UNICAMP

TARCISIO TORRES SILVA

ESTÉTICAS POLÍTICAS DA TELA:

ativismo e o uso da imagem em redes de comunicação digital

CAMPINAS

2013

UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

TARCISIO TORRES SILVA

ESTÉTICAS POLÍTICAS DA TELA:

ativismo e o uso da imagem em redes de comunicação digital

Tese apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais. Orientador: Prof. Dr. Hermes Renato Hildebrand.

CAMPINAS

2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Si38e

Silva, Tarcisio Torres.
Estéticas políticas da tela: ativismo e o uso da imagem em redes de comunicação digital / Tarcisio Torres Silva – Campinas, SP: [s.n.], 2013.

Orientador: Hermes Renato Hildebrand.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Imagem corporal na arte. 2. Biopolitica. 3. Corpo como suporte da arte. 4. Arte e tecnologia. I. Hildebrand, Hermes Renato. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Political aesthetics of the screen: activism and the use of image in digital communication networks
Palavras-chave em inglês (Keywords):
Body image in art
Biopolitcs
Body art
Art and technology
Titulação: Doutor em Artes Visuais.
Banca examinadora:
Hermes Renato Hildebrand [Orientador]
Iara Lis Franco Schiavinatto
João Carlos Massarolo
Winfried Maximilian Nöth
Dulce Adélia Adorno Silva
Data da defesa: 08-03-2013
Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes Visuais, apresentada pelo Doutorando Tarcisio Torres Silva - RA 28357 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Hermes Renato Hildebrand
Presidente

Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto
Titular

Prof. Dr. João Carlos Massarolo
Titular

Prof. Dr. Winfried Maximilian Nöth
Titular

Profa. Dra. Dulce Adélia Adorno Silva
Titular

À minha esposa Cláudia e a esse
presente iluminado que ganhamos
durante o desenvolvimento desse
trabalho, nossa filha Gabriela.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi possível graças ao apoio de algumas pessoas que cruzaram meu caminho ao longo dessa jornada. Agradeço em especial:

Ao professor orientador Hermes Renato Hildebrand, pelo apoio oferecido durante o desenvolvimento deste trabalho e pelo incentivo à pesquisa nestes quase 10 anos de parceria dentro do Instituto de Artes.

Ao professor John Hutnyk, pela recepção e acolhimento no programa de Estudos Culturais do Goldsmiths College e também ao professor co-orientador Scott Lash, pelas ótimas indicações de leitura e pelo olhar apurado sobre meu trabalho, destacando sempre o que havia de melhor a ser nele explorado.

Aos amigos Iván Garcia e Laritza Diversent, pela disposição em me receber em Cuba e por terem transformado minha visita ao seu país em uma experiência importante, frutífera e enriquecedora. E à Tania Quintero, que mesmo de longe, tornou essa visita possível.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo oferecimento da bolsa PDEE, que possibilitou o estágio no exterior.

Aos professores e amigos do Instituto de Artes da Unicamp e do Goldsmiths College, meu muito obrigado pelas trocas e descobertas teóricas.

À minha família e aos amigos de sempre, presentes em todos os momentos deste trabalho com o suporte caloroso e necessário para um trabalho de fôlego como esse.

A todos, meu muito obrigado.

A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem "ficções", isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer

Jacques Rancière

RESUMO

Este trabalho procurou investigar a utilização da imagem em manifestações ativistas contemporâneas com ampla repercussão mundial, considerando o impacto das novas tecnologias de comunicação sobre tais práticas, assim como sua relação com as mídias tradicionais. A ênfase dada ao campo da imagem é uma tentativa de propor novas perspectivas de análise a um ambiente de significação em transformação. Em sua composição, nota-se uma produção crescente de cunho amador, além de seu caráter híbrido que agrega ações físicas e virtuais, assim como a propagação em redes de comunicação horizontais e verticais. Para que o objetivo proposto fosse atingido, abordou-se inicialmente o potencial estético-político das imagens mecânicas e eletrônicas com o intuito de localizar elementos existentes em tecnologias de mídia anteriores ao digital que contribuíssem para a argumentação inicial. Em seguida, foi apresentado o campo da biopolítica, com ênfase nos trabalhos de Foucault, além de conceitos essenciais para as análises que se seguiriam, tais como "multidão" (Hardt e Negri) e "trabalho imaterial" (Lazzarato e Negri). Após esta localização teórica, foram propostos dois blocos analíticos. Em ambos, optou-se por observar movimentos que surgiram ao longo do desenvolvimento deste trabalho. No primeiro, destaca-se a Revolução Verde no Irã e a Primavera Árabe no Norte da África e Oriente Médio. Neste momento em especial, foi evidenciado o poder de afecção das imagens dessas manifestações, assim como sua participação na "partilha do sensível", conceito proposto por Jacques Rancière. No segundo bloco, enfatizou-se a ação da ativista egípcia Aliaa Magda Elmahdy e dos grupos feministas *Femen* e *Pussy Riot.* Além disso, foi proposta nesta etapa a atualização do conceito de biopolítica por meio das ideias de Nicolas Rose e Giorgio Agamben. Em ambos os momentos de análise, foi observado que o corpo aparece como um elemento central para a compreensão das imagens selecionadas, pois ele é a chave para que sejam entendidas as forças biopolíticas que agem sobre a sociedade contemporânea. Como conclusão, observou-se que as imagens ativistas, de cunho amador e que circulam pelas redes de comunicação digital propõem um novo olhar para a produção político-visual contemporânea em função das particularidades por elas apresentadas. Além disso, tais imagens denunciam um campo paradoxal em que ao mesmo tempo se observa a tentativa de transgressão e uma incômoda simbiose com os sistemas estabelecidos de controle da vida.

Palavras-chave: imagem, ativismo, biopolítica, corpo, novas tecnologias

ABSTRACT

This research investigated the use of the image in contemporary activist expressions which echoed worldwide, considering the new communication technologies impact on such practices and also its relation to traditional media. The emphasis given to the image field is an attempt of proposing new perspectives of analysis to a changing environment of signification. It can be noticed in its composition a growing amateur production, in addition to its hybrid nature which assembles virtual and physical actions, as well as propagation on vertical and horizontal communication networks. In order to achieve the research goal, it was initially discussed the political-aesthetical potential of mechanical and electrical images. The intention was to situate existing elements in media prior to digital that could contribute to the initial argumentation. It was then presented the biopolitics field, emphasizing the works of Foucault and also essential concepts to the following analysis such as “multitute” (Hardt and Negri) and “immaterial labor” (Lazzarato and Negri). After this theoretical approach, two analytical sections were presented. Some of the main movements which emerged along with the development of this research are mentioned in both. In the first section, the Green Revolution in Iran and the Arab Spring in North Africa and Middle East stand out. In this case, it was intended to demonstrate the power of affection inherent in the manifestation images, as well as their contribution to the “distribution of the sensible”, a concept proposed by Jacques Rancière. In the second section, the actions of the Egyptian activist Aliaa Magda Elmahdy and the feminist groups *Femen* e *Pussy Riot* are emphasized. Besides these analyses, the concept of biopolitics is updated by means of the ideas of Nicolas Rose and Giorgio Agamben. In both moments of investigation, it was observed that the body emerges as a central element to the comprehension of the selected images because it is the key to understanding biopolitcs forces operating on contemporary society. In conclusion, it can be noticed that the amateur activist images circulating in digital communication networks provide a new look to the contemporary visual political production given their particularities. In addition, such images denounce a paradoxical field where it is observed at the same time an attempt to transgression and an uncomfortable symbiosis with established systems of life control.

Key-words: image, activism, biopolitics, body, new technologies

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1	"Morte de um soldado republicano". Robert Capa, 1936	30
Figura 1.2	Transeuntes observam as torres gêmeas	46
Figura 1.3	Bombeiros hasteando a bandeira americana nos escombros do WTC	48
Figura 1.4	Soldado Sabrina Harman com prisioneiro morto em Abu Ghraib	54
Figura 2.1	*Don´t make your bag a suspect* (Não faça da sua mala um suspeito)	71
Figura 2.2	Movimento dos Macacões Brancos (*Tute Bianche*)	86
Figura 2.3	*Book Block*	88
Figura 3.1	Telefone móvel ilumina mão ferida durante demonstração	100
Figura 3.2	Homem enfrenta canhão d´água no Egito	105
Figura 3.3	Tank Man	105
Figura 3.4	Tahrir Square	120
Figura 3.5	Egípcios mostram a identidade de um dos manifestantes pró-governo	121
Figura 3.6	General do Exército	123
Figura 3.7	Neda Soltan	126
Figura 3.8	Khaled Said	126
Figura 3.9	Manifestantes carregando as fotos de Khaled Said	129
Figura 4.1	Aliaa Magda Elmahdy	157
Figuras 4.2 e 4.3	Memes em favor da causa de Aliaa	163
Figura 4.4	Performance do Pussy Riot na Praça Vermelha	168
Figura 4.5	Intervenção na estátua "Partidários da Bielorússia" no metrô de Moscou	175
Figura 4.6	Ação "*Free Riot*" em Kiev	180
Figura 4.7	Cartaz da ação "*We have hands to stop it*"	181

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS ..... **IX**

RESUMO ..... **XIII**

ABSTRACT ..... **XV**

LISTA DE FIGURAS ..... **XVII**

SUMÁRIO ..... **XIX**

INTRODUÇÃO **1**

CAPÍTULO 1

A POLITIZAÇÃO DAS IMAGENS **21**

1.1. **FOTOGRAFIAS DE GUERRA** 26

1.2. **IMAGENS CONTEMPORÂNEAS, CONTINUIDADES DO OLHAR E NOVAS PERSPECTIVAS** 41

1.3. **O ESPETÁCULO DO TERROR E A BIOPOLÍTICA DAS IMAGENS CONTEMPORÂNEAS** 50

CAPÍTULO 2

IMAGEM, BIOPODER E PRODUÇÃO BIOPOLÍTICA **59**

2.1. BIOPODER E IMAGEM 62

2.2. DO BIOPODER À PRODUÇÃO BIOPOLÍTICA 74

2.3. ESTÉTICA E PRODUÇÃO BIOPOLÍTICA 83

CAPÍTULO 3

ESTÉTICAS DO BIOPOLÍTICO: IMAGENS DA MULTIDÃO NA PRIMAVERA ÁRABE **93**

3.1. A REVOLUÇÃO VERDE E A PRIMAVERA ÁRABE 97

3.2. IMAGENS PUNGENTES 99

3.3. ESTÉTICAS POLÍTICAS 107

3.4. IMPLICAÇÕES ESTÉTICAS DE IMAGENS QUE CIRCULAM NAS REDES DIGITAIS DE COMUNICAÇÃO 112

3.4.1. Senso de urgência, imediatismo e colaboração 112

3.4.2. A confiabilidade da agenda de contatos 115

3.4.3. A proximidade com o corpo 116
3.5. A PRESENÇA UBÍQUA DA FACE 119
3.5.1. A face como vergonha 119
3.5.2. Faces sem medo 124
3.5.3. Estéticas da face 129
3.5.4. Imagens icônicas 135

CAPÍTULO 4

ESTÉTICAS DO BIOPOLÍTICO: O CORPO FEMININO EM EVIDÊNCIA 141

4.1. A EXTENSÃO DA BIOPOLÍTICA 147
4.2. GUERRILHA MIDIÁTICA, PERFORMANCE E O CORPO FEMININO 154
4.2.1. Aliaa Magda Elmahdy 156
4.2.2. Pussy Riot 163
4.2.3. Femen 175
4.2.4. A biopolítica do feminino 183

CONSIDERAÇÕES FINAIS 189

A CONDIÇÃO ECONÔMICA 192
A CONDIÇÃO TECNOLÓGICA 194
PROJEÇÃO GLOBAL, ABRANGÊNCIA E SIMPLIFICAÇÃO 197
A QUESTÃO DO CORPO 201

REFERÊNCIAS 205

INTRODUÇÃO

(…) mass media and horizontal communication networks are converging. The net outcome of this evolution is a historical shift of the public sphere from the institutional realm to the new communication space[1]

Manuel Castells

Desde o início da popularização da internet em meados dos anos 90, presenciamos o aparecimento de tecnologias digitais de comunicação que possibilitaram maior interatividade e compartilhamento de informações entre as pessoas. A evolução dessas tecnologias nos traz ao momento atual que posiciona as mídias digitais num novo contexto perante a sociedade e o campo da comunicação. Esse período tem como característica principal a interferência por parte dos usuários por meio da manifestação de suas opiniões, da criação de novos conteúdos ou ainda da modificação de conteúdos pré-existentes.

Em ambientes como blogs, redes sociais e sites de compartilhamento de conteúdo e na interação possibilitada por aparelhos móveis, uma transformação

[1] CASTELLS (2007, p. 238). A mídia de massa e as redes de comunicação horizontal estão convergindo. O resultado em rede dessa evolução é uma mudança histórica da esfera pública do campo institucional para o novo espaço de comunicação. [Tradução própria]

no consumo e na criação de conteúdos é observada. O consumo de mídia, antes de via única, ou seja, com pouquíssima interferência dos leitores/ telespectadores, que apenas recebiam a informação, transforma-se com a ativa participação dos usuários por meio da produção de conteúdos e colaboração. Nos termos de Castells (2007), é um novo cenário cuja dinâmica deixa florescer maiores possibilidades de "comunicação horizontal", ou seja, feita diretamente entre ou usuários e sem mediação. Em contraposição, está a comunicação de massa, feita de cima para baixo (vertical).

Essa participação acarreta uma série de consequências no que se refere ao consumo de mídia na sociedade e a alteração de uma lógica vigente até o início dos anos 90, aquela que enfatizava o discurso unificado e centralizado característico da sociedade de massas. Instâncias sociais diversas encontrarão no ciberespaço um ambiente para consolidar sua visão sobre contextos particulares onde a vida cotidiana encontra-se com barreiras, contradições e empecilhos para uma plenitude da experiência vivida. O caminho que se fortalece cada vez mais é a organização e troca de informações entre vários grupos que se aglomeram em âmbito nacional ou internacional em função de uma causa particular. Pela facilidade de acesso às mídias digitais, esses grupos crescem em número e em diversidade, variando suas preocupações desde causas micropolíticas até embates diretos com governantes estatais. Para Castells (2007), existe uma relação entre a comunicação horizontal e o surgimento de políticas insurgentes como essas, pois para ele o fazer político está atrelado à participação nas mídias:

> (…) any political intervention in the public space requires presence in the media space. And since the media space is largely shaped by business and governments that set the political parameters in terms of the formal political system, albeit in its plurality, the rise of insurgent politics cannot be separated from the emergence of a new kind of media space: the

> space created around the process of mass self-communication[2] (CASTELLS, 2007, p. 246).

Portanto, para o autor o processo de "autocomunicação de massa" carrega esta ligação com novos movimentos sociais do mundo contemporâneo. Ainda que possam existir mesmo sem a operação de tecnologias, as demandas, que são fruto de processos sociais, encontram elementos facilitadores de encontros e trocas com as tecnologias digitais.

Esses movimentos insurgentes acontecem num momento onde o consumo de mídia passa por uma grande transformação. A primeira mudança diz respeito aos meios de comunicação de massa, que sentem a necessidade de readequar programações e conteúdos para enfrentar a comunicação realizada por meio desses produtos. Seu maior dinamismo e interatividade provocam menor gasto de tempo com consumo de jornais e televisão e maior com computadores, tablets e telefones móveis. A tentativa das mídias tradicionais é de se reinventar, seja promovendo novas formas de interação dentro de seus modelos, muitas vezes combinados com as próprias mídias digitais, seja reestruturando totalmente o meio, como o rádio por exemplo, que está descobrindo na transmissão on-line uma forma de tornar-se uma mídia também global.

Castells (2007) sinaliza ainda um movimento de convergência que indica que as empresas de mídia de massa percebem o poder das novas mídias e

[2] Qualquer intervenção política no espaço público requer a presença no espaço midiático. E desde que o espaço midiático é em grande escala moldado por corporações e negócios que estabelecem os parâmetros políticos em termos do sistema político formal, embora em sua pluralidade, o advento de políticas insurgentes não pode ser separado da aparição de um novo tipo de espaço midiático: o espaço criado em torno do processo de autocomunicação de massa. [Tradução própria]

tentam com elas interagir. Isso tem sido observado de várias formas, tais como a compra de sites 2.0 (o autor cita o caso das aquisições do *MySpace* pela *NewsCorp* e do *Youtube* pelo *Google*, ambas feitas em 2006), o incentivo ao compartilhamento de notícias no *Digg*[3] e no *Facebook* e também o uso de estratégia de inibição, como o controle de leis autorais e a perseguição da pirataria.

Outra característica ligada a esses produtos hipermidiáticos é a nova relação existente entre os conteúdos apresentados e as instâncias sociais existentes antes deles. O que se nota é que a produção de conteúdos se dá num contexto emaranhado por redes diversas onde não se aplica uma lógica centralizada, uma sistematização, uma intenção única nas publicações. Diferentemente dos conglomerados de mídia ou produtos culturais criados por grupos fechados (comunicação vertical), nos ambientes de publicação livre e colaborativa (comunicação horizontal) criam-se conteúdos diferenciados que ainda estão sendo medidos no que se refere ao impacto que provocam em suas manifestações.

Como é um tipo de comunicação mais livre e dinâmica, observam-se vozes que estavam até então reprimidas ou quase invisíveis, por não encontrar os canais corretos para difundir sua mensagem. Nesse desabrochar, surgem ações políticas e alvos de ataque, entre os quais se destacam o questionamento do exercício do poder de governos democráticos ou totalitários, a hegemonia do capitalismo

[3] http://www.digg.com. Site que possibilita aos usuários ranquear as notícias que leem. As preferidas dos participantes vão sendo colocados no topo do ranking, funcionando como um indicadito das pautas daquele momento.

representada pelas corporações e a força centralizadora dos grandes conglomerados de comunicação.

A cobrança dos cidadãos e as denúncias de corrupção são as principais pressões no campo da política. Movimentos de ONGs e outras associações usam os recursos tecnológicos disponíveis para conectar pessoas, organizar ações de forma rápida, estratégica e se, necessário, de alto impacto. Nos EUA, temos uma das principais redes de blogs políticos funcionando ativamente. Há vários concentrados no *The Huffington Post*[4], por exemplo. Com enfoque mais audiovisual, há o *Engage Media*[5], site de divulgação de vídeos com causas sociais e ambientais na Austrália, Ásia e Pacífico.

O mercado corporativo observa atentamente os efeitos negativos da comunicação em rede. Se atrativas e chamativas, as notícias negativas se espalham pela internet, ocasionando às vezes prejuízos consideráveis à imagem das empresas envolvidas em tais denúncias. Tal fenômeno é chamado de *buzz* (do inglês, zumbido), numa referência ao "barulho" que pode causar.

Há também a prática do *Culture Jamming* que se dissemina em mídias impressas e digitais. Este movimento surgiu em meados dos anos 90 (Diniz, 2008) e se constitui como prática de interferência em anúncios publicitários de forma a gerar ruídos nas mensagens veiculadas pelas grandes corporações. Consiste em parodiar anúncios publicitários e marcas e satirizar o poder dos meios de comunicação ao fazer com que estes produzam comentários negativos sobre si próprios. A ideia por trás do nome é "congestionar a cultura", numa alusão ao

[4] http://www.huffingtonpost.com
[5] http://engagemedia.org

momento em que se bloqueia determinado tipo de comunicação para se fazer refletir sobre ela.

Uma organização que trabalha diretamente com a prática de *culture jamming* é a *Adbusters*[6]. Seus membros vêm usando a internet como forma de divulgação e incentivo a práticas similares pelo mundo. Reconstroem e desconstroem marcas e anúncios publicitários. No site, uma ampla rede de colaboração é construída a partir das diversas formas de contribuição em torno da mesma causa. Há textos e artigos que refletem sobre o tema, um blog com vídeos e notícias, matérias a respeito de ações de artistas, acontecimentos relevantes e encontros. Um dos canais é o *ABTV*, página destinada a vídeos diversos. Há trailers de filmes e produções caseiras com o intuito de fazer algum tipo de denúncia.

Finalmente, os grandes conglomerados de comunicação sentem a presença cada vez mais evidente dos conteúdos independentes que circulam pela internet. Vários blogs já criaram seus jornalistas independentes. Conseguiram atrair uma audiência específica e sobrevivem graças à publicidade e à audiência de suas páginas. Ainda, redes colaborativas e fóruns de discussão, por tratarem de assuntos específicos, têm-se prestado ao mesmo serviço que algumas revistas especializadas até então se propunham. Nesse contexto, aumenta o questionamento da eficácia dos meios de comunicação de massa como forma principal da divulgação de informações.

[6] https://www.adbusters.org

Castells (2007, p. 239-240) observa que a transformação entre comunicação e poder está ligada ainda a três tendências maiores: a perda do poder do Estado em função da globalização, da pressão dos mercados e da perda de legitimidade política; a concentração na mídia, o que leva à competição de oligopólios e à verticalização da indústria multimídia; e a divisão da sociedade entre o comunalismo (com raízes na religião, na nação, no gênero, etc.) e o senso de individualismo (fundamentado ou no consumismo ou em projetos pessoais).

Tais transformações levaram Castells (Ibid., p. 250-252) a pensar sobre formas de engajamento baseadas em novas relações de poder e contra-poder. Ele cita muitos exemplos em que a tecnologia tem sido usada como forma de empoderamento, como mostram as experiências na Cataluña, as redes autônomas de TV e a conferência *Mobile Active* no Canadá. O autor vê esses projetos como a razão para que indivíduos ou grupos façam mais uso da internet, uma vez que quanto mais se envolve em uma missão autônoma, mais se usa a internet (ou a tecnologia).

Frente a isso, observa-se nesses exemplos que uma ampla diversidade de produções culturais exerce impacto considerável ao menos nas três instâncias citadas (política governamental, corporações e mídia de massa). Agrega-se a isso o fato de que nos últimos dez anos a internet ganhou forte aliado com o desenvolvimento de tecnologias móveis. Isso contribuiu para que os movimentos citados ganhem maior eficácia ao mesmo tempo em que novas estratégias de ação eram criadas em função de algumas características das tecnologias móveis: velocidade, movimento e localização espacial. Este ambiente que inclui a comunicação realizada por meio da internet e através de aparelhos fixos e móveis será chamado neste trabalho a partir de agora de **redes de comunicação digital.**

Os diversos exemplos citados mostram ações alternativas que estão sendo criadas dentro de universos formais e não-formais, como que se infiltrando dentro de um universo cultural em que não eram previstas. Tal observação nos remete ao conceito de “práticas cotidianas”, de Michel de Certeau (1994). O autor coloca que dentro de sistemas de disciplina pré-concebidos, onde agiria a passividade e a massificação, existem práticas que fogem a essa lógica. Nelas, é possível observar “micro-resistências”, “micro-liberdades” que vão agir a favor de uma maior autenticidade do cidadão comum. Entre as práticas citadas pelo autor, está o ato de coletar sucata. Ela serve de metáfora para a reorganização de formas pré-estabelecidas, já que põe em uso aquilo que estava sendo descartado. Neste caso, a limpeza, a organização e a própria lógica do consumir o novo poderiam incorporar as formas impostas. Assim, tomada a princípio como lixo, a sucata é reinventada como produto e afirma-se como “golpe” no terreno da ordem estabelecida.

No trabalho de Certeau observamos ainda a identificação da falta de um lugar para que os consumidores culturais (que consomem textos e imagens) possam marcar o que fazem com esses produtos. Isso faz com que suas práticas apareçam como uma produção escondida que “(...) se dissemina nas regiões definidas e ocupadas pelos sistemas de “produção” (televisiva, urbanística, comercial, etc.)”. (CERTEAU,1994, p.39). Ficam escondidas, pois, para o autor, a totalidade dos sistemas impede que as práticas se manifestem livremente.

Ao observarmos os recentes desdobramentos citados referentes às redes de comunicação digital, podemos ligar as ideias de Certeau às produções de conteúdo nesse ambiente. O uso da tecnologia digital seria uma abertura existente dentro do sistema que possibilitaria a manifestações de práticas cotidianas. Como no trabalho de Certeau, tais práticas também não constituiriam um discurso

unificado por meio de uma lógica central, mas se manifestariam como que entrecruzadas aos textos e imagens criados pelos discursos dominantes. Eis então a importância de seu isolamento como objeto de estudo, uma vez que ao observarmos o comportamento de tais práticas, poderemos entender os mecanismos de transgressão ali existentes.

Autores como Rheingold (1993) e Turner (2006) mostram que há um histórico bastante claro que liga o surgimento da internet com diversos movimentos contraculturais que apareceram nos EUA dos anos 60. Para os autores, uma das principais ligações está no uso das redes diversas criadas pelas comunas (*communes*) da época. Através do uso das conexões entre as pessoas, essas comunidades conseguiam suprimentos e outros itens que necessitavam, sem recorrer necessariamente aos lugares formais de compra de mercadorias. O *Whole Earth Catalog*, catálogo com textos da área de tecnologia e diversos itens para serem comprados, criado por Steward Brand em 1968 nos EUA, simboliza o início da exploração dessa rede. Nota-se assim uma continuidade entre o que havia no passado e a dimensão com esses movimentos tomaram na sociedade contemporânea, o que nos cria um primeiro desafio ao nos perguntar-nos: o que pode ser localizado como novo em termos de práticas comunicacionais dentro das redes digitais? Isso nos leva à questão principal desse trabalho.

As imagens nas redes de comunicação digital

Durante o período de desenvolvimento dessa tese, entre os anos de 2009 e 2012, o processo de transformação envolvendo o poder e as mídias descrito acima deu vazão a acontecimentos políticos globais que mostraram o pleno uso

das tecnologias digitais na organização e disseminação de informações dos insurgentes. Dos maiores movimentos, destacamos a revolução verde no Irã (2009) e a Primavera Árabe, com desdobramentos revolucionários e queda de governantes na Tunísia, Líbia e Egito (2010/2011). Além disso, floresceram diversos grupos ativistas que mostraram estar em processo uma reordenação nas relações entre mídia de massa e mídia horizontal.

Esses acontecimentos contribuíram para que nosso olhar sobre o objeto de estudos buscasse um direcionamento que pudesse contribuir para a ampla discussão que se fez (e ainda se faz) sobre as movimentações insurgentes e as mídias digitais. Dos diversos recortes que poderiam ser dados aos estudos da produção de conteúdo realizada nesses ambientes, interessou-nos particularmente as estratégias usadas pelos ativistas nos esforço de tornar conhecidos os conteúdos por eles produzidos. Imersas juntamente a um emaranhado de signos diversos nas redes de comunicação digital, as causas ativistas lutam para que consigam a atenção dos usuários.

Assim, o que se nota é que a imagem tem um papel essencial na construção dessas estratégias, pois é por meio dela que as causas conseguem projetar-se local e globalmente pelas redes de comunicação digital. Observamos que tais imagens (fotografias e vídeos) têm características estéticas particulares que fundem elementos de impacto sensorial, tais como o uso da violência, o senso de imediatismo e a utilização do corpo, com aspectos ligados à circulação em rede e à mobilidade dos aparelhos de gravação, reprodução e divulgação de imagens.

Dessa forma, a intensidade com que algumas dessas imagens foram reproduzidas dentro e fora das redes de comunicação digital nos coloca a questão: que aspectos político-estéticos carregam as imagens digitais produzidas

em manifestações políticas contemporâneas? Que impacto elas têm sobre a experiência de engajamento sobre os usuários? Que possíveis questionamentos podem ser levantados a respeito da experiência política do consumo de imagens no contexto das redes de comunicação digital?

A hipótese deste trabalho é que as imagens produzidas e partilhadas por meio das novas tecnologias de comunicação desafiam as leituras realizadas até então sobre interpretação de imagens. Imersas no ciberespaço, tais imagens dialogam com o corpo, a mobilidade e aspectos da cultura global de forma a reordenar os sentidos do espectador. Usando de novas estratégias, as ações ativistas traduzidas na utilização da imagem instigam a reativação dos sentidos num mundo onde, ainda para muitos, ordena o conformismo e a passividade.

Nosso objetivo nesse trabalho é estudar a produção de imagens contemporâneas em manifestações ativistas com ampla repercussão mundial. Para tanto, consideraremos os elementos estético-políticos existentes no ambiente híbrido em que essas imagens circulam, onde coexistem o digital, o móvel e o global.

A proposta é apontar novas perspectivas de análise da imagem dentro desse cenário, considerando a propensão política das redes horizontais de comunicação e o fato de que é cada vez maior o consumo de imagens dentro dessas redes.

Para percorrer o objetivo geral, são propostos os seguintes objetivos específicos:

a. Elencar elementos políticos suscitados com o aparecimento de tecnologias anteriores ao digital; em particular, as imagens mecânicas (fotografia e cinema);
b. Destacar aspectos estéticos das imagens produzidas em manifestações de cunho político em redes de comunicação digital;
c. Mostrar que as estratégias que aparecem nessas imagens têm algumas características marcantes, tais como a relação com o corpo e a construção de identidades políticas globais e locais;
d. Estabelecer relações entre imagens de ativismo contemporâneas e a estética do corpo;
e. Estabelecer relações entre imagens de ativismo contemporâneas e as identidades políticas criadas por meio dessas imagens;
f. Apontar o impacto do uso estético-político de imagens usadas nesse contexto.

Para que os objetivos acima fossem alcançados, foram utilizadas as seguintes metodologias:

a. Seleção e análise de fotografias e vídeos que contextualizem a reflexão sobre imagem e política. Para tanto, foi feito um levantamento histórico que procurasse situar a discussão que aqui propomos dentro do campo de análise das imagens. A ênfase foi dada a autores que se debruçassem sobre a análise de imagens com propósito documental, amadoras ou profissionais; e que ao mesmo tempo mostrassem uma linha que unisse a linguagem das imagens históricas com as contemporâneas.

b. Seleção e análise de manifestações político-culturais em redes de comunicação digital com forte utilização de imagens, com posterior repercussão em nível global por meio de mídias verticais e horizontais. Aqui, optamos por selecionar as imagens que conseguissem romper as barreiras entre a comunicação alternativa e a mídia corporativa de massa, o que significa dizer que a maioria dos casos analisados foram publicados pela grande mídia, mas que tem como origem a produção independente de imagens, seja por meio de vídeos amadores ou ainda por meio de estratégias que induziram a mídia de massa a produzir notícias em favor das causas requeridas pelos ativistas;
c. Delimitação de exemplos que sirvam de argumento às duas características marcantes identificadas nas imagens selecionadas: corpo e identidade. Esse critério gerou a criação de dois capítulos separados, descritos abaixo nas letras d. e e. A seleção dos exemplos se deu em torno da repercussão da manifestação política e, consequentemente, das imagens a elas atreladas;
d. Análise dos eventos políticos no Irã e no norte da África que evidenciam o uso da imagem como estratégia político-estética. As imagens foram selecionadas com base em sua exposição ou nos debates criados a partir delas. Diversas delas transformaram-se em ícones das revoluções nesses países com reprodução massiva e consequente transformação de significados;
e. Análise da imagem do corpo feminino como forma de criação de identidades políticas. Aqui, foram selecionados casos recentes de movimentos feministas em que se observou utilização de produção de imagens e ampla exposição em mídias de massa e redes sociais.

Identificada também nas análises do item d., a imagem do corpo e do corpo performático nas redes digitais recebem especial atenção nesta análise;

f. Ordenação dos parâmetros analisados de forma a concluir que as novas relações políticas do indivíduo contemporâneo podem ser mais bem compreendidas por meio de imagens produzidas em redes de comunicação digital.

Como parte da metodologia, destacamos ainda duas viagens feitas durante a realização desse trabalho que contribuíram para os resultados que aqui apresentamos.

Ainda na fase inicial da pesquisa, foi feita uma viagem para Cuba, em janeiro de 2010, a fim de realizar um estudo de campo exploratório. Após um determinado tempo monitorando o que estava acontecendo na blogosfera cubana, observei ali uma excelente fonte de pesquisa para entender a relação entre a insurgência e o uso das tecnologias de comunicação digital. Procurei então agendar uma entrevista com alguns autores previamente à viagem. A visita resultou em dois encontros que possibilitaram uma melhor compreensão sobre a situação do país e a visão que os blogueiros de lá tinham sobre o uso e as possibilidades das tecnologias de comunicação que, ainda que a passos lentos, estão começando a se proliferar pelo país.

