

## A gestão da autoria: anotações sobre ética, política e estética das imagens amadoras

André Brasil e Cezar Migliorin<sup>1</sup>

### Resumo

A partir de três imagens-acontecimento – a execução de Saddam Hussein; a cena de Daniela Cicarelli na praia com o namorado; o vídeo-sequestro do PCC, veiculado pela Rede Globo – este artigo desenvolve uma reflexão sobre os modos de circulação dessas imagens nas redes sociotécnicas. São imagens amadoras, muitas vezes feitas por anônimos (ou de forma clandestina), que repercutem na esfera pública e que nos demandam um pensamento crítico atento à sua pragmática particular. Como que surgidas espontaneamente, elas apagam, negligenciam ou, ao menos, tornam nebuloso o pólo da enunciação, assim como as várias e complexas mediações que as constituem. Interessam-nos aqui as implicações éticas, políticas e estéticas ligadas à produção e circulação destas imagens.

### Palavras-chave

Controle; rede; dispositivo; mediação; imagens amadoras .

### Abstract

From three different event-images – the execution of Saddam Hussein, the scene of Daniela Cicarelli on the beach with her boyfriend, the video-kidnaping of the PCC, broadcasted by Rede Globo – this paper develops a reflection on the modes of circulation of these images in sociotechnical networks. Those are amateur images, often made by anonymous (or clandestinely), echoes in the public sphere and demands us a critical eye on its particular pragmatic. As raised spontaneously, they erase, neglect, or, at least, blur the enunciation pole, as well as the various and complex mediations that constitutes them. We are interested here in the ethical, political and aesthetic implications of the production and circulation of these images.

### Keywords

Control; net; dispositif; mediation; amateur images.

*A rede é nossa nova natureza.* Seria preciso nos demorar um pouco nesse

<sup>1</sup> Professor da UFMG, André Brasil concluiu o doutorado na UFRJ, com a tese "Modulação/montagem: ensaio sobre biopolítica e experiência estética". Organizou, com Cezar Migliorin, Ilana Feldman e Leonardo Mecchi, o dossiê "Estéticas da Biopolítica: audiovisual, política e novas tecnologias", financiado pelo Programa Cultura e Pensamento, do Minc. Atualmente, compõe a equipe de colaboradores da Revista Cinética.

Cezar Migliorin é professor, realizador e ensaísta concentrado no cinema e no audiovisual. Membro do Conselho Executivo da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual). Pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e professor do departamento de Cinema e Vídeo. Doutor em Comunicação e Cinema (Eco-UFRJ/Sorbonne Nouvelle, Paris III).

enunciado por demais telegráfico. Antes de tudo, há o cuidado de não reduzir o conceito de *rede* a sua atual formalização tecnológica. Se o conceito repercute na tecnologia e nela, muitas vezes, se materializa, é outra sua abrangência e pertinência. Como nos lembra Bruno Latour (1997), uma rede tecnológica é apenas um possível estado de estabilização da rede sociotécnica, uma atualização momentânea de uma virtualidade. A rede – poderíamos recorrer também à noção de *dispositivo*<sup>2</sup>, em perspectiva foucaultiana – é um emaranhado de tecnologias, instituições, estratégias, práticas discursivas e não-discursivas e se constitui sempre da relação circunstancial que se estabelece entre seus elementos heterogêneos, em um traçado – um agenciamento – específico. No limite, a rede não existe antes deste agenciamento que é possibilitado por ela e que, no mesmo gesto, acaba por configurá-la.

Em segundo lugar, na mesma direção da primeira ressalva, nos perguntaríamos sobre a necessidade do adjetivo. Afinal, a rede não poderia ser nossa *nova* natureza, pois, *desde sempre*, tem sido nossa natureza. Devemos, assim, sublinhar logo o caráter construído, artificial, de toda natureza. Se a rede é nossa natureza, a natureza é, sim, uma rede sociotécnica, reinventada pelas sucessivas apropriações que dela fazem os indivíduos e os coletivos. Como bem resume Viveiros de Castro (2006), ao caracterizar a relação dos povos autóctones com a floresta amazônica:

Isso que chamamos ‘natureza’ é parte e resultado de uma longa história cultural e de uma aplicada atividade humana. (Daí não se segue – é preciso advertir? – que qualquer atividade humana ou qualquer intervenção cultural seja compatível com o ambiente amazônico; para dizê-lo de maneira crua, o fato da floresta não ser mais virgem não autoriza ninguém a estuprá-la.) (Viveiros de Castro, 2006: 2)

No caso deste ensaio, o enunciado nos permite, fundamentalmente, iniciar uma reflexão sobre um conjunto de imagens que se criam e que circulam, com cada vez mais intensidade, nas redes sociotécnicas: imagens amadoras, muitas vezes, feitas por anônimos (ou de forma obscura, clandestina etc.), que repercutem na esfera pública, e que nos demandam um pensamento crítico atento à sua pragmática particular.

