objeto, apesar de não aderir a nenhum dos dois pólos especificamente. É interessante notar ainda como a questão do corpo aqui se faz presente e incorpora saberes adjacentes à época, pois, apesar de a comida sempre ter sido um componente vital, seu entendimento biológico, como aqui Marx parece sugerir, é uma variante tipicamente moderna. Aliás, o próprio campo da economia é uma variante moderna<sup>2</sup>.

Há que se enfatizar que a relação entre produtor e consumidor, ou ainda o par sujeito/objeto, assume uma reciprocidade que não é, obviamente, materialista, mas que também não é idealista. Marx ilumina essa perspectiva quando argumenta que “de fato, cada um não é apenas imediatamente o outro, nem apenas intermediário do outro: cada um, ao realizar-se, cria o outro” (MARX, 1991, p.11).

Tomando por base essa conceituação operada por Marx, poder-se-ia alegar facilmente

---

<sup>2</sup> Esses dois saberes (biologia e economia), juntamente com a filologia, são entendidos por Foucault como participantes de uma tripla epistemologia que a “modernidade” faz nascer. Através dela teria sido possível o surgimento da “região psicológica”, bem como da “região sociológica”, cf. FOUCAULT, Michel. “As Ciências Humanas” In: *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugalia Editora, 1966.

que, nas últimas décadas, em meio às tarefas cotidianas que levam em conta a informatização, uma série de modificações – na produção, no consumo, nos objetos – teria alterado as “necessidades” dos sujeitos: o uso de aparelhos celulares, caixas de banco, *mouses*; ou ainda os toques em telas dos mais variados tipos. Ter-se-iam criado, na perspectiva de Marx, não apenas objetos para o sujeito, como também sujeitos para determinados objetos. A “necessidade” desses objetos estaria sendo criada pela percepção do sujeito contemporâneo, que disporia, certamente, de novos condicionamentos corpóreos, bem como de novas relações temporais e relacionais frente a esses objetos. As chamadas novas tecnologias – quando convertidas efetivamente em novas tecnologias – não poderiam estar separadas dos sujeitos que as produzem e que as consomem.

Contudo, o cenário em que Marx desenvolve sua teoria é composto por mercadorias nada “digitalizantes”. Aliás, o sistema capitalista industrial ainda estava em seus primórdios quando Marx analisou seu *modus operandi* e lhe conferiu alguns prognósticos. É interessante notar, assim, as perspectivas de uma teoria instigante que, sendo ela também um “objeto”, passa a influenciar e demarcar linhas de pensamento até os nossos dias – ainda que com nítidas variações de leituras. O que Marx faz (assim também como Nietzsche) é levar às últimas conseqüências a conjuntura que se apresenta, retorcendo enunciados, produzindo pensamentos vigorosos do estado de coisas que o cerca.

## **AS TÉCNICAS DO OBSERVADOR**

Os trabalhos do historiador de arte americano Jonathan Crary exploram esse processo de formação do *observador de segunda ordem*. Em *Techniques of the observer*, o autor estuda, como ele próprio nomeia, a “modernização da percepção no século XIX”. Essa modernização, para Crary, baseia-se em uma reconfiguração do sistema óptico e do modelo epistemológico vigentes nos séculos XVII e XVIII. Para sua complexa tessitura, Crary toma como pressuposto os processos de institucionalização e racionalização da atividade humana estudados por Foucault, e também as alterações na experiência urbana e o nascimento da figura do *flâneur*, tal como esmiuçado com agudeza nos escritos de Walter Benjamin. Nesse contexto, o autor irá propor suas teses sobre a construção desse novo observador, entendido por ele como efeito da construção de um novo tipo de sujeito no século XIX.

Um dos caminhos trilhados por Crary, e que para nosso tema se torna valioso, é a análise desses modelos perceptivos a partir de diferentes *técnicas* adjacentes a eles. A câmera obscura, de um lado, seria o modelo pelo qual teria se constituído o observador dos séculos XVII e XVIII. O estereoscópio, por sua vez, o instrumento que teria carregado os traços mais pregnantes do observador do século XIX. Os modos de produção e utilização dessas técnicas abarcariam, para Crary, um conjunto de características de seus observadores. Vale lembrar que essa análise de Crary, bem como a análise que aqui tecemos, não pressupõe um único modelo de observador que, em certo momento, é ultrapassado por outro. Deve-se deixar claro que, em um dado período histórico, muitos devem ser os “modelos” de observador, de técnicas e de saberes. Entre eles, muitos são os acúmulos, as reverberações, os diálogos e as comutações que se processam incessantemente. Porém, no interior desse processo, parece haver linhas mestras que, por contaminações e inflexões entre si, impulsionaram certas formas mais hegemônicas.

A câmera obscura, inserida ainda no contexto de um *observador de primeira ordem*, evidenciaria, para Crary, uma série de práticas e saberes que se desenvolveram ao longo dos séculos XVII e XVIII. Os princípios estruturais e ópticos da câmera obscura se coadunariam com o paradigma dominante, no qual se inscrevia o status do observador. Daí a câmera obscura ter sido usada ao longo desses séculos como modelo para explicar a visão humana, bem como para representar a relação do receptor com o mundo externo. Nesse caso, o próprio olho era entendido como uma lente, pois a lógica dos raios luminosos de base newtoniana, operada em seu mecanismo, evidenciava uma percepção assegurada tanto para o pólo sujeito quanto para o pólo objeto. Assim, as imagens da câmera obscura não eram tidas como efeitos de um “complexo corpo”, mas resultado de uma lógica física que a racionalidade dominava.

A partir das três primeiras décadas do século XIX esse modelo, e juntamente com ele seu campo epistemológico e técnico, passam por profundas mutações. Segundo Crary, “a subjetividade corpórea do observador, que estava a priori excluída do conceito da câmera obscura, repentinamente se torna o local no qual o observador é possível” (CRARY, 1992, p.69). O trabalho de Goethe em *A teoria das cores*, de 1810, é apontado pelo autor como uma obra em que o uso da câmera obscura entra em colapso. Crary apresenta um experimento descrito por Goethe que exemplifica bem isso. Trata-se de uma experiência no interior da câmera obscura, na qual o sujeito observaria, inicialmente, a parte iluminada do aparelho. Em

seguida, com o fechamento do orifício de entrada da luz, ele vislumbria, na escuridão, uma imagem circular com variações cromáticas. Tal variação seria resultado da espessura de um corpo, em suas reações fisiológicas. Tais cores seriam fisiológicas. Crary observa que “o corpo humano, em toda sua contingência e especificidade, gera ‘o *spectrum* de outras cores’ e dessa forma a atividade produtora da experiência óptica” (CRARY, 1992, p.69). Através de Goethe, Crary sustenta que se anuncia uma desordem e uma negação da câmara obscura tanto como sistema óptico quanto como figura epistemológica. A visão, mais do que uma forma privilegiada de conhecimento, torna-se, ela própria, um objeto de saber e de observação. Há que se lembrar que é nesse contexto que se iniciam os estudos sobre as funções do cérebro, que contava com o campo da fisiologia como um de seus principais aportes.

O estereoscópio, como mencionamos, é visto por Crary como a técnica expressiva desse novo modelo de observador. Através da observação de pares de fotografias ou imagens vistas de pontos diferentes, que resultava numa visão tridimensional, o instrumento colocava o próprio sujeito – e seu corpo – como o lócus produtor da experiência óptica. Essa visão corporificada, ao longo dessas primeiras décadas do século XIX, demandaria, ainda, uma série de outros instrumentos e de técnicas. Tais artefatos não tardariam a entrar nas formas de entretenimento da nascente cultura de massa. Dentre os instrumentos que se popularizaram nos lares burgueses, Crary cita o taumatoscópio e o caleidoscópio. É também nesse contexto que aparecem, nas principais cidades européias, os panoramas.

Dessa forma, a fotografia, para Crary, não será vista como um simples aprimoramento da câmara obscura. As pinturas renascentistas e as imagens fotográficas teriam implicações estético-subjetivas nada semelhantes, como suporia um pensamento evolucionista da técnica. Assim, para se entender o “efeito fotográfico” do século XIX, Crary sustenta que se deve percebê-lo como componente crucial de uma nova economia cultural de valor e troca, e não apenas como parte de um continuum da história da representação visual. Isso porque o “sujeito da fotografia” operaria novas relações sensitivas, epistemológicas e técnicas. A fotografia adentra não somente em âmbitos “artísticos”, mas também em instituições como a polícia e a psiquiatria, como meio auxiliar de seus objetivos: classificando e medindo aqueles instantes capturados. A lógica de tais instituições agrega a inteligibilidade fotográfica em seu saber, inserindo tal modelo perceptivo em suas estratégias<sup>3</sup>. Além disso, como demonstrou

---

<sup>3</sup> O uso do termo estratégia assume aqui sua conotação foucaultiana, ou seja, conformada de forma não-

Walter Benjamin, em seu ensaio *Pequena história da fotografia*, a cultura dos retratos de família foi uma das práticas mais difundidas nos primeiros anos da invenção de Daguerre.

Nesse contexto, ainda segundo Crary, a temporalidade é introduzida como um inescapável componente da observação. Na medida em que é o corpo – com suas ligações nervosas e com um cérebro – que produz a experiência óptica, a apreensão do “mundo” passa, necessariamente, a ser estabelecida em certa duração<sup>4</sup>. Se a *simultaneidade* era conferida ao observador na câmera obscura, visão e temporalidade, no alvorecer do século XIX, tornam-se inseparáveis. Afinal, como coloca Maria Cristina Franco Ferraz, “apreender imagens, perceber, conhecer *duram*, instalam-se em uma temporalidade que se escoia ininterruptamente”. (FRANCO FERRAZ, 2006, p.238).

A técnica cinematográfica, já no final do século XIX, parece se inscrever nesse registro – talvez o ápice desse processo –, uma vez que a simulação dos movimentos assume uma fórmula que, para além do campo científico, passa a ter implicações políticas, econômicas e artísticas: a fórmula dos 24 fotogramas por segundo. Assim, se de um lado a formação desse *observador de segunda ordem* altera o estatuto da imagem e da temporalidade nos corpos, por outro, as formas de recepção dessas imagens afetam diversos domínios – da ciência à vida cotidiana –, interferindo na noção de “real” e caucionando, em seu processo, signos e formas hegemônicas de apreendê-los.

## **BAUDELAIRE VAI AO CINEMA?**

Charles Baudelaire é um artista que representa, de forma instigante, as mutações na experiência da temporalidade no âmbito da produção artística de seu tempo e nas esferas perceptivas inerentes a ela. Inúmeros são os autores que trabalharam a vida e obra de Baudelaire como ícones de modernidade, dentre eles Michel Foucault e Walter Benjamin. Foucault, já em sua fase ético-política, vai propor questões para uma ontologia do presente e

---

subjetiva, ainda que se mantenha sempre intencional. O surgimento e a centralidade do cinema como forma de entretenimento, por exemplo, não deve ser dada a determinadas figuras ou a um punhado delas, pois ele brota de agenciamentos complexos envolvendo relações de poder, muitas vezes contraditórias.

<sup>4</sup> Os conceitos de duração, percepção e imagem ganham, nesse final de século, uma instigante expressão filosófica com Henri Bergson. O bergsonismo, levando em conta os saberes e as tecnologias de sua época, implode o pensamento das correntes idealistas e materialistas, ultrapassando certas balizas da filosofia Ocidental.



sugerir uma instigante perspectiva para a modernidade – calcada numa *atitude moderna*. Para além de um período histórico, Foucault define a atitude moderna como “(...) um modo de relação com a atualidade; uma escolha voluntária feita por alguns; (...) uma maneira também de agir e de se conduzir que, ao mesmo tempo, caracteriza um pertencimento e se apresenta como uma tarefa” (FOUCAULT, 2001, p.1387). Para Foucault, Baudelaire seria a expressão maior da atitude moderna no século XIX, pois “para Baudelaire a modernidade não é simplesmente uma forma de relação ao presente, é também um modo de relação que é preciso estabelecer consigo mesmo”. (FOUCAULT, 2001, p.1389).

Nos limites dessa relação com o presente, a temporalidade se insere, forçosamente, como um elemento indispensável através do qual se dá o fazer artístico. O artista do presente, para Baudelaire, seria aquele que, em meio às novas formas de distração nas cidades, registra imagens na memória e as reconstitui nas Letras ou na pintura. Claro que não para se assemelhar ao “real”, mas para transfigurá-lo em função dessa alma moderna, dando-lhe novas cores. Na visão de Foucault, “a modernidade baudelaireana é um exercício no qual a extrema atenção com o real é conformada com a prática de uma liberdade que, ao mesmo tempo, respeita o real e o viola”. (FOUCAULT, 2001, p.1389). É interessante lembrar, assim, da aversão de Baudelaire à prática fotográfica. O anúncio por ele feito aos leitores no “Salão de 1859” ilustra bem suas predileções:

Nesses dias deploráveis, uma nova indústria surgiu, que muito contribuiu para confirmar a tolice em sua fé... de que a arte é e não pode deixar de ser a reprodução exata da natureza... Um deus vingador realizou os desejos dessa multidão. Daguerre foi seu Messias... (BAUDELAIRE *Apud* BENJAMIN, 1994, p.107).

Note-se que seu regime artístico de temporalidade leva em conta novas relações temporais de um corpo atravessado pelos espasmos modernizantes. Ele se instala nos limites dessas mutações, no processo de racionalização e automação das atividades humanas. Nos limites do antigo e do novo, Baudelaire pratica sua liberdade por uma invenção de si, que, por assim ser, lida com uma invenção do próprio “real”. A captura fotográfica e “objetiva” do mundo, dessa forma, suprimiria esse constante embate com o real. Logo, a beleza do artista baudelaireano se daria por essa espiritualização da natureza, e não por sua captura instantânea. Isso fica fortemente assinalado no seguinte trecho de seus escritos sobre a modernidade:

Agora, à hora que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressado, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. E as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor. A fantasmagoria foi extraída da natureza. Todos os materiais atravancados na memória classificam-se, ordenam-se, harmonizam-se e sofrem essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção infantil, isto é, de uma percepção aguda, mágica à força de ser ingênua! (BAUDELAIRE, 1996, p.23-24)

Nas imagens mais fortes que nos assombram, seja por relatos ou filmes, o cenário de Baudelaire é composto por um tempo escandido, assim como os movimentos dos operários das fábricas, do tilintar do apito do trem, que, em fragmentos muito bem calculados, passam a agendar os compassos mais diversos nas sociedades industriais. Essa lógica não está distante de invenções como o cinema, no qual o movimento passa a ser experienciado por esse acúmulo de instantes diversos. O cinema se insere nessas mutações como a expressão que condensou certo estágio da ciência, da percepção e da arte.

A obra de Walter Benjamin investe nessas mutações perpassadas entre os séculos XIX e XX. Trata-se de mutações que, no centro de seus investimentos, colocam em jogo a sensibilidade humana, demandando corpos adequados às automações da vida moderna. Em um trecho de seu conhecido ensaio *Experiência e pobreza*, Benjamin descreve a geração européia que chegara da primeira guerra e que, em um curto espaço de tempo, passara a lidar com novas relações espaço-temporais:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente de tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1994, p.115).

É recorrente, na análise benjaminiana, o pressuposto de que transformações sociais, muitas vezes imperceptíveis, acarretam mudanças na estrutura da percepção. Deve-se imaginar, assim, que todas as tecnologias abarcadas por Crary, bem como as implicações que trouxeram, estão no cerne dessas transformações imperceptíveis. E imperceptíveis porque imanentes, afetando aqui e ali, retorcendo por dentro os próprios modos de percepção. Assim, até mesmo Baudelaire, com sua resistência à técnica fotográfica, pode ser inscrito como participante de agenciamentos que convergiram em determinadas direções, que objetivaram

certas práticas que viriam a se tornar hegemônicas, como o cinema. Daí o imperativo proposto por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz, de que “a cultura moderna foi ‘cinematográfica’ antes do cinema” (CHARNEY e SCHWARTZ, 2007, p.18).

Com temas sobre literatura, narração, cinema, cidade, atenção e distração, Benjamin descreve criticamente essa virada de séculos e está atento para uma série de modificações nos modos de vida. Seu clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* coloca em debate uma série de modificações que a experiência cinematográfica traz consigo nesse contexto – ou seguido a ele. Segundo Benjamin: “a recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado.” (BENJAMIN, 1994, p.194).

Este breve ensaio relaciona os moldes de reprodutibilidade técnica com uma refuncionalidade da arte. As argumentações de Marx são coextensivas ao cenário proposto por Benjamin, já que são também as mudanças nas condições de produção que, para Benjamin, irão caracterizar as implicações do cinema no âmbito da cultura. Dentre as mutações com as quais a própria história da arte teria que lidar nesse novo cenário, Benjamin enfatiza, dentre outras: a perda da aura, o valor de exposição e a intrincada relação com a massa e a política.

Contudo, em um dos trechos desse mesmo ensaio, Benjamin faz uma citação que para nós surge de forma ainda mais instigante. Trata-se de uma menção à formação de espectadores semi-especialistas na lógica cinematográfica. Para Benjamin, “a técnica do cinema assemelha-se à do esporte no sentido de que nos dois casos os espectadores são semi-especialistas” (BENJAMIN, 1994, p.183). Esse status conferido aos espectadores seria possível devido às relações que as massas começam a estabelecer com o cinema. A aspiração do homem moderno de se ver reproduzido na tela, por exemplo, seria um meio de fortalecer essa especialização. Trata-se aí, com efeito, de um ponto de intersecção interessante entre a especialização dos sentidos e a especialização das imagens. O status de semi-especialista conferido ao homem comum invoca uma aproximação das imagens técnicas de maneira inédita na vida dos sujeitos.

## O VISUAL E O CAPITAL

O que se pôde notar nas variações propostas por esse ensaio? Talvez fosse tempo de retomar alguns pontos e notar o que se passou até aqui, pois pode parecer que, de uma maneira muito forçada, chegamos a uma conjunção ideal, a uma relação ideal que esperávamos desde o início. Entretanto, corroendo aquilo próprio que construímos, cumpre perguntar e complexificar o que possibilitou essas mutações e a construção desses mesmos modelos imagéticos e perceptivos. Ainda que não cheguemos a uma resposta satisfatória, não podemos imaginar que os exemplos historicamente localizados dão conta das transformações que investigamos. As questões levantadas por Galilei, Marx, Goethe e Baudelaire, ainda que possibilitem notar diferentes perspectivas a respeito das operações cognitivas ao longo da era moderna, atuam apenas como efeitos de superfície. Sabemos que tais e tais mutações se processaram e também que, assim sendo, certas práticas sociais foram conformadas, os regimes de espectralidade sendo uma delas. Porém, parece necessário repensar as forças e os poderes que funcionaram como verdadeiro motor dessas mutações.