O grupo que encontrei faz parte da chamada *Academia de Blogueiros* que promovia encontros com frequência na casa da mais conhecida entre eles, Yoani Sanchéz, a fim de dividir conhecimentos sobre usos de tecnologias e experiências ativistas em outros cantos do mundo. Dentre eles, havia também um fotógrafo,

Pedro Luis Castro, interessado em registrar o rosto dos blogueiros cubanos e a decadência evidente no espaço urbano e no cotidiano. Outros três blogueiros foram de grande auxilio durante minha estada em Cuba: Ivan Garcia, jornalista independente que contribuía para o *El Pais* na Espanha, sua mãe Tânia Garcia, também jornalista independente e exilada política que vive hoje na Suíça e Laritza Diversent, bacharel em direito e ativista em defesa dos direitos humanos no país. Os três são autores do blog *Desde La Habana*[7].

Apesar da experiência extremamente rica e proveitosa que essa viagem a Cuba proporcionou, o leitor notará que pouco será mencionado a respeito desse trabalho de campo. O motivo da ausência dessa experiência foi a decisão de demarcar o campo da imagem como a base central de análise. Por mais que haja uma rica e interessante produção imagética por parte dos blogueiros em Cuba (da qual destacamos o trabalho do fotógrafo Pedro Luis Castro mencionado acima), os possíveis exemplos que poderíamos colocar em análise destoariam de nossa argumentação central. Além disso, damos destaque a imagens que adquiriram impacto global por meio de sua disseminação em mídias corporativas e independentes, o que não acontece com os exemplos de Cuba.

Por outro lado, se o caso cubano não é mencionado diretamente neste trabalho, ele o permeia a todo o tempo. O trabalho de campo em Cuba proporcionou a este pesquisador vivenciar *in loco* a utilização das tecnologias de comunicação em um país que vive sob os olhares de uma ditadura. Observei a forma como a comunidade ascendente de dissidentes entende a tecnologia como

[7] http://www.desdelahabana.net

um instrumento de organização política que pode gerar impacto real sobre suas vidas com a abertura ao mundo por meio da geração e troca de informações.

Como não poderia deixar de ocorrer, registrei as experiências em Cuba em três artigos que relatam com mais detalhes a relação dos dissidentes desse país com as tecnologias de comunicação digital. Ver SILVA (2010, 2011a e 2011b).

Outro dado importante a salientar ainda dentro da metodologia é a realização do estágio de doutorado realizado entre janeiro e julho de 2011 em *Goldsmiths, Universidade de Londres*, por meio da bolsa CAPES PDEE.

Visitei o departamento de Estudos Culturais sob orientação do professor Scott Lash, teórico reconhecido por seus estudos centrados nas tensões entre capitalismo e cultura. O campus de *Goldsmiths* é forte por sua tradição em Arte e Política e essa vertente se espalha por quase todos os cursos do *college*, o que tornou a experiência de estágio bastante rica. Ao longo do tempo em que estive lá, tive a oportunidade de conhecer o trabalho de uma série de professores, visitantes e estudantes. Esse contato teve forte influência sobre minha pesquisa, que ganhou a partir disso um direcionamento voltado aos aspectos estéticos dos conteúdos que eu vinha analisando nos dois primeiros anos da pesquisa. Em especial, cito como especiais fontes inspiradoras as aulas de Natalie Fenton sobre "perspectivas críticas da comunicação política", Sophie Fuggle sobre "texto e imagem" e de Josephine Berry Slater sobre "estética e biopolítica".

Por uma coincidência oportuna, realizei o estágio durante os principais acontecimentos envolvendo a Primavera Árabe em 2011. Dado o perfil político-cultural da universidade, em pouco tempo surgiram muitos debates a respeito do que estava acontecendo naquela região, tanto do ponto de vista político, como da

forte influência das redes de comunicação digital. Pude acompanhar assim plenamente esses debates, que incluíram a fala de estudiosos da área e depoimentos de pessoas que participaram ativamente dos acontecimentos. Foi durante o período de estágio que os parâmetros que agora apresento neste trabalho foram definidos, que incluem três instâncias principais: política, estética e novas tecnologias de comunicação.

A tese está estruturada da seguinte maneira:

O capítulo 1, intitulado **"A politização das imagens"**, faz um resgate histórico que busca identificar debates que problematizem as imagens mecânicas como uma forma de resistência política. Mostra que o desenvolvimento das tecnologias de captação de imagens possibilitou novas experiências político-estéticas, ligadas principalmente ao testemunho e ao olhar do amador. Nesse aspecto, mostramos como foram problematizadas as fotografias e os fragmentos de filmes de guerra, com ênfase principalmente na Primeira e Segunda Guerra Mundial. Em seguida, mostramos como esses elementos políticos têm continuidade nas imagens técnicas[8] contemporâneas usando para isso acontecimentos recentes como os atentados ao *World Trade Center* e as fotos de soldados com prisioneiros na prisão de *Abu Ghraib,* no Iraque. Ao fazermos isso, mostramos que, ao mesmo tempo em que há uma continuidade no olhar politizado dessas imagens contemporâneas, elas já apontam novos elementos que contribuem para a complexidade de sua leitura e interpretação.

[8] Imagens técnicas são entendidas aqui como em Santaella (2003, p. 60-61), ou seja, imagens "que vão da fotografia, cinema, televisão, até a holografia".

O capítulo 2, **"Imagem, biopoder e produção biopolítica"**, tem o intuito de aproximar a imagem com o campo do biopoder e sua contrapartida, a produção biopolítica, apresentada por Hardt e Negri (2005). O desenvolvimento das tecnologias de comunicação digital acontece em paralelo a transformações que irão rearticular as estruturas de poder pelo mundo, causando efeitos diversos. No final dos anos 70, Foucault (2008a) voltava suas preocupações para as transformações nas relações de poder que vão aos poucos se inserindo cada vez mais nos assuntos ligados ao corpo e à vida, o que cria num primeiro momento a sociedade disciplinar e em seguida o fenômeno da biopolítica. Ao mesmo tempo em que há controle sobre as práticas da vida, Hardt e Negri (op. cit.) veem neste mesmo ambiente uma alternativa às estratégias de poder. Os autores falam do processo de descentralização que ocorre com a perda da hegemonia global americana, possibilitando o surgimento de novas instâncias que podem dar maior voz a uma "multidão". Entre elas, estão as redes de comunicação digital que fomentariam a organização de forma descentralizada e igualitária da população. Com essa fundamentação teórica, parte-se para a análise de imagens que serão interpretadas à luz das tensões provocadas pelas relações de biopoder e pelas particularidades do ambiente em que são criadas.

Introduzindo as análises das práticas de resistência que vêm acontecendo nas redes de comunicação digital, o capítulo 3 **"Estéticas do biopolítico: imagens da multidão na Primavera Árabe"** se preocupa em observar as opções estéticas que grupos ativistas têm feito como forma de questionar o autoritarismo governamental. Como a utilização do corpo aparecerá em evidência nas análises, será feita uma aproximação necessária que ligará essas práticas a uma reação ao poder biopolítico (Foucault, op. cit.). Nas imagens produzidas pelos ativistas, interessa-nos particularmente duas instâncias. Uma está ligada ao conteúdo

dessas imagens, que em vários exemplos se relacionam com questões ligadas ao corpo (idealização da face, violência do corpo, exposição e risco). A outra ao modo de produção e difusão dessas imagens (espaço físico, aparelhos de gravação, redes de comunicação, mobilidade) e a maneira como têm sido testadas pelos ativistas. O argumento principal é o de que ambas instâncias colaboram para ampliar o potencial político-estético dessas imagens, contribuindo para a produção de afetos, nas transformações nos modos de subjetivação do sujeito e na sua propensão ao engajamento. Os exemplos desse capítulo são fruto de pesquisa e análise do comportamento dos grupos e levam em consideração algum tipo de repressão imposta por parte do Estado, o que motiva a organização da população nesses territórios. Para tal, foram selecionados exemplos no Irã, Tunísia e Egito, países com casos recentes envolvendo crítica direta da população contra o Estado.

O capítulo 4, chamado **"Estéticas do biopolítico: o corpo feminino em evidência"**, traz uma discussão aprofundada sobre a relação das imagens ativistas contemporâneas e o corpo feminino, extraindo dessa relação ligações com o poder das instituições a que essas imagens se contrapõem, com a cultura de massa e com as construções de identidades locais e globais. Iniciamos a discussão por meio da atualização das ideias sobre a biopolítica propostas por Rose (2001) e Agamben (2007). O primeiro mostra como a biopolítica está inserida em práticas contemporâneas ligadas não só a ações governamentais, mas a diversas áreas do conhecimento, como o Direito e a Medicina; enquanto o segundo, por meio da apresentação do conceito do *homo sacer* (o homem sacro), mostra que a política contemporânea está atrelada ao exercício de uma democracia que exalta o direito da vida em si mesma (a vida nua). Essa atualização sobre o conceito de biopolítica servirá como base para a análise de

três exemplos contemporâneos, o blog da egípcia Aliaa Magda Elmahdy e as ações dos grupos *Pussy Riot* (Rússia) e *Femen* (Ucrânia). Em todos esses exemplos algumas características se repetem e são elas que os tornam interessantes do ponto de vista de uma análise conjunta: a produção e disseminação de imagens amadoras, a realização de performances enquanto prática política, a utilização de mídias digitais como parte da estratégia de combate e, finalmente, o fato de serem ações realizadas estritamente por mulheres. De forma similar ao capítulo anterior, a partir desses exemplos, construímos análises que mostram novos elementos que devem ser observados dentro do contexto em que elas aparecem.

Essa pesquisa procurou apontar para um aspecto ainda pouco enfatizado nas análises do campo da cibercultura: ao mesmo tempo em que é espantoso o crescimento e a quantidade de práticas políticas que acontecem nos meios digitais de comunicação, essas relações remetem a transformações nos modos de ver que envolvem novas relações com a imagem. Entendemos que essa diferença está ligada aos dois fatores apontados nesse trabalho, a saber: o apelo estético das imagens e a condição política no contemporâneo. Como elemento estruturante na particularidade desses fatores está o uso que se faz da tecnologia como forma de criar novos sentidos para essas práticas.

As transformações apontadas ratificam a importância da imagem na construção política do sujeito contemporâneo. Colaboram ainda na "partilha do sensível" (Rancière, 2004), na constituição de identidades constantemente em transformação e ainda no melhor entendimento sobre a produção de imagens de cunho político feita por intermédio das novas tecnologias de comunicação digital.

CAPÍTULO 1

A politização das imagens

Lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem[9]

Susan Sontag

Com o intuito de entender melhor a relação entre imagem, tecnologia e política, iremos nesse primeiro capítulo abordar o campo onde se iniciam os primeiros debates que nos ajudarão a problematizar melhor as questões contemporâneas que iremos discutir nesse trabalho. Das diversas problemáticas possíveis dentro do campo relacionado ao uso político da imagem, faz-se necessário um recorte que possa ser utilizado com fundamentação teórica de um passado histórico da imagem que se conecta às discussões que serão aqui trazidas.

Justificamos a importância dessa abordagem inicial por entendermos que o debate sobre o "novo" nas imagens ativistas em redes digitais será melhor compreendido se for localizado dentro de um campo de conhecimento específico pré-existente. Além disso, se nosso intuito é mostrar que há tanto um modo de

[9] SONTAG (2003, p. 75)

produção, compartilhamento e distribuição de imagens que, por ser novo, atua nos modos de significação dessas imagens, para que assim possamos afirmar, precisamos mostrar em que medida essas imagens digitais dialogam com estratégias políticas já verificadas anteriormente e o que trazem de original para o debate contemporâneo das imagens digitais e o seu universo político.

O recorte para essa abordagem inicial será dado a partir do momento histórico em que houve a introdução das imagens mecânicas: fotografia e cinema. O que quer dizer que não iremos abordar ao longo desse trabalho o papel de outras artes no campo político, a não ser em caráter ilustrativo principalmente no que diz respeito às discussões que serão levantadas acerca de uma estética política. A análise central iniciada pela fotografia e o cinema justifica-se pelo caráter indicial das duas artes, o que fornece um elemento eminentemente político para alguns autores por estar ligado à realidade, ao testemunho e à evidência de que os fatos registrados, muitos deles chocantes e estarrecedores, de fato aconteceram.

De forma similar, as imagens ativistas que circulam pelas redes digitais de comunicação abordadas nesse trabalho trazem consigo o mesmo caráter indicial. Seu uso político partirá desse princípio e a base das análises está vinculada a essa característica. São imagens que se impõem pela urgência, o apelo emocional e a expansão de significados adquiridos nas redes de comunicação. Portanto, o percurso desse capítulo será o de apontar quais características políticas das imagens mecânicas já foram identificadas por outros autores, como elas aparecem em eventos mais recentes e que novas problemáticas da imagem aparecem com esses eventos.

Interessa-nos também apenas as imagens documentais que indicam o testemunho do indivíduo que as produziu. Nesse aspecto, ficam de fora de nossas análises fotografias de estúdio e o cinema de ficção. Serão as fotografias e filmes, amadores ou não, registrados no calor dos eventos que nos interessarão aqui. As imagens que serão analisadas a seguir detêm características estéticas que já eram apontadas por diversos autores como significativas em seu tempo. Sontag (2003), por exemplo, chama a atenção para os aspectos políticos das imagens quando analisa fotografias de guerra. Para a autora, há uma autenticidade específica nessas imagens que se justifica enquanto obra genuína, pois alguns aspectos como o "acaso", o "espontâneo", o "tosco" e o "imperfeito" (Ibid., p. 28) são valorizados na fotografia em detrimento de outras artes, que pressupõem padrões estéticos mínimos. Sobre a autenticidade dessas fotos, a autora vai dizer ainda:

> Fotos de acontecimentos infernais parecem mais autênticas quando não dão a impressão de terem sido "corretamente" iluminadas e compostas porque o fotógrafo era um amador ou – o que é igualmente aproveitável – adotou um dos diversos estilos sabidamente antiartísticos. Ao voarem baixo, em termos artísticos, essas fotos são julgadas menos manipuladoras – hoje, todas as imagens de sofrimento amplamente divulgadas estão sob essa suspeita – e menos aptas a suscitar compaixão ou identificação enganosas (Ibid., p. 26-27).

E sobre a mesma temática, lemos em Barthes (1984) que:

> Via de regra, o amador é definido como uma imaturação do artista: alguém que não pode – ou não quer – alçar-se ao domínio de uma profissão. Mas no campo da prática fotográfica, é o amador, ao contrário, que constitui a assunção profissional: pois é ele que se mantém mais próximo do noema da fotografia (Ibid., p. 147).

Com o advento do digital, esses aspectos das imagens amadoras ficam mais evidentes ainda. Particularmente nesse caso, argumentaremos que o desenvolvimento da tecnologia não só aumenta o registro amador de imagens como irá valorizá-lo como instrumento de autenticidade na comunicação contemporânea, construindo assim novas narrativas que fundem o amador e o profissional. Sob a suspeita da autora sobre a manipulação das imagens, acreditamos que permanece hoje como elemento estético a não interferência dessas imagens de forma a preservar sua autenticidade, o que não inclui discursos narrativos que podem ser criados com seu auxílio, desconstruindo-se o intuito inicial. Há ainda uma intencionalidade justamente em mostrar o objeto como ele é, pois isso criaria um efeito positivo a favor da causa política que representa.

Esses dois personagens, o amador e o profissional, também merecem um esclarecimento inicial para esse trabalho. Não iremos fazer uma distinção clara entre os dois, pois os exemplos usados trazem tanto imagens amadoras de cidadãos comuns que presenciam ou denunciam os acontecimentos como de fotógrafos e cinegrafistas profissionais. Como base para as seleções está a mesma estética apontada por Sontag (Idem), a estética do "tosco" e do "imperfeito" que irão compor a maioria das imagens citadas. Além disso, como iremos abordar, é cada vez mais comum o uso do amador dentro da linguagem profissional jornalística, criando um tipo de narrativa estética mista. São textos elaborados profissionalmente, mas cujas narrativas são compostas com imagens amadoras, numa estratégia que será melhor debatida em seguida. Isso posto, gostaríamos de salientar que, quando estivermos nos referindo a imagens com essas características, insistiremos no termo "amador" a fim de facilitar a compreensão sobre o que se pretende dizer. O termo será, portanto, utilizado em contraposição não ao profissional diretamente, mas ao estúdio, à finalização,

montagem e edição de imagens, ou seja, a todos os elementos que lapidam as imagens, distanciando-as da realidade e aproximando-as da ficção.

O sujeito que registra as imagens, seja ele amador ou profissional, vai precisar de um suporte tecnológico para produzir as primeiras fotografias que irão nos interessar nesse trabalho. Entre o lento desenvolvimento da tecnologia da fotografia até meados do século XIX e a produção das primeiras imagens que mostrarão eventos extremos de perto, foi preciso que a câmera ganhasse precisão, leveza e mobilidade. Essa possibilidade é essencial, pois as imagens deixarão de servir como registros passivos de eventos para se tornarem signos mais atuantes politicamente. É a mobilidade dos aparelhos que vai permitir com que os primeiros fotógrafos de guerra tornem-se mais atuantes dentro dos eventos que registram. Em função disso, nossa análise irá partir da abordagem das fotografias de guerra. Entendemos que o que se produziu em termos imagéticos nesses eventos nos auxilia a entender alguns aspectos estéticos e políticos que geraram inúmeros debates sobre o impacto dessas imagens na sociedade. Pela primeira vez, leitores de jornais e revistas estavam sendo expostos às atrocidades da guerra como nunca antes. O debate político em torno dos eventos ganhou novas perspectivas no momento em que imagens de morte e destruição foram atreladas às narrativas textuais de guerra.

Parece-nos importante a abordagem desse assunto, pois entendemos que houve nesse momento histórico uma clara influência do desenvolvimento tecnológico na produção de sentido de imagens indiciais. A possibilidade de se criar imagens mais “verdadeiras” contribuiu para o impacto afetivo e emocional das mesmas, o que por sua vez repercutiu na opinião global sobre os eventos em si mesmos. De forma análoga, nossa análise posterior sobre as imagens ativistas

contemporâneas contribuirão para um debate similar, ampliado pelos modos de produção e pela convergência das mídias.

1.1. Fotografias de guerra

Os primeiros registros fotográficos de guerra foram feitos na Guerra da Criméia (1853-56) e na Guerra Civil Americana (1861-65). Porém, até a 1ª. Guerra Mundial, esses registros mostravam mais as devastações de guerra depois dos confrontos, como a destruição de vilas e os soldados mortos nos campos. Era mais uma constatação dos estragos provocados do que propriamente um testemunho da guerra em si acontecendo. Eram muito mais imagens de um pós-acontecimento do que das ações envolvendo máquinas e homens no momento em que aconteciam. Muitas fotos eram de panoramas gerais e, quando registravam os soldados em concentração, eram na maioria das vezes posadas.

Sontag (2003, p. 44) descreve as fotos na Criméia do britânico Roger Fenton, tido como o primeiro fotógrafo oficial de guerra, como a representação de "uma honrosa excursão em grupo exclusivamente para homens". As fotos na época demandavam preparação na câmera escura e um tempo de exposição de quinze segundos, o que contribuía para a falta de espontaneidade das fotos. Além desse impedimento tecnológico, a autora ainda cita o fato de haver censura na época com relação aos temas retratados. Fenton deveria evitar fotos dos mortos e mutilados, pois o intuito do seu envio à região era trazer uma imagem mais positiva da guerra, amplamente criticada na Inglaterra.

Na Guerra Civil Americana, ficou conhecido o trabalho de Mathew Brady e sua equipe, pois ousaram um pouco mais ao registrar os soldados mortos nos campos. Apesar da inspiração realista em vigor nas artes da época, Sontag (op. cit.) mostra que muitas das fotos do grupo perdiam a originalidade por se tratarem de composições feitas pelos fotógrafos. Por lidarem com objetos inanimados (cadáveres, destroços e armas), eles moviam muitas vezes os objetos em busca de uma composição mais "harmônica". Os resultados ganhavam no conjunto simétrico, mas perdiam em autenticidade.

Seja pelas encenações ou pelo pudor na exploração das temáticas, as fotos de guerra até a Primeira Guerra causam um impacto moderado aos olhos do espectador moderno. Porém, existe um exemplo na história da fotografia desse período que merece destaque, pois pode ser entendido hoje como uma espécie de ação ativista criada a partir da manipulação das fotos da Primeira Guerra.

Trabalhando por meio da ironia e da recontextualização de fotos, o propagandista anarco-pacifista Ernst Friedrich fundou o *Museu Nacional Antiguerra* em Berlim e publicou o livro *Krieg dem Krieg!* (Guerra contra Guerra!) em 1924 na Alemanha, que se trata de um conjunto de fotos da Primeira Guerra estrategicamente unidas por meio de uma narrativa.

O impacto do livro de Friedrich é discutido por Apel (1999) e também por Hüppauf (1997). Seu lançamento se dá no momento do entre guerras na história alemã em que se estabeleciam dois discursos divergentes: o pacifista e o patriota. *Krieg dem Krieg!* será um instrumento em defesa do pacifismo. Para isso, Friedrich fará uso tanto de fotos da guerra em si (destruição, mortes), como de suas consequências (soldados mutilados). Sua estratégia será a de construir uma narrativa irônica dessas fotos, fazendo justaposições comparativas entre elas, o

que gerou muita polêmica à época de seu lançamento em função da crítica avassaladora às consequências da guerra. Friedrich colocava, por exemplo, a foto do príncipe alemão jogando tênis ao lado de um ex-soldado mutilado com um braço mecânico trabalhando. As fotos acompanham as seguintes legendas: "*Depois da guerra: o Príncipe da Coroa Germânica como o trabalhador mais intenso*" *"...e o proletário ferido de guerra no seu 'esporte' diário*". (APEL, 1999, p. 64-65).

Apel (op. cit.) mostra também a forma como Friedrich consegue transformar os significados aparentemente neutros das fotografias médicas dos soldados em instrumentos de politização. Tiradas para fins clínicos, as fotografias mostram as mutilações dos soldados alemães. As fotos que poderiam ser lidas como o apreço pela ciência ou ainda, o domínio da ciência sobre o homem, ganha um novo significado quando são expostas nas livrarias ao lado do livro. Elas tornam-se denúncias do que era concebido como um assunto governamental e privado.

Era prática comum na época no país que os soldados mutilados fossem mantidos em hospitais públicos, muitos dados até como mortos, para se evitar o horror público que suas presenças poderiam causar. Quando publicadas da forma como foram, as fotos médicas tornaram-se artifícios políticos da causa pacifista. É uma questão de construção da narrativa, colocados por Apel da seguinte forma:

> What makes the production of a subject through representation meaningful are the practices and institutions through which the photograph can exercise an effect. (…) it is only in the context of a

> photograph's use that we can see how meaning is established[10] (APEL, 1999, p. 52).

Apesar da boa repercussão obtida com a estratégia da narrativa do livro, Apel (1999) nos mostra que seu discurso foi sendo abatido pelas narrativas patrióticas que, ironicamente, utilizavam-se de algumas das mesmas fotos empregadas por Friedrich. Enquanto ele fazia uso de um discurso humanista, construindo sentido a partir de uma sensibilização sobre as mazelas da guerra, o discurso patriota foi, como sabemos agora que a história é história, vencedor. Outros livros de fotos lançados na mesma época construíam uma narrativa utilizando-se de imagens panorâmicas e quando faziam uso da dor e da morte, descriminava-se claramente quem era o homem caído (o francês, por exemplo). Numa Alemanha fragilizada e com baixa auto-estima em função dos resultados da Primeira Guerra, o segundo discurso foi assim mais perspicaz na construção de uma nova identidade nacional, o que explicaria em parte a aderência da população alemã ao discurso do Nacional Socialismo que se fortificaria em breve.

Foi também no período entre guerras que foram introduzidas no mercado máquinas fotográficas mais precisas, leves e portáteis, como a Leica. Esse aprimoramento fez com que as próximas guerras que se sucederam fossem registradas com imagens mais testemunhais feitas por pessoas acompanhando os soldados no *front* ou que estavam muito próximas dos acontecimentos. A Guerra Civil Espanhola (1936 – 39) vai ser a primeira guerra que vai contar com a cobertura de fotógrafos profissionais equipados com máquinas com essas características (Sontag, 2003, p. 22).

---

[10] O que faz a produção de um sujeito significativa por meio da representação são as práticas e instituições através das quais a fotografia pode exercer um efeito. (...) é apenas no contexto do uso de uma fotografia que nós podemos ver como o significado é estabelecido. [Tradução própria]

Uma das fotos que exemplificam esse novo momento da fotografia é a do fotógrafo de guerra Robert Capa, “Morte de um soldado republicano” (Figura 1.1) tirada durante a Guerra Civil Espanhola no momento exato em que um soldado recebe um tiro fatal. Apesar da ampla literatura que questiona a autenticidade da foto, se a tomarmos como verdadeira, motivo afinal pelo qual a foto é tão famosa, entendemos que a partir desse momento vai ser cada vez mais possível que testemunhas dos eventos, jornalistas ou não, registrem de perto as atrocidades da guerra.

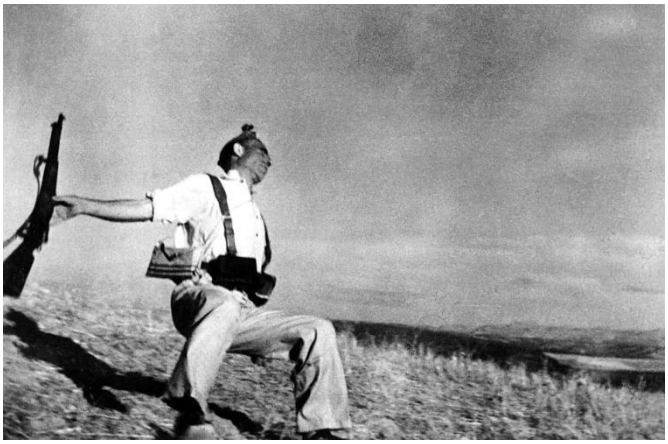


Figura 1.1 - “Morte de um soldado republicano”. Robert Capa, 1936.
Fonte: CAPA (2010, p.19).

Em função desse aprimoramento tecnológico, a publicação das fotos de guerra em jornais e revistas pelo mundo terá maior impacto sobre as audiências. Pela primeira vez, as populações do mundo experimentarão a guerra sob um olhar mais próximo, a partir de fotos tiradas durante o calor dos acontecimentos. A foto acima, por exemplo, foi publicada no mesmo ano pela revista francesa *Vu* e no ano seguinte pela revista americana *Life*. Pouco tempo depois apareceria também em um jornal, o *Paris-Soir* (Sontag, 2003, pg. 31).

Já na Segunda Guerra Mundial, teremos uma quantidade muito maior de registros, o que gerou por sua vez uma grande literatura voltada ao tema da produção de imagens como testemunhos de guerra. O mesmo Robert Capa é autor de uma ampla obra mostrando diversas perspectivas da guerra, seja do âmbito privado, registrando o cotidiano das pessoas durante a blitz em Londres, seja acompanhando a invasão dos aliados nas praias da Normandia, na França.

O fotógrafo em *Ligeiramente fora de foco* (Capa, 2010), seu livro autobiográfico que conta as estórias por trás de suas fotos de guerra, mostra como o fato de estar presente na cena dos acontecimentos é importante para a legitimação do seu trabalho. Um caso relatado no livro aconteceu durante a Segunda Guerra quando o fotógrafo estava na Inglaterra fotografando os trabalhos da aeronáutica no campo de pouso inglês de Chelveston em 1942. Ele conta que um avião chegou depois de uma missão e de lá saíram quatro homens, dos quais dois estavam mortos, um praticamente sem vida e o piloto que estava bem. Ao ver o fotógrafo registrando a cena, o piloto teria dito: “Eram essas fotos que você estava esperando, fotógrafo?” (CAPA, 2010, pg. 65). A pergunta do piloto incomodou Capa, que achou que de fato parecia pouco legítimo ficar ali à espreita de uma tragédia anunciada. Refletindo sobre o que ocorreu, o fotógrafo diz: “Esse tipo de fotografia era para agentes funerários, e eu não gostava de ser um deles. Se eu tinha de participar do funeral, jurei, teria de participar da procissão.” (Ibid., loc. cit.).

O relato de Capa valoriza o testemunho como parte intrínseca da qualidade de uma foto. Isso é particularmente visível nas fotos da Segunda Guerra e está ligado ao que estamos propondo discutir nesse trabalho. Se a compararmos às guerras anteriores, não só haviam mais fotógrafos profissionais como Capa cobrindo os conflitos, como era significativo o número de amadores com câmeras

na mão. Tanto soldados alemães como os aliados registraram momentos de dor, morte, doença e destruição. Por estarem em locais de acesso difícil ou impossível à imprensa oficial, essas imagens hoje são um registro das atrocidades acometidas durante os anos da guerra.

Conhecidas mundialmente, as imagens da Segunda Guerra ainda chocam dado o impacto que geram ao retratar o ser humano em estado de tamanha degradação. Emoções diversas são acionadas quando se entra em contato com essas imagens: dor, repugnância, desprezo, pena e o ódio. Por esse motivo, tais imagens são continuamente usadas sempre que se pretende contar a história da guerra por meio de imagens. Isso traz algumas análises fundamentais que nos serão úteis durante o desenvolvimento desse trabalho. Há em particular duas discussões que gostaríamos de mencionar com relação a essas imagens. Ambas tratam do olhar dos indivíduos que, através dos equipamentos ainda raros disponíveis na época, decidiram registrar o que testemunhavam durante os acontecimentos de guerra. São análises que politizam o olhar, ampliando seu significado muitas vezes sobreposto e encoberto por interpretações recentes mais limitadas.

A primeira é a análise de Hüppauf (1997) que está interessado em reavaliar o papel dessas imagens, principalmente das geradas pelos soldados alemães, que são consideradas pela maioria das análises históricas como imagens que estão contaminadas pela ideologia nazista do Partido Nacional Socialista. Imagens que colocam a superioridade alemã frente aos judeus. Porém, a crítica de Hüppauf sugere que se este tipo de análise é levado em primeiro plano, desconsidera-se o olhar daquele que registra a imagem. Em última instância, deixa-se de lado o humano por trás da câmera, considerando-se apenas uma ideologia que o estaria dominando completamente.

A suspeita de Hüppauf tem início quando este mostra que diversas testemunhas de guerras que registraram imagens dos acontecimentos esconderam as fotos de todos da família e até de si mesmos, mantendo-as em lugares secretos por anos. O aparecimento das coleções mostrou o motivo da vergonha de seus donos originais e a intensidade das imagens reveladas. Para Hüppauf, este fato denuncia uma espécie de relação do indivíduo com as imagens que registrou. As imagens, de fato, poderiam incriminar seu dono por revelar os atos que presenciou como testemunha ocular, num ato similar do que veio a ser chamada de "estratégia de invisibilidade", usada pelos nazistas para tentar esconder seus crimes ao final da guerra por meio da destruição das evidências.

Porém, o argumento do autor vai se contrapor à condenação direta daquele que registra essas imagens. Hüppauf fala de um olhar neutralizado do homem por trás da câmera que está sujeito a duas emoções distintas. Esse homem tem medo da memória o trair e por isso registra o que vê à sua frente e ao mesmo tempo ele tem esperança de que o registro o auxilie a guiar sua memória no futuro. A combinação de medo e esperança seria responsável, na opinião do autor, por uma neutralização de perspectiva. Como consequência, o sujeito que registra consegue "esconder-se" atrás da objetiva da câmera num processo de "de-subjetivação". O olhar torna-se um olhar amoral e vazio e, por isso, mais racional sobre aquilo que registra através da câmera. Nas palavras do autor:

> The desire to maintain a space for the self that remains unaffected by the documented horrors creates the necessity of emptying the gaze by desensitizing and de-corporealizing it. Pain and agony are relegated to

> the other side of the binary divide and subjected to a gaze of abstraction[11] (HÜPPAUF, 1997, p. 32).

Assim, o autor entende que, por meio do aparelho tecnológico (a câmera), acontece esse processo que desprende o olhar do "eu". É como se a câmera funcionasse como uma espécie de escudo que protegeria a identidade do "eu" das atrocidades que o olhar testemunhal capta, produzindo assim imagens de "ordem espacial inequívoca", de "perspectiva inquestionável" e ao mesmo tempo "esvaziadas de valores". (Ibid., p. 31).