### **Anonimato e colaboração**

<sup>2</sup> Sobre o conceito de dispositivo ver DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: Deleuze, G. *O mistério de Ariana*. Lisboa, Vega, 1996; AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Éditions Payot & Rivages, 2007. 50p.

De fato – eis a principal hipótese de nosso artigo – como que surgidas espontaneamente, estas imagens apagam, negligenciam ou, ao menos, tornam nebuloso o pólo da enunciação, assim como as – várias e complexas – mediações que as constituem. Elas surgem, então, “naturalizadas”, como se produzidas autonomamente, como se disseminadas por todos e por ninguém. Aqui, a noção de “agenciamento coletivo” própria à pragmática das redes ganha um matiz, digamos, rarefeito. A crítica ao sujeito e à autoria – tal como desenvolvida no âmbito do pós-estruturalismo – sofre, nesse caso, uma estranha inversão: de um pensamento crítico e político de viés estético, passa-se, agora, a um processo no qual se legitima a crescente isenção e abstenção dos sujeitos diante de suas próprias invenções e intervenções.

Assim, vivemos o paradoxo de participar cada vez mais da produção de imagens, nos desvencilhando, em inúmeros casos, das implicações éticas, políticas e estéticas que envolvem essa produção. Produzimos – sim, nós mesmos! – as imagens do mundo, mas elas surgem, literalmente, como se brotassem do ecossistema midiático (agora, tido como “natural”).

Diferentemente, por exemplo, das imagens em direto da TV, que são emitidas a partir de um ponto espacial e discursivo, institucional, estas surgem de lugar nenhum, sem autoria, ou ao menos, sem responsável. Elas são produzidas e difundidas por meios através dos quais ninguém pode (ou ninguém precisa) ser nomeado (e responsabilizado) como difusor. (Digamos logo: se levantamos essa questão, não o fazemos para oferecer argumentos a uma defesa conservadora das formas de mediação centralizadas, muitas das vezes, consolidadas em monopólios. Pelo contrário, acreditamos que descentralização e anonimato na internet são fundamentais para a garantia de privacidade, liberdade e segurança.)

A autonomia das imagens se dá pelo modo acentrado e virótico como se proliferam: quanto maior o consumo, mais visíveis e presentes. A tentativa de impedir sua disseminação produz efeitos contrários. Respeitando a mesma lógica dos processos imateriais abrigados pelas redes – leia-se, informações e saberes – quanto mais essas imagens circulam, mais se valorizam. A visibilidade das imagens não depende de uma vontade de exibição centralizada, e sim da simples curiosidade em vê-las e das várias formas possíveis de acessá-las. Restringir, censurar, proibir são outros modos de difundir.

Este apagamento do pólo de enunciação é reforçado pela própria materialidade das imagens. Produzidas por mídias móveis portáteis, seu caráter precário e instável

intensifica o *efeito de real* que elas provocam. As imagens possuem um aspecto emergencial, eventual, próprio dos *flagrantes*. Com isso, o modo do flagrante – próprio à atividade dos policiais e dos *paparazzi* – se generaliza. De acordo com Fernanda Bruno, trata-se de uma generalização que nasce da fusão, no âmbito da produção atual de imagens, entre prazer e controle, entre espetáculo e vigilância. Para a pesquisadora, a *estética do flagrante* é imanente à dinâmica da vida social, não resultando, assim, de maquinações externas e transcendentais. “Boa parte da vigilância contemporânea é herdeira do desejo de eficiência, velocidade, controle e coordenação da administração moderna. Mas a vigilância também é cada vez mais imanente aos processos contemporâneos de entretenimento, sociabilidade e comunicação.” (Bruno, 2008: 1)

No cruzamento entre vigilância e espetáculo, as imagens portam, muitas vezes, “um caráter opaco, impessoal e transinstitucional” (Bruno, 2008: 4). Elas existem na forma do arquivo: em bancos de dados, estão à espera de um uso institucional ou subjetivo, aguardam sua inserção em algum circuito, seja ele policial, comercial, social, operacional, administrativo ou artístico. Poderíamos assim presumir que um dos componentes fundamentais dessa *estética do flagrante* é uma mistura entre a hiper-racionalidade dos bancos de dados com a pretensa pureza da natureza – como se ambas não fossem parte de dispositivos em que poderes e modos de subjetivação coexistem.