Dizer que essa conjunção se deu a reboque da lógica do Capital é chegar a uma versão simplificada e facilmente passível de ser rebatida. Entretanto, não há como negar que esse sistema selecionou e inventou objetos. No mesmo gesto, inventaram-se formas de apreendê-los, interceptá-los e consumi-los, fazendo deles isso e aquilo, fazendo deles o reflexo de tantos outros objetos, trazendo-os para perto, para longe, para o interior do próprio pensamento, assim também com o objeto-corpo. Em um sentido lato, é coerente pensar que o Capital investiu essas mutações. Claro que não o Capital como instância que tudo abarca e totaliza, mas o Capital como força constituinte de microdesejos e micropercepções. Em outras palavras: façamos por ora o esforço de tomar o Capital como uma das forças que impulsionaram essa conjunção proposta. Tomemo-lo, outrossim, como *interpretação* – e não como explicação – dessas transformações.

Essa interpretação, não sendo nada original, tampouco pretende sê-la. Trata-se, por exemplo, da argumentação de Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*. Como propõe Debord: “a raiz do espetáculo está no terreno da economia que se tornou abundante” (DEBORD, 1997, p.39). Em outro trecho, ele afirma que “o espetáculo domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente” (DEBORD, 1997, p.17). Ou ainda: “o

espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem”. (DEBORD, 1997, p.25).

Essa obra possui, destarte, uma evidente perspectiva marxista. Isso fica claro já na primeira tese, na qual um famoso trecho de *O Capital* é reformulado. Em vez da palavra “mercadorias”, Debord insere em seu lugar a palavra “espetáculos”. Assim, a primeira idéia de seu conceito sobre espetáculo solicita uma rememoração da obra de Marx: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*.” (DEBORD, 1997, p.13).

Escrito em meio aos agitados e turbulentos acontecimentos do *Maio de 68 francês*, a obra confere novo status às representações nas sociedades capitalistas. Porém, o espetáculo não seria apenas um conjunto de imagens ou sua profusão, fomentados pela reprodutibilidade técnica das imagens. Antes, o espetáculo seria “uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p.14). A imagem, assumindo-se e sendo percebida como mercadoria, assume novo *valor* e novas implicações. No caso, as próprias impressões de tempo e realidade dos sujeitos passam a se constituir pela relação com essas representações do “mundo”.

Para Debord, “o conceito de espetáculo unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes” (DEBORD, 1997, p.16). Trata-se de uma aproximação, na certa, da crença nos sentidos que Nietzsche já diagnosticara no cenário moderno, mas com nova inflexão, pois o “espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana” (DEBORD, 1997, p.18). Se a perspectiva genealógica da visão estabelecida por Crary possibilita uma maior compreensão dessa frase – a visão como sentido privilegiado –, as mediações *especializadas* a que Debord alude parecem ser mais próximas da cultura audiovisual que se desenvolve com as formas de publicidade, de informação e de consumo.

Para pensarmos em algumas configurações contemporâneas que viriam a reboque desse cenário, retomemos duas reflexões propostas pelo filósofo Gilles Deleuze entre o final da década de 80 e início de 90, acerca das imagens e das máquinas desse final de século XX. Primeiramente o texto *Otimismo, pessimismo e viagem*. Nesse ensaio de 1986, o filósofo analisa o livro *La rampe*, de Serge Daney, e aponta algumas mudanças na produção estética

cinematográfica com a chegada da televisão. Deleuze, assim, ultrapassa suas próprias teorias de imagem-movimento e imagem-tempo para pensar, com a sugestão do livro de Daney, um terceiro estágio da imagem, tendo o cinema como referência. Nesse contexto, Deleuze alude a um cenário no qual as imagens parecem funcionar de modo mais automático. Na análise do filósofo, o agenciamento maquínico operado pela televisão destoa da conformação do “cinema clássico” e do “cinema moderno”. Não se trataria mais de uma imagem-movimento, de um reflexo da percepção, de um esquema sensorio motor, em que o acontecer (e a própria montagem do filme) é sempre uma ação. Tampouco haveria uma imagem-tempo, uma suspensão ou um acúmulo de temporalidades, característicos dos cinemas do pós segunda guerra. Para Deleuze tratar-se-ia de um estágio em que:

A arte já não embeleza nem espiritualiza a Natureza, mas rivaliza com ela: é uma perda de mundo, é o mundo ele mesmo se pondo a ‘fazer cinema’, um cinema qualquer; e é o que constitui a televisão, quando o mundo se põe a fazer qualquer cinema, e que, como você diz, ‘nada mais acontece aos humanos, é com a imagem que tudo acontece. Também se poderia dizer que o par Natureza-corpo, ou Paisagem-homem, cedeu lugar ao par Cidade-cérebro: a tela não é mais uma porta-janela (por trás da qual...), nem um quadro-plano (no qual...), mas uma mesa de informação sobre a qual as imagens deslizam como “dados”. (DELEUZE, 2002, p.97- 98)

Deleuze, então, lança pares conceituais para relacionar “objetos” e “sujeitos” dessa cultura audiovisual – natureza-corpo, paisagem-homem e cidade-cérebro – e para pensar as diferentes imagens por ela caucionadas. Trata-se de pensar as diferenças entre as imagens do cinema clássico, do cinema moderno e da televisão. Como nossa ênfase recai sobre as perspectivas lançadas a partir do advento da televisão, analisemos somente esse último par: cidade-cérebro. De que se trata? As palavras, de cara, nos lançam em uma idéia de circuitos, de ligamentos, de frações, de rizomas, de condutas humanas em espaços urbanos atravessados por teias, por redes. O cérebro a que Deleuze alude não é o cérebro do século XIX ou o cérebro da frenologia. É um cérebro que passa a ser entendido como fonte de “informação”, atuando em meio às antenas que conectam cidades, países e continentes. Não seria nesse contexto que as imagens amadoras atuariam? Não parece incoerente pensar que há um imperativo de sempre possível captura, de apropriação livre de um espaço-tempo qualquer e lançamento no espaço tempo digital; como que em um devir imagem possível em cada sinapse. Trata-se, nesse sentido, de um código da vida que possibilitaria um transporte de imagens do olho ao mais-olho, ao qualquer olho; uma cidade em rede que conectaria seus

sujeitos (ou seus cérebros), bem como suas possíveis experiências espetacularizadas.

Vale ressaltar, prudentemente, que o escopo analítico deleuziano refere-se, no caso, à televisão e aos modelos ali vigentes. Porém, a leitura do filósofo, a nosso ver, possibilita esse avanço até a contemporaneidade através dessas imbricadas relações cidade-cérebro-informação. Além disso, essa questão, que nesse texto aparece de modo pontual, ganhará novas implicações quatro anos depois, no brevíssimo ensaio *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*. De modo geral, ali, Deleuze incorpora as teorias de Michel Foucault sobre as relações de poder e de formação das sociedades disciplinares modernas para pensar um novo conjunto de relações entre máquinas e sujeitos que passa a se formar com o incremento das tecnologias informacionais. Eis uma passagem em que essas relações são descritas:

É fácil fazer corresponder a cada sociedade certos tipos de máquina, não porque as máquinas sejam determinantes, mas porque elas exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las. As antigas sociedades de soberania manejavam máquinas simples, alavancas, roldanas, relógios; mas as sociedades disciplinares recentes tinham por equipamento máquinas energéticas, com o perigo passivo da entropia e o perigo ativo da sabotagem; as sociedades de controle operam por máquinas de uma terceira espécie, máquinas de informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência, e o ativo a pirataria e a introdução de vírus. Não é uma evolução tecnológica sem ser, mais profundamente, uma mutação do capitalismo. (DELEUZE, G., 2002, p. 223)

De que maneira entram em cena as câmeras digitais e telefones celulares com câmera? Segundo Deleuze, inspirado por Paul Virilio, as sociedades contemporâneas, à diferença das sociedades modernas, não funcionariam mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea. Dessa forma, as máquinas relativas a essas sociedades seriam máquinas informacionais, computadores (e demais parafernália cibernética). Poder-se-ia alegar, assim, que essa interação “corpo-celular”, por exemplo, insere-se no plano de uma sociedade que é pautada por regimes de controle, acesso e visibilidade. Nesse sentido, qualquer ato “público” ou “privado” passa a ser potencialmente registrado e difundido. A perspectiva deleuziana proporciona um parâmetro a partir do qual se pode obter um quadro referencial de atuação dessas pequenas “máquinas contemporâneas”. Entretanto, como argumenta o autor, "as máquinas não explicam nada, é preciso analisar os agenciamentos coletivos dos quais elas são apenas uma parte". (DELEUZE, 2002). Ou seja, a análise maquinica extrapola seu sentido estritamente técnico e utilitário, como instrumento. Remete

também a uma idéia de máquina num sentido mais abstrato, fazendo referência aos agenciamentos sociais que organizam os discursos, os desejos, os corpos e que passam a formar modos de vida nos indivíduos, a produzir subjetividade.

Sendo assim, não se trata de pensar a tecnologia e a digitalização como causas que expliquem e traduzam nossas três cenas, como discursos tecno-eufóricos costumam enfatizar. Trata-se, antes, de operá-las em um processo mais amplo, no qual forças de múltiplas razões e naturezas participam. Entendê-las, por exemplo, em meio ao *modus operandi* do capital contemporâneo. Como pensar a atuação dessas novas empresas de telefonia que propõem festivais e articulam certas operações legitimadoras nesses vídeos amadores? E tantas outras empresas que promovem concursos em que a competição se dá por vídeos produzidos pelos próprios clientes? E seu uso pela grande mídia? Democratização? Expressão estética do capital contemporâneo? Claro que as relações de poder, principalmente no ambiente da Internet, reordenam e emprestam nova feição ao produtor e consumidor da Indústria Cultural frankfurtiana. O próprio estatuto do amador (e também do autor) parece se inscrever no interior de novos limites. Para Antonio Negri e Michael Hardt, “a mão de obra industrial foi restringida e em seu lugar ganhou prioridade a mão de obra comunicativa, cooperativa e cordial” (NEGRI e HARDT, 2005, p.13). O tão falado “jornalismo cidadão”, o “Eu-repórter”, não seriam uma das facetas ou desdobramentos desse novo cenário?

Contudo, nota-se que as imagens provenientes desses aparelhos portáteis parecem remontar a alguns valores e modos de lidar com o pensamento, com a arte e com a vida. Identidades são construídas e desconstruídas nessa relação sócio-técnica e, com elas, novas realidades são possibilitadas ou “programadas”. Trata-se de um conjunto de imagens capazes de circunscrever, reverberar e representar aqueles que somos e aqueles que estamos em vias de nos tornar. Com elas, também, novas ficções e histórias são demandadas. Sendo ou não histórias banais e despreziosas, iremos a elas nos deter. Afinal, são as marcas do momento histórico que nos contém.



## **CAPÍTULO 02**

*CENA 01:*

### **AS IMAGENS DE CHO – APARÊNCIA E SUBJETIVIDADE NA TECNOCULTURA CONTEMPORÂNEA**

*Corres à frente? - Fazes isso na condição de pastor? Ou de exceção? Um terceiro caso seria o desertor... Primeiro caso de consciência. (...) És autêntico? Ou apenas um ator? És um representante? Ou a própria coisa representada? - No fim das contas, talvez seja meramente a imitação de um ator... Segundo caso de consciência. (...) És alguém que observa? Ou coloca mãos à obra? - Ou que desvia o olhar e se afasta?... Terceiro caso de consciência. (...) Queres ir junto? Ou à frente? Ou andar sozinho?... Devemos saber o que queremos e que o queremos. Quarto caso de consciência.*

Friedrich Nietzsche

*Vocês destruíram meu coração, violentaram a minha alma e queimaram a minha consciência.*

Cho Seung-hui

Eis nossa primeira cena: o estudante da Universidade Técnica da Virgínia, Cho Seung-hui, em abril de 2007, antes de matar alunos e professores e de se suicidar, produz um material que nomeia como “Manifesto Multimídia”. O material é enviado por ele, minutos antes do incidente, à rede de televisão americana NBC. Não se trata apenas de um bilhete de despedida, mas de uma produção muito bem elaborada, com vídeos, fotos e cartas. O material conta com fragmentos de vídeos em que Cho lê trechos de seu manifesto, bem como fotos do rapaz com faca, revólveres e martelo.

Muitos educadores e pedagogos, analisando o caso, debateram a questão da violência nas escolas e suas relações com a cultura do espetáculo. Em uma interpretação realizada pelo filósofo da educação Antônio Zuin, as ações de Cho são inseridas em uma análise das relações entre alunos e professores nos dias atuais. Zuin parte da narração do mito de Sísifo e de seu castigo imposto pelos deuses como disparador de sua hipótese: a de que “alunos humilhados pelos professores são obrigados a reprimir a angústia e o medo que sentem, fato este que produz frustração e ressentimento”. (ZUIN, p.585, 2008).

Sísifo, por desafiar os deuses, teve como castigo empurrar uma pedra por toda a eternidade até o cume de uma montanha. A pedra, nunca alcançando a sua meta, rolava para baixo e fazia com que Sísifo recomeçasse sempre o trabalho. Servindo-se do mito como metáfora para pensar em certos fenômenos educacionais contemporâneos, Zuin questiona: “e se a enorme pedra de mármore atingisse, diante de um descuido dos deuses, o cume da montanha e, portanto, eles próprios?” (ZUIN, p.585, 2008). Esse descuido, então, é relacionado com alguns argumentos. Primeiramente, o autor levanta algumas premissas filosóficas a respeito do ressentimento internalizado pelos alunos. Em seguida, complementando essa análise, o autor coloca sua interpretação em novo rumo, referindo-se a uma psicopatologia chamada *Amok* para dar conta das ações “espetaculares” que acompanham algumas cenas de violência atuais nas escolas, como no caso de Cho. Isso porque a pessoa acometida pelo *Amok* – uma síndrome psicopatológica catalogada primeiramente na Malásia – sai às ruas aos gritos antes de atacar suas vítimas. Os gritos característicos, antes do ato violento, funcionariam como uma espécie de aviso. Casos como os de Cho poderiam ser tidos, nessa interpretação, como uma espécie de psicopatologia social de nossa cultura do espetáculo. Em vez dos gritos desesperados que anunciariam a matança, teríamos novas formas de gritar, a partir de novas mediações, com novos sons, novas imagens.

Nosso enfoque nesse capítulo se distingue dessa interpretação de Zuin. Sem querer interpretar as causas dos atos de Cho, interessa-nos aqui questionar: de que forma tornou-se possível a Cho a produção desse material audiovisual? De que modo o material se relaciona com suas crenças, desejos, ações e pensamentos? Mais ainda: como esse material se relaciona com práticas culturais contemporâneas? Nesse sentido, interessa-nos investigar as imbricações do Manifesto Multimídia – especialmente as imagens amadoras de Cho – frente

aos dispositivos contemporâneos de produção de subjetividade. A figura de Cho será tomada como modelo para a análise de alguns modos dessa construção em sociedades de capitalismo liberal avançado.

Utilizaremos, assim, uma metodologia que caminha em mão dupla: se, por um lado, a figura de Cho carrega traços que podem ser tidos como efeitos de sua época – o que possibilita uma série de aproximações –, por outro lado, deve-se ter em mente que se trata de um caso pontual, com aspectos singulares e específicos. Será na interseção entre essas duas vertentes que tentaremos alcançar uma visada que ora adota uma perspectiva mais abrangente ora mais pontual.

## OS ESPAÇOS DE FORMAÇÃO DO EU

As imagens e falas produzidas por Cho podem ser inseridas em um cenário cultural amplo, no qual as esferas do público e do privado, do real e do ficcional ganham novas nuances. Essas imagens, bem como os dispositivos que as tornam possíveis e visíveis, parecem demarcar um novo espaço para a edificação do *eu*. Nesses espaços, edificam-se territórios existenciais, estilos de vida, modos de aparecer e de ser. A relação dos sujeitos com as imagens de si próprios parece ser um modo de constituição subjetiva e identitária bem caro à cultura do espetáculo. Para notarmos de modo mais preciso e claro tais relações, cumpre evidenciar, primeiramente, alguns dispositivos e espaços modernos nos quais a subjetividade e o regime da aparência eram formados. Dessa forma, as diferenças e os modos como essas imagens amadoras se prestam à formação do *eu* na contemporaneidade poderão ficar mais claros.

O emprego desse *eu* já nos remete à idéia de um sujeito dotado de um amplo repertório psicológico e significante. A formação desse sujeito, que perscruta a si e aos outros, foi resultado de uma série de vetores, que se evidenciaram especialmente a partir do século XIX. De um lado, um corpo que se torna opaco e é solicitado como estudo e ciência. Esse tipo de sujeito, que se confunde com o *observador de segunda ordem* descrito por Gumbrecht, investiga o funcionamento desse corpo – inclusive da subjetividade que o compõe – através de uma rede de saberes que se sistematiza, como todo o campo das ciências humanas. Além disso, as transformações urbanas e tecnológicas produzem e moldam novas

relações com o Estado. Funcionando como efeito e instrumento das sociedades modernas capitalistas, esse sujeito passa a utilizar técnicas, saberes e dispositivos diversos, nos quais as identidades são constituídas, bem como sentidas e solicitadas.

A escola, a casa, o trabalho, a clínica são alguns desses dispositivos tipicamente modernos que lidam, de acordo com Michel Foucault, com uma intrincada relação de poder e de saberes. Sobre o poder em Foucault, cabe mencionar algumas considerações que o distanciam de seu entendimento pelo senso comum. Se todo um legado teórico marxista acadêmico propõe uma análise de poder com base no funcionamento de aparelhos de Estado e de ideologias<sup>5</sup>, o pensamento foucaultiano privilegiará uma nova inflexão. Não se trata, contudo, de uma negação desses modelos anteriormente citados. Trata-se, antes, de um novo ponto de vista, de um deslocamento que permitirá ao filósofo a formulação de novas perguntas e a produção de novos conceitos. O Estado, por exemplo, passa a ser encarado por Foucault como uma forma concentrada de poder, sua última instância. O poder, assim, não será entendido somente numa relação vertical. Na verdade, não há nem “o” poder, mas poderes, relações de poder, tecnologias de poder. A relação de poder em Foucault é um modo de ação que não age diretamente e imediatamente sobre os outros, mas que age sobre a própria ação do sujeito. Como argumenta Foucault, o poder é um conjunto de ações sobre ações possíveis. Ele age sobre um campo de possibilidades, no qual se inscreve o comportamento de sujeitos ativos: ele incita, induz, facilita, alarga ou limita<sup>6</sup>. Trata-se de uma articulação em rede que se processa de maneira imanente; o poder produz e é produzido, em meio às leis, às ciências, às instituições, aos corpos, às subjetividades.