A outra discussão a respeito do olhar das imagens da Segunda Guerra Mundial que gostaríamos de destacar aqui é de Guerin (2004). A autora mostra de que forma fragmentos de vídeos amadores da Segunda Guerra são usados para construir narrativas que não necessariamente condizem com o olhar daquele que os produziu. A autora refere-se à reutilização dos fragmentos pela rede de televisão britânica *BBC* ao produzir o filme *The Third Reich in colour* (Alemanha, 2001). Ela mostra que seus produtores, ao invés de procurarem estender o significado desses filmes, optaram por um estreitamento da narrativa ao induzir o espectador a uma interpretação que reforça a ideologia nazista que supostamente estaria no centro da produção daquelas imagens. Por meio de um detalhamento de três fragmentos de filme feitos no gueto de Varsóvia mostrando a circulação de cidadãos, a movimentação de um mercado e crianças pedindo esmolas, a autora mostra que inúmeras perguntas que poderiam ser feitas sobre o olhar daquele que filma - sua curiosidade sobre os tipos que vê, suas indumentárias religiosas, o

[11] O desejo de resguardar um espaço para si que se mantém intacto perante os horrores documentados cria a necessidade de esvaziar o olhar desensibilizando-o e descorporificando-o. Dor e agonia são relegados ao outro lado da divisão binária e sujeitos a um olhar de abstração. [Tradução própria]

cotidiano do gueto ou que pensariam as pessoas que ignoravam as crianças famintas estiradas pelas ruas - deixam de ser feitas para reforçar uma narrativa já conhecida por todos. Ao fazer isso, os produtores da *BBC* ignoram aspectos estéticos da imagem que dariam a chance para o espectador olhar os atributos dessas imagens de outra forma, se, no entanto, não fossem suprimidos por meio de uma "narrativa autoritária".

Para a autora, os fragmentos de vídeo amador despertam o medo por propor uma outra perspectiva de entendimento do evento histórico. Assim, para o olhar britânico dos produtos da *BBC* é melhor suprimir seu potencial estético do que dar vazão a outras possibilidades, como a de repensar a responsabilidade britânica na guerra. Para a autora, "os filmes coloridos amadores tornam-se os locais de medo e ansiedade deslocados. As imagens em si são esquecidas, sua importância é ignorada, assim como tudo o que temos para aprender com elas. De maneira similar, seu alcance para além da ideologia nazista é tratado como irrelevante."[12] (GUERIN, 2004, online).

O exemplo da autora é significativo para pensarmos como uma mesma imagem pode ser reconduzida a significados diferentes, dependendo da narrativa em que é inserida. Nesse processo, elementos estéticos que possibilitariam interpretações políticas mais livres de um determinado objeto são suprimidos para dar lugar a narrativas previamente escolhidas. A má apropriação dos fragmentos de vídeo fragilizam assim os elementos históricos e estéticos que eles carregam.

[12] Tradução própria. Trecho original: "the amateur colour films become the sites of displaced fear and anxiety. The images themselves are forgotten, their importance and all we have to learn from them is ignored. Similarly, their reach beyond Nazi ideology is rendered irrelevant."

O trabalho de manipulação das coleções de fotos de *Krieg dem Krieg!* e os exemplos acima ligados às imagens amadoras da Segunda Guerra Mundial mostram particularidades das imagens citadas que estão atreladas aos seus autores. Em todos os casos, há a desvinculação das imagens de uma narrativa predominante ligada ao Estado alemão. Isso é possível através de duas formas. No caso de Friedrich, há uma desconstrução da narrativa estatal oficial criada por meio da justaposição de imagens e no direcionamento do significado por meio de textos que irão debochar, ironizar ou ainda humanizar as imagens. Já nas reflexões propostas por Hüppauf e Guerin, a politização dessas imagens está na neutralização do olhar do sujeito que registra. Em Hüppauf, essa neutralização é uma explicação para entender a condição a que está submetido o sujeito que testemunha os horrores da guerra e uma espécie de defesa psíquica que o motiva ao registro ao mesmo tempo em que se sente distante daquilo que vê. Em Guerin, temos o convite ao esforço de entendermos documentos históricos à parte de toda a carga ideológica que carregam, ainda mais quando são constantemente reutilizados para reforçar narrativas já existentes. Ao procurarmos entender as imagens a partir do que elas significam em si mesmas, politizamos o olhar para refletirmos sobre outras possibilidades de interpretação até então não consideradas.

Em grande escala, há um debate que contrapõe grandes narrativas ideológicas a um olhar subjetivo latente que quer ser descoberto. É essa subjetividade, essa liberdade inerente aos signos que aqui discutimos, que nos chama atenção nessas análises.

A tão explorada narrativa da estética nazista promovida pelo Estado alemão nas artes e na comunicação teve, como vimos nesses exemplos, suas formas de fuga. Se nem todos são exemplos necessariamente de resistência, como parece

ser o caso de *Krieg dem Krieg!*, os exemplos mostram ao menos que, mesmo em um cenário fortemente ideológico, outros olhares são possíveis de serem notados. Esse ato de se desprender de um determinado discurso dominante é a forma como vamos entender política nesse trabalho.

O mesmo tipo de perspectiva política é trazido por Benjamin (1994). O autor defende a ideia de que as mais diversas práticas culturais, seja a literatura, as artes plásticas, o teatro ou a fotografia, podem de fato agregar algo ao cenário político se seus autores se entenderem não só como autores, mas também como produtores. A diferença entre uma ação e a outra está no fato de que um autor pode abastecer um determinado aparelho produtivo com produções que fazem parte da estrutura de poder dominante da época, enquanto que o produtor propõe outras formas de ver. O autor usa a palavra "moda" para se referir a essa concordância que permeia as produções culturais vinculadas a um estado, digamos, "normal".

Propor política através de práticas culturais é para o autor quebrar com esse estado normal. Benjamin usa o conceito de "refuncionalização" proposto pelo dramaturgo Bertolt Brecht para exemplificar suas ideias. Inspirado por ideais socialistas, o teatro brechtiniano utilizava uma série de técnicas que propunham colocar o espectador (o trabalhador) numa posição ativa dentro de sua obra. Simplificação do cenário, ações elementares e interrupções repentinas da narrativa estavam entre essas técnicas que convidavam o espectador a pensar com os atores, a se colocar no lugar da narrativa, tomar uma posição e refletir sobre sua condição no mundo.

O teatro épico de Brecht é para Benjamim um exemplo de como um autor pode compor uma obra que seja política no sentido de propor uma reconfiguração

no modo de sentir. Em sua opinião, o mesmo deveria ser praticado pelas outras artes. No caso da fotografia, Benjamin mostra que ela tem um desafio, pois em função de suas qualidades estéticas, acabou por transformar todo e qualquer objeto representado em um objeto de fruição. Tudo que é fotografado é de alguma forma belo, até mesmo a miséria. Esse incômodo do autor com o belo e a fotografia se relaciona com a condição da sociedade de massas, que deseja consumir sempre mais daquilo que é produzido dentro da moda. Para politizar o campo da imagem fotográfica, o autor diz que é necessária uma renovação do olhar fotográfico. Segundo Benjamin:

> Se uma das funções econômicas da fotografia é alimentar as massas com certos conteúdos que antes ela estava proibida de consumir – a primavera, personalidades eminentes, países estrangeiros – através de uma elaboração baseada na moda, uma de suas funções políticas é a de renovar, de dentro, o mundo como ele é – em outras palavras, segundo os critérios da moda (BENJAMIN, 1994, p. 129).

Para o autor, uma solução para reconduzir o olhar das massas sobre as imagens fotográficas seria a utilização de legendas que acompanhassem as imagens, direcionando assim o olhar para aquilo que não fosse o mais comum para o espectador. De forma similar, o livro de Friedrich, *Krieg dem Krieg!*, é político nesse sentido apontado por Benjamim. Se considerarmos a estética nacionalista alemã como aquilo que Benjamin chama de moda, ou seja, o olhar que predominava na sociedade alemã da época, as legendas irônicas e sarcásticas de Friedrich teriam essa função política de subverter as imagens da Primeira Guerra. Isso explica em parte o impacto gerado pelo livro na ocasião de seu lançamento. Ele conseguiu alterar os sentidos da massa ao propor um outro olhar para as imagens utilizadas.

Essa ideia de Benjamin sobre a politização de imagens é significativa, mas também pressupõe uma hierarquia dos signos. Parece, para o autor, que o texto impõe significados para a imagem. Ela pode ser reconduzida por meio da narrativa textual. Guerin (2004), ao criticar o trabalho da *BBC*, argumenta na mesma linha ao se referir à voz de fundo autoritária que conduz o documentário. Porém, parece-nos importante ponderar essa imposição entre signos. Os efeitos políticos das imagens também podem estar nelas mesmas. Uma imagem pode ser política através de uma simples realocação do espaço em que é exibida, por exemplo. O lançamento do livro de Friedrich já mostrava isso. O livro chocou a população pela forma como foi colocado nas vitrines. As fotos dos soldados mutilados foram exibidas ao lado do livro, expondo assim as imagens médicas governamentais publicamente. O sentido político nesse caso foi expor o segredo privado em locais públicos.

Os exemplos trazidos pelos autores até agora aqui apresentados problematizam as imagens mecânicas politicamente. O poder político dessas imagens está ligado aos seus aspectos estéticos que estão por sua vez desvinculados de narrativas totalizantes limitadoras do olhar do sujeito sobre si. Em função disso, desperta também interesse o momento em que esse sujeito, até então submetido às mensagens de massa provenientes da imprensa, do rádio e do cinema, começa a ter acesso à produção de imagens. Se entendermos essas imagens amadoras como simples reproduções de uma ideologia dominante, de uma “moda”, perderíamos a possibilidade de as lermos sob um ponto de vista subjetivo desvinculado de um objetivo definido.

Assim, entendemos que a politização das imagens mecânicas no sentido que aqui expomos já é verificada, desde seus primórdios, ao olhar subjetivo de quem registra, às possibilidades de renarrativização das imagens e do potencial

estético da imagem amadora por trazer em si algo ligado à identificação do olhar e ao cotidiano do espectador. Soma-se a isso o elemento testemunhal, que insere realismo, que torna o fato mais palpável, presente tanto nas imagens profissionais como amadoras, a depender dos motivos retratados.

Feitas essas considerações sobre a politização das imagens mecânicas, gostaríamos agora de dar andamento à nossa argumentação mostrando que os elementos políticos da imagem apontados até esse momento permanecem presentes no debate contemporâneo, ao mesmo tempo em que outros elementos são adicionados à discussão.

Como faremos um salto histórico muito grande, vale lembrar que, do ponto de vista estético e político, alguns aprimoramentos tecnológicos tiveram destaque nos registros de conflitos mais recentes. A Guerra do Vietnã (1955-75) foi a primeira guerra com cobertura pela TV (Sontag, 2003, p. 57). Mais recentemente, as imagens noturnas em vídeo foram o grande instrumento de análise das imagens divulgadas da Guerra do Golfo (1991). O céu iluminado da chamada "tecnoguerra" (Ibid., p. 57) mostrava a superioridade americana sobre o inimigo. Finalmente, como último recurso tecnológico que veio resignificar consideravelmente o campo das imagens foi o aparecimento das imagens eletrônicas (TV e vídeo) e digitais.

1.2. Imagens contemporâneas, continuidades do olhar e novas perspectivas

A passagem do século XX para o século XXI coincide com a mobilidade de equipamentos portáteis de registros de imagens, com grande evolução principalmente dos equipamentos em vídeo, que ficaram menores, mais baratos e mais eficazes. Apesar de mais evidente no final da primeira década do século XXI, com a evolução dos aparelhos de telefonia móvel, os aparelhos de registro de imagens já acompanhavam as pessoas em suas experiências cotidianas como amadores ou profissionais. Isso é claramente notado nas imagens dos atentados ao *World Trade Center (WTC)* em Nova York em 2001, em que uma profusão de imagens foi gerada pelas testemunhas presentes no local. Em termos evolutivos, há alguns aspectos atrelados a essas imagens que merecem ser destacados.

Em primeiro lugar, muitas pessoas nas ruas portavam equipamentos que as possibilitaram registrar os eventos. Há muitos vídeos feitos pelos cinegrafistas dos canais de TV de todo o mundo, mas também há registros de amadores, entre eles habitantes de prédios próximos, turistas, bombeiros, policiais e militares. Essa multiplicidade de olhares é o que compõem a memória imagética do evento como o conhecemos hoje, ou seja, um evento amplamente registrado, sob diferentes ângulos e perspectivas.

Com relação especificamente a essas imagens, cabe uma diferenciação. Passada uma década, percebe-se que as fotografias que hoje simbolizam alguns momentos essenciais dos ataques foram, em sua maioria, tiradas por profissionais com equipamentos de excelente nitidez. Foram também as fotografias que mais circularam pela grande mídia na época. Isso fica evidente pelo próprio registro das

imagens, com os créditos às agências de notícias. Isso mostra que o olhar profissional, a qualidade do equipamento e o resultado estético fizeram com que tais imagens fossem selecionadas para compor essa "simbologia essencial" fotográfica do evento.

Por outro lado, se olharmos para os vídeos que foram feitos, esse marco divisório entre profissional/amador não parece tão claro. Um estudo mais aprofundado sobre esse tema poderia ser feito, mas ao navegarmos por sites de compartilhamento de vídeos e outros que armazenam um grande contingente de material, é nítida a presença de muitos vídeos caseiros feitos por testemunhas, profissionais do jornalismo ou amadores[13].

Além disso, vale notar que o 11 de setembro foi um acontecimento mundial de ampla cobertura midiática em que se verificou, talvez pela primeira vez, a presença mais evidente da internet e das redes de comunicação digital. Isso trouxe como consequência pelo menos duas coisas. A primeira é a significativa cobertura da internet como mídia nessa época. Assim, se a entendermos como uma mídia de consumo mais individual, dada as características do próprio meio (navegação, interatividade, imersão do usuário) há uma nova instância a ser considerada no consumo das imagens do evento. Há um olhar subjetivo do sujeito com a tela e, consequentemente, sob aquilo que lhe chama atenção. É claro que esse consumo não é isolado, já que a mídia de massa ainda foi extremamente

[13] Um dos materiais que mais mostram as imagens produzidas por bombeiros e policiais é o documentário *9/11* (EUA, 2002, direção de Jules e Gedeon Naudet, e James Hanlon, bombeiro da cidade de Nova York). O cinegrafista acompanha os trabalhos dos profissionais de resgate, mostrando imagens de dentro das torres pouco antes de desabarem e até mesmo durante o desabamento. Como consequências, temos imagens estarrecedoras que nivelam a grandiosidade do evento para o nível humano, mostrando a tensão dos profissionais e o pavor das pessoas que saiam às pressas dos prédios.

importante para a cobertura e disseminação das primeiras imagens do evento, mas é um novo elemento a ser considerado.

O outro aspecto a ser analisado está ligado aos conteúdos produzidos. O olhar do sujeito diante daquelas imagens identifica-se, de certa maneira, com o ponto de vista de alguns dos conteúdos produzidos no evento. Os vídeos trêmulos registrados pelas testemunhas anônimas foram capazes, sob nosso ponto de vista, de nivelar as imagens dos atentados ao patamar do sujeito espectador. As qualidades estéticas dos vídeos (ou a falta delas), com seu amadorismo e ponto de vista testemunhal, aproximam a recepção do espectador. Além disso, a rapidez das redes de comunicação proporcionou maior velocidade na propagação dessas imagens que, por sua vez, traziam um novo elemento ao caráter espetacular dos eventos. Eram imagens estonteantes, mas ao mesmo tempo muito próximas do espectador por esses elementos que aqui apontamos.

O evento é emblemático não apenas do ponto de vista geopolítico, em que uma nova divisão do mundo estaria se configurando, mas também pelo fato de ter sido um evento efetivamente midiático. Os alvos e as formas de ataque já pressupunham o registro imagético que tiveram os eventos. Os terroristas sabiam que os atentados seriam filmados e reproduzidos em exaustão por todo o mundo. Em seu argumento sobre as consequências imagético-políticas do evento, Henry Giroux irá nos dizer que:

> The distinctive mark of the gruesome and horrible attacks on the Twin Towers and the Pentagon is that they were designed to be visible, designed to be spectacular. They not only bear an eerie similarity to violence-saturated Hollywood disaster films but are similarly suited to — intended for — endless instant replay on the nightly news, bringing an end

> to democratic freedoms with democracy's blessings[14] (GIROUX, 2006, p. 29).

Do ponto de vista de nossa argumentação neste trabalho, poderíamos agora nos perguntar se há nos registros dos atentados ao *WTC* os mesmos elementos existentes nas imagens das testemunhas de guerra apontadas no início desse capítulo. Quais atributos daquelas imagens permanecem em registros contemporâneos do indescritível? Se verificados assim, seus efeitos permanecem os mesmos?

Podemos afirmar que boa parte daqueles elementos ainda acompanham as imagens das testemunhas dos atentados em Nova York. Os personagens continuam nas ruas, apenas as formas de registro é que ganharam em agilidade e definição. Ainda é possível observar no grande material produzido imagens que tratam de um testemunho, que propõem o ponto de vista subjetivo de quem faz escolhas nos registros e de quem observa o inacreditável, principalmente nos vídeos em que a intensidade é mostrada em toda a sua magnitude.

As imagens do 11 de setembro também surpreendem pelo caráter de eventualidade que muitos dos curtos filmes têm. Várias pessoas foram pegas de surpresa em suas filmagens, demonstrando isso claramente em suas reações quando, ao filmar a primeira torre em chamas, foram surpreendidas por outra colisão de avião na outra torre. Numa espécie de neutralização do olhar, como proposto por Hüppauf (1997), as pessoas nas ruas, jornalistas, bombeiros e

[14] A marca distintiva dos ataques horríveis e pavorosos às Torres Gêmeas e ao Pentágono é que eles foram designados a serem visíveis, designados a serem espetaculares. Eles não só ostentam uma estranha similaridade com os filmes de desastre hollywoodianos com violência saturada, mas são de forma similar são adequados para – destinados a – reexibição infinita nos noticiários noturnos, trazendo um fim para as liberdades democráticas com bênçãos de democracia.

policiais, mantiveram as câmeras ligadas, registrando a dor, a morte e o sofrimento dos que ainda continuavam presos nas torres. Em um dos registros mais impressionantes[15], o cinegrafista faz o caminho inverso das pessoas que fugiam dos arredores dos prédios antes do primeiro desmoronamento. Ele caminha em direção a eles, entra em um dos prédios, filma as instalações internas e os arredores já quase vazios. Nas imagens, o olhar humanizado desse cinegrafista é evidente. Ao invés de buscar ângulos monumentais dos prédios em chamas, o cinegrafista ocupa-se em registrar as faces dos bombeiros entrando nos prédios, de uma funcionária do *WTC* que os recebe, das bancas de frutas e outros negócios em torno dos prédios vazios, uns óculos abandonados no chão, etc. Ao fundo, a música ambiente da praça central permanece ativa, num estranho fragmento de paz momentos antes da queda das torres.

Nas ruas, percebe-se em algumas das imagens a mesma curiosidade humanizada que é manifestada pelo registro dos passantes. Desconsideradas quaisquer relações políticas ou étnicas que tal comparação poderia criar e considerando-os apenas como personagens, o que chamava a atenção dos cinegrafistas em Nova York era a curiosidade pelos transeuntes na situação em que se encontravam, de forma similar àquela que atraiu o olhar daqueles que filmavam os judeus no gueto. Os personagens eram executivos que, após o colapso das torres, foram cobertos por uma camada de poeira que os tornou irreconhecíveis. Um tipo de despersonificação que atraiu a atenção dos inúmeros fotógrafos, amadores ou não, ali presentes. Esse interesse pelo humano num momento extremo como foi o dos atentados em que, por exemplo, optou-se por

[15] *9/11... and the elevator music in the WTC Plaza played on*. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=Qu5UKC4ASdk>. Acesso em 05 jul. 2012.

registrar a face das pessoas diante do terror do que o terror em si mesmo, novamente nos lembra aquele olhar do observador do gueto, atento aos sinais humanos frente a enormes atrocidades. A simbologia da foto abaixo (Figura 1.2), por exemplo, passa por esse olhar. Tentamos imaginar qual é a cena que essas pessoas observam estarrecidas, usando para isso o arquivo imagético dos atentados que carregamos na memória. Outros aspectos interessantes da mesma imagem são a articulação quase idêntica das três figuras em evidência, além de sua particularidade em termos de representação étnica (há dois brancos, um negro, uma asiática e uma pessoa aparentemente parda ou com traços árabes), numa alusão à própria internacionalização do local atingido, onde trabalhavam pessoas de nacionalidades de todo o mundo.

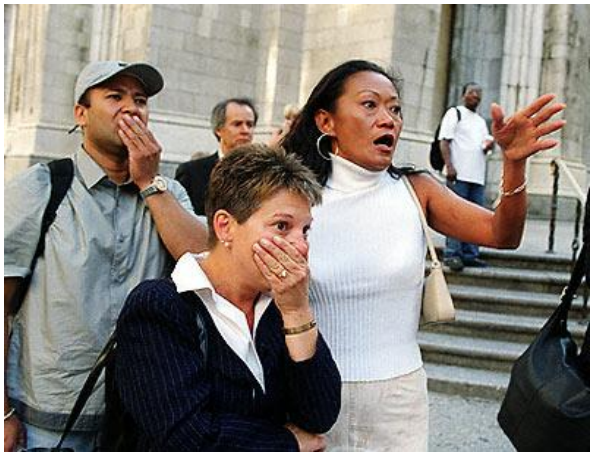


Figura 1.2 - Transeuntes observam as torres gêmeas.
(Fonte: APP). Disponível em: <http://l.yimg.com/ea/img/-/091126/911_8-15grtgn.jpg?>.
Acesso em 04 jul. 2012.

Soma-se a isso a rápida transformação em ícones de diversas imagens do 11 de setembro, num processo de produção em que, intencionalmente ou não, tais imagens foram reutilizadas pela imprensa internacional justamente por carregarem

em si elementos reconhecíveis de outros momentos políticos extremos presentes na memória imagética afetiva das pessoas. Entre os diversos exemplos explorados nesse sentido, há uma fotografia em que os bombeiros de Nova York fincam uma bandeira americana sobre os destroços do *WTC* (Figura 1.3). A imagem lembra a famosa foto tirada por Joe Rosenthal em Iwo Jima, no Japão, em 1945, quando soldados americanos executavam a mesma tarefa naquelas terras para celebrar sua vitória[16].

A identificação dos paralelos entre as imagens e os benefícios de se produzir efeitos equiparando-as foi rapidamente percebida pela mídia internacional e logo essa foto tornou-se uma das mais utilizadas pelos editores de jornais e revistas de todo o mundo.

[16] Hoje sabemos que essa foto foi encenada. Mesmo assim, ainda está fortemente presente na memória mundial como um símbolo do início da vitória dos aliados na II Guerra Mundial ou ainda do domínio americano sobre o território japonês e, consequentemente, da superioridade de um país sobre o outro.

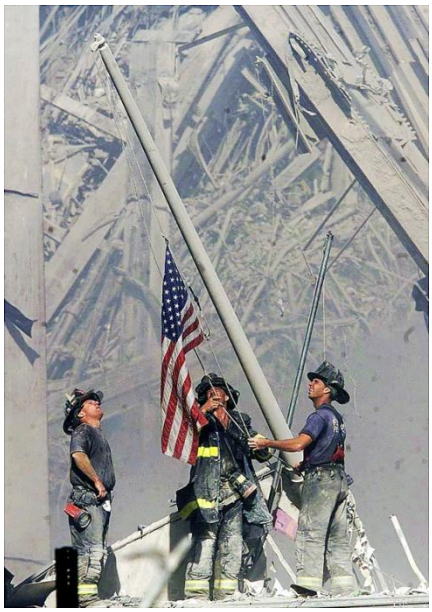


Figura 1.3 - Bombeiros hasteando a bandeira americana nos escombros do WTC. (Fotógrafo: Thomas E. Franklin/The Record). Disponível em: < http://media.northjersey.com/images/123109franklinfoto.jpg>. Acesso em 06 dez. 2012.

Podemos dizer que essa rápida reutilização das imagens, recontextualizando-as e fazendo referências a outros campos de significação, é um atributo que é intensificado com a digitalização das imagens. Veremos em seguida nesse trabalho como a utilização e reutilização das imagens contemporâneas serão ainda mais intensificadas, ao ponto de se perder a referência inicial. Com isso, discursos serão, ao mesmo tempo, politizados e despolitizados, a depender do uso que se faz das imagens.

Como já abordamos, a popularização dos equipamentos de registro de imagens fez com que houvesse uma quantidade muito grande de material feito por amadores durante os ataques ao *WTC*. Esse fato contribuiu para uma percepção

mais humanizada dos registros, se os tomarmos de uma forma genérica em todo o seu volume.

Humanizar aqui é entendido em dois sentidos. Primeiramente, no interesse daquele que registra para capturar as emoções humanas (o sofrimento, a dor, etc.) como algo que lhe é próximo. Entendemos o termo também como a particularidade de um olhar que não é direcionado por um interesse intencional, seja profissional ou político, em busca de imagens que tragam mais audiência ou ainda que mostrem falhas ou lapsos que poderiam dar força a uma crítica política da administração tanto local quanto federal dos EUA. É o interesse puramente do humano pelo humano.

Como apresentamos até agora, é possível fazer aproximações que nos ajudam a ler as imagens políticas no mundo contemporâneo com o auxílio das análises de imagens históricas que foram apresentadas no início desse capítulo. Porém, nosso intuito é ir além dessas aproximações, pois entendemos que o cenário "tecno-estético-político" em que localizaremos as imagens a serem analisadas nesse trabalho tem em si mesmo uma complexidade que deve ser analisada em profundidade. Dentro do que expusemos até aqui, já fomos minimamente indicando em que níveis estão essas complexidades ligadas à imagem política contemporânea. Nas páginas que se seguem, mostraremos que outros novos elementos devem ser considerados de forma a problematizar as imagens políticas contemporâneas com foco no testemunho e no amador.

1.3. O espetáculo do terror e a biopolítica das imagens contemporâneas

Uma das leituras possíveis de recontextualização das imagens políticas na atualidade é proposta por Giroux (2007). Para tanto, o autor vai direcionar sua análise para as imagens ligadas ao terror, à violência e ao sofrimento, notando que há diferenças na forma como esses elementos são explorados a depender do contexto histórico. Em sua interpretação, essas imagens podem ser lidas em dois momentos distintos a partir da sociedade de massas.

O primeiro momento é chamado pelo autor de "terror do espetáculo", evidenciado nas práticas fascistas e na sociedade de consumo. Nesses períodos, prevaleceu um senso de unidade que foi criado com o auxílio de imagens que exploravam a politização do coletivo ao invés da explorar a guerra em si mesma. A estratégia, como sabemos, foi altamente praticada pelos fascistas que promoviam a estetização da violência por meio da valorização do militarismo, da grandiosidade dos desfiles oficiais e da glorificação da raça ariana como símbolo de perfeição.

Além da estética nazista, localizam-se também na categoria de "terror do espetáculo" as imagens da sociedade de consumo. Inspirado pelas ideias de Debord (1997), Giroux (op. cit.) afirma que nesse período prevaleceu o interesse do controle das massas por meio de imagens. Estas funcionariam como disseminadoras do senso comum compartilhado e de um simulacro que contribuiriam para a criação de um cenário homogêneo, diretamente ligado aos interesses do Estado e do mercado.

O segundo momento é chamado por Giroux de “espetáculo do terrorismo”. Nessa nova fase, as relações sociais não estariam mais sendo construídas a partir de um senso de unidade, mas através de sensações mais individuais como o medo e o terror. O espetáculo do terrorismo é também mostrado e explorado por imagens, tratando-se de um recurso que pode ser usado tanto pelos governos como pela grande mídia como forma de fazer política por meio do medo e da morte. Ao mesmo tempo, os inimigos do Estado, os terroristas, usam do mesmo recurso em vídeos de degolamentos e de ataques de homens-bomba.

Essa mudança na maneira como o terror e a violência aparecem na nova fase é explicada por Giroux de duas maneiras. A primeira está ligada ao desenvolvimento tecnológico de produção e distribuição de imagens, com a introdução da internet e outros aparelhos de captura e reprodução, por exemplo. Como consequência desse desenvolvimento intitulado pelo autor como “segunda era da mídia”, há uma descentralização da produção e transmissão de imagens, o que gera o surgimento de novas vozes no processo comunicacional global.

A segunda explicação está vinculada à mudança do papel do Estado na sociedade contemporânea, que deixa de executar tarefas em múltiplas instâncias de poder para concentrar-se em ações de segurança[17]. A dinâmica do capitalismo global faz com que o mercado ganhe força nas relações de poder, o que por sua vez limita a ação estatal. Como reação a esse cenário, o Estado responde por meio de políticas de segurança. Segundo Giroux:

[17] A relação entre biopolítica e imagem no mundo contemporâneo será melhor desenvolvida no capítulo 2 deste trabalho.

> The economic, political, and social safeguards of modernity, however restricted, along with traditional spatial and temporal coordinates of experience, have been blown apart in the "second media age" as the spectacularization of fear and the increasing militarization of everyday life have become the principal cultural experiences shaping identities, values, and social relations[18] (GIROUX, 2007, p. 28).

Na interpretação de Giroux, a estratégia governamental para gerar controle está na exploração do real, ante o simulacro estetizado do mercado. Isso será feito não por meio do incentivo à compaixão pelo outro, mas alimentando o medo do indivíduo que por sua vez reflete na atitude de preservar a si mesmo. Além disso, há também para o autor uma crise na subjetividade contemporânea que atravessa uma falta generalizada de sentido. É por meio da tentativa de preencher essa lacuna que significados como o medo e a insegurança são articulados como estratégias do poder estatal.

Mas qual a forma dessas emoções no que diz respeito às imagens? Giroux entende que os sentimentos de medo, sofrimento, humilhação, degradação e morte estão atrelados a uma noção social retrógrada que faz com que haja o laço social esperado no espetáculo do terrorismo. É uma noção de cultura de medos compartilhados ao invés de responsabilidades compartilhadas. (Giroux, 2007, p. 30).

Porém, como foi observado, o cenário do "espetáculo do terrorismo" é mais complexo do que na sociedade de massas. Isso se dá em função da multiplicidade de vozes que estão em ação nesse contexto. Da mesma forma que o governo e a

[18] Os salvaguardas econômicos, políticos e sociais da modernidade, ainda que restritos, juntamente com as coordenadas espaciais e temporais da experiência, explodiram na "segunda era da mídia" como a espetacularização do medo e a militarização crescente do cotidiano que se tornaram as experiências culturais principais de formação de identidades, valores e relações sociais. [Tradução própria]

mídia de massa podem fazer uso das noções de terror aqui expostas, do outro lado há também uma série de grupos descentralizados, ativistas e organizações terroristas que irão explorar as mesmas estratégias para dar visibilidade às suas intenções, combatendo assim com a mesma moeda as estratégias oficiais.

Um dos casos que melhor representam esse cenário dúbio das imagens contemporâneas do terror é o da prisão de *Abu Ghraib* no oeste de Bagdá, onde presos iraquianos foram fotografados por soldados americanos em situações humilhantes no ano de 2004. O fato é referenciado por diversos acadêmicos que perceberam ali a conotação política das imagens amadoras. O caso ganhou dimensões que se estenderam para uma problematização bastante séria que questionou a legitimidade do estado americano para com suas decisões políticas de segurança internacional.

A invasão dos EUA ao Iraque já era na época questionada globalmente. Essa dúvida ficou ainda maior com a transmissão das fotos dos soldados no programa da *CBS 60 Minutes II*, em abril de 2004, dando início a uma circulação interminável das imagens divulgadas inicialmente em círculos fechados. Andén-Papadopoulos (2008) mostra em seu artigo que essas imagens amadoras, feitas despretensiosamente, foram alvo de uma resignificação criada a partir de discursos que iriam tanto direcionar suas intenções para o âmbito privado dos sujeitos que as produziram, como inverter os significados inicialmente estabelecidos, politizando as imagens tanto local quanto globalmente.