Podemos nos perguntar, nesse momento, sobre qual o modo de engajamento do espectador em relação a estas imagens. Este nos parece mobilizado por, pelo menos, três motivações. Primeiramente, como vimos, as imagens engajam o espectador pelo efeito de real que produzem, por seu poder de evidência, intensificado pelo caráter emergencial de sua aparição. Em segundo lugar, elas mobilizam o espectador por operarem, justamente, no deslimite entre vigilância e entretenimento, fazendo convergir prazer voyerístico e pulsão escópica. Por fim, não menos importante, o espectador é estimulado a colaborar, a participar da difusão e da alteração das imagens, tornando-se ele mesmo produtor. Mas, aqui também, desaparece na rede de enunciação coletiva, que, nesse caso, representa menos uma problematização crítica do domínio da autoria, do que uma espécie de refúgio para uma autoria rarefeita: nela, “engajamo-nos nos desengajando”, participamos da produção de imagens nos refugiando na indistinção de sua proliferação virótica. Na verdade, estas três dimensões do engajamento do espectador permitem sua participação sem lhe demandar nada (ou muito pouco), sem que ele se obrigue a esboçar qualquer formulação ética, se satisfazendo em receber, se entreter e reproduzir.

Diante do anonimato dos produtores das imagens, da virulência de sua circulação, da participação “colaborativa” (mas diluída) dos espectadores, entramos em uma rede de “desautorizações”. A existência das imagens se torna, então, um fato natural, fora do domínio da ética. Ou, em outros termos, ela constitui uma espécie de ética cínica, que se vale da indistinção, da ambiguidade e da indeterminação para se desvencilhar do enfrentamento das contradições. Poderíamos, nesse ponto, fazer coro a Vladimir Safatle, quando – na esteira de Peter Sloterdijk e Slavoj Žižek – nos diz que, mais do que uma figura de linguagem, o *cinismo* é a “categoria adequada para expor a normatividade interna da forma de vida hegemônica no capitalismo contemporâneo” (2008: 12). Segundo o autor, o cinismo é a forma da racionalidade social em uma sociedade flexível, que se quer pós-ideológica: este é o contexto de uma ideologia reflexiva (Safatle, 2008: 87), capaz de incorporar as críticas que a ela se endereçariam, sem que essa incorporação resulte em dissenso e transformação social. Isso porque o cinismo abriga, em seu cerne, uma espécie de *distorção performativa*, nascida da ruptura entre o plano dos enunciados que colocamos em circulação e as consequências efetivas no plano de nossas práticas e condutas.

Voltemos às imagens e retornemos um passo atrás em nosso argumento. Se elas nos permitem definir algo como uma *estética do flagrante* (Bruno, 2008), diríamos, em contrapartida, que não há neutralidade e isenção possíveis ali: não há, justamente porque se trata de uma *estética*. Sabemos, com Jacques Rancière, que a estética se define pela distribuição dos espaços, dos tempos, dos ritmos e das funções *operada por sujeitos políticos* (que se tornam sujeitos políticos – em sentido amplo – no momento mesmo em que participam dessa distribuição sensível). Assim, uma estética não existe sem a implicação de sujeitos que se criam enquanto deslocam lugares e funções, enquanto intervêm em uma dada *partilha do sensível* (Rancière, 2005). Resta-nos, então – eis a dificuldade – tentar caracterizar o modo como, por meio destas imagens, se opera hoje a partilha e o modo como, nela, os sujeitos se subjetivam.

Resta-nos ainda encontrar outras formas – metodologias – para abordá-las: tais imagens não se submetem a uma hermenêutica na qual buscaríamos um sentido que se organizasse junto à sua materialidade formal. Dito isso, não podemos nos esquivar de apontar os sentidos que elas organizam, não (apenas) em sua materialidade (uma vez que essa materialidade é constituinte do próprio pacto de sua legitimação), mas no modo complexo como se inserem em dispositivos contemporâneos de espetáculo, entretenimento e controle.

Se defendemos que a natureza é uma rede e que a imagem é sempre engendrada por uma série de mediações, não nos resta senão enfrentar a reflexão acerca da natureza desta rede e das formas desta mediação; entender, minimamente, o modo como, em um dispositivo, se efetua essa espécie de subjetivação (que se quer) sem sujeito.