Nessas relações de poder transitarium, ainda, sistemas de pensamento, saberes. Os campos psi, por exemplo, são conhecimentos que os séculos XVIII e XIX fazem nascer, formando a base na qual a interioridade dos sujeitos passou a ser investigada. Fazer falar, como observa Foucault, foi um dos métodos empregados pela clínica para a produção da verdade acerca dos sujeitos. A relação de poder que aí se estabelece caminhará em uma via de mão dupla, pois, como afirma Foucault, “a verdade não está unicamente no sujeito, que a revelaria pronta e acabada ao confessá-la”; ela somente se completa “naquele que a recolhe”. (FOUCAULT, 1988, p.76). Além disso, a lógica presente na clínica teria se difundido, ainda

---

<sup>5</sup> Como o próprio professor de Foucault, Louis Althusser, em *Os aparelhos ideológicos de Estado*.

<sup>6</sup> Para outras questões acerca desse tema, cf. FOUCAULT, Michel. “Le sujet et le pouvoir” In: *Dits et Écrits II (1976-1988)*, Paris: Gallimard, 2001.

segundo Foucault, em uma série de dimensões. Esse fazer falar, visando a uma produção de verdade, teria se difundido na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações amorosas, fazendo com que nossa sociedade se tornasse, mais e mais, uma sociedade “confessanda”. Nessas sociedades não seriam mais os atos ou a exterioridade das ações que definiriam o que somos ou “quem” somos, mas sim a instância privada da interioridade<sup>7</sup>.

As diversas instituições modernas se relacionaram diretamente com a “lógica” da interioridade. O funcionamento dessas instituições, através das relações de poder-saber, induziam normas, linguagens e efeitos em seus sujeitos. A escola, por exemplo, com seu regimento interno, suas hierarquias e seu ensino, será a base para a formação da identidade “aluno”. A posição aluno é caucionada e sentida no lidar com as coisas, com o outro, com a arquitetura que o regula no espaço. Ser aluno, assim, é ser alguém com determinadas qualidades, agir com certas atitudes e pensar dentro de certos limites. Deleuze e Guatari, politizando o campo da semiologia, dirão que “as palavras não são ferramentas; mas [que] damos às crianças linguagem, canetas e cadernos, assim como damos pás e picaretas aos operários”. Nesse sentido, para os autores, “uma regra de gramática é um marcador de poder, antes de ser um marcador sintático.” (DELEUZE e GUATARI, p.12, 1995). Ou seja, a instituição escola, como uma das bases de formação daqueles que somos, não seria simplesmente um lugar de propagação do saber, mas também, e sobretudo, de controle e modulação.

Gilles Deleuze, em seu ensaio seminal *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*, pôs em evidência os limiares das sociedades formadas ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX, que Foucault nomeou, não sem certas ressalvas, de disciplinares e das sociedades que passam a contar com novas lógicas em seu funcionamento – de modo mais evidente a partir do fim da segunda guerra mundial: as *sociedades de controle*. Os dispositivos modernos de confinamento, como a fábrica e a escola, segundo Deleuze, passam a contar com novos comandos, novas forças, alterando suas funções, seus modos de funcionamento. A lógica empresarial, para Deleuze, substitui, em um mesmo gesto, o modelo fabril e o escolar: se, de um lado, as empresas começam a desenvolver desafios, concursos, colóquios – de modo a

---

<sup>7</sup> Questão desenvolvida anteriormente por Nietzsche, em sua genealogia da interioridade. Sirvo-me também, como referência, do artigo de Maria Cristina Franco Ferraz “Reconfigurações do público e do privado: mutações da sociedade tecnológica contemporânea”, no qual a autora, partindo dessa perspectiva, analisa uma exposição do MOMA, em Nova York, intitulada “A casa não-privada”.

“motivar” seus funcionários –, por outro a escola passa a ser encarada como um processo que leva em conta planejamentos, metas e objetivos.

As escolas técnicas atuam nesse contexto, sendo, talvez, a junção ideal dessa lógica empresarial. Vejamos um exemplo de como tais mudanças se produzem de forma capilar, retorcendo enunciados e práticas por dentro, alternando suas disposições morais, trazendo à luz aquilo até então obscuro, revertendo posições e predileções de maneira cotidiana. Uma pesquisa vinculada à revista semanal *Época*, em janeiro de 2009, enfatizava que os cursos técnicos ofereciam, na maioria das vezes, empregos garantidos aos formandos, incentivando muitos de seus leitores-estudantes a pensarem duas vezes antes de passarem longos anos em um curso de graduação tradicional. Segundo os dados colhidos do *Centro Paula Souza*, que administra escolas e faculdades técnicas do governo de São Paulo, 96,7% dos alunos do curso técnico de Análise e Desenvolvimento de Sistemas já estavam empregados um ano após a formatura. Essa configuração se daria, segundo a reportagem, por dois motivos principais. O primeiro pelo fato de esses cursos serem montados sob medida para atender às necessidades do comércio e das indústrias, contando inclusive, muitas vezes, com a ajuda de empresas. O segundo seria pela falta “crônica” desse tipo de profissional no Brasil. Durante muitos anos teríamos considerado os cursos técnicos como cursos de segunda categoria, mas agora, como bem afirma o coordenador-adjunto do vestibular da Unicamp, Renato Pedrosa, as pessoas estariam “percebendo que cursar uma faculdade tradicional não é a única maneira de [se] ter uma formação”.

Deve-se reparar que essa “tecnização” do saber vai ao encontro das demandas das sociedades de controle. Pode-se perceber uma constante valorização, não somente nos Estados Unidos, das escolas técnicas. No compasso das demandas do mercado informatizado, escolas como *Virginia Tech* se tornam, cada vez mais, uma “necessidade” latente. Além disso, suas premissas, enunciados e valores passam a contaminar outras instituições, outros departamentos, outros conteúdos, tornando-se cada vez mais necessário e válido, na lógica que se instaura, sua presença e ampliação. Torna-se curioso, por exemplo, notar que Cho cursava Letras em uma universidade dita técnica. Cabe lembrar ainda que, no compasso das atuais sociedades capitalistas, nas quais o enclausuramento adquire novas espacialidades, os cursos à distância, aos poucos, validam também sua “necessidade” – muitas vezes revestidos em sua irresistível capacidade de “inclusão”. A deflação de certa tradição crítica parece ser

uma das modificações mais pungentes que essa lógica traz consigo, uma vez que o debate reflexivo, na maioria das vezes, não participa do campo de enunciação desses cursos ou desses formatos à distância.

Com efeito, tal cenário contemporâneo reestrutura as instituições modernas. Gilles Deleuze dizia que esse sujeito moderno estava sempre transitando de uma esfera para outra: da escola para a fábrica, da fábrica para a casa. Tratava-se de uma transição na qual imperava o regime do “ou”. O sujeito estava ou na escola ou na fábrica ou na clínica. Contudo, com o declínio dessas sociedades, instala-se um regime do “e”. Nos modos de vida das sociedades de controle, estamos na escola e no trabalho, na escola e na casa, como nos cursos à distância. A casa, em especial, com suas regras, suas relações com o espaço público, é um outro dispositivo que deve ser analisado com atenção, pois exerceu papel importante na produção do sujeito moderno.

A configuração moderna do espaço privado atuou como uma das vias na qual o autêntico eu (interiorizado) passou a ser formado. O trabalho do sociólogo americano Richard Sennett, em *O declínio do homem público*, aponta para o esvaziamento da experiência pública ao longo do século XIX, nas ruas de cidades em expansão, como Paris e Londres. De um regime que se baseava na máscara como artifício na sua cena social, fazendo das ruas do século XVII e XVIII um *theatro mundi*, inicia-se, por uma série de fatores conexos, um processo de cisão entre as esferas do público e do privado. Configurava-se assim, paulatinamente, um tipo de sujeito que, munido de uma personalidade latente, não podia mais se esconder no jogo de máscaras do *theatro mundi*. No lugar delas, forma-se um rosto autêntico. Ora, esse rosto autêntico surge no contexto de um modelo subjetivo que solicita uma verdade interior, que deverá ser esmiuçada, principalmente, através da linguagem. O resultado dessa nova forma de se lidar com as máscaras seria a consolidação das “tirantias da intimidade”, que envolveu uma deflação nos interesses a respeito dos assuntos públicos e na imagem do homem como ator, bem como uma crescente concentração no espaço privado e nos conflitos íntimos.

As teses de Sennett, como ele próprio afirma, invertem, em certa medida, as teorias de David Riesman em *A multidão solitária*. Nessa obra, Riesman distingue os processos e as implicações da formação do caráter ao longo da história de civilização dos Estados Unidos. Segundo Riesman, seus modelos servem de respaldo para um tipo Ocidental de subjetividade.

Toda a tessitura da obra é feita na relação de três tipos de sujeitos que guardam diferenças em sua relação com a sociedade: os *tradicivo-dirigidos* (que não trariam consigo ainda as marcas de um sujeito ou indivíduo), os indivíduos *introducidos* e os *alterdirigidos*.

De forma resumida, pode-se dizer que o traditivo-dirigida não pensaria a si ainda como indivíduo. Por isso, a questão da escolha não seria, ainda, um elemento principal. Para Riesman, as atitudes racionais e individualistas somente se tornam possíveis quando do rápido acúmulo de capital produtivo, pois este traz consigo modificações na perspectiva ética dos indivíduos. Requer-se, no mesmo gesto, uma profunda mudança nos valores, enraizando-os na estrutura do caráter. Como afirma Riesman, nesse tipo de sujeito, a fonte da direção “é 'interior' no sentido de que é implantada pelos mais velhos logo cedo na vida e dirigida para metas generalizadas, mas de nenhum modo menos inevitavelmente predestinadas”. (RIESMAN, 2005, p.79). Por isso, as relações interpessoais, inclusive com os filhos, passam a ser mediadas por uma espécie de *giroscópio* interno, provando e disciplinando a si e aos outros. Por fim, Riesman sugere que, em um último estágio, as relações de autoconstrução pessoal passam a ser sustentadas por uma alterdireção, ou seja, por um novo jogo de procedimentos nos quais as referências não estão concentradas somente nesse giroscópio interno ou na estrutura do caráter. Em vez de um moroso processo de elaboração e controle interno, o sujeito passa a contar com novas referências provindas de fora – como, por exemplo, os veículos de comunicação de massa que passam a atuar em sua vida.

Seja nas teses de Sennett ou de Riesman, o que se pode notar é uma percepção desse sujeito moderno que o século XIX produz em meio a uma relação dialética dentro/fora. As próprias teses estão embebidas dessas perspectivas dialetizantes. No caso de Sennett, o jogo dialético entre um “eu de dentro” (verdadeiro, autêntico, interiorizado, privado, íntimo) que deflaciona o eu público e sua configuração baseada em um regime de máscaras. No caso de Riesman, a mudança se dá pela variação de um caráter introducido em direção a uma personalidade alterdirigida.

A estética “caseira”, que acompanha grande parte desses vídeos autobiográficos que são lançados aos olhos solitários de tantos outros internautas, pode ser vista como uma alteração desse processo de privacidade formado ao longo da modernidade. Esses vídeos amadores de si são perpassados por uma visibilidade do íntimo que leva para outro patamar o processo de cisão do público e do privado ocorrido a partir do século XIX. Observa-se, nesses



vídeos, uma espécie de espetacularização da vida íntima. O caso de Cho, exemplarmente, parece inscrever algumas variações desses modelos, dessas instituições, pois concentrado em conflitos íntimos e em sua maneira de lidar com os outros, como veremos a seguir, Cho agrega uma alterdireção peculiar a seu modo limítrofe de se autoconstruir (ou de se autodestruir). Esse caso, especificamente, talvez expresse algumas características da relação dentro/fora própria aos dias atuais: se a “imagem do eu” que a modernidade forjava fazia-se, forçosamente, por meio de um trânsito entre interioridade e exterioridade, esses pares, acompanhando as formatações das instituições contemporâneas, tendem a perder sua vigência, ou, no mínimo, a se entrelaçar com novas operações de “poder-saber”. A interioridade, tal como sentida nos dispositivos modernos, passa a se alocar em novas matrizes. A percepção daquele que se é, as vias de acesso ao sentimento de ser alguém, os modos de se relacionar com esse alguém que se inventa ser, tudo isso passa a contar com novas referências. Nesses novos repertórios de assujeitamento, a superfície das imagens passa a ser uma estratégia cada vez mais solicitada, através da qual lidamos com nossas ações, nosso corpo, nossos afetos. As “imagens amadoras” são *parte* desses novos modelos, dessas novas estratégias.

Ainda que muitos autores argumentem que esse sujeito contemporâneo seja plural, múltiplo, pleno de referências, é dessa perspectiva psicológica que nos parece válido partir, uma vez que foi por ela que se deu todo o processo subjetivo moderno. É óbvio que os espaços virtuais, tridimensionais, através dos quais transitamos atualmente, nos colocam em meio a uma multiplicidade de referências. Entretanto, essa mesma pluralidade espacial não impede uma relação menos densa com a interioridade psicológica. Não é à toa que um termo como “alma” se torne totalmente anacrônico nos discursos contemporâneos. Não devemos nos espantar se algum neurocientista propuser um estudo sobre a localização da “sensação de alma” no cérebro através de imagens coloridas e, curiosamente, facilmente inteligíveis. Tratar-se-ia aí, com efeito, de uma compreensão da subjetividade que deflacionaria e ressignificaria os saberes do campo psi, bem como a compreensão da interioridade por esse mesmo campo<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Uma curiosa variação dessa suposição pôde ser vista em uma recente reportagem de capa da revista *Superinteressante*, publicada na edição de julho de 2008. Intitulada “Terapia funciona?”, essa reportagem tentava avaliar a eficácia da terapia e dos procedimentos psicanalíticos clássicos através do discurso, dos conhecimentos e das práticas da neurociência.

Para autores como Antonio Negri e Michel Hardt, “na passagem do moderno para o pós-moderno (...), é cada vez menor a distinção entre o dentro e o fora”. Na visão dos autores, o que o processo de modernização traz em seus meandros é a internalização do fora, ou seja, “o ato de civilizar a natureza”. Essa dialética moderna do dentro e do fora teria sido substituída, com o reordenamento do capital e do Estado, por um jogo de graus e intensidades. A escola é um exemplo claro desse reordenamento, pois a formação que engendra não é mais limitada a um espaço-tempo. O aluno, agora, não é somente aluno, mas também “empresário”, “trabalhador” e, por que não, cinegrafista amador. Assim, para os autores, a produção de subjetividade não se limitaria mais a qualquer lugar específico. Como argumentam, “estamos sempre ainda na família, sempre ainda na escola, sempre ainda na prisão, e assim por diante” (NEGRI e HARDT, 2005, p. 216-217).

As telas que tomam os espaços públicos e privados, por exemplo, inauguram novas fronteiras, híbridas ou artificiais, que reconfiguram esse entendimento de público e de privado, de interior e de exterior. São nessas telas que esse possível eu de nova espessura adentra e se arregimenta, fazendo-se visível e ubíquo. O recente trabalho de Paula Sibília, em *O show do eu*, investiga essas mutações contemporâneas que reconfiguram as esferas da identidade, da subjetividade e da intimidade em tempos de Web 2.0. Segundo Sibília,

As telas – sejam do computador, da televisão, do celular, da câmera de fotos ou da mídia que for – expandem o campo de visibilidade, esse espaço onde cada um pode se construir como uma subjetividade alterdirigida. A profusão de telas multiplica ao infinito as possibilidades de se exhibir diante de olhares alheios e, desse modo, tornar-se um eu visível. (SIBILIA, 2008, p.111).

Essas telas, bem como os contextos em que se inserem, participam de novos regimes de “poder-saber”. Na lógica desse novo espetáculo, elas passam a recodificar e reordenar nossa relação com a vida, atuando em um amplo espectro e em várias dimensões. As neurociências, por exemplo, apostam cada vez mais nas neuroimagens para compreender o campo do vivido. A interioridade, aí também, é compreendida de maneira menos densa, e conta com novos registros. Porém, como afirma Maria Cristina Franco Ferraz:

O que está em jogo não é uma simples inversão, um virar pelo avesso o interior, identificando-o à exterioridade das superfícies corporais; trata-se, antes, do colapso do próprio par opositivo interior/exterior e de sua lógica dialetizante”. (FRANCO

FERRAZ, 2009).

Uma das implicações dessa nova relação do *eu nas imagens* parece ser o próprio modo como esse *eu* passa a ser sentido, compreendido, estudado, analisado e metaforizado. Essas imagens amadoras, de certo modo, participam desses novos dispositivos de poder-saber, sendo componentes de roteiros de subjetivação que privilegiam, cada vez mais, certos modos de *parecer e aparecer* como meios de constituição daquele que se é.

Deve-se enfatizar que não há qualquer espécie de moralismo nessa análise, que, ainda que de maneira mascarada, queira denunciar esse processo contemporâneo como pior ou mais cruel. Caso fosse essa a nossa pretensão, estaríamos sendo no mínimo desatentos, uma vez que esse próprio trabalho pode ser visto como uma forma de fomentar a fama de Cho, incitando ainda mais essa visibilidade fútil, tão própria às estratégias capitalísticas contemporâneas. Trata-se aqui, antes, de um pensamento que, seguindo a perspectiva deleuziana, não pretende perguntar “qual é o regime mais duro, ou o mais tolerável, pois é em cada um deles que se enfrentam as liberações e as sujeições” (DELEUZE, 1992, p. 220). O caso de Cho, com toda a sua produção, possibilita a observação de algumas dessas configurações de modo concreto. Esse caso parece revelar, ainda que de forma paradoxal, tanto as forças de assujeitamento de nossas sociedades do espetáculo quanto as resistências que, por ventura, vêm corromper seus mecanismos e que querem, de um modo ou de outro, responder ao intolerável.

### **UMA QUESTÃO DA MÍDIA: *WHO WAS CHO SEUNG-HUI?***

O que propunha o discurso midiático à época do incidente? É interessante notar como não só a NBC, mas os mídia de um modo geral, trataram o caso de Cho. Saber quem era Cho parecia ser algo de fundamental na ocasião do incidente, procurando-se inserir esse sujeito em uma esfera de inteligibilidade – com suas características, particularidades e intimidades – que validasse a própria função da mídia: informar a sociedade. O enunciado da mídia, assim, pode servir de pista para mapear alguns consensos e identidades, falas e olhares a respeito da *personalidade* do rapaz. A espécie de “hermenêutica de Cho” que a mídia construiu, nesse sentido, pode e deve ser vista como uma interpretação perpassada por relações de poder acerca do enunciável.