Figura 1.4 - Soldado Sabrina Harman com prisioneiro morto em Abu Ghraib
Disponível em: < http://www.splicetoday.com/moving-pictures/film-review-i-standard-operating-procedure-i>. Acesso em 5 jul. 2012.

A autora mostra que quando percebe o poder político daquelas imagens, o governo cria um discurso que tenta culpar indivíduos, isentando de responsabilidade a instituição do Exército Americano. Nesse ponto de vista, as imagens representariam os atos de sujeitos pouco responsáveis que deveriam ser punidos por isso. Essa fala minimizaria o impacto das imagens que implicitamente acusavam o comportamento do exército no Iraque como inadequado, não se tratando apenas de atos de indivíduos irresponsáveis.

Em contrapartida, Andén-Papadopoulos mostra que a circulação das imagens em diversas mídias provocou também uma ressignificação de sua intenção inicial, entre as quais poderíamos elencar a humilhação dos presos, sua desumanização ou ainda a demonstração da superioridade americana. As imagens foram reapropriadas e ganharam sentidos políticos. Reproduzidas em pôsteres, murais, publicidade, quadrinhos, arte e em sites (Ibid., p. 6), essas imagens amadoras foram recontextualizadas em diversos estratos da cultura.

A autora defende que imagens provocativas como essas têm o poder de criar novas narrativas, ainda mais quando adquirem características icônicas como as que foram observadas nesse caso. Com referência a esse assunto, ela argumenta que:

> Images which contradict or disrupt a dominant discursive frame might have a considerable impact, if not directly on politics and policy-making, then more so on popular imagination and historical consciousness. Iconic news media images are notorious migratory, often being instantly appropriated and re-circulated in the wilder culture[19] (ANDÉS-PAPADOPOULOS, 2008, p. 6).

O exemplo mostra que houve uma politização efetiva de múltiplas vozes a partir das imagens. Isso faz com que a prática privada dos soldados ganhe uma politização de domínio público, com a apropriação e recirculação em discursos locais e globais. Num claro exemplo de inversão do discurso, temos o uso das imagens como bandeira à anti-ocupação do Iraque, o oposto do desejado pelos soldados com suas fotos.

A preocupação da autora com relação às imagens por ela estudadas está no questionamento de como elas são capazes de influenciar a consciência política das pessoas. Além dos excelentes apontamentos colocados pela autora, que destaca o poder de circulação e ressignificação dessas imagens, chamaríamos a atenção também para dois outros elementos significativos das imagens citadas.

[19] Imagens que contradizem ou que rompem uma estrutura de discurso dominante podem ter um impacto considerável, se não diretamente sobre a política e o fazer político, então mais ainda sobre a imaginação popular e a consciência histórica. Imagens icônicas da mídia noticiosa são notavelmente migratórias, sendo com frequência apropriadas e re-circuladas instantaneamente na cultura geral. [Tradução própria]

Em primeiro lugar, pontuamos as características de uma estética extremamente amadora das fotos. É desconcertante observar soldados sorridentes, com o polegar para o alto, fazendo o sinal de "joia", tendo atrás de si prisioneiros mortos, algemados ou encapuzados. É como se o cenário de uma foto de álbum familiar fosse substituído erroneamente por um outro completamente descontextualizado. Apesar desse desconcerto inicial, é a mesma estética amadora que nos provoca identificação. Justamente por trazerem na mesma imagem algo que nos é tão próximo (a opção estética da pose), com algo que nos é tão distante (a imagem da guerra, do preso, das algemas), as fotografias captam a atenção do espectador, seja qual for sua localização geográfica no globo e a forma como irá interpretar tais imagens.

Outro aspecto que nos parece bastante importante para entender o impacto gerado por essas imagens, o que por consequência criou a infinita reprodução e reapropriação das mesmas, está no fato de que todas elas politizam o corpo de alguma forma. Humilhado, despersonalizado ou ridicularizado, parece ser o corpo ali presente que reforça o elemento "real" das fotos. Novamente temos presentes as emoções articuladas em função de imagens de dor e sofrimento, o que nos sugere que o exemplo aqui dado está relacionado com o argumento já apresentado de Giroux (2007) sobre o fato de estarmos vivenciando hoje o "espetáculo do terrorismo". Nesse jogo, atuam forças antagônicas em disputa por relações de poder que usam com estratégia a articulação de emoções extremas, como o medo, o terror e a morte.

Por meio dessas imagens da prisão de *Abu Ghraib*, iniciamos aqui nosso argumento de que a imagem do corpo é um elemento que pode nos auxiliar a entender a politização de imagens no contexto da comunicação global em rede. Se durante nossas análises ao longo desse capítulo observamos que existem

alguns elementos estéticos que aproximam o corpo, entendido como a “presença”, a “realidade”, o “testemunho” e a “subjetividade do olhar do amador”, a um fazer político por meio das imagens, podemos então admitir que esse “potencial político do corpo” permanece quando direcionamos nosso olhar para a produção de imagens contemporâneas, já que tratamos aqui de características da recepção humana e como ela pode ser mobilizada politicamente.

Se em todos os casos analisados observamos estratégias que dialogam com o poder e o contrapoder, é necessário então que façamos uma análise sobre o poder que age diretamente sobre os corpos dos indivíduos, o chamado biopoder. Assim, é importante entendermos em que medida as práticas de biopolítica podem estar incentivando tanto a produção de imagens políticas como a sua interpretação no mundo contemporâneo.

As imagens que iremos analisar se inserem em um campo político em transformação, em que novas configurações de poder se apresentam, tanto do ponto de vista das instâncias tradicionais de poder, como de novas forças que aparecem em função dessa reconfiguração. Portanto, faz-se necessário abordar o debate sobre essa configuração da biopolítica a fim de podermos entender como esses elementos ligados ao “corpo” nas imagens ativistas contemporâneas adquirem conotações maiores se aproximados a instâncias de poder que agem sobre sua produção e recepção. Esse será nosso intuito no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

Imagem, biopoder e produção biopolítica

Não se pode permitir que nenhuma soberania se aposse dos ícones que abrem a imaginação para o amor da liberdade. E não se pode permitir que nenhuma soberania esmague o veículo da esperança e da salvação que pertence à multidão[20]

Michael Hardt e Antonio Negri

Depois de levantarmos os aspectos políticos ligados à análise da imagem que consideramos relevantes para esse trabalho, partiremos agora para uma tentativa de alocar o campo das imagens dentro de uma área de conhecimento que julgamos salutar para a melhor compreensão das análises que seguirão.

As fotografias e vídeos contemporâneos gerados por mídias móveis, criadas a partir do testemunho e sob o olhar amador parecem estar o tempo todo a expor alguns elementos que, no nosso entendimento, criam um diálogo crítico com as relações de biopoder a que se referem. Assim afirmamos, pois, como veremos, tais imagens trazem o corpo em situação de exposição, de risco, flagelado, em sofrimento ou mesmo morto. Além disso, há nessas imagens também a forte crítica a alguns elementos diretamente ligados ao campo biopolítico, como as relações de trabalho, a sexualidade, a família e a educação.

[20] HARDT e NEGRI (2005, p. 409)

Em função dessa observação, pareceu-nos sensato entender quais são os principais elementos ligados ao campo da biopolítica que podem nos ajudar a dar continuidade à nossa argumentação.

Como também veremos ainda nesse capítulo, as relações de biopoder intensificam-se e transformam-se no contemporâneo. Esse fato servirá como argumento para redimensionar o olhar político das imagens históricas que apontamos no capítulo anterior. Ou seja, é porque existem novas relações de poder que agem sobre os indivíduos é que devemos reacender o debate sobre as imagens que, de uma forma bastante generalizada, poderiam ser apontadas simplesmente como estratégias estético-políticas já utilizadas no passado por outros grupos ativistas em situações diversas. Nossa proposta é inserir novos elementos a esse debate que podem contribuir para a análise da imagem no contemporâneo. Da mesma forma como já afirmamos no início desse trabalho que o fato das imagens circularem em rede contribui para sua resignificação e estetização, a atuação do biopoder também agirá da mesma forma, ou seja, em rede. Isso nos conduz a afirmar que as imagens a serem analisadas fazem parte de um dispositivo imagético circulando pelas redes de comunicação digital que será cada vez mais significativo ao agir nos campos de tensão criados pela atuação do biopoder.

Nosso intuito é tentar compreender como essas imagens podem ser entendidas a partir das relações de poder que denunciam ou combatem uma dada estratégia biopolítica. Impactados por ações do biopoder, os indivíduos respondem com a produção de signos comunicacionais que dialogam com o mesmo poder, gerando assim uma insurgência que terá também seus efeitos. São imagens que colocam em rede o corpo em evidência como forma de ativar afetos ligados à condição biopolítica dos sujeitos, sejam eles produtores ou espectadores.

Entendemos que tanto a produção imagética quanto a repercussão que obtiveram em rede são fruto das inquietações de um sujeito que está imerso em relações contemporâneas de biopoder.

No que diz respeito a essa tentativa de aproximar as forças biopolíticas aos regimes de percepção do sujeito, nossa análise está relacionada com a de Machado (2007). O autor afirma que os modos de percepção não são domínio exclusivo do campo biológico, pois variam em função do tempo e das condições sociais e econômicas de uma época. Machado acompanha o pensamento de Jonathan Crary que analisa as mudanças nos regimes de percepção a partir do século XIX quando são desenvolvidas diversas tecnologias que são responsáveis pelas transformações nos modos de percepção do sujeito ao mesmo tempo em que se observam "instituições crescentemente poderosas" (Ibid., p. 205) na sociedade da época. Os chamados "brinquedos filosóficos" como o estereoscópio e o quinetoscópio vão introduzir o tato à experiência midiática, antecedendo a participação cada vez maior no corpo no consumo das mídias. Para Machado:

> Nossa experiência perceptiva e sensorial passa a ser vista como dependente menos da natureza de um estímulo externo que da composição e funcionamento de nosso aparato sensório, funcionamento esse que, longe de ser "natural" ou "biológico", depende de processos sociais e econômicos, bem como das reorganizações da cultura visual e acústica produzidas pelas novas formas tecnológicas. "Atenção", assim como "consciência", são noções historicamente construídas (MACHADO, 2007, p. 206).

Condizente com esse pensamento, nossa tentativa é a de mostrar que em função das forças biopolíticas e de uma nova configuração do campo midiático, dado o advento das mídias digitais, a imagem do corpo surge como um elemento de elo, ou mesmo de síntese, desses campos. É no corpo que se evidenciam as relações de trabalho imaterial, é através dele que, cada vez mais, interagimos com

as mídias digitais e também nos parece que há um tipo de afecção[21] que é gerado a partir da exploração estético-política do corpo.

Para que possamos então compreender quais forças agem nesse ambiente, é preciso que entendamos a transformação por que passaram os mecanismos de poder do Estado, a partir do século XVII, processo dentro do qual surgirão os primeiros dispositivos de biopoder. Uma base sólida para o entendimento desse processo está nos trabalhos de Foucault (1998, 2005, 2008a e 2008b). Neles, o autor vai nos mostrar que os governos vão deixar de usar como estratégia de soberania seu poder de decisão sobre a morte dos cidadãos para se deter sobre suas vidas, numa clara inversão de poderes e papéis. Se a vida passa a ser o interesse primordial do poder, a esse novo tipo de política vai ser dado o nome de "biopolítica".

2.1. Biopoder e imagem

Foucault em *The Birth of Biopolitics* (2008a) nos dá uma contribuição essencial para pensar sobre a situação atual dos mecanismos de poder que incluem o Estado. A argumentação do autor vai nos mostrar as transformações político-econômicas que irão dar origem a uma tecnologia de governabilidade específica, a chamada biopolítica.

[21] Entendemos afecção aqui como "a alteração da atividade receptiva que revela seu modo próprio de receber e transformar impressões". (MACHADO, 2007, p. 208)

Em seu trabalho, Foucault está preocupado com as mudanças político-econômicas que se iniciam no século XVIII, quando ocorre uma alteração no centro de gravidade dos poderes. Com o advento do liberalismo econômico, o papel do Estado soberano, que tudo controla e tudo domina, vai ser relativizado para dar maior liberdade às trocas econômicas que vão cada vez mais adquirindo normas de organização paralelas aos poderes estatais. Dessa forma, se o pressuposto do liberalismo é de que o Estado não deve influenciar o funcionamento da economia, qual fica sendo o seu papel na sociedade?

O Estado vai contribuir com a manutenção do ambiente necessário para a plena atividade do sistema econômico, juntamente com outras tecnologias de poder que vão sendo implantadas na sociedade. Para funcionar plenamente, a economia necessita que os corpos sejam controlados para que se comportem de acordo com seus interesses. Impulsos naturais e energias dispersivas precisam ser filtradas para que o trabalho seja colocado em primeiro lugar. Assim, uma série de dispositivos começa a ser criada a fim de disciplinar os corpos e regular as populações. Um tipo de poder que vai agir sobre os corpos e a vida, o biopoder.

Foucault divide o surgimento desses dispositivos ligados ao biopoder em dois momentos. O primeiro é o aparecimento da chamada sociedade disciplinar. Nela, os dispositivos de controle estão inseridos em locais onde o corpo vai ser domado a fim de se tornar obediente e útil. O autor cita como exemplo de locais onde essas tecnologias vão ser implantadas a fábrica, as prisões e os hospitais. Os corpos nesses ambientes serão alinhados, vigiados e monitorados para que funcionem como máquinas. É a primeira instância do biopoder, que aparece neste momento inicial por ser mais facilmente implantada, pois vai operar em ambientes fechados com um número reduzido de indivíduos que estão submetidos a um tipo de sistema controlável.

O segundo momento desenvolve-se a partir da segunda metade do século XVIII, quando irão aparecer os primeiros mecanismos de regulação das populações. Estes mecanismos irão trabalhar com os números ligados à vida, através do monitoramento de estatísticas e a elaboração de estimativas demográficas que vão procurar criar um equilíbrio das populações que esteja também de acordo com os interesses econômicos. Se na sociedade disciplinar operava o controle sobre o corpo e o indivíduo, agora os poderes vão controlar a vida e as populações. Esta política de ação sobre a vida é o que o autor vai chamar de biopolítica, definida por ele na obra *Em Defesa da Sociedade* como o:

> Conjunto de processos como a proporção dos nascimentos e dos óbitos, a taxa de reprodução, a fecundidade de uma população, etc. São esses processos de natalidade, de mortalidade, de longevidade que, justamente com uma porção de problemas econômicos e políticos (...), constituíram, acho eu, os primeiros objetos de saber e os primeiros alvos de controle dessa biopolítica (FOUCAULT, 2005, p. 289-290).

A partir do século XIX, as duas formas de poder, a disciplina e a biopolítica, tendem a se fundir para formar um tipo de tecnologia que vai exercer influência sobre a vida como um todo, inaugurando a era do "biopoder". Em *A História da Sexualidade I* (1988), Foucault nota que essa fusão vai ser observada na ordem da ideologia e do discurso, com destaque para a súbita atenção que é dada ao discurso sobre o sexo nesse momento. Falar sobre o sexo passa a ser uma prática legítima e incentivada e seu efeito resultante é o surgimento do micropoder sobre o corpo e a regulação do corpo social das populações. A prática será disseminada por diversas instituições, tais como a família, a polícia, o Exército e a medicina, enquanto que as instituições criadas pelo Estado contribuirão para a manutenção e a regulação das populações.

Para Foucault, o discurso sobre o sexo foi de grande importância para o desenvolvimento do capitalismo, pois através desse dispositivo foi possível controlar os corpos nos aparelhos de produção e ajustar o crescimento da população aos processos econômicos. Estando assim alinhados ao desenvolvimento do capitalismo, estes mecanismos de controle serão aprimorados à medida que o primeiro se desenvolve. Com o desenvolvimento do Estado neoliberal, eles tomam proporções ainda maiores e o papel do Estado como regulador fica mais claro.

Na primeira metade do século XX aparece na Europa[22] e nos Estados Unidos a chamada corrente neoliberal, que ganhou essa diferenciação de nomenclatura por rever alguns conceitos do liberalismo e por propor uma reestruturação do papel do Estado na sociedade. Por meio dessa política, será proposto que a economia funcione livremente, enquanto que o Estado deve exercer funções de controle, monitoramento e regulação da sociedade. Essas interferências do Estado serviriam aos interesses econômicos, agindo em todas as instâncias da vida privada dos cidadãos.

O neoliberalismo vai valorizar a empresa privada, a mola propulsora do desenvolvimento econômico, a célula geradora de renda e competição. Na base dessa empresa privada está o indivíduo e sua força de trabalho. Sob esse ponto de vista, o trabalhador será entendido então como uma espécie de investimento que precisa ser incentivado, mobilizado e capacitado, dada sua capacidade inerente de gerar renda e progresso à economia por meio de sua força de trabalho.

[22] Foucault (2008a) enfatiza a Alemanha e a França.

O aparelho que vai então cumprir esse papel regulatório sobre a sociedade é o Estado. Para tanto, serão necessários instrumentos de controle que favoreçam e contribuam para a atuação plena do indivíduo produtor de riqueza. Instrumentos que atuem sobre sua vida em sociedade de forma a torná-la mais eficaz e produtiva. Isso será feito através da implantação de políticas sociais que tomarão a forma de regulamentações responsáveis pela manutenção da vida, de forma a torná-la mais condizente com os interesses neoliberais.

Uma série de regras e leis serão criadas a fim de regulamentar as ações do indivíduo, realocando-as dentro dos padrões econômicos. Como exemplo dessas estratégias, Foucault (2008a) cita o desenvolvimento de leis que regulam o casamento, que passa a ser entendido como um acordo econômico entre duas pessoas; o estímulo da migração das populações para que haja melhor distribuição do desenvolvimento econômico de determinadas regiões e; os investimentos em educação e treinamento, que se justificam na medida em que tal esforço representa maior capacitação da mão de obra e, consequentemente, maior potencial da força de trabalho disponível para a economia de uma determinada nação.

Em todos esses casos, verifica-se a regulamentação nas condutas que contribuam para a otimização dos resultados econômicos. Essa análise de Foucault a respeito da clareza do papel do Estado nas relações de biopoder nos coloca dois fatores que parecem particularmente interessantes para nossa argumentação neste trabalho.

A primeira é a observação das limitações do poder do Estado na sociedade neoliberal. Segundo Foucault, a instituição do Estado sofreu crises de governabilidade sucessivas já desde o século XVI, momento em que o despotismo

foi posto em cheque e uma certa fobia ao Estado começava a ficar mais evidente. Para adquirir o lugar que possibilitasse sua legitimação desgastada por sucessivas crises, o Estado aparecerá como a entidade responsável pela manutenção da vida das populações, prezando pela melhora dos números de natalidade, diminuição da mortalidade e aprimoramento dos índices relativos à área da saúde.

Há, portanto, uma superação do modelo anterior do Estado soberano, que exercia poder sobre a vida do cidadão, podendo tirá-la caso achasse que ela fosse uma ameaça à soberania estatal. O soberano clássico seria então o responsável por "deixar viver e fazer morrer". Agora, o Estado é aquele que mantém a vida e afasta a morte, e passa a ter como tarefa "fazer viver e deixar morrer". (Foucault, 2005, p. 287).

O Estado dessa forma justifica-se enquanto instituição sob os olhos da população, mas sua função reguladora continuará subjugada à economia. A centralidade da ação do poder estatal é também desmistificada por Foucault, pois para ele a lógica que rege o Estado está centrada num regime de governamentalidades, Para o autor:

> The state is nothing else but the effect, the profile, the mobile shape of a perpetual stratification (*étatisation*) or stratifications, in the sense of incessant transactions which modify, or move, or drastically change, or insidiously shift sources of finance, modes of investment, decision-making centers, forms and types of control, relationships between local powers, the central authority, and so on. (…) The state is nothing else but the mobile effect of a regime of multiple governmentalities[23] (FOUCAULT, 2008ª, p. 77).

[23] O Estado nada mais é que o efeito, o perfil, o recorte móvel de uma perpétua estatização, ou de perpétuas estatizações, de transações incessantes que modificam, que deslocam, que subvertem, que fazem deslizar insidiosamente, pouco importa, as fontes de financiamento, as modalidades de investimento, os centros de decisão, as formas e os tipos de controle, as relações entre as

Mais do que propor uma teoria do Estado, Foucault (2008a) vai se interessar pelas múltiplas governamentalidades que vão atuar sobre a vida dos cidadãos. Assim, sem tocarmos especificamente na organização política dos Estados que serviram de palco para as manifestações na Primavera Árabe, da qual algumas imagens serão analisadas no capítulo 3 deste trabalho, podemos notar a atuação de um autoritarismo ditatorial que foi posto em questão. A atuação política dos governantes desses países converteu-se em corrupção, abuso de poder e repressão sobre a população. Tal fato explica em parte os sucessivos levantes populacionais nessas regiões. Por outro lado, outras forças também estão atuantes dentro desse contexto, tais como economias neoliberais que preferem a abertura desses regimes, uma vez que dessa forma terão acesso facilitado aos recursos naturais, à mão de obra e ao mercado consumidor desses países.

No que diz respeito à violência exercida nesses estados em resposta às manifestações da população, entendemos que ela se apresenta como uma contradição dos dispositivos de biopoder implantados na sociedade contemporânea, pois, como colocam HARDT e NEGRI (2005, p. 42), "o poder soberano só se sustenta se preservar a vida de seus súditos, ou pelo menos sua capacidade de produção e consumo". O Estado, que deveria zelar pela vida da população submetida ao seu controle, age com violência sobre os cidadãos, como que num retrocesso, numa volta ao antigo modelo de Estado que decide quem deve morrer. Esse fato explica, em certa medida, a forte referência à morte nas

---

autoridades locais, a autoridade central, etc. (...) O Estado não é nada mais que o efeito móvel de um regime de governamentalidades múltiplas. (FOUCAULT, 2008c, p. 106). Trecho equivalente do texto na edição em português.

imagens desses conflitos[24]. Se provocada pelo Estado, ela é, de uma perspectiva biopolítica, uma incoerência no mundo contemporâneo global e conectado. Exibi-la, compartilhá-la e reproduzi-la de forma insistente torna-se assim um ato de resistência.

Observamos, portanto, que o modelo de Estado tradicional continua a ser desafiado não só pelas exigências neoliberais, como também pelas próprias demandas de cidadãos (e consumidores). O exemplo dos conflitos dos países do Norte da África indica a atuação dessas forças. Porém, se do ponto de vista analítico, parece-nos atrativa a ideia de contrapor o Estado-nação a uma nova força política que surge por meio de organizações em rede que estariam colaborando para as crises políticas a que assistimos nos últimos anos, Hardt e Negri (2005) nos apresentam uma outra perspectiva que nos ajuda a posicionar melhor o campo do biopoder na sociedade contemporânea.

Se exemplos como a organização dos terroristas para os ataques do 11 de setembro, nos EUA, mostram que os governos enfrentam hoje inimigos cada vez mais difíceis de serem localizados, em função da sua composição descentralizada, em rede, sem liderança e globalizada, é fato também que a atuação governamental não ficou atrelada à ideia de um Estado-nação que agiria de forma limitada, centralizada, exercendo soberania sobre sua população (o "povo") e praticando ações voltadas ao seus interesses. Para Hardt e Negri (2005), há uma transformação em curso na atuação dos governos, que deixam de agir de forma imperialista para fazer parte do que os autores chamam de um

[24] No capítulo 3, analisaremos diversas fotografias da Primavera Árabe que mostram o rosto dos cidadãos mortos pelas forças governamentais. Vídeos mostram situações de luta, conflito e também de cidadãos sendo atingidos e mortos.

“Império em rede”, “que incluiria não só os poderes de Estado dominantes como também administrações supranacionais, interesses de negócios e numerosas organizações não-governamentais”. (Ibid., p. 91).

A lógica operante desse Império está na mudança da política de defesa para a política de segurança. Tendo como ponto de observação a política externa dos Estados Unidos, os autores observam que elas deixam de agir de forma defensiva para serem mais ativas. A paz dessa forma não seria conquistada combatendo o inimigo quando ele atacasse, mas agindo ativamente sobre focos de insegurança e instabilidade. Depois dos ataques do 11 de setembro, essas políticas de combate ao terrorismo obtiveram como ação concreta a invasão do Afeganistão e do Iraque, por exemplo.

Essa busca pela “segurança global” por meio da guerra teria como objetivo a manutenção da paz. Estaríamos então dentro de um estado de guerra constante justificado pela constituição do “inimigo”, organizado em rede e que não pode ser facilmente localizado. Assim, por meio de “políticas de segurança” que monitoram a tudo e a todos, a paz estaria sendo mantida. Para Hardt e Negri (2005):

> A segurança exige que se esteja constante e ativamente *condicionando o ambiente através de ações militares e/ou policiais*. Só um mundo ativamente condicionado pode ser considerado seguro. Este conceito de segurança é portanto uma forma de biopoder, na medida em que encarna a missão de produzir e transformar a vida social em seu nível mais geral e global (Ibid., p. 43).

Essas políticas preventivas são aplicadas tanto interna quanto externamente e podem ser percebidas em ações simples, como em campanhas públicas de comunicação. Em Londres, por exemplo, qualquer transeunte sente os efeitos que os ataques terroristas a um ônibus e ao metrô da cidade, em 7 de julho

de 2005, ainda provocam nos governantes e na população. A paranoia com relação à segurança é evidente, a todo o momento o cidadão é lembrado de que o "inimigo" pode estar por perto. Espalhados em locais públicos, peças como o anúncio abaixo (Figura 2.1) são uma lembrança constante desse sentimento compartilhado de que existe, ao mesmo tempo, uma ameaça à segurança e que há alguém (a prefeitura) que trabalha para mantê-la. As peças mostram a preocupação com malas sem donos deixadas em locais públicos, um forte indício para as autoridades locais de "ameaça de bomba".

Figura 2.1 - *Don´t make your bag a suspect* (Não faça da sua mala um suspeito). (Fotógrafa: Annie Mole). Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/anniemole/26674799/>. Acesso em 13 jul. 2012.

Essa ideia de "Império" assim como nos é apresentada é interessante por ampliar nosso entendimento sobre as forças que estão em vigor nas relações contemporâneas de biopoder. Hardt e Negri (2005) criticam a opinião defendida por alguns de que existe uma contraposição entre globalização e Estado-nação,

em que a primeira estaria enfraquecendo e minimizando a importância do segundo. Segundo os autores, é mais sensato considerar que há uma necessidade tanto de Estados como de outras organizações de executar ações não só em termos locais, mas também globalmente.

Com essa concepção em mente, é possível localizar o debate da biopolítica dentro de um plano que ultrapassa a ideia do Estado-nação, sem, no entanto, excluir ou minimizar sua atuação. Afinal, como nos mostra Foucault (1998, 2005, 2008a e 2008b), a ação do biopoder tem sua origem na economia e se estende por todos os campos da sociedade. O Estado atua através das tecnologias de biopoder por ele administradas, assim como se verifica a ação do biopoder através tecnologias estabelecidas por outras instituições, como as organizações do mundo corporativo, por exemplo.

Com isso, iremos perceber que nas imagens a serem analisadas nesse trabalho, podemos sim verificar um diálogo direto de crítica com relação às políticas estatais, mas também com outras tecnologias de biopoder não ligadas diretamente ao Estado. Muitas vezes, por mais que o alvo da ação seja identificado, parece haver um elemento biológico que foge ao estatuto central da crítica. São imagens ligadas ao corpo que adicionam um elemento biopolítico à ação, como se seu uso fosse uma espécie de endereço generalizado para toda a forma de biopoder que age sobre os indivíduos, sejam eles produtores ou espectadores. A imagem corporal é colocada em evidência e gera afecção, por mais que nem sempre sejam evidentes os elementos de biopoder que agem sobre os indivíduos produtores e consumidores dessas imagens.

Em um mundo globalizado e em rede, sustentamos nossa opção analítica por meio dessa argumentação, ou seja, buscaremos observar como a percepção

do biopoder atua perante a recepção das imagens analisadas. É esta opção que vai prevalecer em nosso entendimento das imagens, o que significa dizer que não daremos ênfase a análises fundamentadas em questões locais, culturais e religiosas, a não ser como contraponto para entendermos como esses elementos funcionam em rede. É uma proposta de entender a significação das imagens a partir dos elementos ligados à biopolítica que aqui apresentamos. Trabalharemos sob a óptica da rede sob o mesmo ponto de vista de Hardt e Negri (op. cit.), na qual se identificam diversas singularidades que se unem a partir de um comum. O comum, neste caso, está atrelado a uma propensão estética à produção e recepção de imagens vinculada às forças biopolíticas que agem sob os indivíduos.

Tentaremos mostrar que em função dessa percepção generalizada dos indivíduos a respeito das tecnologias do biopoder agindo sobre suas vidas, as imagens que carregam a ideia do "real", da "experiência vivida", da "testemunha" e do "amador", possibilitadas e disseminadas pelas tecnologias de comunicação digital, trazem em si afetos diretamente relacionados à presença do biopoder na sociedade contemporânea. São imagens provocativas e amplamente compartilhadas nas redes sociais e reproduzidas pela grande mídia. São capazes de produzir emoções que, no nosso ponto de vista, estão atreladas a essa "condição biopolítica" tanto do sujeito produtor quanto do sujeito espectador.

Hardt e Negri (op. cit.) também nos mostram que o biopoder não será algo localizado e centralizado, mas global e em rede, assim como os movimentos insurgentes que aparecem como resposta às ações de biopoder. A relação posta é, portanto, de duas instâncias opostas, ambas agindo em rede. Para os autores, isso geraria um estado permanente de guerra, em que "as forças em rede da ordem imperial defrontam-se com inimigos em rede de todos os lados" (Ibid., p. 95).

Entenderemos que as imagens produzidas por ativistas, circulando em rede e reproduzidas pela grande mídia são parte do trabalho de ações insurgentes que questionam o biopoder. Elas fazem parte de um tipo de trabalho cada vez mais presente e significativo na sociedade contemporânea que não produz bens materiais, mas que é fruto do intelecto, o trabalho imaterial. É em torno dele que o debate sobre o campo de atuação do biopoder e as insurgências contra ele tende a girar cada vez mais.

Característico de nossa época, este tipo de trabalho tem como particularidade a produção de conhecimento e o fato de contribuir para tornar a linha que separa a esfera pública e privada ainda menos clara na sociedade contemporânea. Agindo sobre o trabalho imaterial, veremos que o biopoder vai invadir a esfera privada, influenciando todos os aspectos da vida.

2.2. Do biopoder à produção biopolítica

Hardt e Negri (2005) também analisam o impacto do trabalho imaterial na sociedade contemporânea. Para os autores, este é o tipo de relação produtiva que marca a nossa época e é caracterizado como o trabalho que "cria produtos imateriais, como o conhecimento, a informação, a comunicação, uma reação ou uma relação emocional" (Ibid., p. 149). Em função da automatização industrial e da realocação das linhas de produção para áreas com mão de obra farta e barata, o trabalho, principalmente nas áreas mais desenvolvidas do planeta, volta-se para a produção de conhecimento e para a prestação de serviços.

Os autores identificam duas formas de trabalho imaterial:

> A primeira refere-se ao trabalho que é primordialmente intelectual ou linguístico, como a solução de problemas, as tarefas simbólicas e analíticas e as expressões linguísticas. Esse tipo de trabalho imaterial produz ideias, símbolos, códigos, textos, formas linguísticas, imagens e outros produtos do gênero. Chamamos a outra forma fundamental de trabalho imaterial de "trabalho afetivo". Ao contrário das emoções, que são fenômenos mentais, os afetos referem-se igualmente ao corpo e à mente. Na realidade, os afetos, como a alegria e a tristeza, revelam o atual estado da vida em todo o organismo, expressando um certo estado do corpo paralelamente a uma certa forma de pensamento. O trabalho afetivo, assim, é o trabalho que produz ou manipula afetos como a sensação de bem-estar, tranqüilidade, satisfação, excitação ou paixão (HARDT e NEGRI, 2005, p. 149).

Hardt e Negri (Ibid.) afirmam que vivemos um período de hegemonia do trabalho imaterial e comparam a época atual a uma situação semelhante ao que aconteceu com o trabalho industrial há 150 anos. Naquela época, como nesta, as relações de trabalho são definidas a partir da produção concentrada numa pequena parcela do globo, exercendo hegemonia sobre todas as outras formas de produção.