Vejamos três vídeos que surgiram em 2006 e que transbordaram sua dimensão representacional para uma dimensão propriamente “acontecimental” e performativa. Produzidos de forma obscura, eles se disseminaram viroticamente e se tornaram imagens-acontecimento, interferindo no âmbito da política e da vida social. Nosso interesse por estes vídeos passa, ao menos intuitivamente, por alguns fatores: em primeiro lugar, foram eles que, originalmente, nos provocaram a pensar as questões, às quais retornamos algum tempo depois. Em segundo lugar, eles parecem participar de um momento emblemático, no qual a produção de imagens por meio de mídias móveis, assim como sua circulação nas redes, se vê em intenso crescimento. E, talvez ainda mais importante, o fato de que, de lá pra cá, vai-se tornando mais estreita a articulação – as migrações – entre produção amadora de imagens e múltiplos tipos de produção midiática. De escândalos políticos a catástrofes ambientais, da bisbilhotagem da vida privada aos linchamentos coletivos, outros muitos vídeos como estes surgiram e, com maior ou menor intensidade, reverberaram na mídia. Ou seja, cada vez mais, os programas televisivos são povoados com imagens não profissionais, feitas por anônimos ou de maneira mais ou menos nebulosa. Nesse contexto, cada qual à sua maneira, os três vídeos provocaram intensa repercussão midiática, com a consequente reverberação no espaço público. Aqui, apenas esboçamos uma abordagem que pode motivar futuras análises. Fundamentalmente, ela se atenta à rede de mediações e estratégias, às materialidades e às relações de poder que constituem o que comumente chamamos uma *imagem*. Em outros termos, trata-se de pensar o dispositivo no interior do qual se produz e se dissemina a imagem e de pensar a própria imagem como dispositivo.

### **Autoria gestionária**

30 de dezembro de 2006. Vetada a cobertura pela mídia, o enforcamento de Saddam Hussein é inesperadamente(?) filmado com um celular.<sup>3</sup> As imagens vazam e sua quase imediata aparição na internet torna-se, em si mesma, um acontecimento, que reverbera na rede e nos telejornais. Em sua extrema precariedade, elas são imagens

<sup>3</sup> Video disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=AfJrZSRj-fE>. Acesso em 20 de mar. 2010.

sonoras: ouvimos insultos, súplicas, e, ao fim, a *Chahada* – testemunho de fé do muçulmano – entoada por Saddam segundos antes de cair no cadafalso. A tela escurece. Os gritos continuam até a imagem final: Saddam morto.

No mesmo ano, uma cena mais prosaica: depois de beijos e carícias com o namorado na areia, Daniela Cicarelli vai com ele para a água e o casal é flagrado em movimentos que sugerem uma transa. A câmera sempre distante, a imagem esboçada, à maneira dos *paparazzi*. Por um momento o vídeo se torna um hit na internet e ganha diferentes versões, com a intervenção irônica dos internautas.

Estamos ainda em 2006. Deparamo-nos com outra experiência difícil, polêmica, dissensual: o sequestro pelo PCC (Primeiro Comando da Capital) do jornalista da Rede Globo Guilherme Portanova e do auxiliar técnico Alexandre Calado. Na madrugada de domingo, 13 de agosto, o Plantão de Jornalismo da emissora exibe imagens ruidosas, pouco comuns para o padrão da Globo: elas mostram um jovem encapuzado que lê um comunicado. Entre desafiante e hesitante, o jovem enuncia a mensagem, misto de discurso jurídico e reivindicação política. A exibição do vídeo pela Rede Globo era a contrapartida exigida pelo PCC para a libertação da equipe, sequestrada na manhã de sábado. Imediatamente após a aparição das imagens em rede nacional, o vídeo já estava disponível no YouTube<sup>4</sup>, este que funcionou como espécie de caixa de ressonância do fato. Nesse caso, a autoria é assumida por uma organização criminosa, mas ela vem imersa em uma névoa de ilegalidade e de clandestinidade, sobre a qual poderíamos refletir. Algo que se condensa no rosto que, para se fazer ver, precisa se esconder sobre o capuz.

Vejamos o dois primeiros vídeos. Guardadas as várias diferenças entre eles, ambos podem ser pensados a partir de um ponto de partida comum: ali, as imagens se constituem por uma precariedade de meios e por uma ausência de escritura que as legitimariam como imagens não-mediadas. Ou seja, operam como dados brutos que nos permitiriam acessar diretamente o fato ocorrido, como se o “real” tivesse sido *flagrado*, em sua emergência, por um olhar maquínico, no limite, sem a agência humana.

Os vídeos de Saddam e Cicarelli produziram opiniões – não necessariamente embate ético. Afinal, pretensamente, não há mediação de onde possa surgir a pergunta sobre o direito e pertinência de se produzir as imagens. Elas parecem desgarradas das instituições, dos sujeitos, dos poderes, dos aparelhos de codagem. Impõem um excesso

---

<sup>4</sup> O vídeo está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=enHhZ9F42Z8>. Acesso em 20 mar. 2010.

de presença, uma falta de sentido e uma impossibilidade de julgamento. As imagens existem. Ponto. Existem se vistas; desaparecem se não vistas. Todos que fazem parte do dispositivo atuam de forma semelhante. O espectador/usuário inclusive: produzo, escolho, divulgo, armazeno, acesso, troco, comento, mas não tenho muita coisa a ver com isso.