O curioso, entretanto, é o fato de Cho, em vários trechos do manifesto, se distanciar desse imperativo “conhece-te a ti mesmo”, a ele tão vinculado. Esse paradoxo é talvez o que torne seu caso tão intrincado e sugestivo, na medida em que o eu midiático que ele edifica se impõe com um repertório muitas vezes artiloso. O site G1<sup>9</sup>, na ocasião do incidente, destacava o seguinte trecho de um dos vídeos, no qual Cho falava à câmera: “Vocês tiveram 100 bilhões de chances de evitar este dia, mas decidiram derramar o meu sangue. Vocês me encurralaram e só me deixaram uma opção. A decisão foi de vocês. Agora vocês têm sangue em suas mãos e nunca vão conseguir limpá-las”. (ASSASSINO..., 2007). Já em uma outra reportagem sobre o caso, intitulada “Especialistas apontam cinco fatores que levam a assassinato em massa”, James Alan Fox, um professor de Direito Criminal da Universidade Northeastern, em Boston, argumentava que pessoas como Cho “culpam os outros por seus próprios fracassos e sentem que a vida não vale a pena. Antes de tirarem sua vida, normalmente pelas próprias mãos, eles precisam conseguir alguma satisfação levando outros consigo, punindo aqueles que eles consideram responsáveis” (ESPECIALISTAS, 2007).

O ponto central que os dois discursos levantam parece ser a questão da responsabilidade do ato praticado por Cho. Como afirma o estudante: “a decisão foi de vocês”. Assim, todos aqueles que veem o vídeo são convocados a refletir sobre essa fatídica “decisão”, uma vez que a decisão desse limite entre vida e morte não se assume como um desejo próprio. A responsabilização do ato é colocada em uma instância extra-pessoal, difusa, não especificada. Note-se que não há nenhum lastro de culpa nas afirmações de Cho. Ou como ressalta o especialista acionado pela mídia para “explicar” o caso, perfis como o de Cho “culpam os outros”. Essa pronta resposta do professor Fox para o caso se apóia no argumento de base legal que nos governa, que prevê que cada sujeito, após atingir a maioridade, seja responsável jurídico por seus atos. Talvez por isso, em larga medida, a estranheza que o discurso de Cho carrega. Quando se fala de seu discurso, ao menos no enunciado do especialista, ouve-se uma voz conjunta e dissonante: confesse de uma vez que você é um assassino rapaz, você é dotado de responsabilidades, ainda que sua *personalidade* seja um pouco problemática ou doentia!

O título de uma reportagem da CBS News sintetiza, de certa forma, a principal indagação dos mídia acerca do caso Virginia Tech: *Who was Cho Seung-Hui?* Quem era,

---

<sup>9</sup> Site das organizações Globo que divulga informações instantâneas e reportagens sucintas, contando, ainda, com um amplo repertório de notícias sobre celebridades.

afinal, esse rapaz que cursava o último ano do curso de Letras da Universidade Técnica da Virgínia? Inúmeras reportagens com amigos, professores e parentes tentavam dar conta dessa questão, a fim de compreender as atitudes brutais de Cho. Nos discursos mais diversos, enfatizava-se que Cho, de 23 anos, era um sul-coreano com *greencard* americano; um menino sem amigos, quieto e solitário. Uma das únicas perspectivas contrárias foi lançada, ironicamente, por John Markell, dono da loja de armas *Roanoke Firearms*, que teria vendido as armas ao rapaz. Segundo Markell, Cho era “um garoto universitário simpático e bem vestido” (ASSASSINO, 2007).

A procura de motivos para a matança convocou ainda, como se poderia prever, análises de psiquiatras. Na reportagem “Massacre na Virgínia impressiona psiquiatras”, o discurso de alguns especialistas, acostumados a “desvendar” a interioridade dos sujeitos, demonstra certa dificuldade para significar as ações e, principalmente, a subjetividade de Cho. Segundo a chefe do setor de psiquiatria da Santa Casa do Rio de Janeiro, Fátima Vasconcellos, ele não era esquizofrênico, mas uma “pessoa com dificuldade de se relacionar com os outros”. Para Vasconcellos, “não dá para entender”, pois esse tipo de violência deixa “todos perplexos”. As colocações do diretor da Sociedade Brasileira de Psicanálise, Sérgio Cyrino, se dão de modo não menos incerto. Para Cyrino, mesmo que o perfil de Cho não se ateste como o de um doente mental, é certo que ele “tinha algum problema”. (MASSACRE, 2007). Delineia-se assim, de forma geral, uma perspectiva identitária acerca de Cho que o relaciona indiretamente à estranheza, ao indócil. O “perfil” de Cho, como as próprias reportagens postulam, era preocupante: “A começar pelo seu comportamento quieto e mal-humorado”. (ASSASSINO, 2007).

Esboça-se então uma outra questão: poderiam filmes, videogames e uma cultura de violência levar “perfis” como os de Cho a cometer atos de tal violência? Essa indagação não foi descartada pelos mídia. Uma sugestiva reportagem, no calor do momento, relacionou uma das fotos de Cho ao filme *Oldboy* (Chan-wook Park, 2003). Na foto, Cho segura um martelo e olha para a câmera com ira, como em um dos planos do filme (figura 1). O argumento da reportagem, aliás, parece ir ao encontro de uma das questões tratadas por Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*. Segundo Debord, “a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva.” (DEBORD, 1997, p.15). Ou seja, a própria “realidade” passa a ser construída em

meio à contemplação do espetáculo. O espetáculo, doravante, é também a realidade, se confunde com ela, faz parte dela, a reinventa, pois há uma positividade em sua recepção. A reportagem em questão, seguindo um *post* de um *blog* agregado ao site do *The New York Times*, afirma que “o gesto seria uma referência ao filme de Chan-wook Park”. (ATIRADOR, 2007).



Figura 1

*Oldboy* é uma história de vinganças. Narra a vida de Oh Dae-Su, um homem casado e com uma filha que, na ocasião do aniversário de três anos da menina, é seqüestrado. Sem saber por quem e o porquê, Dae-Su passa a viver confinado em um quarto totalmente fechado. O seu único contato com o “mundo” passa a ser estabelecido pelas imagens da televisão. Como afirma o personagem em certo momento, a televisão passa a ser um relógio, um calendário, uma escola, uma casa, uma igreja, uma amiga e uma amante. Aliás, será zapeando canais (entre imagens de aparelhos de ginástica e da tragédia do 11 de setembro) que ele descobrirá, por um programa de notícias, que sua mulher foi morta e que ele próprio é o principal suspeito. Aturdido com a situação, passa os dias escrevendo em seu diário, treinando golpes nas paredes e cavando um buraco para uma possível fuga. O sono de Dae-Su também é controlado, através de um gás que o faz desmaiar. Ao longo de quinze anos, Dae-Su seguirá essa rotina. Porém, ao final desse período, ele é liberto. A partir daí começa sua vingança. A seqüência em que avança em direção aos espectadores com o martelo é o

momento em que ele retorna a este local onde ficou trancafiado.

Uma questão interessante do filme *Oldboy*, e que não foi comentado pela reportagem, é o fato de essa vingança em série de Dae-Su também ser, em certa medida, “controlada” pelo mesmo homem que o prendia no quarto. Dentro de seu sapato, por exemplo, há um *chip* de localização. Sem a sutileza de um processo kafkaniano, *Oldboy* conta com um sujeito por trás desse controle. Trata-se de um antigo amigo de colégio, que guardara um grande ressentimento de Dae-Su. Disposto a fazer com que Dae-Su sofra tal como ele na juventude, esse amigo trama toda a vingança: desde a captura e o enclausuramento de Dae-Su até sua suposta liberdade, que é também controlada por mecanismos diversos. Assim, esse colega prevê tanto os encontros quanto os sentimentos que Dae-Su desenvolverá. Em relação a Cho, será que alguém estaria no controle de suas atitudes? *Vocês?*

Um aspecto interessante nessa tentativa de ressignificar as imagens de Cho pela influência do cinema parece ser a proposição de analogias entre imagens. Nesse sentido, cabe lembrar aqui um trecho de um romance de Albert Camus que vai ao encontro dessa perspectiva que a reportagem propõe: a de que essas imagens do cinema participam da construção subjetiva/identitária. Trata-se de um trecho do romance *A morte feliz*, em uma passagem em que o personagem Mersault está na sacada de sua casa observando pessoas que voltam dos cinemas:

Naquele momento, os cinemas do bairro despejaram na rua uma onda de espectadores. Mersault percebia, nos gestos decididos e ostentatórios dos jovens que deles saíam, o comentário inconsciente do filme de aventuras que tinham visto. Os que voltavam dos cinemas da cidade chegaram um pouco mais tarde. Estavam sérios. Entre risos e as piadas, ressurgia-lhes, nos olhos e no modo de andar, uma espécie de nostalgia daquelas vidas de estilo brilhante que o cinema lhes mostrara. (CAMUS, 1997, p.32-33)

É curioso notar que esse romance de Camus, ainda que corrobore essa relação cinema-subjetividade, se inscreve em outro paradigma, sendo fruto de uma cultura fortemente letrada. *A morte feliz* narra a história de um homem que, após prestar um favor a um velho – matá-lo –, passa a vagar pelo mundo em busca de um encontro consigo mesmo. Curiosamente, em parte de seu Manifesto, Cho fala à câmera:

Eu não tinha que fazer isso. Eu podia ter partido. Eu podia ter fugido. Mas não, não vou mais correr. Não é por mim. Por meus filhos, por meus irmãos e irmãs que vocês f... – Eu fiz isso por eles (...) Quando a hora chegou, eu fiz. Eu tinha que fazê-lo.

(MANIFESTO... 2007).

Teria Cho lido Camus? Em outros escritos do autor, como em *O Estrangeiro*, *O homem revoltado*, ou mesmo em seu ensaio sobre o mito de Sísifo, essa temática é retomada. O personagem do conhecido romance *O estrangeiro*, por exemplo – novamente Mersault – é julgado pelo assassinato de um homem. Na segunda parte do romance, no tribunal, todos os signos do regime da aparência são levados em consideração para a análise do caso: a postura de Mersault no velório da mãe, meses antes do incidente; a relação de Mersault com os amigos; o estilo de vida que levava; tudo isso forma um grande mosaico do “aparente”, transformando-se, através da linguagem e das relações de poder, na verdade acerca daquele sujeito. Mersault passa a ser, nessa conversão de signos, um frio assassino.

A questão conflituosa de *O estrangeiro* é a postura de Mersault, em uma constante resistência ao fechamento dessa identidade enunciável que lhe é oferecida, como se um vazio a-significante fosse-lhe imanente. Ainda que Mersault não negue o ato cometido, sua verdade nunca se encerra no regime fechado de signos que lhe é atribuído e que, perante o aparato judicial, o transforma em um ser moralmente corrompido.

Se Cho leu Camus, na certa não quis esperar pelo tribunal, e se apoiou em suas imagens para propor sua defesa, como se pedisse para que seu julgamento fosse realizado através delas. Outras relações entre Camus e Cho ainda seriam possíveis, principalmente se fosse levado em consideração: a temática que ambos enunciam; os diferentes meios técnicos que utilizam para efetuar essa temática; os regimes de autoria em que se inserem; os limites entre ficção e realidade em ambos.

Em relação a essa última, cabe mencionar um outro depoimento levantado por uma reportagem do portal G1. Trata-se de uma afirmação da presidente do Departamento de Inglês da Universidade, Carolyn Rude. Segundo Rude, “havia uma certa preocupação a respeito dele”, pois “algumas vezes, em redação criativa, as pessoas revelam coisas que você nunca sabe se são criatividade ou se elas estão descrevendo coisas, se elas estão imaginando coisas ou o quão real isso pode ser”. Note-se que aí, a presidente considera o ato de escrever como locus em que o verdadeiro eu pode surgir. Ficar atenta ao que ele escreve seria perceber feições de seu verdadeiro eu nas “redações criativas”, descobrir quem realmente ele é. A escrita, assim como as imagens de Cho, são percebidas sem a máscara de um autor.

Trata-se, com efeito, de uma lógica bem distante da de Baudelaire, por exemplo, para



quem a escrita se assume como criadora de mundo. No paradigma baudelairiano, a imaginação é também, em certa medida, o real. Ela é aquilo mesmo que possibilita um embate criador de beleza. Em nossos tempos, talvez seja a informação – esse empréstimo primeiro do real, essa palavra de ordem, como diria Deleuze – o que valide, no conjunto discursivo capitalístico, todo o campo da linguagem. A narração, com todas as suas possibilidades de invenção e criação, se torna anacrônica na lógica da informação e da velocidade. Romances como *A morte feliz* cedem lugar, cada vez mais, a livros de situação e de auto-ajuda, nos quais ação e informação fazem com que o leitor “não consiga parar de ler”, como se anuncia em muitos deles. É por isso que a professora de redação criativa de Cho havia muito com o que se preocupar. Por sorte, Baudelaire não fora seu aluno. Pode-se imaginar o quão perturbador não seria a recepção de certos trechos de suas *Flores do mal*.

A reportagem em questão traz ainda uma curiosa informação dos colegas de classe a respeito de uma aula de Literatura em que os alunos deveriam fazer uma auto-apresentação oral. Segundo eles, quando chegou a vez de Cho se apresentar, “ele não falou nada”. O professor, então, tentando verificar o nome do rapaz na lista de presença, onde todos os alunos haviam escrito seus nomes, constatou que Cho havia feito uma interrogação. “É esse o seu nome, ‘Interrogação?’”, teria perguntado o professor, segundo a colega de classe Julie Poole. De fato, complementa Poole, “nós o conhecíamos como o garoto do ponto de interrogação” (ASSASSINO, 2007).

## AS IMAGENS DE CHO

Deixemos esse ponto de interrogação em suspenso. Ele parece sugestivo: Cho não falava muito, tampouco se fazia muito visível em público: “você conhecem a sensação de ter a garganta cortada de orelha a orelha?” (MANIFESTO..., 2007), nos questiona Cho em seu manifesto. De fato, Cho não conseguia efetuar sua fala em público, sua fala efetivamente política. Nesse sentido, ele parece ter tido uma vida pública totalmente inexpressiva.

Entretanto, algo irá se revelar nas imagens do *Manifesto Multimídia*. Instantaneamente propagado, o que se nota nele é um Cho com um interior ferido na alma e no coração. Sua fala anuncia, acusa, aponta. É nas imagens que Cho encontra sua possibilidade de expressão. Seria essa uma característica dessas imagens caseiras de si: a revelação do “interior” na pouca

espessura de uma imagem qualquer?

Essa produção de Cho é, claramente, uma forma de apresentação e autoconstrução através de recursos audiovisuais. Para notarmos algumas particularidades e implicações dessa aparição, talvez seja interessante relacioná-la, primeiramente, a uma outra forma de visibilidade que despontou no século XIX: a *carte de visite*. Patenteado por André Disderi, esse modelo tratava da produção de pequenos retratos da burguesia e sua respectiva circulação entre parentes e amigos. Beatriz Jaguaribe, em seu ensaio *O visível e os invisíveis*, ressalta que a *carte de visite* não era apenas um formato ou uma tecnologia, mas “um 'dispositivo' com profundas implicações sociais” (JAGUARIBE, 2007, p.45). Isso porque cidadãos burgueses eram personalizados pelo retrato, valorizados em sua figura e posição social, de modo que os álbuns de *carte de visite* formavam uma espécie de comunidade visível da boa sociedade. Além disso, os retratados da *carte de visite* adquiriam seu traço característico, sua peculiaridade. Porém, o “retrato fotográfico do século XIX resulta de um delicadíssimo processo de *individuação por distinção*, que deve, por um lado, *dignificar sem sobressair*, e, por outro, *distinguir sem disparatar*” (JAGUARIBE, 2007, p. 46).

Esse imperativo proposto pela autora atravessou as formas de sociabilidade e os modos de aparência ao longo da modernidade. Em certa passagem do romance autobiográfico *O amante*, por exemplo, Marguerite Duras lembra que sua mãe, quando começou a ter os cabelos brancos, foi sozinha ao fotógrafo. A imagem dessa foto que guarda na memória é relacionada então às fotos de pessoas mais velhas. Para Duras, “todas as pessoas fotografadas (...) tinham quase a mesma aparência, parecia a mesma foto, uma semelhança alucinante” (DURAS, 1985, p. 105). Essa semelhança se daria pelo fato de a própria velhice ser, de certa forma, parecida para todos, pelo fato de as fotos vistas pela autora terem sido retocadas ou pintadas e também porque:

(...) todos os homens usavam o mesmo turbante, as mulheres o mesmo coque, os mesmos cabelos puxados para trás, os homens e as mulheres as mesmas túnicas de colarinho reto. Tinham todos a mesma aparência que eu reconhecia ainda em todos. A expressão de minha mãe na fotografia com o vestido vermelho, a expressão deles, lá estava, nobre, diriam alguns, discreta, diriam outros.

Ora, discrição e nobreza são adjetivos que se adequam cada vez menos aos nossos retratos de família contemporâneos, bem como aos vídeos caseiros, na certa uma variação dessa prática. O imperativo que Jaguaribe propõe para a *carte de visite*, e que vai ao encontro

das impressões de Duras acerca das fotografias de família, parece não mais operante nos dispositivos contemporâneos de produção de imagens, como nos vídeos de Cho – sobretudo a premissa “distinguir sem disparatar”. Parece claro que a lógica desse nosso espetáculo visa à produção de personalidades que possam sobressair, adquirir maior visibilidade. Não há mais a imagem de um caráter a ser preservada, mas antes, imagens de diferentes personalidades que devem ser exploradas e disseminadas. O próprio Disderi sublinhava que a *carte de visite* deveria revelar a semelhança moral dos indivíduos, de modo que, seja na fotografia de uma personalidade ou na de um pequeno burguês, os retratos representassem o caráter da sociedade como um todo. O caso de Cho, exemplarmente, encontra-se bem distante desse modelo e desse trânsito entre aparência e subjetividade próprio ao século XIX. Para além disso, a produção de Cho possui outros recursos que devem ser levados em consideração, tais como as imagens em movimento e os sons.

Nos vídeos, o garoto ensaia e atua de modo elaborado: seu “filme” conta com um roteiro que leva ao limite os protocolos estéticos do realismo. Entre ser e atuar, reconfigurado em drama americano, Cho se autoconstrói (ou destrói) com os recursos audiovisuais, aproximando-se das formas ficcionais e realistas que o cinema estabeleceu. Entretanto, em sua “atuação”, há uma rivalização com essas mesmas formas, tornando-as obsoletas e pouco convincentes. Algo de fortemente autêntico nos assombra em suas falas. Sua “máscara” audiovisual não o esconde mais. Ao contrário, é ali que tudo poderá ser revelado ou reivindicado.