Viver sob a hegemonia do trabalho imaterial significa, portanto, sentir a necessidade inerente da priorização de alguns fatores, tais como: informatização, inteligência, comunicação e afetos. Assim, o indivíduo que trabalha produzindo informação (o jornalista, o pesquisador, o professor) e os que produzem afetos (os assistentes sociais, os psicólogos, os atendentes), incentivados pelos dispositivos de biopoder, vivem o trabalho 24 horas por dia. Não diferenciam mais trabalho, lazer e espaço privado. Todos se confundem e toda e qualquer ação é mediada pela possibilidade de otimizar o potencial produtivo do trabalho imaterial. Leituras, relações sociais, entretenimento. Tudo se volta para o trabalho imaterial.

Funcionando através de um emaranhado de conexões por meio do qual se dão as trocas relativas ao trabalho imaterial, as redes de comunicação digital reinam plenamente na sociedade contemporânea. Conhecimento e afetos são compartilhados continuamente, otimizando a velocidade da produção e evitando a realização da mesma tarefa (o retrabalho) em lugares distintos. Nesse aspecto, a internet e a comunicação móvel são plenamente utilizadas pelas estratégias de biopoder que agem sobre o trabalho imaterial, pois colaboram com a velocidade das trocas de conteúdos, participam no armazenamento de informações privadas dos usuários e ainda contribuem na relativização geográfica do espaço e do tempo de trabalho, que passa a ser feito de qualquer lugar para qualquer lugar em qualquer horário.

Lazzarato e Negri (2001) mostram ainda que o trabalho imaterial está completamente imerso dentro do processo de comunicação social, pois a produção da era pós-industrial do trabalho (o conhecimento, os afetos), é realizada por meio da comunicação e da linguagem. Se entendermos a comunicação como produção de subjetividade, notamos que o mercado apropria-se desse processo para dele se beneficiar. Desse modo, os comunicadores entendidos pelo poder econômico como consumidores são incentivados a participar ativamente das práticas de comunicação, contribuindo com suas produções e suas subjetividades ao sistema. Há uma readequação do processo, onde a relação autor-reprodução-público é transformada segundo as relações econômicas que a massificam e a industrializam, transformando o público em consumidor. O conteúdo gerado pelos usuários através das mídias digitais (*user-generated content*) é assim rapidamente apropriado pela economia em seu favor.

Brasil e Migliorin (2010) observam que esse tipo de incentivo gera, por exemplo, a crescente apropriação de imagens produzidas por amadores pelo

jornalismo da grande mídia, fundindo o “consumo” com “formas de vida”, num processo em que a empresa de comunicação edita e normatiza conteúdos audiovisuais produzidos por pessoas que vivem no ambiente retratado e que têm propriedade de experiência sobre as imagens capturadas. Esse aspecto estético das imagens amadoras explicaria para os autores o súbito interesse da mídia por imagens não profissionais. Além disso, os autores localizam a produção de imagens (entendidas como fruto de produção para as mídias, o que inclui falas e textos) como elementos geradores de subjetividade na esfera biopolítica, ponderando que:

> Se, ao longo da modernidade, a subjetividade se produzia no cruzamento dos poderes normativos disseminados por todo tipo de instituição, hoje, em uma sociedade dita pós-disciplinar, ela se cria em processos de *autogestão*, tendo a imagem como espaço de projeção e experimentação. Mais do que espaço de visibilidade, a imagem é o local no qual se performam e se experienciam as subjetividades (BRASIL e MIGLIORIN, 2010, p. 87).

A produção de subjetividade por meio de imagens, entre as quais incluímos as fotografias e vídeos em debate neste trabalho, pode assim ser lida de duas maneiras.

Numa primeira leitura, notamos que existe a apropriação desses signos pelas empresas de mídia que transformam qualquer produção, compartilhamento e consumo de imagens em dados a serem aproveitados em prol de suas narrativas com base na “realidade”. Ilana Feldman (2008) também observa o aumento desse apelo realista por parte da produção audiovisual contemporânea que, para a autora, está embebida pela expressão estética do “capitalismo imaterial, imagético e biopolítico, que faz da vida cotidiana e da dimensão estética da experiência (que deixaria de ser domínio restrito da arte) o próprio *modus operandi* das estratégias de produção e circulação do capital.” (Ibid., p. 66). O lado

preocupante de tal estratégia é que ela “desrealiza” e “despolitiza” as imagens originais, pois adiciona a elas novas “ilusões de transparência e novos ilusionismos” (Ibid., p. 66). Assim, vista desse modo, essa produção está alinhada às tecnologias do biopoder e funciona adequadamente ao seu favor, contribuindo para a melhor regulação das populações, pois ao mesmo tempo em que há um apelo para a realidade, ela carrega o “fantasma da vigilância, evocado em nome da segurança” (Ibid., p. 66).

Outra leitura possível refere-se à “performance e experimentação” efetivadas por meio da produção dessas imagens. Essa possibilidade é o que as torna significativas do ponto de vista político, pois, como veremos, é impossível a apreensão total do trabalho imaterial, mesmo pelo capital. Como está atrelado à subjetividade, esse tipo de trabalho pertence ao indivíduo em primeira instância e não pode ser completamente controlado. A fresta existente nessa relação de produção permite apostar na experimentação também como um elemento positivo, no sentido de se mostrar como uma alternativa ao biopoder. Em Feldman, lemos que a autora também observa o viés participativo dos indivíduos na produção realista da vida contemporânea:

> Tornada a fonte de energia que alimenta as tecnologias da comunicação e da informação, as produções estéticas e a renovação dos códigos realistas, a vida nunca foi tão aparentemente valorizada, sendo permanentemente investida por uma infinidade de poderes, dispositivos e tecnologias, os quais, é importante lembrar, são reativados pelos próprios indivíduos (FELDMAN, 2008, p. 66).

Assim, apesar da constatação das forças econômicas que atuam sobre as subjetividades dentro da sociedade pós-industrial, Lazzarato e Negri (2001) defenderão é que a própria constituição do trabalho imaterial que também possibilita a busca de alternativas ao sistema, pois a transformação da

comunicação em mercadoria não extingue totalmente a relação de criação nela existente. Isso faz com que o trabalho imaterial (dentro do qual incluímos a produção de imagens) adquira autonomia e seja hegemônico na sociedade, pois opera no nível da subjetividade. Ou ainda, como nos colocam Hardt e Negri (2005), "o trabalho imaterial é biopolítico na medida em que se orienta para a criação de formas de vida social; já não tende, portanto, a limitar-se ao econômico, tornando-se também imediatamente uma força social, cultural e política" (Ibid., p. 101).

Se no trabalho de massa da sociedade industrial, o empresário era capaz de controlar o corpo, a organização e o tempo do trabalhador, com o trabalho imaterial isso não mais se estabelece. O instrumento de trabalho passa a ser o intelecto e a capacidade subjetiva do trabalhador, que lhe pertence e o acompanha. Ele independe do tempo e do controle do empresário. O que este faz é procurar se aproveitar desse recurso, mas não tem sobre ele total controle. Assim, para os autores, "o trabalho imaterial não se reproduz (e não reproduz a sociedade) na forma de exploração, mas na forma de reprodução da subjetividade" (Ibid., p. 30).

Esta constatação sugere que a atratividade das imagens amadoras exercida sobre mídia corporativa, a qual cada vez mais submete seus padrões estéticos aos sabores das imagens amadoras, como nos mostram Brasil e Migliorin (2010), está atrelada a essa possibilidade trazida pelo trabalho imaterial de nunca estar completamente preso a determinados padrões. Nas imagens amadoras há um desprendimento do controle do olhar, o que nos permite dizer que talvez seja este um dos elementos que capte a atenção de editores, por vezes ainda limitados e condicionados a determinadas narrativas praticadas pelas corporações das quais fazem parte. De forma similar, o espectador vê nessas

imagens uma sinceridade que as coloca num patamar mais franco e aberto com ele. Não querem dizer, simplesmente mostram. Para Brasil e Migliorin:

> O amador tem uma técnica própria que é fartamente mimetizada pelos profissionais. Ele estabelece uma relação pessoal e corporal com os eventos que não passa pelo corpo individual, mas por um corpo-múltiplo que habita a cidade e, como ninguém, vive as nuances de seu cotidiano. O que está em jogo aqui é menos a autoria individual do que a enunciação coletiva e, digamos, pré-individual que vibra nas cidades (BRASIL e MIGLIORIN, 2010, p. 90).

Assim, se nosso intuito é trabalhar com as imagens no campo do biopolítico, é instigante delimitar um campo de análise em que se verificam imagens que representam o corpo em suas diversas nuances. Ainda que o classifiquemos de formas diferentes (individual, múltiplo, em rede), acreditamos que a presença do corpo nas imagens testemunhais e amadoras a serem analisadas provoca afetos que sinalizam, afloram e fazem uso de questões biopolíticas. A metáfora biopolítica traz com ela uma linguagem que resgata o corpo biológico em si e é, como vemos, empregada com sapiência pelos autores que até agora citamos. Termos como “corpos múltiplos” (Brasil e Migliorin, 2010, p. 90), “monstruosidade da carne” e “carne social viva” (Hardt e Negri, 2005, p. 248 e 251) são alguns dos exemplos em que a própria materialidade do corpo humano é trazida para dar força à argumentação desses autores.

É essa materialidade que nos chama a atenção. Na estetização da luta biopolítica, as consequências da imaterialidade do trabalho no contexto biopolítico (presença constante da relação de trabalho que acompanha os indivíduos onde estão, armazenamento e controle de informações privadas, etc.) são traduzidas em imagens que por sua vez trazem a materialidade corporal. Qual o sentido dessa escolha estética para denunciar relações que são permeadas por relações de biopoder?

Esta concepção positiva do trabalho imaterial vai ser elaborada por Hardt e Negri (2005) ao entender que ele pode desenvolver suas potencialidades por meio das redes de comunicação digital. Da mesma forma como servem aos interesses dominantes, as redes também podem funcionar como elementos de resistência. Os autores sinalizam o aparecimento de novas forças presentes no mundo contemporâneo que visam um novo tipo de espaço democrático. Para isso, exploram a ideia de "multidão", elemento nascido a partir da globalização e que se apresenta como uma alternativa aos controles determinantes do biopoder pelo potencial de funcionar sob uma lógica de resistência. A multidão aparece como uma alternativa em meio à hegemonia do biopoder e se define a partir da colaboração de indivíduos em redes de comunicação. Diferentemente do conceito de "povo", que pressupõe uma certa homogeneização entre os indivíduos a ele pertencentes e uma submissão a um poder central soberano, a multidão é composta por um "conjunto de singularidades" (Ibid., p. 139), que não é dependente de um poder centralizado mas que, apesar disso, é capaz de se organizar em busca de um comum.

O conceito proposto pelos autores trata-se de um projeto novo, ainda não totalmente definido, mas que pode ser entendido como uma alternativa às estratégias de biopoder, uma vez que suas práticas alimentam a busca crescente pela democracia. Trata-se também de um elemento múltiplo e que age em redes de comunicação. Segundo Hardt e Negri, "o desafio apresentado pelo conceito de multidão consiste em fazer com que uma multiplicidade social seja capaz de se comunicar e agir em comum, ao mesmo tempo em que se mantém internamente diferente" (Ibid., p. 13).

Esse potencial investido na multidão se justifica, na opinião dos autores, justamente pelas características do trabalho imaterial e das redes de

comunicação. Se o trabalho imaterial inicialmente favorece os centros mundiais de produção de conhecimento, por outro lado a imaterialidade do trabalho também gera fatores que podem contribuir positivamente para a reordenação da sociedade contemporânea.

As características desse tipo de trabalho fomentam a vontade de trocar e compartilhar o conhecimento, o que irá caracterizar, por exemplo, a organização em rede de diversos tipos de aglomerados sociais. Esse fator aponta ainda para uma qualidade positiva, o que Hardt e Negri (Ibid., p. 157) chamam de "devir biopolítico da multidão". Assim, como resposta aos instrumentos de biopoder acionados pelo Império em rede, a "produção biopolítica" trabalhará com instâncias que envolvem diversos aspectos da vida, geram relações sociais e formas de vida concretas. Extrapola as relações entre "governo e governados" (hierarquia) na medida em que incentiva formas colaborativas de trabalho.

A produção biopolítica, manifestada através da comunicação em rede feita pela multidão, também colabora para o resgate da comunicação direta entre os indivíduos. Para Foucault (2008a), esta função original da comunicação foi perdida quando o Estado e a economia capitalista produziram indivíduos que foram retirados das comunidades e jogados para as massas. Usando o Estado nazista como exemplo, o autor lembra que ao invés de trocarem mensagens diretas, os indivíduos sob o comando nazista se tornaram mais dependentes de mensagens de massa centralizadas. Sobre esse aspecto, ele vai afirmar que:

> Capitalism and bourgeois society have deprived individuals of direct and immediate communication with each other and they are forced to communicate through the intermediary of a centralized administrative apparatus. They have therefore reduced individuals to the state of atoms subject to an abstract authority in which they do not reorganize themselves. (…) this bourgeois and capitalist economy has doomed

> individuals to communicate with each other only through the play of signs and spectacles[25] (FOUCAULT, 2008a: 113).

Considerando que o que Hardt e Negri (op. cit.) estão propondo é também uma forma de reorganização nas comunicações, o conceito de multidão conecta-se ao modo como Foucault pensa a comunicação. O que foi transformado e reprimido pelo capitalismo durante a sociedade industrial de massa pode ser resgatado e colocado em prática novamente. Ora, se entre as características das tecnologias de comunicação digital nós encontramos a descentralização, a participação e a colaboração, parece que de fato novas práticas de comunicação colaboram com o combate ao biopoder, o qual foi concebido sob a ideia do completo controle da comunicação. Se isso já não se faz mais verdadeiro, formatos alternativos de comunicação podem surgir. Isto é o que tem sido observado nos últimos anos em diversos movimentos sociais.

2.3. Estética e produção biopolítica

Hardt e Negri (2005) citam vários exemplos que mostram o potencial da multidão se manifestando por meio da comunicação em rede. Os autores

[25] O capitalismo e a sociedade burguesa privaram os indivíduos de comunicação direta e imediata uns com os outros, e eles foram constrangidos a só se comunicarem por intermédio de um aparelho administrativo e centralizado. [Eles] reduziram portanto os indivíduos ao estado de átomos, de átomos submetidos a uma autoridade, a uma autoridade com a qual não se identificavam (...) essa economia burguesa e capitalista fadou os indivíduos a, no fundo, só se comunicar entre si pelo jogo dos signos e dos espetáculos. (FOUCAULT, 2008c, p. 154). Trecho equivalente do texto na edição em português.
.

mencionam, por exemplo, o movimento *Justiça para os Porteiros* (Ibid., p. 278), associação sindical que surgiu nos Estados Unidos que obteve sucesso na união de trabalhadores inseridos numa situação precária que envolvia mobilidade, pouca fluência da língua inglesa e pouca capacitação. Os autores notam que, no local onde o movimento teve mais sucesso, a cidade de Los Angeles, havia muitos trabalhadores que participaram da guerra civil contra o governo de El Salvador. Para os autores, isso pode ser um indício de que as técnicas de guerrilha aprendidas no conflito viajaram para a grande cidade e foram usadas para a organização sindical. A ação do grupo nesta cidade funcionaria como uma espécie de readequação de estratégias tradicionais de guerrilha, ou seja, da adaptação de sua estrutura ramificada em rede para o cenário urbano do cotidiano desses trabalhadores.

Outro exemplo citado por Hard e Negri é o movimento militante conhecido como *Macacões Brancos* (*Tute Bianche*), (Ibid., p. 334-337), que surgiu na Itália na década de 90. O grupo nasceu como forma de protesto em resposta à precarização do trabalho no país naquela época. Histórica, a mobilização tem bases ainda na década de 70, quando a Itália foi palco de sérios confrontos entre o governo e os operários que lutavam por melhores condições de trabalho, dentro dos quais se destaca o movimento operário *Autonomia*. Depois de duas décadas, os trabalhadores novamente se mobilizaram no país, desta vez para questionar a flexibilização das relações de trabalho, sem contratos fixos e sem nenhum tipo de segurança. Como estratégia de visibilidade, foram utilizados macacões brancos, em referência aos antigos macacões azuis dos trabalhadores industriais da década de 70. A cor branca simbolizaria a condição “invisível” das novas relações de trabalho.

Como os participantes entendiam que as condições de trabalho dependiam de forças maiores que agiam sobre o sujeito não só na Itália, mas em âmbito global, outros grupos foram sendo agregados ao movimento, tais como imigrantes ilegais e refugiados políticos. De forma similar, outras causas ao redor do mundo foram aos poucos sendo somadas, entre elas a relação estabelecida com o movimento zapatista no México e a Guerra de Kosovo.

Hardt e Negri observam a atitude do grupo como um exemplo do espírito da multidão, pois entendem que seus membros buscaram associações globais baseadas no compartilhamento do comum. Entre os jovens trabalhadores italianos e a população indígena mexicana, em comum havia o fato de ambos os grupos serem vítimas da mobilidade espacial e da flexibilidade temporal impostas pela economia neoliberal.

Apesar do êxito em sua expansão geográfica e nas alianças realizadas, as atividades do grupo foram abaladas depois de um protesto em 1999 contra o G8 em Gênova. Neste episódio, o ativista Carlo Giuliani foi morto pela polícia italiana depois que o grupo invadiu a chamada zona vermelha de segurança (*red zone*). Depois disso, os protestos deixaram de mirar os centros de poder internacional, destinando-se seus esforços para outras questões. (Raparelli, 2011, online).

Figura 2.2 - Movimento dos Macacões Brancos (*Tute Bianche*).
Disponível em: <
http://reallyopenuniversity.files.wordpress.com/2011/03/tute_bianche1.jpg>. Acesso em 16 set. 2011.

Com a crise econômica de 2008, novas manifestações apareceram por todo o mundo em protesto à impotência dos Estados diante da instabilidade econômica. Cortes nos gastos públicos em diversos setores, desemprego e o sentimento generalizado de falta de perspectivas para o futuro levaram estudantes e trabalhadores a protestarem em diversos países, principalmente naqueles onde a crise foi mais direta e evidente, os países desenvolvidos.

No mesmo ano, um movimento chamado *Onda* (*Wave*) surgiu na Itália em resposta aos cortes feitos em investimentos em educação e cultura no país. A estratégia do grupo foi a de invadir em “ondas” espaços públicos como ruas e estações de trem a fim de bloquear a cidade e torná-la intransitável. Raparelli (Ibid., online), ao discorrer sobre o movimento, esclarece que a ideia era a de bloquear aquilo que nunca pode parar, ou seja, o fluxo de pessoas e mercadorias

na cidade. O slogan do movimento, "*If you block our future, we will block the city*[26]", traz uma relação com o trabalho imaterial, pois valoriza a cultura e o conhecimento, representados pelos estudantes e trabalhadores recém-formados, mostrando que estes são capazes de bloquear as ruas, impedindo o fluxo normal da economia de uma cidade.

A precariedade do trabalho e a falta de perspectiva para os estudantes fizeram surgir outro movimento dentro do *Onda*, o chamado *Book Block*, que agregou um elemento estético à estratégia de bloquear as ruas ao colocar participantes "armados" com escudos em formato de livros com títulos de autores clássicos como Maquiavel, Deleuze e Spinoza. A mensagem estética proposta por esse novo grupo é bastante emblemática para entendermos a velocidade com que vem sendo multiplicadas as relações de trabalho imaterial e as consequências dessa multiplicação.

Uma juventude educada e preparada para o mercado de trabalho encontra-se numa situação em que a economia os coloca sem perspectivas de trabalho e em situação de insegurança e precariedade em função da informalidade e dos contratos temporários. A exploração do trabalho imaterial chega a um limite em que a única saída é "proteger-se por meio do conhecimento" e reivindicar novas condições de trabalho. Em um vídeo[27] preparado pelo grupo que mostra a ação nas ruas e como construir um "livro-escudo", lemos um dos lemas do grupo que diz "*culture is our defense against governments that ruin it*[28]".

---

[26] Se vocês "bloquearem" nosso futuro, nós bloquearemos a cidade. [Tradução própria]
[27] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0pAea8o__b8&feature=player_embedded>. Acesso em 05 out. 2011.
[28] A cultura é nossa defesa contra governos que a destroem. [Tradução própria]

Figura 2.3 - *Book Block*
Disponível em: <http://th-rough.eu/side-projects/tute-bianche-book-bloc-italian-movement-and-coming-european-insurrection>. Acesso em 04 out. 2011

Essa opção do grupo de usar como elemento estético o poder do conhecimento representado pelas capas dos livros foi forte o suficiente para inspirar estudantes em outras cidades da Europa como Londres, o que fez com que protestos similares fossem organizados. O que é interessante perceber é como as relações de trabalho precárias, um dos motivos principais dos protestos, têm como proteção simbólica o próprio conhecimento. É a mesma relação que estabelece Hard e Negri (2005), quando nos dizem que no meio ambiente onde se dão as relações de biopoder pode haver reações em formato de produção biopolítica. Quando os estudantes dizem que é a cultura que vai protegê-los, efetivamente o fazem de forma simbólica nas ruas. Na prática, é talvez o ideal proposto pelos autores que toma forma.

A atitude mostra também que as políticas de "segurança global" promovidas pelo biopoder têm falhas. Uma educação sólida seria a garantia, pelo menos nos países desenvolvidos, de um futuro garantido contra instabilidades e crises econômicas. A opção estética criada pelo movimento mostra que isso não é uma

garantia no mundo contemporâneo, por mais que ainda haja um discurso que saliente esses valores. Alliez e Negri (2003) e também Hardt e Negri (op. cit.) poderiam considerar essa atitude um exemplo de "êxodo", ou seja, um rompimento com a soberania imperial mostrando as falhas do sistema. Particularmente em Alliez e Negri (op. cit.), observamos que os autores consideram a arte como aquilo que pode liberar a vida da guerra. A paz poderia ser trazida por meio dela, sendo reinventada como uma condição biopolítica da vida. Tanto no *Tute Bianche* como no *Book Block* observamos esse elemento estético performático que contribui para a reordenação dos olhares por meio da vida, na evidência física do corpo politizado por meio da estética criativa dos grupos.

Raparelli (2011, online) mostra a conexão existente entre o movimento *Tute Bianche* e o *Book Block* estabelecendo relações entre as práticas de conflito e comunicação representadas pelos dois movimentos. São duas gerações de manifestantes separadas por cerca de 10 anos que testemunharam grandes avanços na evolução das tecnologias de informação e comunicação. Além disso, o autor enfatiza o momento político que coloca os novos protestantes em uma posição particular com relação à economia que os envolve. Trata-se de uma força de trabalho com contratos de trabalho temporários que se ressente com a falta de perspectiva futura. Novamente, do ponto de vista simbólico, a conexão dos dois momentos feita pelo autor também é significativa. Se os "macacões brancos" remetiam ainda que abstratamente a um trabalho fabril, exercido sob a dominação de uma empresa, os livros-escudos do *Book Block* mostram a total imaterialidade que representa as relações de trabalho contemporâneas. A repercussão na grande mídia e a disseminação da forma de articulação do protesto por outras

partes do mundo coloca o movimento nessa dupla condição que permeia as relações de biopoder contemporâneas.

Da mesma forma como o trabalho imaterial é vulnerável às condições impostas pela economia, ele também cria alternativas e mostra-se vivo dentro das redes de comunicação e do seu potencial de criação, mostrado aqui por meio da opção estética do grupo e da personalização da ação (produção de subjetividade). Esta é observada quando, por exemplo, o manifestante "personaliza" seu escudo com o título de livro que, para ele, é o mais significativo para mostrar o que o protesto representa. Há, portanto, um campo de tensão que envolve duas esferas. De um lado, a bandeira neoliberal que dá suporte à permanência das práticas de biopoder que geram esse sentimento de frustração com relação a uma preparação educacional na promessa de um trabalho que não se concretiza e de outro, a retomada do poder da comunicação representado pela multidão em rede.

Raparelli (Ibid.) tenta ainda no final de seu trabalho estabelecer conexões que coloquem as diversas manifestações políticas que aconteceram entre o final de 2010 e o início de 2011 sob um mesmo núcleo comum. Para o autor, o que une esses movimentos é o público, estudantes e trabalhadores em situação de trabalho precário que se sentem excluídos do pacto social. Todos estão numa condição de pobreza, entendida pelo autor como "a distância entre o conhecimento e as habilidades adquiridas e a vida real e as condições de trabalho."[29] (Ibid., online). Seriam, portanto, jovens preparados para um mercado de trabalho que não corresponde à sua formação educacional, o que gera um desequilíbrio de expectativas nessas populações.

[29] Tradução própria. Trecho original: "the distance between the knowledge and the skills acquired and real life and work conditions."

Este entendimento sobre as forças econômicas globais que agem sobre os indivíduos e sua experiência de trabalho nos auxilia a entender melhor os motivos das insurgências discutidas durante nossa argumentação no próximo capítulo. As particularidades locais, que serão exaltadas sempre que necessário, terão como pano de fundo as relações de biopoder que se estabelecem na sociedade pós-industrial do trabalho imaterial. A produção audiovisual amadora será o caminho escolhido para entendermos as possíveis respostas da autonomia do trabalho imaterial frente às forças biopolíticas que procuram domar a produção da subjetividade.

Veremos em seguida imagens dos recentes protestos no Irã e no Norte da África em que se verifica o uso de tecnologias de comunicação digital como estratégia de organização social. Observaremos que esse campo de tensão entre o biopoder e a produção biopolítica aparece transparecido nas imagens desses conflitos produzidas pelos manifestantes. Como os macacões brancos que dão destaque a um corpo reduzido à invisibilidade pelas relações de trabalho e os livros-escudo que o protegem com o conhecimento, as imagens que analisaremos no próximo capítulo terão como evidência também o corpo, o elemento alvo do biopoder, que aparecerá como tática estética de retaliação.

CAPÍTULO 3

Estéticas do biopolítico: imagens da multidão na Primavera Árabe

A aptidão para perceber o sentido,
político ou moral, de um rosto não é, em si
mesma, um desvio de classe? [30]

Roland Barthes

Neste capítulo iremos abordar imagens de recentes acontecimentos políticos que se destacaram por mostrarem que o uso de novas tecnologias de comunicação (câmeras digitais, sites de redes sociais e aparelhos de comunicação móvel - telefones, notebooks e tablets) desempenhou um papel significativo na organização das movimentações populares de países no Oriente Médio (Irã, 2009) e no norte da África (Tunísia e Egito, 2011).

Nosso enfoque pelo conteúdo imagético gerado nesses movimentos vem de acordo com a proposta inicial deste trabalho. Porém, cabe enfatizar o que acreditamos que o papel das tecnologias de comunicação nesses movimentos deve e precisa ser melhor compreendido. Notamos que um trabalho de aprofundamento vem sendo feito pela comunidade acadêmica que aumentou seu interesse ainda mais sobre o assunto depois dos acontecimentos de 2011. É um campo novo e muito instigante para os estudos de comunicação, mas se

[30] BARTHES (1984, p. 60)

pretendemos aqui gerar uma contribuição para as Artes Visuais, decidimos que a exploração da imagem desse ambiente seria uma opção mais inovadora, por ser um elemento ainda pouco problematizado sobre o assunto.

De todos os tópicos já levantados sobre os movimentos de insurgência em ambientes digitais, um grande esforço tem sido aplicado no sentido de entender o quão poderosas as redes sociais e as tecnologias móveis podem ser em ambientes de conflito e revolução. Enquanto importantes aspectos têm sido apontados pelos estudos de comunicação e sociologia, tais como o nível de inclusão digital da população, controle de mídia das regiões de conflito e as circunstâncias políticas que deram origem aos levantes populacionais, aparentemente o impacto das imagens nesse contexto ainda não tem sido devidamente explorado.

Da mesma forma que a participação política e o comportamento social vêm passando por mudanças por meio do uso de tecnologias digitais, as imagens também podem ser lidas sob uma nova perspectiva baseada na forma como elas aparecem nesse ambiente. Portanto, nosso intuito é tentar explicar como essas imagens são consumidas nesse novo contexto onde a reconfiguração de relações entre audiência e imagem acontecem. A primeira questão é saber como essa produção de imagens emergindo de um ambiente digital insurgente pode ser separada de outras formas de cultura visual? O que há afinal de tão especial neste contexto?

Embora criadas por meios tradicionais de produção de mídia (vídeo e fotografia), essas imagens têm desafiado nosso entendimento sobre a recepção visual na sociedade contemporânea. Considerando que objetos visuais têm sido já há muito tempo usados como estratégia política, agora eles nascem em um

ambiente ainda um tanto quanto desconhecido. Acreditamos que o registro intenso de imagens gravadas em lugares onde a energia da vida emerge em sua potência máxima, como em manifestações e protestos públicos, carrega um potencial para flertar com a consciência daqueles que as consomem através de todos os tipos de telas.

Imagens nesses contextos são produzidas e consumidas com o corpo inteiro. Um manifestante empurra o policial para conseguir o melhor ângulo de filmagem. Em resposta, o policial o empurra de volta. Ele cai no chão, mas continua filmando. A câmera é dada para outro manifestante que termina de gravar a cena filmando seu colega sendo arrastado pelos pés e preso pela polícia. Em minutos, um link é publicado no *Twitter* e a multidão na manifestação acessa o link por meio das telas *touch screen* de seus *smart phones*. Não é apenas o olho que produz e consome essas imagens, é o corpo todo que está imerso na experiência de recepção. A mão carrega a câmera, o corpo dribla obstáculos, se arrisca em ações performáticas em busca da melhor posição.

Mesmo para aqueles que não estavam no local onde essas hipotéticas imagens foram gravadas, há algo nelas que as transforma em poderosos instrumentos de afeto. São elementos de ordem estética que exploram o visível e a forma de captação e distribuição das imagens. Elas atingem de forma particular uma audiência que as consome de forma individual por meio de aparelhos eletrônicos pessoais.

Nosso esforço é o de ampliar o nível de entendimento de uma dada cultura político-visual, colocando-a dentro de uma perspectiva mais ampla. Para que isso seja feito, as imagens não podem ser vistas apenas em termos de seus aspectos visuais. Devem ser colocadas dentro de um contexto onde outros sentidos são

ativados durante o processo de produção-consumo. Em função da ubiquidade das telas no mundo contemporâneo, devemos entender essas imagens como parte de um todo maior, onde o corpo é ativado pelos sentidos. Mas como estimular esses sentidos? Como colocar em suspensão as coordenadas normais da experiência sensorial?

Para entender o comportamento das imagens produzidas nesses ambientes análogo-digitais, levaremos em conta os elementos que os compõem, o que significa dizer que falaremos de imagens a partir do enfoque apresentado no início desse trabalho: trataremos de imagens de testemunho e/ou amadoras, cujos significados são ampliados e transformados por estarem em rede e pela forma como são produzidas (em situações de instabilidade, de surpresa, em meio à multidão, como denúncia, etc.).

Feito esse esclarecimento, gostaríamos de lembrar ainda que teremos em mente para nossa análise, tanto nesse quanto no capítulo seguinte, as forças biopolíticas que atuam na sociedade contemporânea. Acreditamos que há um sentimento compartilhado, fruto da nova organização macroeconômica mundial, que faz com que os afetos sofram influência de elementos biopolíticos. Dessa maneira, entendemos que as estratégias dos ativistas que produziram as imagens dos eventos que iremos abordar perceberam no corpo um elemento capaz de instigar os afetos em escala global.

Por meio da utilização de imagens de tensão, movimento e dor envolvendo o corpo, diversas das imagens que serão analisadas obtiveram ampla circulação, quando não transformadas em ícones, como nos mostrará Mortensen (2011). Nosso argumento será o de que a imagem do corpo, gerada através de equipamentos digitais por indivíduos amadores ou em situação de testemunho, e

inserida dentro do ambiente das redes de comunicação digital, gera afetos que contribuem para a mobilização social e projeção global dos movimentos citados.

Para darmos início a essa discussão, iremos agora fazer uma breve introdução aos movimentos abordados de forma a lembrar o leitor quais eram os atores envolvidos nesses acontecimentos. A introdução aos movimentos será feita de forma cronológica, enquanto as imagens serão analisadas em blocos, a partir de elementos por nós selecionados.