O vídeo do PCC se difere dos anteriores, na medida em que sua produção e visibilidade pública dependem de uma intervenção – o sequestro do jornalista – cuja autoria é reivindicada por uma organização criminosa. O pólo da autoria se assume, mas, ainda assim, trata-se de um processo complexo de mediações, de visibilidade e clandestinidade. Com os outros dois, este vídeo compartilha a forma “emergencial” de sua aparição, como se a imagem e o acontecimento estivessem colados um ao outro. A temporalidade dessa emergência se inscreve na imagem como precariedade e instabilidade.

Mas, avancemos mais devagar com a hipótese. Talvez fosse produtivo nos questionar se esses processos significam mesmo uma ausência, um recuo, ou um apagamento da autoria e da mediação. O que essas imagens-acontecimento portam parece ser menos um apagamento do que uma *complexificação*. Em outras palavras, o anonimato intrínseco à criação, reprodução e fruição das imagens não seria a anulação da autoria e dos sujeitos envolvidos, mas antes sua inserção em um jogo de representações e estratégias de poder. Arriscando um pouco mais nessa lógica, poderíamos dizer que, diante da impossibilidade do seu controle absoluto, os vários atores envolvidos na produção das imagens acabam por tentar regular, monitorar, modular a autoria. Tentam, cada qual à sua maneira, com os meios e repertórios de que dispõem, administrar, prever, otimizar, capitalizar. Importados da linguagem do *management* e do *marketing*, esses termos não são gratuitos aqui. Trata-se de algo como uma autoria gestonária, na qual uma rede variável e heterogênea de mediações exige o “investimento de risco” dos sujeitos.

### **Os novos paparazzi**

O vídeo de Cicarelli é uma espécie de atualização para o universo da internet dos escândalos provocados pelas lentes indiscretas e inconvenientes dos *paparazzi*. Trata-se

de um prolongamento de um tipo de produção midiática na qual entretenimento e vigilância se auto-engendam. Estar disponível ao olhar do espetáculo e à exibição pública é parte do trabalho de Cicarelli. O universo auto-referente das celebridades, fundado nesses sujeitos-imagem consensuais e pouco espessos, é nutrido pelas raras novidades em torno daqueles que abrem seu cotidiano e expõem seus corpos ao olhar dos consumidores. Nessa perspectiva, o vídeo praiano não aparece em ruptura com o universo de onde ele surge. A princípio, não há muito mais a se estranhar ali, em comparação ao que já deveria nos estranhar. Antes do vídeo, capas de revista e programas de fofoca já abrigavam essa produção, misto de entretenimento *soft* e vigilância *hard*. Ou seja, não haveria diferença de natureza – e talvez nem mesmo de grau – entre o que torna a modelo uma celebridade e o que faz Cicarelli recorrer à justiça em busca de seus direitos.

Mas, se o vídeo nos interessa especificamente, é porque ele mostra, ao mesmo tempo, um adensamento, uma complexificação e uma generalização destes processos para o domínio mais amplo da vida social. Podemos mesmo dizer, com Paula Sibilia (2008), que a subjetividade contemporânea se constitui, cada vez mais, por meio de uma “experimentação epidérmica”, performando a si mesma nos inúmeros dispositivos imagéticos. Para a autora, a *subjetividade introdirigida* do *homo psychologicus* moderno vai dando lugar a uma *subjetividade alterdirigida*, que se (re)inventa e se experimenta na mesma medida em que se expõe. Não se trata, nesse caso, de tornar público algo que era recôndito, privado, mas de constituir o âmbito privado no mesmo ato em que ele se publiciza. Ao que parece, os dois domínios se tornam assim intensamente imbricados no contexto do capitalismo avançado de consumo.

Esta mutação de amplas dimensões pode se perceber concretamente nos novos modos de produção e circulação de imagens amadoras. Se, há muito, *paparazzi* e celebridades têm lugar de destaque nas práticas voyeurísticas, o que vemos hoje é que estas práticas se estenderam, pelo menos potencialmente, a todos os indivíduos. De um lado, o indivíduo comum – o homem ordinário – passa a ser ele também visado por imagens interessadas na intimidade alheia. De outro, qualquer um que possua uma câmera portátil (basta um simples celular, por exemplo) é capaz de captar e distribuir cenas de si e de outrem. No limite, nos tornamos *paparazzi* de nós mesmos.

Assim, produzir o flagrante de uma celebridade hoje, mais do que nunca, é ativar um processo de circulação e disseminação incontrolável. A autoria, repetimos, se rarefaz, torna-se distribuída, dilui-se na rede de anônimos, confundindo-se com ela. Em

meio à virulência que se produz, cada decisão e cada intervenção dos atores envolvidos só faz aumentar o descontrolo. As idas e vindas de Cicarelli, os ditos e não ditos, a proliferação de opiniões, as novas imagens... Até sermos apresentados com a sentença do desembargador Ênio Santarelli Zuliani que, em um gesto jurássico, decide nada menos do que tirar do ar o Youtube no Brasil, na época, o quinto site mais acessado na internet! O que torna tão patética a decisão é a ideia ingênua de que o site pode se constituir como um centro produtor e difusor da informação. Algo, sabemos, impossível no domínio da Web, no qual predomina a baixa moderação e onde o conteúdo é inserido, em grande medida, pelos usuários (com isso – note-se bem – não estamos dizendo que não haja mediações e controle nesse domínio).