Esse limite e essas imagens parecem se relacionar com uma variação interessante nos moldes da ficção da cultura contemporânea. *Reality shows, blogs, fotologs* e sites de relacionamento fazem parte desses novos modos de aparecer e de ser, que elaboram “ficções” com efeitos de real e de não-ficcionalidade. A fórmula (já realista) do escritor francês Gustave Flaubert, *Emma Bovary c'est moi*, torna-se inapreensível e anacrônica nesses formatos. Esse anteparo – essa máscara ficcional através da qual o artista se apoiava – foi ruído. A fórmula de Cho diz: *Cho is me*, bem mais próxima dos modelos contemporâneos de “ficcionalidade”, nos quais “máscaras” transparentes e que não mentem produzem um efeito de pura autenticidade e veracidade. Conforme afirma Paula Sibilia:

(...) o paradoxo do realismo clássico consistia em inventar ficções que parecessem realidade, lançando mão de todos os recursos de verossimilhança imagináveis, hoje

assistimos a outra versão desse aparente contra-senso: inventar realidades que pareçam ficção. Espetacularizar o *eu* consiste precisamente nisso: transformar nossas personalidades e vidas (já não tão) privadas em realidades ficcionalizadas com recursos midiáticos. (SIBILIA, 2008, p.197)

O *me* de Cho em nada lembra o *moi* de Flaubert. Trata-se de um *me* sem espessura, que se evidencia como paisagem. Antes de matar seus colegas e professores, Cho matou esse autor que lhe era predecessor, bem como os recursos de autoconstrução calcados em uma linguagem narrativa, reflexiva, literária. Cho vive seu próprio “personagem”. Ele conta e *mostra* sua própria história vivida, sua própria raiva vivida, seu próprio ressentimento vivido – sendo esse vivido reduzido às suas aparições ligeiras.

Recuperando alguns dos vídeos ou fotos do *Manifesto Multimídia*, tentemos atualizar essas imagens que, por sua virtualidade, já não lembramos ou que talvez nunca tenhamos visto. Elas não nos foram disponibilizadas como obra: são montagens de montagens, fragmentos televisivos, espectros sem data fixa. Nas fotos divulgadas, Cho aparece como um personagem típico de filmes de ação, ora com um revólver apontado para a câmera, ora com uma faca em punho (figuras 2 e 3). Nos trechos dos vídeos, sua expressão oscila. Em certos momentos, fala com a cabeça baixa, resignado. Em outros, com sagacidade e firmeza. Os cenários também variam. Porém, deve-se notar uma peculiaridade nesse espaço que o rodeia. As imagens das fotografias ou dos vídeos não trazem qualquer referência que possa ligar Cho a uma esfera de pertencimento: elas partem de um não-lugar, de uma impossibilidade. Cho não filma em seu quarto, nem com nenhum outro objeto de cunho íntimo, tão comum em imagens caseiras e de *webcams*. Também não faz um *roadmovie* ou um filme de rua. Um vazio acompanha Cho em sua produção, pois não há nada em volta: nem um relógio que ateste que as horas ali passam, nem qualquer cenário que a ele se refira. Cho fala de um lugar qualquer, no qual a única possibilidade de aparição é ele próprio. Trata-se de uma existência que, como bem apontou Walter Benjamin em seu ensaio acerca da falência da experiência em seu tempo, “basta a si mesma, em cada episódio, de modo mais simples e mais cômodo (...)” (BENJAMIN, 1994, p.119). Talvez as armas – os únicos objetos que acompanham Cho em seu vazio – apontem para uma impossibilidade de diálogo. Talvez as imagens de Cho com armas sejam os retratos de uma sociedade da pura informação. Talvez Cho ateste o limite de uma experiência que não suporta mais esse *si mesmo* e que, pela barbárie, tenta restituir o outro, o *você* que lhe falta.



Figura 2



Figura 03

Contudo, desse Cho de que falamos, as imagens não podem ser descartadas. Tanto é assim que o reconhecimento de seu corpo se deu, ironicamente, através de suas digitais e de sua arma. Isso porque seu tiro derradeiro na cabeça o deixou desfigurado. Porém, se Cho apagou a imagem de sua própria carne e de seu rosto, o seu *eu nas imagens*, de forma oposta, adquiriu visibilidade e passou a influenciar novas subjetividades. Outros Chos, menos trágicos, ressentidos ou desiludidos, pululam por aí, atuando de um modo particular e aberto a todos aqueles que, assim como eles, buscam um olhar alhures, através uma imagem sem espessura. Trata-se de olhares que se tocam em novas medidas e possibilitam efeitos dissonantes. De *nós*, Cho nada mais quer escutar ou ver. Pelas imagens amadoras, ele quer ter a palavra final e o último lance de olhar. Encerra-se, em meio às imagens, uma possibilidade de vida.

## **CAPÍTULO 3**

*CENA 02:*

### **OLHOS ABERTOS E CÉREBROS ANTENADOS – O AMADOR COMO TRABALHADOR VIGILANTE**

*A popularização de câmeras e filmadoras digitais nos fez entender muito rápido que as pessoas tinham a habilidade de não apenas escrever, mas também contar suas histórias com fotos e vídeos por meio de tecnologia que usamos diariamente.*

Lila King, produtora do *CNN.com* e criadora do *iReport*

*Faça do seu celular uma arma a favor da plena cidadania! Fotografe situações de cidadania exemplar como estas que estão aqui embaixo e envie para nós com um relato sobre o flagra e a lição que você acha que pode tirar e passar adiante. Se aprovadas, você terá suas imagens divulgadas aqui nesta página e ainda receberá um certificado de Cidadão Exemplar (...).*

*Site A Voz do Cidadão*

Nossa segunda cena, como em uma narrativa clássica, não pode deixar de ser uma sequência da primeira. Não é totalmente dependente dela, mas, caso seja lida separadamente, pode tornar a história ainda menos compreensível. Isso porque alguns dados e deixas já tratados anteriormente ganham agora novas perspectivas e nuances. O solo das proposições de que se parte tem suas amarras com o que se passou, apesar de agora haver um novo nó de idéias. As relações de poder, em meio a essas imagens, são realocadas agora sob novos territórios, novos pontos de vista. O estatuto da aparência e da subjetividade obtêm novas variáveis. Nesse sentido, as cenas se superpõem, se chocam e se complementam. Nossa

segunda cena é uma nova vertente do acontecimento através da qual tentamos aumentar nossa percepção acerca das implicações dessas imagens amadoras no terreno das sociedades capitalistas de nossos tempos. Novos personagens, ações e diálogos serão assim apresentados.

Ainda na esteira de Cho, uma questão que talvez já deveríamos ter formulado é: saberia Cho que suas imagens iriam ser transmitidas pela televisão? Parece coerente e previsível pensar que sim. Cho sabia que sua fala e imagem fantasmagóricas seriam propagadas. Entretanto, para além do fato de se tratar de um massacre, ou seja, algo que, dada sua proporção, deveria penetrar como notícia nos mídia, cumpre pensar que outros fatores possibilitariam essa crença em Cho.

Primeiramente, é verdade que outros casos semelhantes ao de Cho já haviam ocorrido. O massacre de Columbine, por exemplo, obteve ampla repercussão, quando dois estudantes daquela instituição de ensino americana, em abril de 1999, abriram fogo contra alunos e professores. Além disso, o caso recebeu variantes discursivas e estilísticas no cinema, como o filme *Elefante*, de 2003, dirigido por Gus Van Sant e o documentário de Michael Moore, *Tiros em Columbine*, de 2002. No Brasil, cabe lembrar o caso do sequestrador do ônibus 174, no Rio de Janeiro, que mobilizou toda a mídia e todos os principais canais de televisão do país e do mundo. Ainda que outro contexto sócio-cultural esteja em jogo, a visibilidade e narratividade dos dois eventos parecem superar, em parte, suas diferenças. No caso brasileiro, igualmente, houve produções cinematográficas: o documentário de José Padilha, *Ônibus 174*, e o filme de ficção de Bruno Baretto, *Última parada 174*.

Além desses casos, e de muitos outros similares – nos quais a crença de Cho poderia se apoiar –, parece evidente que as próprias produções amadoras passam a ocupar, insidiosamente, um espaço relevante na grande mídia e nos novos dispositivos oferecidos pela Web 2.0. Walter Benjamin já argumentava que, no final do século XIX, começava-se a alterar a relação entre escritores e leitores na Europa. Segundo o autor alemão, um número crescente de leitores começara a escrever, com a ampliação da imprensa e das seções como as conhecidas *cartas aos leitores*. Nesta análise, por volta de 1930, Benjamin pontuava ainda:

Hoje em dia, raros são os europeus inseridos no processo de trabalho que em princípio não tenham uma ocasião qualquer para publicar um episódio de sua vida profissional, uma reclamação ou uma reportagem. Com isso, a diferença essencial entre autor e público está a ponto de desaparecer. Ela se transforma numa diferença funcional e contingente. (BENJAMIN, 1994, p.184)

Essa diferença tratada pelo autor adquire novas implicações e proporções nos dias de hoje. Um exemplo dessa conjuntura é o espaço que a grande mídia reserva à participação dos cidadãos por meio de reportagens, fotografias e vídeos. Revestidos sob uma capa democratizante, solicita-se a participação do homem comum, dando-lhe a “chance” de participar desse “encantado” mundo multimidiático. Mas se nesses veículos “tradicionais”, como grandes empresas comunicacionais, ainda podemos estabelecer essas diferenças, o mesmo não acontece em sites como o Wikipedia ou o YouTube, nos quais essa lógica já parece superada. A relação autor e público, nesses sites, se relativiza e se torna realmente funcional, já que os papéis são facilmente e a todo momento cambiáveis. Ora, se o garoto Cho vivia em um mundo que publicava e fazia circular em grande escala imagens de pessoas “comuns”, por que não haveria de divulgar as suas?

Parece significativo, assim, o fato de a própria “aparição” da tragédia de *Virginia Tech* nos mídia ter se dado com imagens gravadas pelo aluno Jamal Albarghouti, no momento em que Cho fazia seus disparos. Eis aí, de fato, nossa segunda cena: muito bem ressignificadas pela CNN, através de falas, caracteres e discursos, essas imagens mostram a parte de fora do campus. No vídeo, de pouco mais de um minuto, vê-se parte do campus universitário com alguns prédios em perspectiva, uma pequena movimentação de um grupo de pessoas, um veículo à direita e uma bicicleta à esquerda (figura 04). De tempos em tempos, podemos ouvir os disparos que dimensionam a tragédia. Não se vê o atirador nem tampouco as vítimas. Entretanto, a incorporação de todos esses elementos ressalta um desejo de registro do “cinematógrafo”. O que torna o vídeo ainda mais intrigante é o fato de ele ter sido realizado numa situação limite para o estudante que o filmou. Pois, ao mesmo tempo em que realiza a experiência de estar no centro de um tiroteio, Jamal dispõe de um artefato que lhe permite registrar e compartilhar não só o acontecimento, mas sua própria experiência, seu correr solitário, seu silêncio perante o terrível.





Figura 04

Feito com uma câmera de telefone celular, o vídeo alcançou todo o mundo por se tratar das primeiras imagens da tragédia a serem divulgadas na mídia. Primeiramente pela Internet, no site do canal de televisão americano *CNN*, numa sessão intitulada *Eu-repórter (iReport)* e, a seguir, quase que simultaneamente, na mídia televisiva do canal. Aqui, mais uma vez, podemos retomar nossa questão inicial e indagar: por que esse estudante filma? Por que, espontaneamente, ele envia esse vídeo para a *CNN*? Para além disso, parece sugestivo questionar: quais as implicações dessa ação? A quem ela serve?

O fato de esse estudante ter tido também seus quinze minutos de fama, concedendo entrevistas para vários jornais americanos, parece demonstrar como essas operações, de modo geral, se entrelaçam de algum modo na lógica da aparência discutida anteriormente. Como retribuição ao seu feito, o rosto desse estudante é também cooptado e vira uma espécie de tradutor das sensações da tragédia. Por outro lado, citando novamente Antonio Negri, poder-se-ia pensar que se trata de uma mão-de-obra cooperativa e “cordial”. Entretanto, se se trata, efetivamente, dessa mão-de-obra, então o que estaria em jogo, em meio às práticas envolvendo essas produções amadoras, seria uma reconfiguração do estatuto do trabalho? Porém, na maioria das vezes, essa produção amadora não deveria ser entendida no sentido oposto, atuando mais no campo do lazer, da não obrigatoriedade, do quase (ou total) entretenimento?

## **TRABALHO, LABOR E LAZER: A BIOPOLÍTICA DO AMADOR**

As formas de trabalho em sociedades de capitalismo liberal avançado, como já

ênfâtizado por diversos sociólogos e filósofos, é uma dimensão da vida social que, inserida em um contexto tecnológico e político com arranjos diversos daqueles do início das sociedades industriais, vem adquirindo novos modelos, formas e vínculos. Richard Sennett, por exemplo, usa o termo *flexibilidade*<sup>10</sup> para tratar desses novos modos de trabalho que não estão mais ancorados na projeção de uma carreira, com uma identificação e confiança entre os pares. Antes, trata-se de uma forma de trabalho que privilegia a criatividade, a agilidade e independência do trabalhador, produzindo, com isso, novas expectativas, sentimentos e crenças. Claro que se trata, em Sennett, ainda do trabalho tal qual sua conceituação moderna.

Estendendo para outros campos esse cenário da força de trabalho, alentemos então uma hipótese ainda muito frágil: de que a produção dessas imagens amadoras (que são apropriadas pelos mídia, como nesse primeiro vídeo da tragédia apresentado pela CNN) integram um quadro amplo de reconfiguração das formas de utilização da força humana. Tratar-se-ia, nesse sentido, de um redirecionamento de sua função na sociedade. As práticas similares às do estudante que registra os tiros de Cho atuariam como uma mão de obra espetacular.

O trabalho, sendo entendido como a produção de objetos para a vida em sociedade, deve ser constantemente reavaliado. Em sociedades da informação, a imagem, como já ênfâtizado por Debord, torna-se também mercadoria, pois possui valor. Através dela, ou das informações que as ressignificam, os homens calculam seus dias, seus afazeres, suas concepções a respeito dos outros, discutem seu cotidiano – já que elas adentram a produção de sua realidade. Tanto é assim que casos como o de *Virginia Tech* sempre trazem à tona debates a respeito da violência, das armas de fogo, dos valores da juventude. Essa imagem produzida pelo estudante na parte de fora do campus funciona como peça introdutória para um manancial de outras imagens que, a partir dela, serão geradas pela grande mídia: imagens de entrevistas com parentes, com diretores, pedagogos, policiais. Assim, essa primeira imagem produzida pelo estudante deve ser vista como uma mercadoria que demandou certo trabalho em sua produção. Um corpo ativo a produziu e, em seguida, a encaminhou para os canais de distribuição. Esse mesmo corpo, que vivia o próprio incidente, parece obedecer a comandos novos, a modulações outras que vêm sendo caucionadas em sociedades da

---

<sup>10</sup> Cf SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

informação. Trata-se de uma forma de trabalho que possui novas formas de retribuição – talvez com a moeda da visibilidade.

A distinção entre labor e trabalho enfatizada por Hannah Arendt, em *A condição humana*, talvez possa deixar mais clara nossa proposição e nossas perspectivas. Arendt, repensando o conceito de *vita activa* (ou seja, as atividades do labor, do trabalho e da ação), aloca o labor como a atividade que corresponde ao processo biológico. Sendo assim, o labor, ou a condição humana do labor, seria a própria vida.

Em toda a revisão desse termo proposta pela autora, nota-se uma tentativa de investigar por que labor e trabalho, principalmente ao longo da modernidade, se entrelaçaram e se tornaram conceitos similares até mesmo para a filosofia política da época. Para a autora, o desprezo pelo labor na teoria antiga e sua glorificação na teoria da modernidade baseavam-se, ambas, na atitude subjetiva ou na atividade do trabalhador, uma desconfiando de seu doloroso esforço e a outra louvando-lhe a produtividade. Na primeira, laborar significava ser escravizado pela necessidade, já que, pelo fato de serem sujeitos às necessidades da vida, os homens só podiam conquistar a liberdade subjugando outros homens. Assim, a degradação do escravo, por exemplo, era um rude golpe do destino. A era moderna, de modo oposto, passa a glorificar o trabalho como fonte de todos os valores. Funde-se, assim, o labor de nosso corpo com o trabalho de nossas mãos.

Como bem apontou George Agambem, a teoria de Arendt ganha importantes variações no pensamento foucaultiano, ainda que neste não haja nenhuma menção ao trabalho da autora. Para Foucault, o investimento na vida foi uma estratégia utilizada pelas sociedades capitalistas para o seu próprio funcionamento. Segundo Foucault, “por milênios o homem permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivente e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal, em cuja política sua vida de ser vivente está em questão” (FOUCAULT, 1988, p.156). É a vida biológica que entra assim no centro dos investimentos, afim de produzir uma força de trabalho necessária. O trabalho se coaduna com estratégias biopolíticas, nas quais se formam um indivíduo com um corpo a ser laborado, uma população a ser preservada, uma identidade a ser constituída, bem como condições subjetivas para vivê-la e perpetuá-la. Sendo assim, a dimensão biológica, da vida, reflete-se na dimensão política. Na verdade é essa dimensão biopolítica, ou seja, do homem como ser

vivente, que passa a ser solicitada através de um conjunto de fatores conexos, que Foucault soube tão bem desenvolver de forma paralela. Corpos dóceis e úteis passam a ser necessários para o sistema que se forma nesse jogo de forças, controlando, de um lado, a dimensão política dos indivíduos e, de outro, a produção necessária para o funcionamento desse sistema.

A análise que, não sem certa dificuldade, podemos delinear nas práticas envolvendo a captação de imagens, e sua respectiva publicação na Internet, parece fazer parte das complexas variações dessa docilidade e utilidade, mediante uma reconfiguração do próprio capitalismo. A apropriação da força e da ação humana se dá em novos contextos, nesses casos. As práticas envolvendo esses vídeos parecem ser uma das vias de atuação desse poder-saber biopolítico nas demandas cognitivas atuais do ser vivente – enfatizando sua capacidade perceptiva e atencional para determinadas ações. Pode-se perceber também o quanto essa biopolítica é retroalimentada cada vez menos pelo Estado. Na lógica neoliberal, com a diminuição das intervenções do Estado, parece significativo notar como essas práticas também passam a ser fomentadas por entre relações de poder em mercados privados. O uso de aparelhos celulares talvez seja um bom exemplo, já que empresas privadas foram, praticamente desde o início, responsáveis pela difusão dessa tecnologia. Hoje, com esses aparelhos funcionando como dispositivos híbridos móveis de conexão multirredes<sup>11</sup>, é interessante perceber como novas estratégias vão sendo a eles conformadas. O vídeo produzido pelo estudante Jamal deve ser inserido nessa relação, como resultado de uma gama de vertentes que possibilitam sua aparição e sua atuação no jogo societário. Trata-se de um empoderamento do sujeito que altera as práticas antes restritas à Indústria Cultural, com suas regras profissionais e suas vias de acesso.