3.1. A Revolução Verde e a Primavera Árabe

A "Revolução Verde" ocorreu no Irã em 2009. O nome é uma referência à cor do partido de oposição que perdeu as eleições para Mahmoud Ahmadinejad, cuja vitória foi questionada em função de possíveis fraudes que ocorreram ao longo do processo eleitoral. Durante os protestos, a internet foi usada para organizar os atos e espalhar vídeos amadores das manifestações, uma vez que a maioria dos jornalistas oficiais já tinha sido expulsa do país ou havia sido proibida de trabalhar. Um vídeo em especial se destacou durante os protestos, o que registra a morte da jovem Neda Soltan, mais tarde tratada como mártir do movimento. Apesar do uso das novas tecnologias de comunicação como instrumentos facilitadores de organização social já terem sido identificados por diversos autores antes desses acontecimentos (Rheingold, 2002; Shirky, 2008), é a partir da "Revolução Verde" que ela fica mais evidente, com interesse crescente da grande mídia pelo assunto.

Entre o final de 2010 e o começo de 2011, novamente vai ser notada essa relação entre o uso de tecnologias e a mobilização social, dessa vez no norte da África e no Oriente Médio. Em função da mudança política que sinalizava em uma região dominada por ditaduras reinando no poder há décadas, o conjunto desses movimentos ganhou o nome de “Primavera Árabe”, cujo foco de tensão inicial se deu principalmente na Tunísia e no Egito.

Na Tunísia, os protestos começaram a partir do dia em que o jovem desempregado Mohamed Bouazizi, que fora impedido de vender vegetais nas ruas pela polícia por não ter licença para trabalhar, ateou fogo em si mesmo. O ato simbólico foi o estopim para aflorar o descontentamento geral da população. O país entrou uma crise política que acabou por derrubar o presidente Ben Ali, no poder havia 23 anos. Novamente, observou-se o uso intenso de ferramentas de comunicação digital, como os celulares e as redes sociais.

A população no Egito, inspirada pelo sucesso dos protestos no país vizinho, também saiu às ruas para protestar contra o ditador Hosni Mubarak. Porém, a origem desses protestos remete ao mês de junho de 2010, quando o jovem Khaled Said morreu depois de ter sido espancado por policiais que o acusaram de ter registrado e postado um vídeo em que eles eram vistos negociando os dividendos de uma apreensão de drogas. Logo depois do ocorrido, uma página no *Facebook* chamada *We are all Khaled Said*[31] (Somos todos Khaled Said) foi criada e a partir dela alguns protestos começaram a ser organizados.

[31] http://www.facebook.com/#!/elshaheeed.co.uk .

Até a conclusão desse trabalho, outros dois presidentes haviam caído: Muammar Gadaffi, na Líbia e Ali Abdullah Saleh, no Iêmen. Outros países que também presenciaram protestos maiores incluem Barein, Argélia, Iraque e Kuwait. O mais sério de todos segue na Síria, transformado em uma guerra civil que já provocou a morte de milhares de pessoas e que até agora seguia sem resolução próxima.

Feita essa breve introdução aos movimentos abordados nesse capítulo, daremos sequência agora às análises das imagens dos movimentos. Mais detalhes dos conflitos serão dados ao longo deste capítulo.

3.2. Imagens pungentes

Falaremos nesse trabalho dos afetos gerados por imagens políticas. Assim, iniciamos nossa análise lembrando o processo pelo qual as imagens estimulam as emoções. Como uma imagem produzida por meio de tecnologias sem a participação efetiva das mãos em sua criação se relaciona com o elemento humano? Barthes (1984) procura entender quais são esses aspectos humanos que estão presentes no processo mecânico e químico que é o da fotografia. Para tanto, o autor identifica dois elementos, o *studium* e o *punctum*. O s*tudium* é o interesse geral que o espectador pode ter por uma fotografia. Ele está ligado à temática da fotografia e é gerado em função da cultura daquele que está diante da foto. Refere-se ao interesse humano pelo que lhe é próximo, pelo que lhe agrada ou que lhe é relevante. É, nas palavras de Barthes, um *afeto médio* (Ibid., p. 45) no sentido de gerar interesse, mas sem causar emoções intensas.

O outro elemento é o *punctum*, que se trata de algum elemento presente na fotografia que capta a atenção de espectador de forma pungente. É um atributo intenso, que sai da fotografia "como uma flecha" para "ferir, picar, marcar" o espectador (Ibid., p. 46). Por essa intensidade, o *punctum* é capaz de quebrar o *studium*, preenchendo toda a fotografia. Ele está ligado ao indivíduo e, portanto, muda de olhar para olhar. É capaz de rememorar um passado, criar identificações ou remeter uma cena a outras pessoas e lugares, gerando como efeito uma relação de afeto intensa. Além do detalhe, Barthes também atribui ao tempo a capacidade de produzir o *punctum*, pois o tempo enfatiza na fotografia o elemento passado, o "isso-foi". Esse elemento se mostra presente em fotografias históricas, onde há um "esmagamento do tempo" quando nelas se lê: "isso está morto e isso vai morrer" (Ibid., p. 142).

Figura 3.1 - Telefone móvel ilumina mão ferida durante demonstração. (Fotógrafo: Khaled Desouki/Afp/Getty Images). Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/39700167@N05/5471113226/>. Acesso em 14 Jul. 2011

Podemos aplicar os conceitos de Barthes à imagem acima (figura 3.1). Ela foi tirada durante as manifestações no Egito em fevereiro de 2011. Mostra uma

mão ferida sendo tratada no meio da multidão e iluminada por um telefone móvel. Lembrando uma sala de cirurgia, a cena reproduz algum nível de intimidade que é quebrado pela câmera. Apesar da seriedade do ferimento, a cena é mesmo assim invadida pelo fotógrafo. Essa ação está por trás do que parece ser exatamente a intenção da imagem. A câmera mostra o corpo humano representado aqui ao mesmo tempo como forte e vulnerável. É a mão que cura, ilumina e grava. Ao mesmo tempo, ela pode ser machucada e imobilizada (como no caso de uma outra mão agarrando um braço ao fundo da cena). A intromissão da câmera releva tudo isso. A tecnologia e a carne são postas juntas de forma a denunciar atos de violência promovidos pelo governo.

O *studium* dessa foto está no interesse cultural pelos protestos da Primavera Árabe, pela dimensão política dos acontecimentos e talvez pelo interesse do espectador em tecnologia e novas mídias. Já o *punctum* para nós é ativado pela composição dos elementos cirúrgicos com o telefone móvel, que estranhamente trabalham de maneira simbiótica num cenário de instabilidade. O aparelho móvel adquire outra perspectiva quando uma de suas funções pouco lembradas é utilizada da maneira como é. Todos esses elementos apontam para um mesmo centro onde está a carne que sangra. A agulha, a luz emitida pelo telefone, as mãos. Todos pulsam juntamente com o corpo ferido.

Além dessas duas possibilidades de interpretação apresentadas por Barthes (1984), gostaríamos de propor um outro elemento que atua na interpretação dessa imagem: a dimensão coletiva representada pela esfera espacial por onde circulam essas imagens: as redes de comunicação digital. Acreditamos que o modo como esta imagem (e outras ligadas aos eventos que analisamos) é compartilhada em rede pode também ativar os afetos,

transformando a recepção da imagem em uma experiência coletiva. É ainda uma dinâmica que contribui para ampliar e transformar os significados das imagens.

Nossa visão é também de alguma forma sensibilizada por outros estímulos, tais como o tato e a audição. Dor, medo e afecção estão todos na cena. Esse sentimento de outros sentidos sendo ativados pelas imagens é ainda mais forte em sequências de vídeo tomadas no mesmo evento. Entitulado *The most amazing video on the internet #Egypt #jan25*, este video[32] é um dos mais populares sobre o assunto. É composto por uma variedade de cenas gravadas durante as manifestações. Apresenta pessoas gritando, mostrando seus corpos feridos para a câmera, atacando e sendo atacadas pela polícia. O sofrimento é sentido pelo som dos gritos e das bombas, mas também através da urgência transmitida por meio de vídeos desfocados e estremecidos filmados às pressas. Em contrapartida, a alegria é sentida em cenas onde as pessoas se abraçam e pulam juntas, se dão as mãos e jogam pedras contra seus opressores. Esse exemplo coloca a imagem em um ambiente onde se pretende produzir afecção política, contribuindo para reorganizar a relação entre o sujeito e a imagem. É uma experiência estética produzida por aparelhos digitais de captação e redes de comunicação.

Esta intensidade de que falamos pode ser observada também no filme *Images of Revolution* (IMAGES, 2011), produzido pela TV *Al Jazeera*, que tenta descobrir o que levou as pessoas a filmar os eventos e as emoções que sentiram durante o registro[33]. O filme intercala depoimentos com os fragmentos dos vídeos

[32] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ThvBJMzmSZI>. Acesso em 15 dez. 2012.
[33] Outra referência com imagens que dialogam com a "estética amadora" é o documentário *1/2 Revolution* (Omar Shargawi e Karim El Hakim, Dinamarca, 2011) que consta a história de dois homens de origem egípcia que, apesar de viverem fora do país com suas famílias, vivenciam os

amadores. Diferentemente do vídeo anterior, esta produção tenta entender as imagens a partir de quem as produziu. O filme traz entrevistas com os responsáveis pelas filmagens de alguns dos vídeos de maior visibilidade durante as manifestações na Tunísia e no Egito. Com isso, procura colocar a voz dos amadores para a frente da câmera e eles, por sua vez, tentam explicar os motivos que os levaram a filmar e postar seus vídeos na internet. Entre os entrevistados, há também ativistas, especialistas em novas mídias e jornalistas que dão depoimentos em sua maioria positivos dizendo que aquelas imagens contribuíram para a mobilização das pessoas e o desenrolar dos eventos.

Entre as imagens mais intensas mostradas no filme, há o fragmento de vídeo filmado do alto de um prédio por uma estudante (Nada Salim) na Tunísia mostrando um homem que desafia as forças governantes na rua ao colocar-se de peito aberto para os policiais, abrindo sua jaqueta. Ele, em seguida, leva um tiro que o mata. Nada e a amiga que a acompanhava (Mariam Salim) tentam explicar para o diretor qual o motivo da intensidade do vídeo que fizeram. Elas dão duas razões: o fato de um homem ser morto pela polícia sem razão aparente e os gritos das duas que são ouvidos assim que o homem leva o tiro, razão essa apontada por outras pessoas que assistiram ao vídeo e reportada a elas.

Noura Younis, do site *Al-Masry Al-Youm*[34], filma no Egito a ponte Qasi al-Nil do quarto de um hotel no momento em que as forças de segurança governistas tentavam impedir a passagem dos protestantes. O vídeo tem três momentos de grande impacto: no primeiro, os protestantes são atropelados por um veículo

---

primeiros dias dos protestos no Egito. O ponto de vista do filme é familiar e retrata os relatos e as preocupações das pessoas com os acontecimentos.

[34] http://www.egyptindependent.com/

militar, no outro, um manifestante leva um tiro a queima roupa das forças de segurança e finalmente, por cerca de dez segundos aparece um grande grupo de pessoas ajoelhadas rezando de frente a um canhão d´água. Para a ativista, suas imagens têm um efeito muito maior do que a fala sobre as injustiças cometidas pelo Ministério do Interior, os protestos pacíficos ou mesmo o poder de transformação das pessoas.

Filmado pelo editor de uma rádio local, Mustafa Fathi, também durante os protestos no Egito, outro vídeo mostra um homem, seguido depois por outros, que impede a passagem de um canhão d´água apenas parando de frente a ele na rua Kars El Aini (Figura 3.2).

Dada a semelhança entre as imagens, é inevitável não comparar essa cena com a histórica fotografia de Jeff Widener (Figura 3.3) e o fragmento de vídeo[35] do solitário jovem chinês de frente a uma fileira de tanques de guerra em 1989 durante a revolta na Praça da Paz Celestial (Tiananmen). Em função do poder icônico dessas imagens, podemos pressupor sua influência sobre a recepção do novo vídeo. Durante sua entrevista, por exemplo, Mustafa afirma que diversas pessoas disseram a ele: “Eu decidi aderir à revolução por causa daquele herói” (IMAGES, 2011). Tal classificação dos manifestantes egípcios desse novo “homem solitário” como “herói” pode guardar uma relação iconográfica com esse conjunto de imagens históricas, o que também contribuiu para sua recepção e reprodução pelas redes.

[35] Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=xwnlWk02Gec>. Acesso em 11 dez. 2012.

Figura 3.2 - Homem enfrenta canhão d´água no Egito

Figura 3.3 - Tank Man
(Fotógrafo: Jeff Widener, Associated Press). Disponível em: < http://www.jeffwidener.com/h/tankman.jpg>. Acesso em 11 dez. 2012.

Entre os especialistas entrevistados no filme, está o *media expert* Yasser Abdul Aziz que nos transmite sua impressão sobre esses fragmentos de vídeo

dizendo que “muitas pessoas são inspiradas muito mais pela impressão do que pela expressão”[36] (IMAGES, 2011). E em referência ao fragmento de vídeo do homem que enfrenta o canhão d´água, reflete sobre o poder icônico do mesmo, ainda que sem fazer referência ao conjunto de imagens da Praça Celestial:

> Don´t you think this image would encourage many others willing to sacrifice themselves? The image left an impression. The repeating of that footage made it become iconic. When such an image becomes iconic it becomes a powerful truth[37] (IMAGES, 2011).

Os três exemplos são casos de vídeos amadores que conseguiram, pelo acaso do tempo e lugar, captar uma imagem impactante projetada em ampla escala através da internet e de canais de televisão. Comparado ao primeiro filme que citamos (*The most amazing video on the internet #Egypt #jan25*), percebemos nesse a desconstrução de uma referência a um tempo e lugar que o segundo filme (*Images of Revolution*) tenta reconstruir, dando nome às pessoas que fizeram os vídeos e aos lugares em que foram filmados. Já o primeiro filme, trata-se de uma montagem dos fragmentos mais impactantes, desconsiderando suas narrativas particularidades e criando por sua vez, outra, mais genérica e universal. Essa articulação da narrativa do primeiro filme auxilia a iconização dos vídeos, como aponta Yasser Abdul Aziz, pois promove sua constante repetição, reconhecimento e universalização da narrativa. É o mesmo que vai sugerir Mortensen (2011), quando discorre sobre as imagens do Irã que discutiremos abaixo.

---

[36] Tradução própria a partir da versão em inglês: “many people are inspired by the impression much more than the expression”.

[37] Você não acha que essa imagem poderia encorajar muitos outros com vontade de se sacrificar? A imagem deixou uma impressão. A repetição do fragmento de vídeo fez com que ele se tornasse icônico. Quando uma imagem como essa se torna icônica, ela se torna uma verdade poderosa. [Tradução própria]

Voltando aos conceitos *studium* e *punctum* de Barthes (1984, p.133), é importante ter em mente que eles estão ligados à fotografia prioritariamente. O autor entende que há no cinema um referencial fotográfico, mas enxerga nessa arte uma completude que não chama para outras interpretações como na fotografia. Feita essa ressalva, podemos dizer que as explicações dos ativistas e especialistas sobre os vídeos em *Images of Revolution* passam pelo conceito de *punctum*, pois atravessam o espectador e o ferem como uma flecha. Porém, quando os entrevistados falam da energia que seus vídeos provocaram, do incentivo que significaram para que outros fossem às ruas e da iconização dessas imagens, falamos de um outro elemento que foge ao que está na imagem, pois fala de um coletivo que as acompanha, gerando novos significados.

Para entendermos melhor que novos significados são esses, iremos agora observar de que forma elementos visuais podem adquirir efeitos políticos. Abordaremos primeiramente as ligações entre estética e política e depois adicionaremos a esse campo as particularidades de imagens produzidas e disseminadas em redes de comunicação digital.

3.3. Estéticas políticas

Em um de seus últimos trabalhos, Rancière (2009) está interessado em investigar as possíveis relações entre estética e política. Para ele, ambas têm o potencial de rearranjar um dado sistema social estabelecido. Elas podem operar na distribuição e redistribuição de lugares e identidades, suspendendo condições normais de existência. Essa aproximação entre as duas áreas está no fato de

ambas fazerem parte da experiência diária do ser humano. Tanto estética como política contribuem para a construção dessa experiência. A estética, quando opera no nível do comum, e a política, quando age no mesmo nível, por meio de ações de micropolítica.

A aproximação entre os dois campos se deu ao longo do desenvolvimento da arte, que passa por uma série de mudanças que vão transformar o fazer artístico em um fazer mais próximo a uma prática comum, diferenciado não pela técnica, mas pelas intenções desse fazer. Com a modernidade, a arte não mais se apoiará em regras para ser entendida com tal, sejam elas de ordem moral (valores religiosos, por exemplo) ou técnica (produzir com perfeição mimética). Assim, a arte não mais exclui, mas abraça os mais diversos tipos de expressão. Essa alteração no entendimento da prática artística aproxima a vida do fazer artístico, pois aquilo que é comum e partilhado torna-se assunto relevante, é incluído como parte da narrativa, confunde-se com o dado histórico (Rancière, 2005).

Diferentemente de outros autores, Rancière vê também a política como uma prática de expressão que pode ser exercida por todos. Quando a arte é aproximada do fazer que é compartilhado, abre-se um campo para se rearranjar regimes políticos de visibilidades, por meio dos quais os “invisíveis” ou “não ouvidos”, por exemplo, encontram espaço de expressão para suas práticas, contribuindo para a alteração nos modos de visibilidade. Ao invés da luta travada para a conquista do poder, a política vai ser definida como um espaço aberto de expressão baseado na experiência compartilhada.

Essa reordenação das práticas políticas e artísticas na modernidade produz o que o autor chama de “partilha do sensível”, que vai ser entendida por ele dessa forma:

> This distribution and redistribution of places and identities, this apportioning and reapportioning of spaces and times, of the visible and the invisible, and of noise and speech constitutes what I call the distribution of the sensible. Politics consists in reconfiguring the distribution of the sensible which defines the common of a community, to introduce into it new subjects and objects, to render visible what had been perceived as mere noisy animals[38] (RANCIÈRE, 2009, p. 24-25).

Se retirarmos a prática artística de um lugar especial, onde o cidadão que a pratica precisa de tempo para exercer essa função diferenciada, a aproximamos da experiência comum. Assim, temos uma quantidade maior de agentes que irão contribuir para a partilha do sensível, para a reordenação das visibilidades feitas por meio de práticas de expressão. A estética, usada politicamente no passado como forma de mobilizar as massas, como aconteceu no caso do realismo russo e do nazismo, será entendida agora como um elemento que pode contribuir para a partilha do sensível. Como resultado, podemos afirmar que a estética carrega nela mesma um potencial para tornar-se política onde quer que haja abertura para práticas de expressão do comum, dentro do que o autor chama de regime estético das artes.

O interesse pelo comum aparece como potencial político já na literatura do século XIX, difundindo-se posteriormente para outras artes. Rancière (2005) acredita na literatura como meio de modificar a percepção sensível do comum, dado o potencial da ficção em decifrar de múltiplas maneiras os signos emitidos por pessoas e lugares. As obras literárias funcionam como blocos de discurso circulando na sociedade, que se apropriam dos corpos e os desviam de sua

[38] A distribuição e redistribuição de lugares e identidades, esse parcelamento e reparcelamento de espaços e tempos, do visível e do invisível, e do barulho e discurso constitui o que eu chamo de partilha do sensível. A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum da comunidade, para introduzir nela novos sujeitos e objetos, para tornar visível o que tinha sido interpretado apenas como animais barulhentos. [Tradução própria]

trajetória original. Elas têm o potencial de produzir fraturas e a desincorporação no imaginário do corpo coletivo. Para o autor, os produtos literários criam "comunidades aleatórias que contribuem para a formação de coletivos de enunciação que repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens - em resumo, desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível" (Ibid., p. 60).

Esse entendimento de Rancière sobre a participação dos produtos culturais na esfera política faz com que possamos trazer suas ideias para o campo das imagens que navegam pelas redes de comunicação digital. A estética política é um aspecto relevante dessas imagens que, por sua vez, vêm desempenhando importante função no complexo ambiente onde as insurgências políticas modernas acontecem. Além disso, veremos que existem outros pontos a serem destacados sobre o ambiente onde se dão essas práticas.

Dado o fato de que vivemos em um mundo onde sentimos a presença das telas ficando mais e mais evidente em quase toda ação que praticamos no nosso dia a dia, parece sensato afirmar que a forma como nossos sentidos reagem às imagens também passa por um processo de transformação. Panagia (2009) acredita que tal mudança tem efeitos maiores, incluindo, por exemplo, a reorganização do campo democrático. De acordo com o autor, a prática da democracia deve levar em conta o uso das imagens, pois "o sujeito cidadão das organizações políticas democráticas modernas não é um sujeito da leitura, mas um sujeito da visualização"[39] (Ibid., p.120).

[39] Tradução própria. Trecho original: "the citizen subject of modern democratic polities is not a reading subject but a viewing subject."

Na tentativa de entender o papel que as sensações têm nas democracias modernas, Panagia afirma que a sociedade tem ficado amarrada ao que ele chama de "narratocracia", característica que faz com que nossas subjetividades fiquem submetidas a uma narrativa que permite pouco espaço para o pensamento livre ou a organização independente. Em nossa sociedade, a democracia foi construída baseada em um discurso, em uma temporalidade, em um modelo a ser seguido. Os sentidos são atraídos por essa narrativa, enquanto a visão é guiada a interpretar o mundo de uma determinada maneira. Um dos exemplos que o autor nos dá é a forma como a bíblia tem sido lida pela cristandade evangélica, fazendo com que a cultura esteja enraizada na leitura das escrituras.

Panagia tem como base de sua argumentação as ideias de Kant, Deleuze e Rancière sobre a estética enquanto elemento potencial para criar novas formas de percepção. De acordo com o autor, a estética pode ser usada como forma de interromper narrativas e criar novas formas de significado, rearticulando os sentidos. Panagia entende a visualização como parte de um regime mais amplo de percepção no qual "o sujeito cidadão é o sujeito da visualização, mas a visualização não está limitada à mera visão. Antes, a visualização é uma prática de substituição ao mesmo tempo interna e suplementar aos regimes de percepção que governam a visualidade."[40] (Ibid., p. 120-121).

Portanto, trazer a estética e a política para o contexto da produção de imagem nas redes de comunicação digital é uma proposta que tem como objetivo pensar como essas imagens estão imersas numa arena política onde a estética

[40] the citizen subject is a viewing subject, but viewing is not limited to mere seeing. Rather, viewing is a relay-practice at once internal and supplemental to the regimes of perception that govern visuality. [Tradução própria]

desempenha um papel intensificador das práticas e dos sentidos. Intensidade, imediatismo e o contato direto com o corpo trazem a produção contemporânea de imagens de insurgências para um debate interessante sobre os efeitos de tais experiências estéticas. São esses os aspectos da imagem quer serão levados em consideração em nossas análises.

3.4. Implicações estéticas de imagens que circulam nas redes digitais de comunicação

Como a maioria das imagens que serão analisadas foram produzidas por mídias móveis como os aparelhos de celular e compartilhadas pelas redes sociais, nesta seção discutiremos algumas particularidades dessas mídias, como o tipo de imagens que produzem, as particularidades da sociabilidade gerada por elas e a relação delas com o corpo. O intuito é enfatizar que a produção de imagens nesse contexto difere de outros modos de produção de imagens pelas singularidades que apresentaremos a seguir.

3.4.1. Senso de urgência, imediatismo e colaboração

Um primeiro argumento diz respeito à responsabilidade cívica das imagens capturadas por aparelhos móveis. Elas representam importantes agentes na disseminação da informação que fará jus a uma determinada causa. O impacto

causado pelos motivos mostrados na figura 3.1 é uma mistura de alarme com mobilização, mas não de indiferença.

Benkler (2002) fala sobre as razões pelas quais as pessoas participam em projetos colaborativos. Ele aponta três recompensas principais: monetária (retorno financeiro do tempo gasto na colaboração), hedônica intrínseca (satisfação pessoal) e sócio-psicológica (motivações sociais e psicológicas). Considerando essa última em particular, existem possíveis conexões refletindo o impacto de imagens sobre a motivação de participar em movimentos políticos. O autor descreve esse tipo de recompensa como "uma função de significado cultural associada com o ato e que pode assumir a forma de efeito real nas associações sociais e percepção de status por outros ou na satisfação interna de nossas relações sociais ou o significado culturalmente determinado de nossa ação."[41] (Ibid., p. 59-60).

Se tomarmos as imagens capturadas por meio de aparelhos móveis, veremos que elas preenchem essa dupla função social da colaboração apontada pelo autor. De um lado, o manifestante registra imagens para o mundo todo. Ele testemunha um momento que pode se tornar parte da história. Além disso, o imediatismo dos eventos torna a câmera em um aparelho indispensável designado a não perder nada, em um estado constante de vigilância e alerta. Como uma arma distribuída em massa, ela pode ser acionada por qualquer um que esteja perto de um acontecimento relevante. É a possibilidade do registro potencializada pela multidão - "*We are all Khaled Said*". Do outro, a audiência compartilha as

[41] Tradução própria. Trecho original: "a function of the cultural meaning associated with the act and may take the form of actual effect on social associations and status perception by others or on internal satisfaction from one's social relations or the culturally determined meaning of one's action."

mesmas imagens que recebe, seja diretamente por meio da recepção digital ou indiretamente através da reprodução posterior em canais de TV ou ainda em pôsteres afixados ou carregados pelas ruas. A força das imagens contribui para o aspecto sócio-psicológico da colaboração. Mais poder é dado aos eventos através de sua disseminação nas mídias sociais e também através da participação efetiva nas ruas.

Este prazer particular em participar por meio da colaboração, um prazer de disponibilizar tempo a fim de organizar protestos, é amplificado pelos aparelhos móveis de comunicação. O imediatismo, o senso de presença e a constante vigilância transforma a participação em algo mais urgente. Algumas das estratégias observadas têm sido há muito tempo observadas em ações de ativismo político, tais como o apelo emocional de conteúdos audiovisuais de produção independente, os discursos utópicos e otimistas ou até mesmo o choque e a violência como apelo estético. O que evidenciamos como distinto aqui tem a ver com a aceleração do tempo entre o registro e a circulação dessas imagens. Algo que já era apontado por Sontag (2003), quando a autora compara as fotos das atrocidades nos campos de concentração na Segunda Guerra Mundial e as fotos da Guerra da Bósnia em 1992. No segundo caso, as pessoas tiveram acesso às fotos logo depois dos acontecimentos, enquanto na Segunda Guerra, só muito tempo depois. Essa aproximação entre o registrar e ver gera um efeito descrito pela autora da seguinte maneira:

> (...) as pessoas poderiam sentir-se obrigadas a olhar essas fotos, por mais horripilantes que fossem, porque havia algo a ser feito, naquele momento, a respeito daquilo que elas retratavam. São outras as questões levantadas quando se convida o público a sensibilizar-se ante um dossiê de fotos de horrores ocorridos muito tempo atrás, fotos até então desconhecidas (SONTAG, 2003, p. 77).

Esse sentimento de que algo precisa ser feito intensifica-se com a instantaneidade possibilitada pelas redes de comunicação digital. O tempo entre registrar e publicar pode ser o de minutos. Em função disso, observamos que estratégias de ação têm sido otimizadas pelo uso de novas tecnologias e inteligentemente exploradas pelos ativistas. A instalação de uma "estação de mídia" no centro da praça Tahrir no Egito durante os eventos de 2011, por exemplo, está ligada a essa questão[42]. Fotos e vídeos registrados pelos manifestantes eram descarregados neste centro e rapidamente compartilhados na internet. Ainda falaremos de algumas dessas fotos neste trabalho.

3.4.2. A confiabilidade da agenda de contatos

Um segundo ponto está ligado aos significados práticos dados aos telefones móveis pelos seus usuários. Com o objetivo de identificar conexões entre o uso de celulares e engajamento cívico, Kwak e Campbell (2010) apontam que as gerações mais novas estão mais familiarizadas com essas tecnologias e por essa razão elas respondem de forma mais pró-ativa quando convidadas a participar de ações cívicas móveis. De acordo com os autores "a comunicação móvel é a materialização da personalização porque tende a envolver o contato com outros conhecidos que tenham também contas de telefone fixas e identificáveis."[43] (Ibid., p. 548).

---

[42] Cf. EGYPT (2011) para uma imagem detalhada da praça com a localização das instalações criadas pelos manifestantes.

[43] Tradução própria. Trecho original: "mobile communication is the embodiment of personalization because it tends to involve contact with known others with fixed and identifiable account numbers."

Dessa forma, o aparelho de telefone móvel, por facilitar essa conexão próxima de pessoas por meio de “contas fixas e identificáveis”, tem um potencial particular enquanto mídia. Por ser um meio de comunicação individual e personalizado, essas características são transferidas para a rede de contatos do aparelho. As pessoas com que tenho maior proximidade estão na minha agenda telefônica, o que nem sempre é o caso em redes sociais na internet. Portanto, receber algum tipo de informação via mensagem de texto, por exemplo, significa que aquela informação pode gerar um impacto maior em função da probabilidade maior da proximidade do contato e da confiabilidade daquela informação.

Assim, além do amplo alcance, que chega a 87.1 assinaturas por 100 habitantes no Egito e 106.04 na Tunísia (Fonte: ITU, 2011), o conteúdo recebido por esse meio ganha um nível extra de significado dada as amarras sociais que estão por detrás dele.

3.4.3. A proximidade com o corpo

O uso da imagem do corpo nos eventos citados foi uma das principais estratégias para corromper um tipo de padrão de recepção de imagem na sociedade contemporânea. O corpo aparece em imagens de conflito, ferido, martirizado e morto. A força inerente a essas produções funciona como um elemento perturbador do sensível, precisamente porque ultrapassa os níveis narrativos de interpretação devido aos aspectos estéticos da produção de imagem, nos quais a visão, mas também o tato e outros sentidos participam de sua criação.

Esse argumento é central para entendermos a perspectiva com que inserimos o corpo nesta discussão. As tecnologias de comunicação digital já foram consideradas no passado um instrumento de fuga do mundo real, motivo da criação de outro espaço diverso do mundo em que vivemos. Kevin Robins (1996), por exemplo, acreditava que essas tecnologias promoviam indiferença e desengajamento porque elas criavam um senso de realidade conectado a imagens e desconectado do tato. Em sua opinião, tais tecnologias mediavam relações do corpo com o mundo real, mantendo-o à distância. O ciberespaço, nesse sentido, seria para ele um ambiente utópico onde se pode recusar a realidade, ser perfeito, não real. Para o autor:

> New technological developments continue to respond to this desire to enter into the space of the image. Now, with digital image technologies, it seems possible make a complete escape from the limitations of real life by entering into the ultimate illusion, that of virtual life in a virtual reality[44] (ROBINS, 1996, p. 22).

Veremos que, pelo contrário, o desenvolvimento das tecnologias de comunicação digital tem contribuído para trazer cada vez mais o corpo para o centro das ações realizadas num ambiente híbrido orgânico-tecnológico.

Por exemplo, há estudos que revelam que o nível de interação com uma mídia é elevado se o tato está envolvido (Bales et al., 2011). Telefones móveis também estão relacionados ao tato quando se pensa no quanto eles estão ligados ao nosso corpo. Quando se usa um aparelho celular, pode-se estar utilizando três dos sentidos ao mesmo tempo (visão, tato e audição). O mesmo pode ainda

[44] Os novos desenvolvimentos tecnológicos continuam a responder a esse desejo de entrar no espaço da imagem. Agora, com as tecnologias de imagem digital, parece possível fazer um escape completo das limitações da vida real entrando na ilusão definitiva, a da vida virtual em uma realidade virtual. [Tradução própria]

orientar nossos corpos geograficamente por meio do GPS e também com informação geográfica para as redes sociais a que pertencemos. Quando alguém "checa" a si mesmo no *Foursquare*[45], ganha um senso de localização compartilhado na rede social. Cria um mapa do corpo que é vagarosamente escrito sobre a cidade.