Essa autoria difusa torna difícil identificar os interesses, as consequências e desdobramentos por trás de cada ato: seja uma transa na praia, uma execução sumária, uma sentença judicial patética, um click com o mouse, por meio do qual, enviamos, despretensiosamente, o vídeo a um amigo.

### **Quase sem querer**

No caso da execução de Saddam, especificamente, talvez essas imagens não sejam tão casuais assim. Ali, a precariedade parece garantir sua autenticidade e também reforça seu pretenso anonimato: as imagens foram feitas por “eles”. No caso, “eles” participam de um mesmo universo: os que foram mortos por Saddam, os carrascos, os que julgaram o ex-presidente, os traidores de celular em punho. Nós, ocidentais, cidadãos do mundo democrático estamos fora da imagem e de sua produção. Ética e esteticamente tudo concerne a eles. Da mesma forma que conhecemos as aberrações de Abu Ghraib, testemunhamos agora a imagem da morte de Saddam.

Toda a rede de poder que construiu as “condições de possibilidade” para que esta execução pudesse se dar encontra-se absolutamente alienada da imagem. Em nenhum momento vemos uma marca mínima deste poder. A escritura que nos é mostrada se constitui por imagens quaisquer, fruto do acaso, como se elas pudessem, quem sabe, não ter existido. “Imagens-oops”, como se mostrassem o mundo sem querer.

Nesse sentido, a internet e as mídias móveis exercem papel fundamental. Sabemos da importância dessas imagens na guerra que os Estados Unidos perpetuam no Oriente Médio. Elas funcionam como uma espécie de uma pontuação em uma guerra

sem fim, uma *Justiça Infinita*<sup>5</sup>, que parece perdida diante da caótica situação deixada no Iraque. Marcam uma evolução, um desdobramento em uma narrativa demasiadamente repetitiva. Na grande mídia e na macropolítica, toda situação complexa pode se tornar uma narrativa repetitiva e enfadonha. O reticular e o complexo devem ser reduzidos a uma lógica dicotômica e nada melhor para isso do que a identificação e execução do tirano. As imagens da execução de Saddam são como uma garantia de que o serviço foi feito, de que o mal está sendo vencido.

Se estas imagens são fundamentais para dar sentido à intervenção americana, elas não deixariam de existir. Não poderiam ser deixadas ao acaso, nem depender da presença fortuita de um telefone portátil no momento da execução. Levemos em conta, portanto, a seguinte hipótese: o breve espetáculo da morte de Saddam foi, premeditadamente, filmado com um celular, enviado pela internet, para, logo, ser recuperado pela mídia. Uma estratégia de guerra que usa a internet, o celular e a precariedade das imagens para garantir o anonimato e a legitimidade da imagem. Trata-se, nesse caso, de administrar estrategicamente o anonimato, de se apropriar e roteirizar o acaso e a contingência. Se, como defende Rancière (2005), em uma democracia consensual, a guerra e a insegurança são estratégias de gestão, estas imagens – aparentemente autônomas – fazem parte desta gestão.

Não, não se trata aqui de defender o retorno a alguma teoria da conspiração. Nem de reafirmar qualquer tipo de ressentimento diante das virtualidades tecnológicas. Não se trata tampouco da defesa das formas convencionais de mediação, que se perpetuam, baseadas no monopólio da produção e difusão. Indicar o “responsável” pelas imagens – em um retorno conservador à idéia de um sujeito enunciador autônomo e estável – não nos parece ser a única forma de se pensar ética e politicamente estas imagens. Se, cada qual à sua maneira, os vídeos nos inserem em um circuito de produção e circulação de imagens, no qual “desautorizar” e “desresponsabilizar” se tornam estratégias para “legitimar”, talvez seja o caso de, novamente e em novos moldes, nos implicar com sua produção e difusão. O fato de o sujeito enunciador ser difuso e distribuído não significa que a enunciação deva ser isenta de mediações e implicações. O fato de participarmos dessa espécie de enunciação coletiva significa menos que ninguém está implicado do que todos o estão, em alguma medida.

---

<sup>5</sup> Este foi o primeiro nome dado pelo exército americano para a operação de invasão do Afeganistão após os atentados de 11 de setembro de 2001. Posteriormente o nome foi trocado para Liberdade Duradoura.