Uma faceta dessas estratégias em curso pôde ser vista em uma recente publicidade do jornal *O Globo* pelas ruas do Rio de Janeiro. Solicitando a participação dos moradores cidadãos, lia-se em algumas propagandas frases do tipo: *Buraco na rua, fotografe! Engarrafamento, denuncie!* Essa publicidade parece reforçar, de modo claro, aquilo que Deleuze observava na década de 80: que, nas sociedades de controle, nunca se pára de

---

<sup>11</sup> Cf. LEMOS, André. *Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes (DHMCM)*. Revista Comunicação, Mídia e Consumo, São Paulo, v.4, n.10, p.23-40, jul 2007.

trabalhar, porque nunca se encerra nada. Em uma sociedade da informação, todos os corpos são aptos a portá-la, traduzi-la e propagá-la virtualmente. Calcada em um presente ubíquo, em um curioso “tempo real” - que produz um efeito de univocidade –, essa comunicação adquire grande inteligibilidade através de uma imagem qualquer, mediante essa pedagogia do olhar de nossos tempos. Talvez por isso o ligeiro sucesso de dispositivos como o Eu-repórter. Além disso, essa publicidade do jornal *O Globo* parece conter um tom de mobilização geral, produzindo um sentimento policial em seus cidadãos – assim também como o anúncio do portal *A Voz do Cidadão*, com a frase “Faça do seu celular uma arma!”

Uma outra variação importante desse estado de coisas é o estatuto do jornalismo que, com seus espaços próprios, suas delimitações, suas instituições, enfrenta irrefreáveis embates e discussões a respeito de seu *savoir-faire*. O depoimento da produtora sênior do *CNN.com* e criadora do *iReport* evidencia como essa lógica amadora passa a adentrar nas próprias redações dos grandes jornais, interferindo, ainda que insidiosamente, na produção das notícias:

Tornou-se também parte da nossa rotina diária dentro da redação: toda manhã, quando editores de toda a empresa se juntam para discutir o que está sendo feito, o *iReport* é trazido à mesa. Discutimos a apuração de notícias nacionais, internacionais e passamos por cima do que está acontecendo no *iReport*. (KING, 2008)

Os recentes debates, nos cenários midiático e acadêmico, acerca do estatuto do jornalista e da notícia parece ser um sintoma dessas mutações. Vasta é a bibliografia que atesta essa “crise”, como o recente livro do correspondente internacional da CBS Tom Fenton, *Bad News: The decline of reporting, the bussiness of news, and the danger to us all*<sup>12</sup>. Uma curiosa variação disso, no caso brasileiro, foi a recente e polêmica decisão do Supremo Tribunal Federal de descartar a obrigatoriedade do diploma de jornalismo para o exercício da profissão.

---

<sup>12</sup> Más notícias: o declínio da reportagem, o negócio das notícias e o perigo para todos nós.

## TREINAMENTO E CONTRATAÇÃO DE CIDADÃOS

No início do filme *Teorema*, da década de 70, Pasolini constrói uma sequência que, para a época, talvez parecesse a visão de um comunista errante. Entretanto, hoje podemos lê-la de uma maneira diversa, inserindo-a em uma pungente reflexão acerca das formas de trabalho e dos modos de vida em sociedades pós-industriais. A cena se passa em uma fábrica de um rico industrial de Milão. Trata-se de um alvoroço entre operários, diretores e jornalistas. Isso porque o rico industrial havia decidido dividir a empresa com seus empregados, tornando-os como que sócios. “- Um ato isolado ou uma tendência geral do mundo moderno? Considerando como um símbolo de um novo curso de poder, este não é um primeiro passo para a transformação de toda a humanidade em pequeno burguesa?” - pergunta um jornalista.

A validade de se pensar nessa produção amadora como uma nova forma de trabalho, principalmente quando há uma solicitação dos próprios meios de comunicação para tal prática, parece ser ainda a avaliação dos componentes do sistema de produção de bens, que, por sua vez, produzem novos artefatos com valores que vão sendo capitalizados de acordo com uma variada rede de situações. O conhecido vídeo “erótico” em que a apresentadora de televisão Daniela Ciccarelli está na praia com seu namorado e o vídeo da morte de Saddam Huissein são exemplos de imagens amadoras, desautorizadas, sem autoria, mas que viraram “imagens-acontecimentos” do ano de 2006<sup>13</sup>. Esses dois exemplos, segundo André Brasil e Cézar Migliorin, apontam para uma nova ética nas imagens, dada a forma com que foram produzidas, difundidas e utilizadas. E essa nova ética das imagens parece refletir, por sua vez, insistentemente, na própria relação com esses novos cinegrafistas.

Ora, tanto nesses dois casos quanto na maioria desses vídeos amadores flagrantes, não há nenhum vínculo formalmente fechado e nenhum contrato assinado em termos burocráticos. As imagens aí, com efeito, deslizam como dados, e esses dados adquirem virtualidades que implodem as formas modernas de autoria e de responsabilidade. Esse trabalhador, munido desse ainda artiloso repertório ético-estético, tem apoio em uma

---

<sup>13</sup> Cf. BRASIL, André e MIGLIORIN, Cézar. *Saddam e Cicarelli: nossas imagens*. Revista Cinética. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/saddamcicarelli.htm>>.

intrincada relação que abarca, dentre outras, forças subjetivas (a possibilidade de ver sem ser visto, por exemplo) e midiáticas (a existência de canais de distribuição, por exemplo).

Há ainda outros fatores que contribuem para a construção desse tipo de trabalhador. No capítulo anterior tentamos esboçar como as imagens de Cho estavam entrelaçadas aos modos de Cho se autoconstruir. Ainda que em seu caso haja um centro de indeterminação, a identidade do rapaz passa a lidar, necessariamente, com aquele “personagem” que se revela na superfície das imagens.

Para alguns autores da “pós-modernidade”, a troca de “identidades” se processa, no compasso da sociedade do espetáculo, na própria superfície dos corpos, nos cabelos, nas roupas, nos acessórios e no “estilo” de cada um. Em outras palavras, as questões identitárias são investidas, mais e mais, em um regime da aparência, que propõe novos tons e matizes, em sua dinâmica com a interioridade psicológica. Talvez seja o próprio estatuto da identidade que, nesse caso, passe por modificações. O sociólogo/filósofo Zigmunt Bauman, por exemplo, a respeito da conformação de identidade contemporânea, traçou o seguinte diagnóstico:

Selecionar os meios necessários para conseguir uma identidade alternativa de sua escolha não é mais um problema (isto é, se você tem dinheiro suficiente para adquirir a parafernália obrigatória). Está à sua espera nas lojas um traje que vai transformá-lo imediatamente no personagem que você quer ser, quer ser visto sendo e quer ser reconhecido como tal. (BAUMAN, 2005, p. 91).

Aqui, exemplarmente, a identidade, a relação do sujeito com seu *self*, não é vista em meio a uma elaboração interna e expressão externa, como nos retratados da *Carte de Visite*. Produzir uma identidade, com novos estilos de vida, não passa, necessariamente, pelas tortuosas profundezas da interioridade psicológica ou por um trânsito entre o interior e o exterior. Para Bauman, a produção de um “ser outro” passa menos por uma elaboração interna do que por uma escolha de objetos que possam dizer quem você é, do que você gosta e em que grupo você se encaixa (todos eles, aliás, à disposição no mercado).

Repensando as questões de identidade no contexto de nossa segunda cena, cabe lembrar que o próprio trabalho (labor), desde a modernidade, participa ativamente da construção subjetiva. Uma das bases de formação daquele que se é parece estar relacionada

ao papel social que se exerce. Não é à toa que, em tempos de trabalho *flexível*, como aponta Sennett, as identificações tendam a ficar menos rígidas, a assumir novas dinâmicas. Assim, nesse trabalho espetacular, uma vez configurada uma identidade de produtor de imagens, parece viável e legítimo, no campo da existência, produzir notícias, produzir imagens de si, produzir uma imagem qualquer através dos dispositivos multimidiáticos à disposição no mercado.

Daí, pensarmos, em seguida, nas implicações desse ato produtor, dessa ação. Para Hannah Arendt, a faculdade da ação seria a faculdade propriamente política, aquela que atuaria no campo do imprevisível e da pluralidade. Na ação de se produzir uma imagem para esses novos canais de distribuição estaríamos tratando de que política?

A ação do estudante Jamal parece contar com um puro registro, que é inserido como um “efeito de real” e passa a atuar como uma ilustração ao discurso jornalístico da grande mídia. O vídeo do estudante não fala por si só. A imagem não possui tal força. Nela, nota-se apenas uma tentativa de tornar visível uma situação problemática. O papel desse estudante parece ser apenas esse: capturar uma imagem de forma apática, o mais próximo do “real”, sem interferir no acontecimento, sem propor nenhum enunciado além da simples aparência do que é dado a ver. Trata-se da utilização dos meios técnicos de registro em favor de um olhar desencarnado, um olhar que quer apenas capturar esse real primeiro que lhe é oferecido. Seu papel é registrar tudo como uma câmera de vigilância, ainda que as imagens apontem para as tensões corporais do momento (como na parte final do vídeo, quando Jamal se joga no chão e encerra a filmagem). O garoto engendra, literalmente, uma câmera subjetiva<sup>14</sup> que leva essa estilística ao paroxismo. Trata-se, efetivamente, de uma ação colaborativa.

As relações de forças que possibilitam algumas modulações dessas ações, as quais parecem, muitas vezes, desprovidas de uma força singular ou plural, são diversas. Gilles Deleuze lembrava, por exemplo, em meados da década de 80, que assistir a um programa de televisão no estúdio era um dos espetáculos mais apreciados da época. A questão, para Deleuze, com esse espectador passado aos bastidores, não era mais de beleza nem de pensamento, mas de “estar em contato com a técnica, tocar a técnica” (DELEUZE, 1992,

---

<sup>14</sup> Nomenclatura de uma técnica amplamente utilizada no cinema. Nela, simula-se a visão do personagem através do ponto de vista da câmera.



p.93). Também em um curioso depoimento da produtora da CNN Lila King, podemos notar, de maneira clara, um discurso acerca de uma certa política de treinamento que o *iReport* enseja. A resposta de King parece tão rentável para se avaliar a dimensão estética desse treinamento que vale aqui sua reprodução integral. A pergunta do jornalista, a partir da qual a resposta é proferida, versava sobre os possíveis problemas com plágio ou informações não corretas enfrentados pelo *iReport*. Daí, começa King:

Para ser honesta, não é algo que temos muitos problemas e não é surpresa para mim a qualidade média do conteúdo publicado no iReport. Acontece muito raramente descobrir durante a seleção que determinada história tem problemas. O que mais acontece durante a verificação é percebermos que a pessoa não teve treinamento profissional e pode ter sido ingênua na redação ou na edição. Aconteceu recentemente com um usuário na Flórida que tirou fotos de uma tempestade e aplicou mais contraste no PhotoShop, que tinha acabado de comprar. Percebemos que havia algo não real na imagem e um dos produtores ligou para ele, que admitiu que tinha colocado mais contraste na foto enquanto aprendia a mexer no programa. Ele mandou a versão original e nós explicamos que no fotojornalismo não se faz edições deste tipo, já que a imagem tem que estar o mais próximo possível da realidade. No fim, a técnica de jornalismo do leitor melhorou. (KING, 2007)

Claro que, não devemos pensar que as Organizações Globo, a CNN ou o YouTube sejam causas determinantes dessa conjuntura, dessas ações. Ainda que essas empresas estejam inseridas vertiginosamente nesse contexto, parece mais coerente pensá-las como mecanismos que alimentam a própria lógica discursiva capitalística de nossos tempos. Entretanto, não há como negar que essas empresas tendem a homogenizar suas medidas com base em seus limites discursivos, capturando, selecionando e controlando todos os sinais que emitem. O discurso de King parece caminhar nessa direção, “educando” os colaboradores e suas imagens com os significantes jornalísticos.

## **VIGILÂNCIA E ESPETÁCULO**

A possível vigilância das ações que vimos até aqui deve ser percebida como variante de um processo mais amplo. Trata-se de uma relação com o outro que possui raízes na formação das sociedades modernas. A vigilância está ligada a um desejo das instituições modernas de administrar e racionalizar suas operações, tornando-as eficientes e ágeis. Essa

lógica parece se manter até nossos dias, ainda que ela se faça, agora, revestida de novas estratégias, novos modelos, novas arquiteturas. As imagens amadoras participam dessa reordenação das formas de olhar, que implode a moderna dialética dentro/fora. Contudo, deve-se nuançar essa afirmação, uma vez que essas imagens amadoras, em boa parte dos casos, não estão, necessária ou diretamente, voltadas para o exercício da vigilância. Como argumenta Fernanda Bruno:

[Essas imagens] participam ativamente da construção de um regime escópico sobre a cidade e seus corpos que se passa não tanto nos circuitos de controle, mas sim nos circuitos de prazer, entretenimento e voyeurismo, onde vigoram uma atenção vigilante e a captura do flagrante (BRUNO, 2007).

Um exemplo curioso dessa relação parece ser os concertos de música, nos quais os espectadores assistem grande parte do concerto com os olhos nos visores de seus aparelhos celulares ou de suas câmeras digitais. Não se trata aí, exclusivamente, de uma vigilância, mas de um controle daquilo que se dá a ver, de uma atenção vigilante. Caso haja algum descuido do artista que se apresenta – como um tombo – ele não será perdoado e, certamente, será um dos vídeos mais vistos durante a semana em sites de compartilhamento de imagens.

Em outro contexto, sentido e valoração atuou, por exemplo, o conhecido vídeo postado no YouTube *Me dá meu chip Pedro!*. Essas imagens renderam até mesmo uma reportagem no programa Fantástico, da Rede Globo, com o instantaneamente famoso Pedro – que, ironicamente, não chega a aparecer nas imagens que o popularizaram na Internet. Do alto de um apartamento, o cinegrafista filma a casa do vizinho Pedro com uma mulher à porta que grita em bom tom: “- Pedro, cadê meu *chip!*”. Em certo momento do vídeo o cinegrafista anuncia, com um assovio, que ele a observa. Ela responde com palavras de baixo escalão e continua em busca de seu *chip*. A relação cinegrafista/vigiada é curiosa: ele se diverte, ri da situação, promove seus assovios, faz comentários. Tudo isso sem se mostrar nem tampouco alterar a postura da moça. Ele se diverte com sua produção: desvia em alguns momentos a câmera da mulher (possivelmente se escondendo de seu olhar), comenta que a moça quer muito o *chip*. Nota-se assim que vigilância e espetáculo se entrelaçam e assumem, ambas, funções e hibridismos que os distanciam de suas conceituações modernas.

Essa vigilância arraigada à cultura do espetáculo altera até mesmo o mais clássico dos dispositivos de vigilância. A prisão assume diversas variações nesse cenário cultural, nessas sociedades de controle. No Brasil já é notória a capacidade de presos comandarem ações de dentro dos presídios, através do uso de telefones celulares. Os países de capitalismo liberal avançado investem em novas tecnologias de controle, como *chips*, câmeras de vigilância, etc. Além disso, as neurociências já propõem estudos de prevenção a ações criminosas. Nesse caso, a predisposição criminosa do sujeito seria detectada em seu DNA. A partir daí, tomar-se-iam medidas preventivas, como o deslocamento desse sujeito para outros ambientes, outras comunidades, nos quais sua “predisposição” criminosa não pudesse se expressar<sup>15</sup>.

Podemos observar ainda apropriações desse dispositivo prisão no âmbito das representações audiovisuais. No cinema, um bom exemplo é o documentário *O prisioneiro da grade de ferro: auto-retratos*, de Paulo Sacramento, que torna visível os condenados por um familiar modelo narrativo: dando câmeras aos próprios presos. Trata-se de condenados que não devem ser excluídos do campo do visível, tampouco do campo produtivo das imagens. Em *O prisioneiro...* os próprios detentos são postos a trabalhar, mas não mais prestando serviços na cozinha. Após algumas aulas de como operar as câmeras, o olhar do condenado é posto a favor da produção de um olhar mais autêntico para o filme. Produz-se, assim, um *efeito de condenado*, como se pelas mãos daqueles que ali vivem conseguíssemos atingir uma verdade mais íntima acerca de suas vidas.

Um outro exemplo instigante são as constantes aparições no YouTube dos vídeos dos prisioneiros de Cebu, nas Filipinas (figura 5). A repercussão desses vídeos é tanta que habitualmente eles são comentados em conceituados telejornais de todo o mundo. Ao contrário do documentário brasileiro citado, não há aproximação ou singularização dos detentos. O interesse está em demonstrar a disciplina convertida em passos banais e sincronizados, em uma espécie de dança de programa de auditório. Do alto do pátio, alguém (talvez um preso) filma a disciplina daqueles detentos. A câmera faz algumas aproximações, mas nunca no sentido de destacar qualquer sujeito. A massa uniforme, tal qual uma parada militar, reconfigurada em uma aula de ginástica com grandes macacões alaranjados, dança pelo espaço de um pátio gigantesco. Geralmente, são conhecidas músicas americanas que embalam seus passos, como a recente *Thriller*, de Michel Jackson, encenada em homenagem

---

<sup>15</sup> Exemplo apresentado por Nikolas Rose em seu recente trabalho *The biopolitics of life itself*.

à morte do cantor.



Figura 05

Lembremos, por fim, de um recente caso ocorrido em uma universidade brasileira que se instala entre a escola e a prisão. Trata-se dos vídeos produzidos pelos alunos da Uniban no momento em que Geysel, uma aluna do curso de Direito, era expulsa por estar trajando um vestido muito curto. O que temos nesse caso é um outro exemplo dessa lógica que mistura vigilância, voyeurismo e prazer. Através disso, o coro dos alunos, acusando a estudante de “puta”, integra uma espécie de punição espetacular. Na maioria dos vídeos produzidos pelos alunos ao longo do corredor que Geysel percorre, mostra-se ela de jaleco, resignada, rebaixada, e sendo escoltada por policiais (figura 6). O celular e as câmeras tornam-se, efetivamente, uma arma, que fere e humilha pelo espetáculo. A estudante com um jaleco branco, que esconde seus trajes “impróprios”, é a punição representada no vídeo. Os xingamentos graves, feitos em sua maioria por homens, reafirmam o local do sexo, das identidades e das aparências. As imagens atestam um controle daquele espaço pelos próprios alunos. Para aqueles que gritam (e filmam), a escola não se confunde com o prostíbulo. As imagens são como provas e ameaças, são os instrumentos desse policiamento espetacular. As ações de filmar e postar essas imagens atuam como uma força complementar à ação policial.



Figura 06



Figura 07

Há que se notar também que essa a humilhação espetacular assume uma dinâmica paradoxal. Isso porque a aluna da Uniban, dias após ter sua imagem no incidente divulgada em sites de relacionamento, se tornava uma personalidade, concedendo entrevistas a diversos programas de televisão (figura 07). Essa oportunidade Geysy certamente aproveitará. Assim, quem sabe, no futuro, talvez possa se tornar uma apresentadora famosa e namorar em praias alhures, perante olhos de tantos outros trabalhadores vigilantes. Nesse caso, iríamos reunir, de uma ponta a outra, duas faces de uma mesma imagem.