O ato de consumir imagens em telefones e outros aparelhos móveis é uma experiência que pode também aumentar o nível de atenção dos sentidos. Suas telas são tocadas, sentidas próximas ao corpo e essa percepção pode se transformar em uma necessidade de compartilhar uma dada imagem pelas redes sociais digitais. Esse mesmo ato pode ser considerado, por sua vez, como uma extensão do ser nesses ambientes[46], já que toda imagem compartilhada vem ligada ao perfil do usuário. Além disso, a sensação motivadora de ter uma rede disponível o tempo todo para dividir ideias e imagens contribui para modos coletivos de pensamento. Em outras palavras, a possibilidade de fazer parte de uma inteligência coletiva (Lévy, 1993) é amplificada com os aparelhos móveis conectados a algum tipo de rede.

Dadas essas particularidades dos elementos visuais produzidos nas redes de comunicação digital, iremos agora analisar outras imagens que se destacaram

---

[45] http://www.fousquare.com. Aplicativo para aparelhos móveis em que os usuários podem identificar (ou "check") lugares que eles visitaram e dividir essa informação. Além disso, compartilham suas opiniões próprias a respeito do lugar com outros membros de sua rede social no aplicativo.

[46] A Intel criou um aplicativo com interface com o *Facebook* que cria um arquivo visual a partir dos dados armazenados na conta do usuário. O aplicativo monta um "museu" em que os diversos itens de interação do *Facebook* são transformados em "salas de visitação". Entre os itens "exibidos" estão as pessoas que mais interagem com o usuário, suas fotos, frases que ele utilizou, a rede completa de amigos e os itens que o usuário "curtiu" ao longo do tempo de conta. Disponível em: <http://www.intel.com/museumofme/r/index.htm>. Acesso em: 26 de ago. 2011.

ao longo dos eventos no Oriente Médio e norte da África. Teremos como foco de análise agora as imagens ligadas ao corpo e os elementos estéticos as tornam símbolo da época em que foram geradas.

3.5. A presença ubíqua da face

Entre as estratégias usadas pelos ativistas nos eventos de que tratamos aqui, o uso da face se destaca. Imagens do rosto em todos os tipos de situação apareceram neste contexto ativista em mídias digitais. Faces anônimas ganham significados amplos em períodos curtos de tempo. Elas são expostas em todos os lugares criando vilões e mártires. Mas por que é a face que se torna tão relevante nesses ambientes? Há algo de particular nessa esfera que dá margem a esse aparecimento repentino das faces? Veremos que é face que personaliza o evento ativista, carrega elementos estéticos estratégicos na luta por maior resposta política por parte das populações envolvidas localmente, além de funcionar como elemento sensibilizador da causa ativista por todo o mundo.

3.5.1. A face como vergonha

Como comentamos anteriormente, durante as manifestações no Egito em 2011, um centro de mídia foi criado no acampamento da praça Tahrir a fim de coletar fotos e vídeos gravados pelos manifestantes. Em uma galeria de fotos do *Flickr* (*Egypt Revolution 2011*), que mostra fotos recebidas pelo centro, há um

forte sentimento de presença, com uma variedade de elementos apontando para algum tipo de assinatura, uma marca de participação nesses eventos. Na figura 3.4, o fotógrafo está segurando uma bala com uma de suas mãos e tirando a foto com a outra. Enquanto isso, um homem em frente à câmera testemunha a ação. Ao fundo, a multidão conversa entusiasticamente, como se acostumada à violência em seu dia a dia, representada pelo artefato bélico.

Figura 3.4 - Tahrir Square.
(Fotógrafo: Ramy Raoof). Disponível em: < http://www.flickr.com/photos/ramyraoof/5401157289/in/set-72157625805754031/>. Acesso em 24 fev. 2011

Para aqueles que estão participando dos protestos, é importante saber o que exatamente está acontecendo, onde e como. O resultado é a produção de um conteúdo atualizado que intensifica as redes de comunicação. Para aqueles que não estão lá, descrições detalhadas das cenas em blogs, mensagens curtas no

Twitter e fotos tiradas no meio da multidão (Figura 3.5) são poderosas armas na batalha para se conseguir atrair a atenção do público.

Figura 3.5 - Egípcios mostram a identidade de um dos manifestantes pró-governo. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/56458828@N02/5412363784/in/photostream>. Acesso em 10 fev. 2011.

O poder da foto acima está na luta por trás dela. Ela denuncia um rosto. O rosto da oposição. Pressupondo que esse objeto (a carteira de identidade) foi tirado de alguém, podemos assumir que uma disputa por ele aconteceu nesse exato local momentos antes. A foto é um sinal de vitória, um rosto foi tirado do inimigo e exposto publicamente. O jornal enrolado sugere que ele pode ter sido empregado como uma espécie de arma contra o inimigo, enquanto que à direita nós vemos outros manifestantes fazendo a mesma coisa com outra carteira de identidade, o que dá a ideia de um interesse mútuo pela prática.

A exposição do rosto é uma arma em si mesma. Na foto, os ativistas fazem uso de uma estratégia que vêm sendo empregada por diversas ONGs e outros

grupos. Ela é chamada "nomear e envergonhar[47]" e está relacionada ao ato de expor publicamente pessoas, grupos ou empresas que tenham feito alguma coisa considerada errada ou condenável. Este é o caso do *Piggiepedia*, um grupo de fotos do *Flickr* que tem como objetivo identificar homens que tenham trabalhado no Ministério Interno de Mubarak[48] e tornar suas faces públicas. Fotos de políticos e soldados são postadas com notas de encorajamento para que as pessoas identifiquem esses rostos e dividam o que elas sabem sobre eles e os crimes em que estão envolvidos.

A qualidade estética aqui não está necessariamente na fruição da beleza proporcionada por essas fotos. A maioria delas são fotos amadoras, tiradas no calor dos acontecimentos de ângulos pouco privilegiados. O significado vem de uma visão política particular dos fatos. Deve-se ter um nível básico de entendimento da situação no Egito naquele momento de forma a se entender por que é tão ruim trabalhar ou lutar a favor do governo. Tendo em mente a forma como Rancière (2005) refere-se à prática política, é precisamente aquela política daqueles que não tem lugar para dividir seus pensamentos que entra em jogo nesse caso. A tentativa de desestabilizar o sensível aqui é feita por meio de um tipo de política que até esse momento tinha pouco espaço para expressão na mídia.

Visualizada no *Flickr* mais de 2.000 vezes, a foto abaixo (figura 3.6) deve ter sido muito provavelmente compartilhada entre os usuários na internet para alcançar esse número expressivo de acessos, o que mostra seu potencial em termos de significação. Ela é descrita no grupo da seguinte maneira: "de acordo

[47] Do inglês “name and shame”.
[48] Presidente egípcio que renunciou seu cargo durante as manifestações no país no início de 2011.

com uma testemunha, este general (ao telefone) foi responsável por fortificar a área da praça Tahrir enquanto checagens de virgindade eram feitas em manifestantes mulheres e tortura no dia 9 de março no Museu Egípcio."[49]

Figura 3.6 - General do Exército
(Fotógrafo: Gigi Ibrahim). Disponível em: < http://www.flickr.com/photos/50037840@N02/5905297168/in/pool-piggipedia>. Acesso em 10 dez. 2012.

Identificamos aqui novamente a estratégia "nomear e envergonhar" que ganha força por meio de uma variedade de significados que foram incluídos na imagem por meio da descrição na legenda. A cena mostra a figura de um militar ao telefone como o centro dos olhares (e de algumas câmeras) daquele momento. Mas apesar desse claro personagem principal, há uma aparente estabilidade momentânea que é invadida com imagens da violação do corpo feminino e tortura trazidas pelo texto da legenda.

[49] Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/50037840@N02/5905297168/in/pool-piggipedia>. Acesso em 10 dez. 2012. Texto original em inglês. Tradução própria.

A informação fundamentada na frase muda, corrompe e traz violência para a imagem. Além dessa estratégia semântica, o que é interessante nesse aspecto é que todo o esforço ativista está em ampliar os significados políticos da foto por meio da identificação de um rosto. É a marca da identidade do corpo real nas redes sociais traduzida como elemento de resistência. É uma estratégia que confia no próprio potencial de alcance do meio onde se realiza.

3.5.2. Faces sem medo

A face é também trazida para as manifestações do Oriente Médio e do norte da África através das imagens daqueles que foram mortos lutando por uma causa. Estudantes jovens são transformados em mártires e seus rostos são ubíquos: internet, cartazes, mídia impressa e televisão. Essas faces comuns funcionam como um meio de chamar a atenção de uma audiência desatenta. Neda Soltan (Irã, 2009) e Khaled Said (Egito, 2011) são dois dos exemplos mais famosos.

A transformação desses dois personagens em símbolos das revoluções nesses países está relacionada com os eventos que levaram ambos à morte. Neda era uma estudante iraniana que foi morta por um tiro disparado por um miliciano pró-governo[50] durante as manifestações que aconteceram no Irã em

[50] O acusado é Abbas Kargar Javid, membro da milícia paramilitar iraniana Basij. Abbas atirou em Neda quando passava de moto pelo local. Ele foi prontamente perseguido pela população que conseguiu retirar dele a identidade que mostrava seu nome, foto e o fato de ser membro da milícia.

junho 2009, quando a população protestava alegando fraude nas eleições presidenciais. Khaled era um rapaz egípcio acusado pela polícia local de ter postado na internet um vídeo em que policiais dividiam um montante de drogas apreendidas em uma operação. Ele foi pego pelos policiais em uma *lan-house* de Alexandria em junho de 2010, espancado em frente ao local, levado e depois declarado como morto (Sutter, 2011, online).

Além de seus rostos jovens e saudáveis, o fim trágico de ambos também foi amplamente divulgado por meio de vídeos e fotografias. A audiência foi novamente atingida, desta vez por choque e perplexidade.

O “name em shame” também foi aplicado neste caso e a imagem da identidade que lhe foi tirada foi divulgada na internet. (Fletcher, 2009)

Figura 3.7 - Neda Soltan

Disponível em: < http://3.bp.blogspot.com/_qu97vVnoSKc/Skve6wvyYoI/AAAAAAAADU8/Ecv5ZKWmqXQ/s400/Neda+Soltan+portrait.bmp>. Acesso em 24 mar. 2011.

Figura 3.8 - Khaled Said

Disponível em: < http://globalvoicesonline.org/wp-content/uploads/2010/06/Khaled-Said.jpg>. Acesso em 24 mar. 2011.

Suas faces, antes escondidas no anonimato, são mostradas como verdade por exporem a vida nua em sua relação biopolítica mais elementar: a decisão do soberano de “fazer viver” e “deixar morrer” (Foucault, 2005, p. 287). Elas são imagens puras da vida/morte em um contexto de luta e violência. Por essa razão, tem sido universalmente reconhecidas como símbolos de resistência aos governos totalitários do mundo árabe.

Agamben (2000) fala sobre o papel político desempenhado pela face. Para ele, a exposição é o local da política. Expostas dessa maneira em redes verticais e horizontais de comunicação, essas faces politizam a identidade do corpo, seja por meio da pureza ou da violência. Elas conectam nossas faces a uma outra realidade, mostram o que aterroriza a maioria de nós, a morte em si mesma, e assim fazendo, provocam reações. Robins (1996) afirma que o medo é o que nos afasta da realidade. Aqui, o único que não tem medo é aquele que já está morto. Como Agamben nos coloca, "a única face a permanecer intacta é aquela capaz de tomar o abismo de sua própria comunicabilidade sobre ela mesma e expô-lo sem medo ou complacência."[51] (AGAMBEN, 2000, p. 95). Os mortos, como não têm medo, funcionam como um exemplo para aqueles que ainda o têm.

As faces pacíficas e de boa aparência acima contrastam com as imagens da violência de suas mortes que as acompanham. Os rostos idealizados são desconstruídos, sofrendo um processo de resignificação por meio da violência.

Há três vídeos com a morte de Neda[52]. O mais longo deles[53] captura o momento logo após um tiro tê-la atingido mortalmente no peito. A filmagem é feita

[51] Tradução própria. Trecho original: "the only face to remain uninjured is the one capable of taking the abyss of its own communicability upon itself and of exposing it without fear or complacency."

[52] Pela importância política que tomou, tornando Neda um símbolo de resistência contra o regime iraniano, um dos vídeos ganhou o prêmio George Polk, um dos mais importantes prêmios de jornalismo dos Estados Unidos.

Os vídeos de Neda foram motivo de diversas tensões internacionais. O médico que aparece no vídeo tentando reanimar a jovem afirmou reconhecer o homem que atirou em Neda. Ele teve que se exilar na Inglaterra por motivo de segurança. No mesmo país, foi criado no Queen´s College, em Oxford, a bolsa de estudos Neda Soltan.

sem pudor, como se a necessidade do registro ultrapassasse qualquer julgamento moral. O cinegrafista aproxima-se do evento, procurando espaço entre as pessoas que começam a se desesperar ao perceberem o que de fato tinha acontecido. O fragmento de vídeo termina focado no rosto já inconsciente da jovem, enquanto o sangue jorra de seu nariz e boca, cobrindo a face por completo e "apagando" sua identidade.

Já o rosto de Khaled é mostrado completamente irreconhecível depois que ele é espancado e morto pelos policiais. A foto foi tirada com o aparelho celular de seu irmão quando a família foi ver o corpo no necrotério e posteriormente divulgada na internet. Sua face desfigurada choca e denuncia o nível de violência a que ele foi submetido antes de morrer. Na figura 3.9, esta foto é posta justamente com a foto anterior (figura 3.8), quando ele ainda estava vivo. Novamente vemos essa exposição da morte por meio do foco na face. O rosto desfigurado aparece como uma revelação, um flagra do que deveria estar escondido, desvendando toda a face da violência policial no país.

Em contrapartida, o governo iraniano insiste em afirmar que a morte de Neda foi planejada pelas forças ocidentais com o intuito de obter uma imagem de propaganda que pudesse denegrir a reputação do governo do Irã.

[53] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8JlZnvs1tl0>. Acesso em 10 dez. 2012.

Figura 3.9 - Manifestantes carregando as fotos de Khaled Said. (Fotógrafo: Mohamed Abd El Ghany/ Reuters). Disponível em: <http://newyork.ibtimes.com/articles/173895/20110704/egypt-khaled-said-protest-july-8-eight-new-york.htm>. Acesso em 18 jul. 2011.

A vida e a morte postas em relação tão próxima nos instigam a pensar que opções estéticas foram feitas pelos ativistas no sentido de ampliar os sentidos presentes nessas imagens. O que as torna tão intensas e significativas? Como a violência pode ser levada ao patamar do político da forma como aqui entendemos? Qual a relação dela com os meios digitais?

3.5.3. Estéticas da face

Entendemos que as imagens analisadas carregam duas forças que contribuem para a análise de seu significado e impacto nos eventos. A primeira

está ligada à estética política que pode ser aproximada a algumas práticas artísticas. A segunda é fruto do momento histórico presente, fazendo com que as características estéticas da primeira força sejam modificadas e ampliadas em função do modo de produção e reprodução das imagens nas redes de comunicação digital. Dessa forma, consideraremos no primeiro instante a representação dessas faces enquanto elementos que dialogam com a cultura política da imagem. Paralelamente, mostraremos as relações com o digital que fazem com que seus significados sejam transformados e ampliados.

Vimos que Panagia (2009) aposta que a potência política da imagem no contemporâneo está na capacidade de se quebrar com as narrativas, dentro do regime que ele chama de narratocracia. Em um de seus argumentos que contribuem para esse ponto de vista, o autor faz a análise do longa-metragem de horror *O Chamado*[54] que chama sua atenção por estar construído sob uma ótica não linear. A estranha fita de vídeo, que provoca a morte das pessoas que a assistem, gera um desdobramento no qual os personagens procuram não necessariamente um culpado, mas uma forma de se salvarem da maldição. Tanto o início quanto o desfecho não resolvem questões clássicas de um suspense, como quem é o culpado de toda a história, por exemplo.

Panagia interessa-se por três instâncias na produção do filme: o momento de captura, o objeto de atenção e o espectador. Para ele, o político está justamente na capacidade presente na captura de se quebrar com a narrativa, herança de uma tradição linguística que ainda persiste na imagem. No resgate

[54] Dirigido por Gore Verbinski, E.U.A, 2002. O filme é baseado no romance do Koji Suzuki, que deu também origem à trilogia japonesa *Ringu* e também a um segundo filme da série americana, *O Chamado 2*, todos dirigidos por Hideo Nakata.

feito pelo autor para comprovar a maneira como o filme quebra com a narrativa, ele resgata o trabalho de dois reconhecidos pintores que também realizam essa tarefa no momento de suas criações. Iremos retomar esses dois exemplos por julgarmos que possam contribuir para clarificar o entendimento da estética política nas imagens contemporâneas que aqui analisamos.

O primeiro artista citado por Panagia é Caravaggio (1571-1610). O autor está particularmente interessado na obsessão do artista com a decapitação, representada em muitos de seus quadros inspirados em personagens bíblicos e mitológicos. De acordo com Panagia, o pintor é acusado de ter "matado" a pintura precisamente por ter quebrado com a narrativa em seus quadros. Ao invés de criar uma ambientação que favoreça, por exemplo, a interpretação de uma narrativa bíblica, nas pinturas de Caravaggio parece que decapitação torna-se o motivo principal da pintura. Há um esforço em criar uma cena que represente um momento instantâneo, similar ao instante fotográfico, ainda que a técnica demorasse séculos para ser inventada. Esse momento instantâneo é responsável pela quebra com a narrativa e ao invés desta, o que nos chama a atenção é a face em total expressão de choque. De acordo com Panagia, as faces nas pinturas de Caravaggio "representam o momento imersivo de choque quando a vida de alguém passa literalmente por seus olhos."[55] (PANAGIA, 2009, p.103). A vida e a morte estão, portanto, juntas na mesma pintura, na mesma face.

Os vídeos de Neda, de forma similar, não procuram dar ordem a uma narrativa. São frutos de um instante, de um imediatismo necessário. No vídeo já mencionado em que assistimos à sua morte, qualquer narrativa política ou

[55] Tradução própria. Trecho original: "represent the immersive moment of shock when one's life literally flashes before one's eyes."

religiosa desaparece. O choque é evidente e o que nos atinge é a face nesse estado que em segundos testemunhamos a vida encontrar a morte. O momento em que Neda cai no chão é registrado por um outro ângulo.[56] Em meio à confusão, o cinegrafista acerta desesperadamente sua câmera enquanto vemos seu dedo na lente. Corre até a cena, filma Neda caída, percorre as costas de uma pessoa que a ajuda e vemos então a face dela ensanguentada, em foco por segundos, e somos então tomados por uma terrível surpresa que revela seu belo rosto parcialmente coberto de sangue.

Toda a urgência da cena é filmada por câmeras amadoras que captam a dramaticidade entre os que estão presentes e a expõe por meio das lentes que invadem a cena sem pedir permissão. Navegamos naquele momento juntamente com o corpo do ativista que carrega a câmera, nos sentimos próximos do que acontece em função desse esforço de quem filma. Assim, é o corpo ferido, o corpo que assiste a dor e o corpo que luta pela melhor imagem que nos afetam profundamente. O ativista pratica uma estética política fortemente seduzida pela representação do corpo combatente que nega a repressão do poder do Estado.

A atenção de Panagia é igualmente atraída pelas pinturas de Francis Bacon (1909 – 1992). Ele acredita que o poder do trabalho do artista reside também na desconstrução de uma narrativa. Nesse caso, a narrativa que poderia ser criada a partir da representação de faces representadas em detalhes. Bacon em várias de seus quadros irá pintar rostos desfigurados e corpos desorganizados que direcionam a visão para um tipo de interpretação outra que não a narrativa. Essa falta de representação nas pinturas de Bacon dá margem a novos níveis de

[56] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=d7lVRT8wWpk>. Acesso em 20 jul. 2012.

percepção. Um corpo representado com a face desfigurada abre a recepção para diferentes humores e sentimentos, ele é desumanizado ao mesmo tempo em que revela a todos nós nossa condição animalesca.

Em suas análises da obra de Bacon, Deleuze (2007) fala sobre a desconstrução do humano. Em *Painting 1946*, por exemplo, o pintor consegue confundir-nos entre a condição humana e animal. Representando uma figura sem face cercada por um corpo crucificado, o pintor ao mesmo tempo desumaniza a figura humana e humaniza a carne. De acordo com Deleuze, a politização dessa obra está precisamente nesse não discernimento entre humano e carne. O corpo desumanizado refere-se à carne, a matéria da qual todos nós somos feitos:

> (...) o homem que sofre é um bicho, a bicho que sofre é um homem. E é a realidade do devir. Que homem revolucionário, na arte, na política, na religião ou em qualquer outra coisa, nunca sentiu o momento extremo em que ele não passava de um bicho e se tornava responsável não pelos bezerros que morrem, mas diante dos bezerros que morrem? (DELEUZE, 2007, p. 32).

O impacto da face desfigurada de Khaled reside justamente nesse aspecto. A violência brutal da polícia marcada no rosto do jovem retira toda a identidade dele e o que fica é um corpo, um cadáver desfigurado. Atordoante, revela ao espectador a fragilidade do corpo que é, quando suprimido de sua identidade, nada mais do que uma carcaça.

Deleuze reflete também sobre a boca e as cabeças sem face dos trabalhos de Bacon. Segundo ele, “a boca adquire essa potência de não localização que faz de toda vianda uma cabeça sem rosto. Ela não é mais um órgão particular, mas o buraco pelo qual o corpo inteiro escapa e a carne desce.” (Ibid., p. 34).

A cabeça desfigurada de Khaled expõe a imagem terrível de um buraco no lugar de onde havia um rosto e uma boca. O jovem e humanizado rosto se transformaram em carne. Revela assim nossa frágil condição animal onde operam a dor e o sofrimento. Uma despersonalização acontece no lugar em que as faces não-narrativas são construídas. As fotos de ambos os rostos (vivo e morto) na figura 3.9 mostram essa desconstrução.

Ao mesmo tempo, essa imagem convida o espectador a reconstruir seu ser fazendo com que ele perceba sua condição simultaneamente humana e animalesca. Mostrando o corpo em sua base, o poder dessas imagens se dá nesta aproximação compreensível que leva a identidade ao nível da carne com o objetivo de produzir reação na audiência.

Além disso, a imagem mostra o que deveria ser escondido. Foi divulgada a contragosto, numa estranha mudança de comportamento em que a internet sem dúvida cumpre o seu papel. No passado, o corpo morto (ou a cabeça cortada) do dito culpado era exposto nas ruas para servir de exemplo para aqueles que ousassem desafiar as normas governamentais. Em tempos de comércio global, a reputação de um governo moderno pesa sobre as atitudes violentas que toma sobre seus cidadãos. Assim, se corpos são violados em francos sinais de repressão, a imagem pública dos mesmos representa não mais um símbolo máximo do controle do poder vigente, o direito de “fazer morrer ou de deixar viver” do soberano (Foucault, 2005, p. 287), mas uma ameaça aos interesses globais e comerciais desse governo, pois, segundo os princípios da biopolítica contemporânea, este deveria “fazer viver e deixar morrer” (Ibid., p. 287) e não o contrário, como a imagem denuncia.

A face violentada de Khaled representa também uma atitude. É ela que ultrapassa o controle governamental, espalha-se como vírus pelas redes de comunicação digital e provoca em pouquíssimo tempo comoção em grande escala. A foto foi divulgada em junho de 2010 e, no mesmo mês, vários protestos foram organizados. Além disso, foi criada no mesmo período a página já citada que funcionaria inicialmente como um memorial em homenagem à Khaled no *Facebook* chamada *We are all Khaled Said*[57] e que, posteriormente, funcionou como espaço aberto de oposição ao governo e ponto de organização das manifestações.

O nome da página não deixa de ser curioso, uma vez que reflete a própria foto. A desfiguração de Khaled torna o seu corpo flagelado em um corpo que pode ser de qualquer pessoa. Qualquer um poderia ser Khaled Said, assumir momentaneamente sua identidade e protestar contra o governo por meio do uso do corpo e da tecnologia.

3.5.4. Imagens icônicas

Tomadas como exemplos isolados de um fenômeno frequente nos conflitos que analisamos, as fotografias dos dois jovens sofreram um processo de iconização e canonização que está ligado à forma como foram utilizadas por ativistas e pela grande mídia. A reprodução sem fim das faces mencionadas acima na internet, em manifestações, na mídia impressa e em canais de televisão fez

[57] http://www.facebook.com/#!/elshaheeed.co.uk

com que elas atingissem um nível de significação icônico. Estando em todos os lugares, elas se tornam informação em si mesmas, adicionam significado a diferentes tipos de discursos e, ao mesmo tempo, se desconectam de seu contexto original. O fenômeno não é exclusivo das mídias digitais, mas se intensifica com elas como também apontam Andén-Papadopoulos (2008) e Yasser Abdul Aziz (Images, 2011).

Mortensen (2011) fala especificamente do caso de Neda e como sua face se tornou um símbolo icônico logo após os vídeos mostrando sua morte terem sido postados. Segundo a autora, isso foi possível pois "a lógica da 'nova' mídia da Web 2.0 convergiu com a lógica da 'velha' mídia de usar ícones fotográficos como uma forma condensada e carregada de significado de lembrar e representar guerras e conflitos."[58] (MORTENSEN, 2011, p. 12). A autora compara as imagens de Neda a outras famosas imagens icônicas, dizendo que os vídeos compartilham com outros ícones "uma combinação incitante de apelo afetivo, abertura semântica e intertextualidade rica."[59] (Ibid., p.13).

Ainda segundo a autora, as imagens de Neda também dialogam com a forma como a mulher do Oriente Médio é vista no Ocidente, cuja sensualidade é mostrada pelo rosto e escondida pelo véu. Além disso, elas fazem referências às manifestações nos anos 60, rememorando a "cultura de protesto" e ainda trazem à tona uma ideia de martírio, presente tanto na iconografia Cristã como no Islã moderno. Agregaríamos a esses elementos o fato de as imagens serem imagens

[58] Tradução própria. Trecho original: "the 'new' media logics of Web 2.0 converged with the 'old' media logics of using photographic icons as a condensed symbolically-charged way of representing and remembering war and conflict"

[59] Tradução própria. Trecho original: "an inciting combination of affective appeal, semantic openness and rich intertextuality."

amadoras, que trazem um senso de realidade potencializado, como comentamos anteriormente. Em seu conjunto, esses elementos mostram que as imagens tinham em si um potencial prévio para tornarem-se icônicas globalmente.

Essa análise proposta por Mortensen contribui para nosso objetivo aqui justamente por mencionar outros aspectos importantes das imagens citadas. Enquanto as imagens dos jovens mártires trazem aspectos estéticos existentes em si mesmas, como sugerimos acima, elas, todavia, são transformadas por esse processo de iconização. A reprodução infinita de fotos, vídeos (ou mesmo apenas um *frame* desses vídeos no caso da mídia impressa) pode ser explicada por esse potencial icônico das imagens, o que é para Mortensen um problema, pois tende a reforçar modos de ver já existentes na cultura visual contemporânea.

Estendendo agora o debate para o campo das imagens que analisamos neste trabalho, parece-nos então que é conflituosa a relação entre a intenção de imagens amadoras potencialmente políticas e a sua reapropriação pela grande mídia. É um conflito que gera um embate entre novas formas de afeto - essa energia positiva investida nas novas mídias e no potencial do usuário produtor de conteúdo - e formas tradicionais de percepção, trazidas em grande parte pela grande mídia, mas que conta com a colaboração das novas mídias, pois ao repetir aquilo que já é familiar, tanto “velhas” como “novas” mídias de certa forma minimizam o potencial de gerar afecção de uma imagem por alinhá-lo a um discurso já conhecido.

Em termos políticos, observamos um cenário democrático em que existe uma luta pela multiplicidade de pensamento, interpretado aqui como o alto nível de conteúdo audiovisual livre existente na internet. Por outro lado, se o discurso é nivelado para o que já é conhecido através da transformação das imagens citadas

em símbolos icônicos, a força presente nas imagens analisadas neste trabalho pode perder em pouco tempo seu potencial político-estético, se forem, como sugere Mortensen, reinterpretadas em formas de pensamento já formuladas e conhecidas.

É um conflito entre o que está sendo feito livremente através das mídias digitais e como esses conteúdos são reinterpretados e reutilizados pela grande mídia, que transforma a estética amadora numa forma de reinventar sua própria estética, como nos lembram Brasil e Migliorin (2011), Feldman (2008) e também Guerin (2004). Ao assim fazer, a mídia corporativa reordena a complexidade de signos criados em mídias digitais, o que faz da interpretação das imagens na sociedade contemporânea uma tarefa desafiadora. Mais do que contrapropor o livre-digital-amador ao preso-analógico-corporativo, nossa intenção é evidenciar que são práticas existentes que agem na significação e ressignificação das imagens que aqui discutimos. Como já colocamos, o que gostaríamos de enfatizar em nossa abordagem é a ação das forças biopolíticas nesse cenário e a forma como agem sobre os modos de produção e percepção dessas imagens.

Mostramos neste capítulo o papel da imagem no contexto de mobilização social dos conflitos no Irã e no norte da África. Observamos que a utilização das redes sociais e dos aparelhos móveis interfere na leitura que deve ser feita dessas imagens. Apresentamos argumentos que mostram que o engajamento evidenciado nessas redes de comunicação digital passa por uma transformação nas mídias, em que se verifica a atuação tanto da mídia tradicional como na mídia impressa, com influências mútuas de ambos os lados. Nesse campo que mescla produção amadora, reapropriação de imagens e construção e desconstrução de narrativas, decidimos neste capítulo por problematizar a forma como a imagem do corpo aparece e de que forma é ordenada em função dessas práticas.

Nossa intenção foi mostrar que em função de transformações no regime de percepção provocadas pela tecnologia e pelas pressões sócio-econômicas, em que pesam o advento das novas mídias e as forças biopolíticas, a imagem do corpo aparece como um elemento complexo e significativo para entendermos o fluxo das imagens no contexto que abordamos. O corpo funciona como agente sensibilizador tanto do produtor como do receptor de imagens, um elemento que contribui para a "redistribuição do sensível" sobre as populações envolvidas. A imagem do corpo como aqui apresentada estabelece o elo entre a tela e o biológico, ultrapassando a mediação e atingindo os sentidos.

Porém, entendemos que os eventos do Irã e do Norte da África são importantes em função da atenção que geraram pelo amplo, estratégico e criativo uso das novas mídias durante os protestos. Mas é fato também que são resultado em grande escala de tensões políticas locais, com impacto nas nações em evidência e nas regiões próximas aos conflitos (Allen, 2011). Se nosso intuito é mostrar que o elemento biopolítico é uma força que tende a influenciar a produção de imagens em redes de comunicação digital, devemos buscar outros elementos que deem suporte à nossa argumentação.

Assim, no próximo capítulo teremos como intuito mostrar que em diversas ações ativistas recentes pelo mundo em que se verifica a utilização de mídias digitais como parte da estratégia de ação, observamos que o corpo é utilizado, seja ele entendido como imagem e seu potencial estético ou como a "presença" do olhar testemunhal-amador. A afecção gerada por tais ações pode variar em função de circunstâncias locais, mas notamos que a biopolítica é uma das formas de entendermos a produção e concepção dessas imagens. A opção por essa abordagem é propor uma generalização, ainda que cuidadosa, a partir da leitura

que pode ser feita entre imagem, biopolítica e utilização de mídias digitais. Em escala global, como querem as redes.

CAPÍTULO 4

Estéticas do biopolítico: o corpo feminino em evidência

A vida sob uma lei que vigora sem significar assemelha-se à vida no estado de exceção, no qual o gesto mais inocente ou o menor esquecimento podem ter as consequências mais extremas[60].

Giorgio Agamben

Neste quarto e último capítulo, direcionaremos nosso olhar para a forma como o corpo aparece em algumas ações ativistas, escolhidas novamente em função de sua repercussão e do uso estratégico das tecnologias de comunicação digital e, além disso, da interessante proximidade existente entre elas.

Este nosso recorte parte de um raciocínio inverso, se comparado ao recorte anterior. Analisamos no início deste trabalho o papel político da imagem, sua relação com a estética amadora e como esse debate pode ser atualizado. Em seguida, analisamos a função da biopolítica, da forma como entendida por Foucault (2005, 2008a, 2008b) e Hardt e Negri (2005) e a atuação da disciplina e do biopoder na sociedade. Finalmente, analisamos essas duas instâncias através das imagens da Revolução Verde e da Primavera Árabe, mostrando que sua

[60] AGAMBEN (2007, p. 60).

repercussão está ligada a características estéticas das redes de comunicação digital, dos dispositivos móveis e da presença do amador-testemunha enquanto observador-registrador dos eventos.