Diante da proliferação de mídias e *gadgets* de todo tipo, diante da proporcional proliferação de imagens própria do capitalismo contemporâneo, entre a *policia* que insiste em tentar impor uma ordem e o *marketing*, eficiente em capitalizar a desordem, nos resta, novamente, a *política*: a única forma dessas se tornarem efetivamente nossas imagens. E a política, acreditamos, se faz por meio de mediações, escrituras e, porque não, sujeitos... faz-se sempre na compreensão do caráter social de toda natureza e do caráter natural de todo artifício: os fetiches – as imagens – nos diz Bruno Latour (2002), são construídos por nós (daí sua dimensão social), mas têm essa estranha mania, essa incômoda potência de nos ultrapassar.

### **Imagem-sequestro**

Terminaríamos o texto, de forma ainda mais problemática, com esta experiência, em vários sentidos, diferente das duas anteriores. Se ela aparece aqui é simplesmente no intuito de se mostrar o quanto a gestão da autoria, aliada ao caráter performativo das imagens, produz hoje diferentes agenciamentos, variações circunstanciais, que nos exige sempre uma abordagem atenta ao traçado específico de cada rede/dispositivo.

Se, em sua brutalidade, o vídeo-sequestro do PCC se impõe como desafio analítico, é porque ele se situa numa zona ambígua, fazendo conviver métodos arcaicos de violência e dispositivos avançados de comunicação móvel; o discurso desautorizado e o discurso especialista; a visibilidade e o encapuzamento; o espaço fechado da prisão e o espaço aberto da telepresença. O vídeo, sabemos, se articula com uma série de outros procedimentos do grupo, que se vale das tecnologias eletrônicas e digitais para tornar permeáveis o espaço público e o espaço de confinamento. Por meio dos celulares, de seu uso tático, os líderes do PCC comandam à distância, ganham mobilidade, mesmo estando presos. Os limites dos velhos dispositivos disciplinares não estão imunes à permeabilidade dos dispositivos de controle.

Este também é um *vídeo-acontecimento*. Analisá-lo só é possível por meio de uma pragmática, atenta ao que está representado na imagem, mas também, a tudo aquilo que a provocou e que continua para além dela. Novamente, vemos ressaltada a dimensão performativa das imagens: para serem vistas é preciso o sequestro do jornalista e, conseqüentemente, do espaço midiático. O fato de serem vistas se pretende como uma intervenção política concreta, menos pelo que dizem e mais pela circulação forçada e violenta que impõem ao jornalismo. O vídeo não existe autonomamente e, não

à toa, sua exibição pela Rede Globo provocou reações contrárias de outras emissoras, que alegaram estar-se abrindo um perigoso precedente, que arriscaria a atividade dos jornalistas. Ironicamente, a Globo parece sair do episódio fortalecida: trata-se do canal que deve ser visto e ouvido, é o que, afinal de contas, o PCC atesta.

Produzido de forma “caseira” – algo que resulta em uma imagem agressiva, principalmente no universo azul-prateado global – o vídeo-sequestro configura uma rede que liga o universo das imagens amadoras ao universo especialista da mídia, instaurando uma fissura que, mesmo breve, revela a força do primeiro em relação ao segundo, em um contexto instável de produção de imagens. Afinal, se com a intervenção, o PCC não vê respostas às suas reivindicações, não deve ser menosprezada a proeza de inserir, na cerrada programação da rede de TV, um plano-sequência de três minutos. De alguma maneira, o vídeo do PCC inverte o vetor da imagem de Saddam e de tantas outras que servem ao jornalismo contemporâneo. Não se trata mais de exibir imagens feitas sem autorização para denunciar escândalos, mostrar crimes ou flagrar desvios morais de conduta (algo que os programas televisivos incorporam à sua maneira). Trata-se antes de um grupo criminoso que se utiliza do mesmo espaço para exibir suas imagens sem a autorização da mídia.

Defender a dimensão política deste vídeo não é tarefa fácil, algo que se dê de maneira direta. Ela não está estritamente no conteúdo do que é veiculado, no caráter reivindicativo do comunicado. Tampouco, nos métodos violentos e questionáveis da organização criminosa. Para além de todos estes aspectos, mas estreitamente ligado a eles, o vídeo-sequestro é político, principalmente, porque ele mostra uma violência *da* imagem, que se percebe na maneira brutal, ruidosa, como ela aparece. Com isso, opera no âmago de um regime de sensibilidade, de visibilidade e de expectativa. O que ali se pede como resgate é a própria linguagem (a participação em sua *partilha*, para retomar o conceito de Rancière, 2005). Sua força política está no fato de que o vídeo intervém, de forma problemática e conflituosa, em nossa percepção do que seja ruído e do que seja palavra, do que seja visível ou invisível, do que seja ou não possível na cena pública. Nesse sentido, é significativa a figura do “porta-voz” encapuzado: para se fazer visível, ele precisa se esconder por meio do capuz. O encapuzamento é, assim, a forma de uma mediação, através da qual um autor (individual ou coletivo) se faz ver – reivindica a autoria – sem se mostrar totalmente. Aqui, o rosto se torna o lugar da política (Agamben, 2002), mas, para fazê-lo, ele precisa se esconder, deixando à mostra apenas os olhos (uma forma – violenta, desafiadora – de nos devolver o olhar?).