## CAPÍTULO 4

*CENA 03:*

### **NÓS, ESPECTADORES DE IMAGENS VIBRANTES**

*O que mais importa ao homem moderno não é mais o prazer ou o desprazer, mas estar excitado.*

Friedrich Nietzsche

*Eu me vi grudada na internet e na televisão para saber informações sobre os últimos eventos. Choro toda hora. Não tenho certeza do que deveria fazer ou dizer. É difícil voltar ao trabalho.*

Maureen, estudante de pós-graduação da Virginia Tech

Nossa última cena não é especificamente um desfecho, mas um reinício. Nela, iremos propor uma mudança de ponto de vista na análise do acontecimento. Se a dinâmica das duas primeiras cenas enfatizava as implicações de sujeitos produtores, agora analisaremos os consumidores dessas imagens, ou seja, a recepção dessas imagens por espectadores, através das telas da Internet, do celular, da televisão ou da mídia que for. Nessa cena atuam forças que impulsionam as demais, pois nela acontece o momento em que as imagens amadoras são lançadas ao “mundo” e passam a interferir naqueles que nele vivem. Essa cena seria responsável, por exemplo, pelo disparo de nossas reflexões. Surge assim, de saída, uma questão: *que tipo de espectador somos nós?*

Se até aqui privilegiamos a questão inicial *por que se filma?*, passamos agora à questão *por que ou por quem esses vídeos são assistidos?* Deve-se notar, entretanto, que há entre essas duas questões um laço que se refaz incessantemente. Se pensarmos, por exemplo, como Marx, quando afirma que o par produtor/consumidor são elementos complementares,

munidos de uma mútua influência, poderemos notar que esse novo ponto de vista é uma mudança que não exclui o que vimos nas outras duas cenas. Isso porque a lógica amadora parece não criar apenas imagens para espectadores, mas também um tipo de espectador que produz e difunde outras tantas imagens.

Sendo assim, entrevemos um problema. Haveria como isolar as imagens amadoras do fluxo imagético midiático? Haveria como estancá-las e circunscrevê-las em torno de um determinado “modelo” de espectador? Considerando que essas imagens atuam como efeito e instrumento de configurações subjetivas, sociais e midiáticas, parece um tanto inadequado o isolamento dessas imagens, tomando-as como um bloco homogêneo e facilmente detectável. Isso porque essas “imagens amadoras” participam de um fluxo que está a todo momento sendo alocado e significado, tornando-se muito difícil separá-las dos outros “tipos” de imagens que as precedem e que as sucedem.

Daremos ênfase, assim, ao estudo de três dimensões que parecem, a priori, evidentes no processo de recepção dessas “imagens midiáticas”. Trata-se, contudo, de questões que não são exteriores às análises propostas até aqui: a hiperestimulação dos corpos; a temporalização dos acontecimentos em um tempo dito “real”; o efeito de real que se evidencia nos protocolos estéticos dessas imagens amadoras.

No primeiro capítulo, tentamos esboçar algumas forças que possibilitaram a formação do “observador” moderno, e que servem de referência às formas de recepção desse “espectador” contemporâneo. É válido notar, assim, que muitas são as similitudes que os aproximam. Um corpo “nervoso”, excitado e atento, por exemplo, que foi necessário para habitar os novos modos de vida urbanos, com a expansão dos meios de transporte e comunicação, não deve ser visto como uma novidade de nossos tempos. Entretanto, muitas são também as diferenças que marcam essa aparente continuidade. Muitas são as diferenças que separam esse observador moderno do espectador contemporâneo. Enfocando essas diferenças, tentaremos esboçar alguns predicados desse espectador que habita os espaços urbanos de nossas sociedades da informação e que lidam, a todo momento, com essas imagens “vibrantes”.

## **CORPO, HIPERESTÍMULO E TEMPORALIDADE**

Uma imagem amadora que representa bem os estímulos visuais que mantêm um corpo excitado, pôde ser vista em um vídeo que ganhou certa projeção há alguns meses na *Web*. Nesse vídeo caseiro, um pequeno japonês de menos de dois anos de idade joga tênis pelo console do videogame *Wii*<sup>16</sup>. O garoto não consegue produzir frases inteiras e quase não consegue se manter em pé. Porém, obedece aos comandos do jogo simulado que lhe é apresentado na tela da televisão. Cabe lembrar ainda que, mais recentemente, esse mesmo videogame lançou uma versão chamada *Wii Fit*. Nessa versão, não só o garotinho, como toda a família, poderia se exercitar através de exercícios aeróbicos ou musculares que as imagens do jogo ofereceriam.

As práticas que abarcam esse videogame, que possui grande apelo entre as classes mais abastadas, devem ser vistas em meio à outras estratégias que tornam o corpo algo compatível aos bits, pixels e tubos catódicos que acompanham a lógica das representações midiáticas. Nosso sistema nervoso central reage, de modo nada metafórico, a essas imagens virtuais, midiáticas e amadoras. A imagem-informação provinda das telas localizadas em elevadores, portarias, telefones celulares, aeroportos, salas de jantar não seria inteligível caso nosso corpo não reagisse rapidamente a todos seus estímulos visuais, sonoros, informacionais. Chegamos a ser, por uma conta muito exata, o equivalente das chamadas novas tecnologias, cabendo exatamente na lógica de suas representações.

Com essa “necessidade” de estímulos, somos nós próprios que buscamos nossas doses diárias de informação. Até a noite do dia 16 de abril de 2007, por exemplo, dia da tragédia em *Virginia Tech*, o site *CNN.com* já havia registrado 1,8 milhões de visitas ao vídeo de Jamal. Além disso, essas imagens foram incessantemente repetidas no canal televisivo da CNN. Acompanhá-vamos o incidente como se ele fosse um filme por vir. Primeiramente as imagens de Jamal, as informações do âncora, as letras miúdas correndo na parte inferior do vídeo, a logo do *iReport* em um canto superior dessa mesma tela, outra vez o âncora, o mapa da universidade... Logo em seguida serão disparadas as imagens profissionais das redes de televisão: entrevistas, especulações. Mais tarde, enfim, as imagens de Cho, as fotos, os vídeos. Fomos tragados por uma narrativa do “real”, da qual não podemos perder nenhum momento, sob pena de sermos considerados “desligados”, “desinformados”, “desinteressados”. Ao contrário, devemos estar prontos para qualquer nova informação,

---

<sup>16</sup> Acesso pelo endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=kDdErzFwrRY>



permanecendo atônitos e atentos, perplexos e atentos, na espera constante de um *the end* que nunca chegará.

Essa percepção tão nervosa possui como respaldo um corpo que a suporta, um corpo que é capaz de dispor de energia, de condições cognitivas para o “processamento” dessa variação incessante de cores, tempos e formas. Walter Benjamin disse certa vez que “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência.” (BENJAMIN, 1994, p.169). Se os modos contemporâneos de existir das sociedades capitalistas pressupõem, cada vez mais, uma relação com as imagens dos mídia, das telas dos mais diversos dispositivos, é porque um certo tipo de visão – com seus comandos operatórios – já foi inventado e está em pleno funcionamento.

Ben Singer, em um ensaio intitulado “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular” (SINGER In CHARNEY e SCHWARTZ, 2001), propõe algumas referências históricas acerca da produção desse corpo *excitado*. De saída, o autor enfatiza alguns conceitos através dos quais se costuma pensar a modernidade: o moral e político, que questiona as normas e valores do mundo tradicional e sagrado; o cognitivo, que se refere à racionalidade instrumental para a interpretação do “mundo”; o sócio-econômico, que diz respeito às mudanças tecnológicas, sociais, tais como transporte, industrialização e crescimento populacional. Singer postula, então, um quarto conceito possível: a *modernidade neurológica*. Nessa perspectiva, inspirada nos trabalhos de Georg Simmel e de Walter Benjamin, Singer enfatiza o “choque do novo” e o “bombardeio dos estímulos” nas ruas das principais cidades modernas. A análise de Singer, curiosamente, vai ao encontro de muitos dos predicados que se costuma atribuir ao homem contemporâneo, “pós-moderno”. A sobrecarga sensorial e a intensidade dos estímulos são alguns desses predicados já plenamente arraigados, segundo Singer, nos estilos de vida modernos. Pesquisando as primeiras manifestações culturais desse estado de coisas, Singer analisa as ilustrações e caricaturas dos jornais de época, que mostravam a ansiedade com relação aos perigos da vida na cidade moderna. Os temas dos jornais sobressaltavam, principalmente, os terrores do trânsito na cidade moderna e os acidentes com máquinas nas fábricas.

Hoje, nossos temores são produzidos por novas matrizes. A cultura do medo que vivemos se instala em novas articulações entre máquinas e homens, que são representadas

também por novas mediações, novas estéticas. O atentado às torres gêmeas de Nova Iorque, em 11 de setembro de 2001, talvez seja um caso exemplar para se analisar os efeitos dessa recepção nos dias de hoje. Em um instigante artigo que coloca em questão as relações entre guerra, televisão e superexcitação dos corpos, Maria Cristina Franco Ferraz realiza uma reflexão acerca desses temas em relação aos atentados de 11 de setembro. De saída, a autora vincula essa intrincada relação à sociedade do espetáculo. Pensando então na relação entre guerra e televisão, apóia-se em alguns textos de Paul Virilio publicados no livro *L'écran du désert (chroniques de la guerre)*. Ferraz nos lembra que, com o desfecho da Guerra do Vietnã, os canais de televisão, bem como o Governo americano, entenderam o valor das “armas” midiáticas. As imagens da Guerra do Golfo, por isso, podem ser tidas como as primeiras imagens dessa “tele-ação”, como caracteriza Virilio, na qual o arsenal midiático passa a ser pensado como um novo *front* de batalha. É essa mesma arma midiática que, segundo Ferraz, foi usurpada também pelos terroristas nos atentados do 11 de setembro, produzindo, em um primeiro momento, um vacúolo na comunicação – como expressou Deleuze –, uma vez que, por alguns instantes, os sentidos partilhados e consagrados com os quais os mídia trabalham foram interceptados e suspensos. Para Ferraz, “o que aconteceu no lapso de tempo em que os atentados foram retransmitidos ao vivo intensificou o vazio de sentido, retirando-lhe as máscaras com que em geral se recobre: os sentidos previamente constituídos.” (FRANCO FERRAZ, 2002, p.184-185). Um exemplo dessa suspensão foi a utilização atabalhoada das legendas “ataques palestinos”, nos primeiros momentos das transmissões, logo substituídas por “ataques terroristas”. Claro que, como nos lembra a autora, a comunicabilidade do fato pelos mídia foi, em seguida, resgatada, não somente por jornalistas, mas sobretudo por vozes de sociólogos e cientistas sociais – grupos que, habitualmente, não têm esse espaço na televisão.

Em relação à recepção dos atentados pelos espectadores de todo mundo, Ferraz faz o seguinte diagnóstico:

(...) tal bombardeamento de imagens se, por um lado, tem por efeito entorpecer os corpos, ao mesmo tempo estimula certos afetos, excita-os de modo a dificultar – senão inviabilizar – o gesto reflexivo e a promover uma forte adesão pública a respostas bélicas. Entorpecimento e extrema estimulação dos corpos amalgamam-se assim nas atuais sociedades do espetáculo, formando corpos superexcitados, adequados ao consumo desenfreado (também de toda sorte de estimulantes) e a eventuais conflitos bélicos. (FRANCO FERRAZ, 2002, p.188).

Com essas referências em mente, pode-se dizer que o caso *Virginia Tech* mantém certas relações com o caso 11 de setembro, ainda que este último seja, obviamente, um evento de outra magnitude. Nos dois casos, houve essa transmissão nervosa que entorpeceu os corpos. Além disso, o massacre de *Virginia Tech*, cinco anos após os atentados às torres de Nova York, extrapolou essa recepção via televisão. Isso porque foi a internet o local onde circularam as primeiras notícias do caso. Os alunos que vivenciavam a tragédia começaram a publicar informações e imagens em sites e páginas de relacionamento. O aluno Jamal foi o primeiro estudante a enviar um vídeo ao site da CNN. Essas informações dos alunos e esse vídeo mencionado, aliás, foram os recursos utilizados pela CNN para produzir suas primeiras chamadas televisivas.

Cabe enfatizar também outra dimensão dessa recepção: seu modo de temporalização. Em relação ao 11 de setembro, em sua retransmissão *ao vivo* – que interrompeu por alguns instantes a fala televisiva, deixando o “fato” ou “notícia” em suspenso –, Ferraz argumenta que houve uma mobilização dos reflexos, que se valeu mais do fomento das emoções do que de uma reflexão e compreensão de um “fato noticioso”. Uma das implicações dessa superexcitação dos corpos atrelada à essa temporalização das imagens – tanto sua retransmissão ao vivo quanto sua instantaneidade ou repetição – seria o abalo nas bases do jogo propriamente político. Utilizando o pensamento de Paul Virilio, Ferraz retoma algumas instigantes passagens dos textos do urbanista francês. Virilio afirma, por exemplo, que:

Não há política possível na velocidade da luz. A política é o tempo da reflexão. Hoje não temos mais tempo para refletir, as coisas que vemos já aconteceram. E é necessário reagir imediatamente... Uma democracia do tempo real é possível? (VIRILIO *apud* FRANCO FERRAZ, 2002, p. 182)

Essas imagens amadoras participam, invariavelmente, desse regime de temporalidade. De um lado, um corpo que é incitado a produzir imagens do presente, imagens que parecem querer se colar ao acontecimento. De outro o consumo dessas imagens instantaneamente produzidas, que implodem o espaço que as ligaria ao passado, bem como às reflexões acerca do porvir. Nesses modos de captura e difusão, recai-se facilmente no terreno dos clichês, da comunicação fácil, do compartilhamento de signos através de uma pura informação que se dá nessa pouca espessura espaço-temporal. De ambos os lados, do cinegrafista amador ao

espectador dessas imagens, entra em vigor uma espécie de palavra de ordem, que se confunde com uma *imagem de ordem*. Essa dupla ordenação é uma informação que entorpece os afetos, colocando-os em constante mobilização.

Deve-se levar em consideração que, quando se fala em corpo superexcitado, se vale mais de uma intensidade latente que se instaura na lógica das sociedades da informação do que de um estado efetivamente agitado. Essa intensidade parece ser fruto, em parte, da própria temporalidade que essas imagens ensejam. Assim, chega-se a uma relação paradoxal: apesar desse corpo, desse espectador estar conectado, estimulado e atento, ele se mantém passivo, inerte e desprovido de agenciamento político.

## NOVOS REALISMOS E O CHOQUE DO REAL

O apelo realista<sup>17</sup> que se pode verificar nessas imagens amadoras é uma questão que já foi levantada em vários momentos ao longo deste ensaio. Essa dimensão estética das imagens amadoras, aliás, é um de suas características mais valorizadas, principalmente pelos mídia. Esse “realismo sujo”, como alguns autores sugerem, proporciona ao discurso midiático uma quase clarividência, uma tensão aos enunciados, aos acontecimentos, ainda que chapando-os por essa imagem trepidada, nervosa, “viva”. Deve-se notar também que essa estética não é uma exclusividade desses vídeos, mas, antes, uma expressão que abarca diversas manifestações culturais. Conforme afirmam Consuelo Lins e Cláudia Mesquita: “ (...) o interesse por imagens 'reais' (...) parece corresponder a uma atração cada vez maior pelo 'real' em diversas formas de expressão artística e midiática” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 8). No caso do cinema, cabe lembrar, por exemplo, dos movimentos *Dogma 95* e *Mumblecore*.

Pode-se dizer que o aparecimento do *Dogma 95* ao grande público ocorreu em um simpósio internacional organizado pelo Ministério da Cultura da França. Tratava-se de um evento em comemoração ao centenário do cinema, em 1995. Dentre os convidados, um promissor cineasta dinamarquês: Lars Von Trier. Lançando questionamentos e perspectivas sobre o futuro da sétima arte, Trier lança ao público as idéias do *Dogma 95*, grupo que contava ainda com Thomas Vinterberg, Christian Levring e Søren Kragh-Jacobsen. Na ocasião, as balizas do movimento são apresentadas: perspectivas e modelos que apontavam

---

<sup>17</sup> Cf. FELDMAN, Ilana . *O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica*. Revista FAMECOS, v. 36, p. 61-68, 2008.

para novos modos de produção e estetização da visualidade cinematográfica. Podendo ser entendido como uma recusa aos cânones hollywoodianos, os “dogmáticos” contestavam principalmente o efeito “ilusionista e falso” do cinema narrativo clássico.<sup>18</sup>

De início, o manifesto lança uma crítica ao movimento da *Nouvelle Vague*<sup>19</sup> francesa, afirmando que as bases teóricas do movimento francês ainda estavam calcadas em uma percepção burguesa da arte. Sem entrarmos muito nessas farpas entre escolas cinematográficas, o que vale ressaltar é que os filmes da *Nouvelle Vague* vão contra o modelo transparente e de narrativa clássica de *Hollywood*, em favor de uma opacidade<sup>20</sup>. Curiosamente, o *Dogma 95*, ao propor uma resistência a essa mesma transparência ilusionista, vai privilegiar um cinema supostamente mais autêntico, mas também não opaco. Ao contrário, o que pleiteiam é um realismo outro, uma transparência outra. Para tal, Lars Von Trier e Thomas Vinterberg elaboram o Voto de Castidade (*Vow of Chastity*), uma cartilha com um conjunto de regras pelas quais os filmes deveriam ser pautados, inclusive nos dos seguidores que almejassem tal visualidade.

Segundo algumas prerrogativas do Voto, as filmagens deveriam ser realizadas em locais externos e sem uso de acessórios ou cenografia; o som não deveria jamais ser produzido separadamente da imagem; a câmera deveria ser usada na mão; o filme deveria ser em cores; não se aceitaria nenhuma iluminação especial, truques ou filtros fotográficos; o filme não deveria conter nenhuma ação “superficial”, ou seja, nenhuma ação que não pudesse ocorrer “realmente” (como um homicídio, por exemplo); os deslocamentos temporais ou geográficos também ficavam vedados (o filme se desenvolveria em “tempo real”); os filmes de gênero não seriam admitidos; o nome do diretor não deveria aparecer nos créditos; o filme deveria ser em 35 mm (cabe salientar que, os filmes do grupo foram produzidos, em sua maioria, com câmeras de vídeo digital e depois, para a exibição, passados para o formato 35mm).

É interessante notar que, em uma primeira visada, as cláusulas poderiam ser remetidas

---

<sup>18</sup> Para uma historiografia e análise básica do *Dogma 95* sugiro o artigo *Film According to Dogma*, de Peter Schepelern. Acesso também pelo site <http://www.dogme95.dk/news/interview/schepelern.htm>

<sup>19</sup> Nome dado ao movimento cinematográfico francês da década de 60. Entre seus principais cineastas estão Jean-Luc Godard e François Truffaut. No contexto de seu aparecimento, devemos lembrar do movimento Neo-Realista Italiano, as manifestações de Maio de 68, o aparecimento da importante revista de cinema *Cahiers du Cinema* e o papel da crítica e da política de autor.

<sup>20</sup> Ver em Ismail Xavier. *O discurso Cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

aos moldes do Neo-realismo Italiano, visto que algumas das características propostas vão ao encontro do que foi aquele cinema de rua emergido no pós segunda guerra. Porém, a estética que se desprende no *Dogma 95* pouco tem a ver com o realismo crítico da escola Neo-realista. Os filmes do *Dogma 95* colocam em xeque um realismo em que o real não é somente problematizado, mas também, e sobretudo, buscado. Trata-se de um real que seria evidenciado a partir da recusa aos clássicos artifícios cinematográficos. Para tal, são utilizados os artifícios do Voto de Castidade, que pretendem inebriar, através desse efeito de real obtido, sua artificialidade sutil, já que manifestada, declarada e exigida.

Passados pouco menos de dez anos dos primeiros filmes lançados pelo grupo, como *Festa em Família* (Thomas Vinterberg, 1998) e *Os idiotas* (Lars Von Trier, 1998), pode-se dizer que o movimento demarca bem certas prerrogativas e lugares comuns na visualidade contemporânea. Não que ele seja uma influência direta em nossos dias, um modelo que ganha adeptos (embora o movimento, a partir de 2002, tenha passado a conceder “Certificado Dogma 95” para produções com o mesmo gesto dogmático). Contudo, não há como não circunscrever as matrizes propostas no Voto de Castidade como efeito e instrumento de sua época. Essa matriz estética é a mesma de um filão cinematográfico que vem se desenvolvendo por jovens americanos nos dias atuais.

*Mumblecore* ou “geração resmungo”. É assim que os críticos e a mídia, de modo geral, vêm classificando essas produções de baixíssimo orçamento, realizadas com câmeras digitais amadoras e cenografia improvisada, que têm estreado no circuito americano. Em uma reportagem publicada no jornal *The New York Times*, Dennis Lim afirma que os integrantes “evidenciam uma sensibilidade característica do século 21, decorrente do modelo *myspace* de relacionamento social e também reflexo do voyeurismo praticado em sites como o *youtube*” (LIM, 2007). Trata-se de filmes com diálogos improvisados e atuações naturalistas. É interessante notar que, o tema tecnologia é sempre presente nos filmes, na mesma medida em que o tema da incomunicabilidade desses jovens também o é.

Poder-se-ia dizer assim que esses dois movimentos cinematográficos, separados por aproximadamente uma década, possuem uma relação muito próxima em seus principais pressupostos: produção independente, baixo custo e uso de equipamentos baratos. Para além disso, a relação que se verifica nas predisposições estilísticas dos dois movimentos parece sugerir um mesmo apelo realista. Claro que esses filmes lidam com um regime de

temporalidade distinto das imagens amadoras dos mídia. Contudo, na esteira da historicidade que lhes é comum, encontramos entre eles determinadas balizas subjetivas, culturais, epistemológicas e tecnológicas que partem de um mesmo solo, ainda que esses movimentos cinematográficos tenham efeitos e propósitos diferentes.

Os programas televisivos também participam dessas novas formas de apresentação e estetização. Segundo Consuelo Lins e Claudia Mesquita:

Os telejornais e programas de variedades não se limitam mais às imagens estáveis e bem enquadradas, utilizando em muitas coberturas planos-sequências tremidos e imagens de baixa qualidade registradas com microcâmeras, câmeras de vigilância, amadoras e telefones celulares, buscando imprimir – ainda que de maneira limitada e 'domesticada' – um 'efeito de realidade' à assepsia estética que imperava no telejornalismo até o início dos anos 90. (LINS e MESQUITA, 2008, p.8).

Como se pode observar, trata-se de um determinado regime de imagens que envolve novos meios de produção e novas percepções. A questão que nos interessa, a partir dessas constatações, é a seguinte: que tipo de experiência essas representações possibilita? De saída, devemos associar esse realismo, invariavelmente, a uma recepção calcada em um tempo “real” que, de uma maneira ou de outra, mobiliza os sentidos e a percepção, deixando-os em estado de alerta. Trata-se de um choque, de um realismo que, com seus artifícios e formas de lidar com o visível, arrebatava o espectador, fomentando suas emoções. Provoca-se assim um choque do real, como nomeia Beatriz Jaguaribe.

A noção de “choque do real” proposta por Jaguaribe está necessariamente atrelada à idéia de “efeito do real”. Porém, enquanto o “efeito do real” buscava, pelo detalhe da ambientação, pelo fluxo da consciência ou por quaisquer outros protocolos narrativos, reforçar a tangibilidade de um mundo plausível, verossímil, o “choque do real” visa a produzir intensidade e descarga catártica. O choque do real teria uma relação direta com ocorrências da vivência metropolitana, tendo uma particular relevância na retratação da violência social: violações, assassinatos, assaltos, massacres, cenas eróticas. Nesses modos de apresentação do real se entrecruzariam, segundo Jaguaribe, “cultura do medo, saturação midiática, incerteza urbana e intensificação de um 'efeito de real' pelo uso do choque”. (JAGUARIBE, 2007, p.99-100).

A questão para a autora, acompanhando a perspectiva já exposta de Virilio acerca da

temporalidade ensejadas por essas imagens, é que o choque do real quer desestabilizar a neutralidade do espectador/leitor sem que isso acarrete, necessariamente, um agenciamento político. Para a autora, “a televisão produz doses diárias de imagens que espantam e fatigam” (JAGUARIBE, 2007, p.105). A qualidade espetacularizada destas imagens estaria relacionada à sua descontextualização e a uma repetição de informações que não sedimentariam perspectivas críticas.

Essa deflação reflexiva talvez seja mais um exemplo nas mudanças das relações dentro/fora própria ao nosso tempo. Em uma luminosa passagem de seu livro *O deserto do real*, o pensador esloveno Slavoj Žižek faz uma argumentação que traduz, de certo modo, essa relação dentro/fora e suas implicações em um plano estético-político:

O problema com a “paixão pelo Real” própria ao século XX não é o fato de ela ser uma paixão pelo Real, mas sim o fato de ser uma paixão falsa, em que a implacável busca do Real que há por trás das aparências é o *estratagema definitivo para evitar o confronto com ele*. (ŽIŽEK, 2003, p.39)

Esse não confronto com o real pode ser entendido, no nosso caso, como o chapamento dos acontecimentos, que leva em conta, sobretudo, esse efeito de choque, como se a ele estivéssemos colados, como se essas imagens tremidas, trepidadas, que acompanham uma situação conflituosa, abarcassem toda a realidade. A paixão falsa pelo real nada mais é do que uma paixão verdadeira por esse real que é apreendido nas telas, e que é traduzido como a totalidade de um acontecimento. Essa paixão dificultaria uma relação mais fundamental com o real. Toma-se, nesse caso, a parte pelo todo. Resume-se a complexidade de um acontecimento a formas e fórmulas – como o jargão “massacre na Virginia” – que simulam seu encerramento.



# CONCLUSÃO

*Si vous saviez, lorsque vous commencez à écrire un livre, ce que vous allez dire à la fin, croyez-vous que vous auriez le courage de l'écrire?*

Michel Foucault

Cada nova leitura daquilo que se escreve é uma aventura arriscada. Corre-se o perigo de apagar tudo, de desertar o que foi escrito em um gesto decidido, mas também de atualizar o já pensado, atualizar o próprio campo do pensamento, surpreendendo-se com aquilo que se quis dizer, com aquilo que se disse, com aquilo de que nem se lembrava mais que um dia se soube. Nesse percurso de tantas releituras e reescritas, esquece-se daquilo mesmo que, com uma intensidade latente, disparou o próprio pensar, o primeiro parágrafo – por certo já apagado, reescrito, reformulado. “Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?”, dizia Clarice Lispector. De onde surgiu mesmo essa necessidade de pensar o sujeito contemporâneo através dessas imagens amadoras, através de um caso tão distante destas terras tropicais? Aqui já não importa mais. A questão que se coloca no fim é: o que se quis dizer? O que tínhamos a dizer?

O que aconteceu nesse processo de pesquisas, escritas e observações foi um acúmulo heterogêneo de indícios, que levaram o pensamento a uma espécie de lago de referências. Claro que, nesse lago, há uma espécie de correnteza que direciona seus pressupostos: perspectivas selecionadas, recortes e escolhas, adesões e caminhos. O massacre da *Virginia Tech* atuou aqui como um lócus, uma delimitação, uma fatia do mundo sensível, uma fatia do mundo. Essa delimitação, contudo, não impediu aproximações por semelhanças, aproximações por temáticas, deixando claros os variados contextos em que essas imagens podem se inserir. Nesse sentido, pôde-se notar como elas passam a se entrelaçar ao corpo social, costurando estilos de vida, modos de percepção. Por isso, mais uma vez, um retorno necessário à base inicial *Virginia Tech*. Também por isso a necessidade de se dividir essa base em cenas, de modo que as análises e as particularidades pudessem tomar forma. Contudo,

essas cenas não passam disso: cenas. Elas são delimitações forçadas. Porém, colocando-as em ação, pudemos notar algumas configurações desse sujeito que produz e consome tais imagens.

Esse sujeito contemporâneo que investigamos poderia ser lido também como o amador contemporâneo. Se não enfatizamos isso a todo momento foi para tentar desvincular a figura do amador de um conjunto de características previamente estabelecidas. Tratamos de produzir, nesse sentido, uma espécie de cartografia do amador, que em geral suprimia, estrategicamente, o próprio termo. A suspensão desse “amador” – e de seus sentidos previamente sedimentados – foi um meio de burlar essa identificação primeira que, na maioria dos discursos, dele se faz. Ao final, o que podemos dizer a respeito desse amador? Mais do que alguém que pratica um *hobby*, um afazer sem perícia ou instituição que o valide, o amador é alguém que sofreu uma série de investimentos, apropriando-se de técnicas diversas. Por que a instrução de técnicas a “não-profissionais” interessaria ao sistema? Qual o sentido dessa estratégia? Talvez se trate de um processo de equivalências das capacidades cognitivas, um processo que investe no conhecimento mediano e funcional. Pode-se perceber que variadas formas de serviços “profissionais” passam a contar com uma versão para o mercado, incentivando, dessa forma, amadorismos. A apropriação dos meios técnicos para a produção de imagens não haveria porque ficar de fora. De uma forma ou de outra, a produção dessas imagens por amadores não escapa às relações de poder. O que podemos afirmar, por ora, é que essa estratégia se forma em meio a um paradoxo: pois o mesmo sistema que coloca o amador no campo do negativo, negando-lhe um status relevante, enfatiza cada vez mais sua permanência e ampliação através de diversos canais, como o site de compartilhamento de vídeos YouTube.

Ainda para dar conta desse amador ou desse sujeito, usamos termos que podem parecer redutores e, muitas vezes, globais demais, tais como: *eu* de nova espessura, trabalho vigilante, corpo superexcitado. É óbvio que a experiência de cada indivíduo é única e nela confluem, em algum nível, idiosincrasias e singularidades, por mais assujeitadas que sejam. Contudo, a valia desses termos, por vezes demasiadamente gerais, é pôr em evidência certas tendências, certas estratégias, certas forças que vão se delineando nesses tempos de capital informatizado. A imagem amadora é uma dessas forças. O amador, tal como aqui entendido, é uma dessas forças. Essas imagens produzidas e consumidas tocam não só os olhos, mas

também todo o campo do vivido daqueles que com elas se relacionam. O problema é que, por serem menosprezadas ainda hoje como um significante negativo, elas raramente são compreendidas dessa forma. Alegando o fato de elas serem despreziosas, sem força jornalística ou artística, pensa-se que elas *não valem nada*. O que não se percebe é que, talvez, tenha se alterado, antes, o próprio estatuto do jornalismo e da arte. É claro que, com isso, não se quer dizer que todos estejam praticando agora uma estética da existência, uma *vida artista*, como propunha Foucault.

Em relação aos seus usos pelos mídia – nossa ênfase nesse trabalho –, essas imagens parecem não escapar aos clichês (Cho reproduzindo imagens de filmes, a câmera subjetiva de Jamal). O clichê nessas imagens é uma repetição de signos que, curiosamente, não se dá atrelada a uma narração. Essas imagens surgem a nós já revestidas pelos significantes jornalísticos, familiares, sexuais, etc. Há sempre uma falta narrativa nessas imagens, mas que é completada, em alguma instância, por outros tantos clichês. Essa não narração, essa falta de edição, é uma característica que as distingue das imagens do cinema, por exemplo. O cinema, é bom lembrar, não tinha que, necessariamente, ser elaborado em função de uma narratividade. Essa forma de compreender o cinema se forjou em função de um conjunto de fatores que se relacionaram diretamente com o sujeito e a sociedade que lhe deu nascimento. Essas imagens amadoras, ao menos no caso *Virginia Tech*, não possuem força narrativa, tampouco outro regime que queira extrapolar essa não-narração, como nos cinemas de vanguarda. Contudo, não se deve, mais uma vez, desconsiderar as possíveis leituras dessas imagens amadoras devido ao fato de elas não serem narrativas. Deve-se, antes, perceber que forças as edificam, pois conhecendo-as, poderemos notar a quem elas interessam, bem como as possíveis formas de potencializá-las, de ampliar seus movimentos para, quem sabe, inventarmos uma arte pós-midiática.

Para tal, devemos enfrentar, antes de mais nada, *nossos* próprios limites. Como produzir um novo olhar com essas imagens, nossas imagens? Como fazer que dessa simples captura do aparente haja a formação de novas nuances, de novos mundos possíveis? Como fazer com que esses corpos que as produzem e as consomem se desdobrem em “novos corpos”, saindo dos automatismos e catatonismos? Como fazer com que essas imagens escapem aos mecanismos e sentidos pré-estabelecidos, ao grande significante capitalístico, aos regimes subjetivos hegemônicos? Como produzir alteridades através de imagens que,

com sua suposta livre apropriação, só reforçam uma linguagem midiática, espetacularizada, chocante e sem espessura? São essas as questões que todos nós teremos que tentar responder.

## Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

ASSASSINO da Virginia Tech enviou cartas à rede NBC. Portal G1, 18 de abril de 2007. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL23768-5602,00-ASSASSINO+DA+VIRGINIA+TECH+ENVIU+CARTAS+A+REDE+NBC.html>>.

ATIRADOR da Virginia Tech fez suposta referência a filme sul-coreano. Portal G1, 19 de abril de 2007. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL24211-5602,00.html>>.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BENJAMIN, Walter. **Mágica e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BRASIL, André e MIGLIORIN, César. **Saddam e Cicarelli: nossas imagens**. Revista Cinética. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/saddamcicarelli.htm>>.

BRUNO, Fernanda. **Estética do flagrante: controle e prazer nos dispositivos de vigilância contemporâneos**. Dossiê estéticas da biopolítica, 2007. Disponível em: <[http://www.revistacinetica.com.br/cep/fernanda\\_bruno.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/fernanda_bruno.htm)>.

CAMUS, Albert. **A morte feliz**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

\_\_\_\_\_ **L'étranger**. Paris: Folio, 2009.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Rio de Janeiro: Cosac e Naif, 2001.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer: on vision and modernity in the XIXth century**. Massachusetts: MIT Press, 1992.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_ e Felix Guatari. **Mil Platôs – Volume 2**. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DURAS, Marguerite. **O amante**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ESPECIALISTAS listam cinco fatores que levam a assassinato em massa. Portal G1, 18 de abril de 2007. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL23485-5602,00.html>>.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Lisboa: Portugália Editora, 1966.

\_\_\_\_\_ **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988

\_\_\_\_\_ “Le sujet et le pouvoir” In: **Dits et Écrits II (1976-1988)**, Paris: Gallimard, 2001.

FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. “Guerra, televisão e superexcitação dos corpos: ensaio de reflexão acerca dos atentados de 11 de setembro de 2001” In PORTO, Sérgio Dayrell (Org.). **A incompreensão das diferenças: 11 de setembro em Nova York**. Brasília: IESB, 2002.

\_\_\_\_\_ **Interioridade na atual cultura somática**. Biblioteca da Compós. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_1082.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1082.pdf)>.

\_\_\_\_\_ “Percepção e imagem na virada do século XIX ao XX” In **Imagem (ir) realidade: comunicação e cibermída**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

\_\_\_\_\_ **Reconfigurações do público e do privado: mutações da sociedade tecnológica contemporânea**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 15, p. 29-43, 2001.

GALILEI, Galileu. “Os ensaiados” In: **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **A modernização dos sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KEEN, Andrew. **O culto do amador: como blogs, MySpace, YouTube e a pirataria digital estão destruindo nossa economia, valores e cultura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

KING, Lila. **Lila King detalha impacto da web no jornalismo da CNN**: Site FSB Comunicações, 2007. Entrevista concedida a Guilherme Felitti. Disponível em: <[http://www.fsb.com.br/index.php?conteudo=by\\_mercado&id=25](http://www.fsb.com.br/index.php?conteudo=by_mercado&id=25)>.

LEMONS, André. **Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes (DHMCM)**. Revista Comunicação, Mídia e Consumo, São Paulo, v.4, n.10, p.23-40, jul 2007.

LIM, Dennis. **A generation finds its mumble**. The new york times. 19 de agosto de 2007.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MARX, Karl. “Para uma crítica da economia política” In: **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

MASSACRE na Virginia impressiona psiquiatras. O Globo On-line, Rio de Janeiro, 17 de

abril de 2007. Disponível em  
<<http://oglobo.globo.com/mundo/mat/2007/04/17/295397932.asp>>.

NEGRI, Antonio e HARDT, Michel. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich, **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

\_\_\_\_\_. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

O MANIFESTO do assassino da Virginia Tech. O Globo On-line, Rio de Janeiro, 18 de abril de 2007. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/mundo/mat/2007/04/18/295420172.asp>>.

RIESMAN, David. **A multidão solitária**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

WHO was Cho Seung-Hui. CBS News On-line. 17 de abril de 2007. Disponível em: <<http://www.cbsnews.com/stories/2007/04/17/48hours/main2697115.shtml>>.

ZIZEK, Slavoj. **Bem vindo ao deserto do real. Cinco ensaios sobre o onze de setembro e datas relacionadas**. São Paulo: Boitempo, 2003.

ZUIN, Antônio. **A educação de sísifo: sobre ressentimento, vingança e Amok** entre



**professores e alunos.** Educ. Soc., Campinas, vol. 29, n. 103, p. 583-606, maio/ago. 2008

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)