O que o vídeo nos permite ressaltar são os modos e agenciamentos como, por meio da linguagem (a fala, o texto, a performance, a exposição de um rosto), se constitui uma ordem política. Também aqui trata-se de gerenciar o descontrole, modular o que perturba as partilhas estabelecidas. Haja visto, em contrapartida à ação do PCC, o ganho político que a Globo agrega ao ser escolhida como o canal que deveria exibir o vídeo. Ao final, a estratégia do PCC foi modulada pela instituição. Como se colocado entre parênteses, o vídeo não repercutiu muito além de sua incômoda emergência, tornou-se algo exótico, alvo de juízos morais, de discursos apologeticos à esquerda ou policialescos à direita.

Cabe a nós manter sua complexidade e os paradoxos que ele impõe. Na instantânea aparição destas imagens – no plano-sequência que fende a grade de programação de uma emissora – misturam-se temporalidades diversas, em um amálgama de virtualidades e anacronismos, emergem múltiplas camadas temporais e estéticas “aplainadas” pelo consenso midiático. Como nos lembra ainda Rancière, em seu viés dissensual, a política é a maneira de “compreender a diferença das temporalidades em um mesmo presente, de situar o mesmo e o outro em um espaço comum” (Rancière, 2005: 118).<sup>6</sup> Algo que não devemos desconsiderar ao acompanhar o traçado de uma rede: sua natureza extremamente heterogênea, diante da qual a vontade estratégica de governabilidade mostra-se sempre precária. E diante da qual nossa intervenção – tornando estas, nossas imagens – é tão mais difícil, incerta, quanto necessária, precisa.

### Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Éditions Payot & Rivages, 2007.

\_\_\_\_\_. *Moyens sans fins*. Notes sur la politique. Paris: Payot & Rivages, 2002.

BOLTANSKI, Luc e CHIAPELLO, Ève. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.843p.

<sup>6</sup> No original: “*Ce qui apparaît aussi, quand la politique tend à s’effacer, c’est qu’elle est d’abord une manière de donner des noms et un cadre aux événements, de comprendre la différence des temporalités dans un même présent, de situer le même et l’autre dans un espace commun.*”

BRUNO, Fernanda. Estética do flagrante: Controle e prazer nos dispositivos de vigilância contemporâneos. In: Cultura e Pensamento, *Revista Cinética*. Rio de Janeiro, 2006. [http://www.revistacinetica.com.br/cep/fernanda\\_bruno.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/fernanda_bruno.htm)

\_\_\_\_\_. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e comunicação. *Revista Famecos*, Porto Alegre, no. 24, jul. 2004.

DELEUZE, G. O que é um dispositivo? In: Deleuze, G. *O mistério de Ariana*. Lisboa, Vega, 1996.

\_\_\_\_\_. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G; Guattari, *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

FELDMAN, Ilana. O apelo realista. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 36, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Sécurité, Territoire, Population: Cours au Collège de France, 1977-1978*. Paris: Seuil/Gallimard, 2004. 435p.

\_\_\_\_\_. La vie: l'expérience et la science. In: Foucault, M. *Dits et écrits II*, 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001.

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

LATOURE, Bruno. The trouble with Actor-Network Theory. In: *Danish philosophy journal*, vol. 25, nº3 et 4, pp. 47-64, 1997. Disponível em <http://www.bruno-latour.fr/poparticles/poparticle/p067.html>. Acesso em 20 mar. 2010.

\_\_\_\_\_. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Bauru: Edusc, 2002.

\_\_\_\_\_. *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris: La Découverte, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. *Chroniques des temps consensuels*. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008. 213p.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. São Paulo: Nova Fronteira, 2008. 283p.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros*. Ed. Azougue, Rio de Janeiro: 2008.

\_\_\_\_\_. Uma figura de humano pode estar ocultando uma afecção-jaguar. In: *Multitudes – Revue politique, artistique, philosophique*. abril, 2006. Disponível em <http://multitudes.samizdat.net/Uma-figura-de-humano-pode-estar>. Último

acesso: 20 mar. 2010.

\_\_\_\_\_. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. P. 181-264: O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem; P. 345-399: Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena; P. 473-492: Entrevista.

eiber  
l e g e n d a