Neste último capítulo em particular, percebemos que não só a imagem tem um papel fundamental na interpretação dos eventos abordados, como também notamos que o corpo reaparece como um elemento em evidência a ser melhor entendido nesse cenário. Identificamos essa questão no capítulo anterior e gostaríamos agora de melhor abordá-la. Este corpo que nos interessa é o corpo físico-biológico, feminino, em situação de risco, exibido, identificado ou despersonalizado.

Evidenciar esse corpo nos ambientes pesquisados não é uma tarefa fácil, pois ainda encontramos poucos pares para poder criar um diálogo dentro da academia, tendo em vista que os eventos são muito recentes. Assim, nossos indícios serão fundamentados inicialmente pela recorrência do assunto na mídia, muito em função da atuação de alguns grupos que iremos agora abordar, como o *Femen*, por exemplo[61]. A questão que estamos percorrendo ao longo desse trabalho e que aqui enfatizamos é saber a razão pela qual a imagem do corpo aparece como uma estratégia recorrente em ações ativistas em diferentes partes do mundo.

Nosso entendimento parte da ideia de que a imagem do corpo, cuja estética amadora a coloca em destaque, representa um campo de atuação política de uma iconografia bem conhecida, mas que ganha novos significados com o advento das

[61] Uma explanação geral sobre esse movimento pode ser lida em Neufeud (2012). Logo a frente, o grupo será abordado em detalhes.

redes de comunicação digital. Os elementos estético-políticos do corpo, historicamente utilizados pelas artes, tais como o nu, a dor, o erotismo e a identidade (ou o anonimato) são reconduzidos para um projeto de cultura ativa e participativa.

Mas o que muda em termos de produção de afecção quando comparamos as imagens contemporâneas a outros episódios históricos conhecidos que também se destacaram pelo "amadorismo das imagens" e o "senso de urgência" por elas retrados, como as já citadas imagens da Praça Celestial na China em 1989 ou o famoso fragmento de vídeo do momento em que o presidente Kennedy é assassinado em 63[62], ambos citados por Goldberg (1991). Esse mesmo autor observou o impacto que a melhoria das tecnologias nos anos 60 teve sobre os modos de recepção da população:

> (...) the impact of film footage that might not be particularly riveting in itself was heightened by an atmosphere of dread and titillation that built as people watched, sometimes for hours, a war that seemed unaccountably present because it occurred in "real time". This was an extension of a pattern established with Kennedy´s assassination, when the urgency, immediacy, and duration of the television coverage extended the images in time and lent them the power of multiple and conflicting emotions[63] (GOLDBERG, 1991, p. 248).

[62] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=JbXI0WSlTGw&feature=related>. Acesso em 10 dez. 2012.

[63] (...) o impacto do fragmento de vídeo, que talvez não seja particularmente marcante nele mesmo, foi intensificado por uma atmosfera de medo e excitação que construiu, enquanto as pessoas assistiam ou até mesmo por horas a fio, uma guerra que parecia inexplicavelmente presente porque ocorreu em "tempo real". Esta foi uma extensão do padrão estabelecido pelo assassinato de Kennedy, quando a urgência, o imediatismo e a duração da cobertura televisiva estenderam as imagens no tempo e emprestaram a elas o poder de provocar emoções múltiplas e conflitantes. [Tradução própria]

Como o trecho mostra, e também como já abordamos ao longo do capítulo 1, existem linhas de continuidade entre essas imagens históricas e o que analisamos agora. No trecho acima citado de Goldberg, notamos que são mencionadas algumas das características também utilizadas por nós quando nos referimos às imagens que consideramos neste trabalho, tais como seu potencial para a transmissão de "urgência" ou "imediatismo". Além disso, tais imagens também colocam o corpo nesse lugar que nos interessa politicamente, seja na captação de uma morte repentina (no caso Kennedy) ou na performance pública e transgressiva (no caso da Praça Celestial).

Porém, são as diferenças entre esses dois momentos da imagem (antes e depois do digital) que contribuem para estendermos a compreensão da imagem do corpo no ativismo político contemporâneo. Em primeiro lugar, o consumo de mídia tem se tornado muito mais individualizado, mais dependente do computador e outras telas individuais (celulares, *tablets*, câmeras digitais). Das diversas consequências desse processo, podemos apontar que a interação entre nós e as mídias aumentou. Utilizamos mais o corpo (o tato principalmente) na interação com essas novas mídias.

Além disso, podemos fazer menção ainda às mídias locativas (dispositivos móveis equipados com *GPS – Sistema de Posicionamento Global*) que contribuem para uma maior interatividade do corpo biológico com espaços urbanos. Isso faz com que surjam novas práticas comunicacionais que podem constituir tanto práticas políticas positivas que colaboram com a reordenação do espaço urbano, como nos coloca Santaella (2008), como podem representar ferramentas para maior controle e monitoramento da circulação dos indivíduos.

A condição humana de trabalho também mudou. Há um número cada vez maior de pessoas que executam tarefas de ordem imaterial, como observamos em Hard e Negri (2005) e Lazarato e Negri (2001). Vimos que essa imaterialidade do trabalho é vista pelos autores como um grande potencial para o projeto da multidão, pois trata-se de um tipo de força de trabalho que não pode ser completamente dominada pelo capital, pois é fruto da subjetividade do sujeito e, portanto, pertencente a ele. Percebemos que a multidão, entendida aqui como os produtores das imagens que analisamos, entende o potencial político das imagens que produz e vem criando estratégias para dar maior visibilidade a elas e, consequentemente, a suas causas. O que cremos acontecer é que a estetização do corpo materializado é uma forma de realizar política para a multidão.

Dada a imaterialidade do trabalho e, consequentemente, da vida de uma forma geral, parece-nos que a utilização da imagem do corpo nos eventos ativistas dialoga justamente com essa condição humana contemporânea. Imerso em condições sociais mediadas pelas tecnologias digitais, o indivíduo distancia-se da integralidade do corpo, que se torna fragmentado e imerso em experiências midiáticas de trabalho e entretenimento. O trabalho o persegue, pois pode executa-lo de qualquer lugar a qualquer momento, assim como o entretenimento e as relações sociais, que ficam cada vez mais mediados pela tela.

A imaterialidade do trabalho também nos coloca em uma situação de vigilância constante. A todo o momento, nossas ações são registradas e inseridas em bases de dados que vão construindo um mapa identitário de cada um de nós. Cartões de crédito, senhas de acesso, equipamentos de segurança, ferramentas de busca inteligentes, otimização de compras online por meio de informações coletadas na internet. Somos monitorados o tempo todo em nossa existência imaterial.

A mesma imaterialidade nos tornou mais livres, mas também transformou nossas condições de trabalho, por vezes mais precárias, flexíveis e transitórias. O trabalho imaterial é fruto do intelecto, amplamente disponível em sociedades que preparam há séculos suas gerações promovendo boas políticas educacionais. Mas o que resta do preparo intelectual, do qual as ciências humanas são um exemplo evidente, quando as economias se fragilizam e o emprego, sustento do corpo físico se torna raro?

Estas são algumas questões que aproximam a imaterialidade das redes de comunicação digital, espaço de atuação da multidão, à materialidade do corpo, entendido aqui como instrumento político. O corpo é político porque expõe a todos as amarras biopolíticas a quais estamos atrelados. Provoca um paradoxo (a materialidade que percorre o imaterial). Da forma como é exposto pelos exemplos de ativismo político que iremos abordar, mostra-se "livre", "performático", "não-monitorável". E, finalmente, funciona como elemento de mídia tática, cuja potência está no poder de disseminação nas mídias digitais e analógicas. Assim, acreditamos que a imagem do corpo pode ser uma resposta estético-política ao fluxo de informações controladas e às forças biopolíticas que atuam na sociedade contemporânea.

Com o intuito de mostrarmos como observamos essa ligação entre a imaterialidade das redes e a materialidade do corpo, apresentaremos inicialmente uma atualização do debate sobre biopolítica apresentado por Rose (2001), seguida do ponto de vista de Agamben (2007) sobre o mesmo tema. Depois, veremos como podemos observar a imagem do corpo feminino em práticas de ativismo digital contemporâneo, considerando que sua fundamentação tática visa provocar a circulação global de imagens e, consequentemente, das causas que representam.

4.1. A extensão da biopolítica

Nicolas Rose (2001) nos mostra que a biopolítica toma proporções maiores na vida contemporânea, interferindo na essência da vida. Para mostrar como observa essa tendência, o autor faz uma ligação com as técnicas de controle populacional que inspiraram o termo "biopolítica" com as práticas contemporâneas a partir da segunda metade do século XX. Se antes os governos buscavam se preocupar com a saúde da população como "um todo", o que se observa hoje é que eles entregam parte dos cuidados com a saúde nas mãos dos indivíduos, o que livra a máquina governamental de despesas com essa área, bastando monitorá-la a distância. Apesar da atualidade desses exemplos, o autor vê continuidades entre esse tipo de prática e outras políticas de higienização e eugenia praticadas por diversos governos por toda a Europa entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Além da disciplina e do biopoder apresentados por Foucault, o autor elenca três tipos de biopolítica atuantes na contemporaneidade: a biopolítica do risco, a molecular e a ético-política.

A biopolítica do risco está ligada ao controle praticado pela área médica por meio de probabilidades e estatísticas que ligam seus pacientes a grupos de maior ou menor risco, baseando-se para isso em histórico familiar e outras informações do diagnóstico. Podem ser considerados grupos de risco pessoas com maior propensão a desenvolver algum tipo de doença, de passá-las geneticamente a seus filhos ou de ter algum tipo de comportamento de risco (violento, por exemplo). Essa prática tem uma série de consequências para os indivíduos,

desde um impacto sobre sua subjetividade (ao ser incluído num grupo de risco), até preconceitos que dificultam sua vida socialmente (como no caso do preço dos seguros de saúde ou em sua inserção no mercado de trabalho, por exemplo).

Fazem parte desse tipo de biopolítica também os estudos preliminares dos embriões que permitem a detecção de problemas de má formação. O avanço das técnicas permite hoje também aos pais escolher as características físicas de seus futuros filhos e eliminar embriões que possam vir a desenvolver doenças identificadas por meio da análise do DNA e em técnicas de probabilidade.

A biopolítica molecular refere-se ao processo que ocorreu com a biologia ao longo do século XX em que ocorreu uma "molecularização" da área, ou seja, com o desenvolvimento de equipamentos de visualização, a vida começa a ser observada por meio das moléculas. Deste desenvolvimento decorre a participação cada vez mais frequente da indústria farmacêutica e o desenvolvimento de medicamentos que relativizam estados ditos "normais" da vida, tais como a reprodução, o envelhecimento e os sintomas ligados à psiquiatria (Rose, 2001, p. 16). Por meio desses recursos, a vida torna-se mais manipulável, controlável e reversível.

Por fim, a ético-política refere-se a um fenômeno perceptível a partir da segunda metade do século XX em que se observa o entrelaçamento dos interesses governamentais pela saúde da população com os interesses pessoais dos indivíduos nos cuidado de si. O autor situa o corpo como o lugar por excelência onde o indivíduo manifesta esses interesses. Exercícios, dieta, vitaminas, tatuagens, piercings, medicamentos e cirurgias plásticas e de mudança de sexo (Ibid., p. 18) são exemplo de como o corpo pode servir de base para práticas de experiência com a subjetividade.

Assim, a disciplina, que individualiza e normaliza, e o biopoder, que coletiviza e socializa, são somados à ético-política, em que o etos dos indivíduos é usado para que escolham formas de tornarem-se "melhores do que são". Entre essas escolhas, pode-se citar a eutanásia, a terapia genética e a clonagem (Ibid., p. 18).

Por meio dessas três novas formas de biopolítica, Rose demonstra que elas geram um indivíduo politizado não somente pela esfera social, mas também pelo fato de ser um ser vivo e, consequentemente, entender que tem direitos em função disso. Observa-se no mundo contemporâneo uma série de demandas político-sociais que têm como base questões vitais como as apontadas acima. Isso pode ser percebido desde nos indivíduos considerados como "grupos de risco" que se unem para garantir seus direitos, até em grandes ondas de mobilização social. Nas palavras de Rose:

> In the geopolitics of famine, drought, war and ethnic cleansing, in the vociferous anti-capitalist and anti-globalization movements, and in the local politics of health, it is now possible for human beings to demand the protection of the lives of themselves and other in no other name than that of their biological existence and rights and claims it confers[64] (ROSE, 2001, p. 21).

Como resultado, parece haver uma linha que intensifica as questões biopolíticas contemporâneas à esfera do corpo, uma vez que em nossos dias "a

[64] Na geopolítica da fome, da sede, da guerra e da limpeza étnica, nos vociferantes movimentos anti-capitalistas e anti-globalização, e na política de saúde local, agora é possível aos seres humanos requererem a proteção de suas e de outras vidas em nome apenas da sua existência biológica e dos direitos e reivindicações que ela dá. [Tradução própria]

corporalidade tornou-se um dos mais importantes lugares para julgamentos éticos e técnicas"[65] (Ibid., p. 21).

A atualização proposta por Rose sobre o papel central que a corporeidade exerce no debate político contemporâneo ganha força com a problematização deste fator apresentada por Agamben (2007). Este autor vai mostrar que o elemento biológico dos indivíduos que compõem o corpo social não está originalmente presente no conceito clássico de política, mas vai aos poucos sendo incorporado às práticas políticas ao longo do desenvolvimento da sociedade moderna. Isso faz com ele hoje pareça "natural" quando inserido dentro das demandas políticas, mas na verdade carrega em si um elemento um tanto quanto sombrio.

Agamben observa que a origem da política está no campo das ideias e surge desvinculada de um ser orgânico. Utilizando-se de sua leitura de *A Política*, de Aristóteles, o autor argumenta que a política está para o campo da linguagem, elemento que distingue o humano dos demais seres, e que, portanto, não é um atributo do humano apenas enquanto ser vivente. Trata-se de uma organização de valores que não se fundamenta em atributos biológicos, como a dor e o prazer, mas em princípios tais como "bem e mal" e "justo e injusto". Para Agamben "a política existe porque o homem é o vivente que, na linguagem, separa e opõe a si a própria vida nua e, ao mesmo tempo, se mantém em relação com ela numa exclusão inclusiva" (AGAMBEN, 2007, p. 16).

[65] Tradução própria. Trecho original: "corporeality has become one of the most important sites for ethical judgments and techniques".

Agamben compreende que as ideias expostas na *Historia da Sexualidade* e nos seminários realizados nos últimos anos de vida de Foucault exploraram a biopolítica por meio da problematização das tecnologias do eu (processos de subjetivação) e as técnicas políticas promovidas pelo Estado. Para Agamben, já pairava na obra de Foucault um vínculo entre o indivíduo e o poder soberano que talvez não tenha sido mais bem desenvolvido em função da morte do autor. Apesar da identificação desse vínculo, é notável que tenha escapado a Foucault a aproximação de suas reflexões com os Estados totalitários do século XX, pois em larga escala eles mostraram o pleno exercício das relações de biopoder desenvolvidas pelo autor ao longo de sua obra.

A observação dos Estados totalitários sob o ponto de vista da biopolítica é importante porque neles se nota um elemento que, para Agamben, é fundamental para entendermos a atual situação que paira sobre as relações de poder contemporâneas. Nos Estados totalitários, observa-se a constituição do "estado de exceção". Nele, o soberano por meio de um decreto cria um espaço em que a lei é posta em suspensão e que, portanto, abre caminhos para que ele mesmo possa descumpri-la, tendo como artifício a manutenção do bem compartilhado em comunidade. Nessa condição, o soberano pode matar, sem que para isso responda a crimes contra seus cidadãos.

O indivíduo no estado de exceção é o que Agamben demonina de *homo sacer* (homem sacro), que podemos aqui colocar como o sujeito que se encontra em uma situação de vulnerabilidade e de exposição da sua vida nua. O exemplo mais marcante de Agamben para mostrar a vida nua no estado de exceção é o campo de concentração. Nele, o "hebreu" é destituído de todo e qualquer valor moral, despersonalizado e colocado numa situação política em que sua vida é completamente dependente do poder de decisão do soberano. Ele se torna um

homo sacer e constitui o exemplo máximo que mostra as relações de poder que estão presentes no estado de exceção. O *homo sacer* é matável e insacrificável, ou seja, sua morte não constitui significado algum, como haveria de ser caso fosse um sacrifício.

Para Agamben, o que é preocupante notar é que na sociedade contemporânea parece que a vida tem sido posta em suspensão, como se vivêssemos em um estado de exceção permanente. É cada mais difícil discernir o campo político do campo do biológico.

> O campo [de concentração], como puro, absoluto e insuperado espaço biopolítico (e enquanto tal fundado unicamente sobre o estado de exceção), surgirá como o paradigma oculto do espaço político da modernidade, do qual deveremos aprender a reconhecer as metamorfoses e os travestimentos (AGAMBEN, 2007, p. 129).

Para podermos apreender a condição da vida da maneira como proposta por Agamben (2007) e os exemplos do exercício da biopolítica no mundo contemporâneo, como colocados por Rose (2001), façamos uso de um outro argumento proposto pelo primeiro desses autores. Agamben nos dá uma indicação de como podemos entender sua aproximação da condição do homem no campo de concentração e a reivindicação do "direito à vida, ao corpo, à saúde e à felicidade", sinalizada em Foucault (1988) e atualizada por Rose (op.cit.) por meio de seus exemplos, tais como os critérios de risco e as decisões envolvendo a informação genética dos indivíduos. Assim como o *homo sacer* no campo está situado numa condição política de exceção, tais reivindicações seriam incompreensíveis para o sistema jurídico clássico, pois partem de um ser vivente e não de um indivíduo político. Nas palavras de Agamben:

> (...) uma mesma reivindicação da vida nua conduz, nas democracias burguesas, a uma primazia do privado sobre o público e das liberdades

> individuais sobre os deveres coletivos, e torna-se, ao contrário, nos Estados totalitários, o critério político decisivo e o local por excelência das decisões soberanas (AGAMBEN, 2007, p. 127).

Assim, essa mesma condição da exposição da vida nua que observamos nas demandas emergentes contemporâneas que expressam o "direito à vida", mostram a vulnerabilidade em que se encontram os indivíduos politicamente, pois seus corpos biológicos encontram-se entrelaçados com seus anseios políticos numa mesma zona indiscernível. É como se a condição à "vida" valesse por si só pela plenitude da existência do homem como animal político. Como no campo, essa descida do entendimento da política ao nível biológico nos torna mais individualistas e desprovidos de compartilhamento comum, já que, na base, o que interessa é a "vida" (ou o corpo, a beleza, a saúde, a segurança, a felicidade, a independência sexual) de cada um.

Os raciocínios propostos por Rose (2001) e Agamben (2007) contribuem, portanto, para nosso argumento de que existe uma relação significativa entre a evidência do corpo em ações ativistas, sua utilização em tecnologias digitais de comunicação e os motivos sociopolíticos (ou biopolíticos) que dão base para essas práticas. Se esses movimentos forem pensados como manifestações autênticas de indivíduos que politizam sua esfera privada, a forma como utilizam seus corpos para implodir ambientes midiáticos aparentemente ordenados passa por uma escolha em que o corpo é o símbolo de referência para a causa posta em questão. Sua análise é uma forma de entendermos os sentidos da exposição da vida nua no mundo contemporâneo feita por meio de imagens.

Assim, veremos abaixo recentes exemplos de ações ativistas que conseguiram atrair a atenção de uma grande audiência utilizando-se de estratégias que combinam o pleno emprego de tecnologias de comunicação digital

com a exposição do corpo, seja ele por si mesmo ou por meio de ações performáticas. Apresentaremos os exemplos inicialmente de forma a contextualizar o leitor sobre a ação em si e a razão dela ter sido escolhida como exemplo. Depois, tentaremos mostrar como cada evento dialoga com questões de biopolítica e, finalmente, como as imagens podem ser interpretadas a partir da exploração política da vida em si mesma.

4.2. Guerrilha midiática, performance e o corpo feminino

Diversos eventos recentes de mobilização política colocaram o corpo feminino numa posição que o envolve no tema por nós aqui abordado. Em grande medida sexualizado, o corpo feminino aparece como um instrumento bastante utilizado como forma de chamar a atenção para causas que mesclam questões políticas locais e globais com a condição feminina no contemporâneo.

Vale ressaltar nesta breve introdução que antecede a apresentação de nossos exemplos que a relação entre o corpo feminino e os atos de resistência não é casual, pois há alguns fatores que aproximam essas suas instâncias, como nos coloca Carlson (2009). Segundo o autor, a performance política que aparece a partir dos anos 60 nos EUA vai ter grande participação de mulheres, interessadas pelas estratégias oferecidas pela performance e o teatro de rua. Ele investiga os sentidos que podem ser extraídos da posição da mulher na performance e mostra que há uma condição essencial nela mesma que é a tentativa de quebrar uma narrativa social patriarcal em que o homem é sempre visto como sujeito e a

mulher como objeto, ou ainda um ser passivo ou coadjuvante. Fazendo referência à pensadora Júlia Kristeva, o autor vai dizer que:

> A performance física tem oferecido uma possibilidade para as mulheres escaparem do que Kristeva chamou de linguagem discursiva lógica e "simbólica" do pai para a linguagem poética, física e "semiótica" da mãe. A utilização do corpo na performance pode, assim, fornecer uma alternativa para a própria ordem simbólica da linguagem que, segundo muitas teóricas feministas afirmam, não fornece abertura para a representação da mulher (CARLSON, 2009, p. 191-192).

Há, portanto, uma linha discursiva que une os exemplos que iremos abordar abaixo com a própria história da performance e do feminismo. Não é nosso intuito nos aprofundarmos sobre os diversos lados desse debate, pois trata-se de um tema complexo e que merece o cuidado necessário quando abordado academicamente. Porém, vale apenas ressaltar que lá, como agora, a estratégia do uso do corpo feminino não era um consenso entre as feministas. A discussão proposta por Carlson mostra que havia uma preocupação se a exploração desse corpo poderia, na verdade, reforçar as categorias de representação já presentes na sociedade.

Os três casos que iremos agora abordar são exemplos de performances femininas que fizeram o uso de mídias digitais como parte de suas estratégias. São eles as fotografias da egípcia Aliaa Magda Elmahdy, e as ações dos grupos *Pussy Riot* (Rússia) e o *Femen* (Ucrânia).

Veremos que os três exemplos dialogam com uma condição política do feminino que os aproxima de referências anteriores. Será, portanto, nossa intenção também mencionar algumas dessas referências durante nossa abordagem. Assim agindo, estaremos fazendo jus à ligação com os movimentos feministas dos anos 60 que aqui apontamos e outros movimentos que ainda serão

citados. Porém, nossa intenção não é observar correlações entre gerações, mas mostrar outros elementos que podem ser problematizados considerando a condição social, política e tecnológica do mundo contemporâneo. Nossa opção é, portanto, mais entender os possíveis diálogos existentes entre os exemplos contemporâneos do que conectá-los a uma continuidade do movimento feminista.

4.2.1. Aliaa Magda Elmahdy

Com uma foto, essa egípcia de 20 anos conseguiu transformar seu corpo em um instrumento político que serviu a diferentes propósitos. Postada inicialmente em seu blog[66] em outubro de 2011, a foto da estudante nua, usando apenas sapato vermelho, meia-calça e uma fita vermelha no cabelo, foi posteriormente divulgada no *Twitter* atrelada à *hashtag*[67] *#nudephotorevolutionary*, de onde adquiriu efeito viral imediato. Outras pequenas ações de menor repercussão envolvem a jovem, como por exemplo a publicação de um vídeo[68] em que ela e seu namorado discutem com funcionários de um parque depois de terem sido expulsos de lá por "demonstração pública de carinho".

[66] http://arebelsdiary.blogspot.com.br
[67] Forma de marcação de posts no *Twitter*, o que facilita a busca dentro do site.
[68] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=5hv_ALZeH70>. Acesso em 05 nov. 2012.

Figura 4.1 - Aliaa Magda Elmahdy
Disponível em: < http://3.bp.blogspot.com/-ZcYSzyrQoSs/TqWQmeK4wwI/AAAAAAAAA7g/IryfXnJckRA/s1600/189772_1955409886239_1272456574_32383067_2052744_n.jpg>. Acesso em 05 nov. 2012.

O protesto de Aliaa ficou conhecido por diversas razões. A primeira delas é a sua nacionalidade (egípcia). O país é majoritariamente muçulmano e a nudez feminina não é bem vista aos olhos da maioria da população que vive em um país onde é comum o uso da burca e outros trajes que resguardam o corpo feminino. O ato então pode ser traduzido para alguns como uma atitude corajosa ou para outros como uma ofensa aos princípios da religião muçulmana que rege no país.

Outra razão é que a data da postagem da foto coincidiu com a véspera das primeiras eleições legislativas egípcias depois da queda do ditador Hosni Mubarak, realizadas em novembro de 2011. A fotografia da jovem nua foi motivo

de acusações dos conservadores contra os liberais no Egito, pois os primeiros entendiam que Aliaa era integrante do grupo dos segundos, como indica Michael (2011). Temendo que tal associação pudesse influenciar negativamente o resultado das eleições, os egípcios liberais publicaram uma nota afirmando que a jovem não fazia parte do grupo[69].

Finalmente, em função provavelmente das duas primeiras razões, a foto de Aliaa teve efeito viral de grandes proporções na internet. O *tweet*[70] com sua foto foi visualizado mais de 1 milhão de vezes e sua atitude se dividiu entre seus apoiadores e aqueles que a condenavam. A imagem em si transformou-se em um meme[71] que gerou uma série de releituras, colagens e associações[72] com o intuito de manifestar apoio à jovem.

Em entrevista ao site da *CNN*, Aliaa explica que não tem vergonha de ser mulher numa sociedade em que a mulher é molestada diariamente. Quando perguntada sobre os motivos que a levaram a produzir a imagem, ela diz: "a foto é uma expressão do meu ser e eu vejo o corpo humano como a melhor representação artística disso. Eu mesma tirei a foto usando o *timer* da minha

[69] O grupo liberal ao qual foi ligado o nome de Aliaa chama-se "Movimento 6 de Abril", envolvido diretamente na organização dos protestos da praça Tahrir em 2011.
[70] Texto de até 140 caracteres postado no *Twitter*.
[71] Originário do livro de Dawkins (2006), o termo meme refere-se a um fragmento de informação que, em função do seu potencial inerente, é capaz de autopropagar-se. Dawkins faz alusão aos genes para tratar certos signos como se fossem unidades básicas de comunicação que se reproduzem nas redes de comunicação. Nas mídias digitais, os memes podem ser representados por notícias, imagens e vídeos virais de alto impacto.
[72] Diversas dessas imagens podem ser vistas no post original da foto de Aliaa. Disponível em: < http://arebelsdiary.blogspot.com.br/2011/10/nude-art_2515.html>. Acesso em 06 nov. 2012.

câmera pessoal. O poder das cores preta e vermelha me inspira"[73] (ELMAHDY, 2012, online).

Obviamente, a repercussão da fotografia provocou um debate sobre a condição da mulher nos países muçulmanos e a liberdade de expressão ou de exibição do corpo que parece ali faltar, ao menos do ponto de vista dos países do ocidente. Porém, como colocado por Dabashi (2012) ao tratar do mesmo caso, não se trata da limitação da exposição do corpo feminino nos países muçulmanos, mas sim de uma condição de escolha que deve ser dada aos indivíduos em países considerados democráticos. Como contraposição ao pensamento inicial, o autor cita o caso da França que proíbe o uso da burca em espaços públicos no país. Menos conhecido que o caso de Aliaa, este exemplo lembra que a lei francesa também gerou protestos no país, com mulheres indo às ruas exigindo que fosse permitido a elas o uso da indumentária.

Contrabalanceando a discussão com esse importante elemento do livre arbítrio do uso do corpo, Dabashi segue em uma argumentação na qual tenta entender os diversos protestos recentes em que se nota a utilização do corpo como instrumento de protesto político. Similar em termos de valores e repercussão, o autor cita também o caso da atriz iraniana Golshifteh Farahani, residente hoje na França e que foi impedida de voltar ao seu país por posar seminua para a revista francesa *Madame Le Figaro*[74] e por uma participação no

[73] Tradução própria.Trecho original: "the photo is an expression of my being and I see the human body as the best artistic representation of that. I took the photo myself using a timer on my personal camera. The powerful colors black and red inspire me".
[74] Disponível em: < http://25.media.tumblr.com/tumblr_ly273xRmUx1qlbnzqo1_500.jpg>. Acesso em 06 nov. 2012.

vídeo *Corps et Âmes*[75] em que expõe um de seus seios. O que o autor evidencia é a singularidade do corpo como forma de resistência no mundo contemporâneo:

> In the age of globalised capital and aterritorial empires, bodies have emerged as the singular site of resistance to power - from suicidal violence around the globe to young women exposing their bodies to shock and awe of a different sort[76] (DABASHI, 2012, online).

Dabashi lembra assim que a exposição desses corpos se dá em um mundo sob a ordem do capitalismo global em que impérios sem territórios superam a concepção do Estado-nação. Esse deslocamento do ordenamento do poder é para Agamben (2007) resultado de uma ruptura em que é possível entender também a forma como o biológico ganha ênfase na política atual.

Se antes o Estado podia ser entendido a partir de um tripé composto por três itens: o território, o ordenamento e o nascimento (o que dá a condição de nacionalidade do sujeito), com a relativização dos dois primeiros fatores, há uma ênfase no nascimento do indivíduo. Tal fato colabora para o entendimento da política sob o ponto de vista físico-biológico em torno do qual gira o debate sobre a ação de Aliaa, ou seja, o que fere na imagem é o fato de que a mulher ali representada estar vinculada pelo nascimento ao estado muçulmano egípcio.

O corpo nu da jovem passa a confrontar um território (o Egito) e as instâncias de poder ali presentes, sejam os grupos políticos ou religiosos. Projetado em nível global por meio das tecnologias de comunicação, a imagem

---

[75] Disponível em: <http://madame.lefigaro.fr/celebrites/espoirs-2012-generation-spontanee-180112-209462 >. Acesso m 06 nov. 2012.

[76] Na era do capital globalizado e de impérios sem território, os corpos surgiram como o lugar singular de resistência ao poder – da violência suicida ao redor do globo a jovens mulheres expondo seus corpos para chocar e intimidar de uma maneira diferente. [Tradução própria]

transmuta em sentidos, mas permanece a contraposição entre o corpo nu, o ser vivente que se quer livre, e as esferas de dominação que se pretende provocar com sua exposição. Realizada de forma amadora, a fotografia intensifica a politização da vida privada da maneira como observamos.

A visão de Dabashi (op. cit.) colabora também para entendermos o caso do ponto de vista da biopolítica ao considerar o papel que as tecnologias de comunicação exerceram durante os eventos por ele citados. Para o autor, a instantaneidade com que esses casos vieram à tona contribui para entendermos a condição biopolítica em que se encontra o indivíduo no mundo contemporâneo.

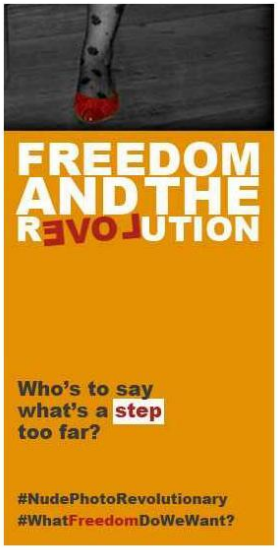
> The systematic reduction of life to biopolitics is done entirely beneath the radar of the instantaneous publicities that accompany such widely publicised acts as those of Elmahdy or Farahani. When Agamben theorised the contours of the homo sacer - of the reduction of the civil persona to "bare life" in the society of spectacle and in a "state of exception" that has become the rule, he had already seen through the transformation of civic societies into camps as the nomos of the modern. The fact that the Green Movement in Iran or the Arab Spring in the Arab world is recasting the moral map of the region does not mean we have overcome that frightful spectre[77] (DABASHI, 2012, online).

Considerando assim o raciocínio proposto por Dabashi, é muito provável que antes da inclusão do mundo árabe nas redes digitais de comunicação outros casos desse tipo permanecessem isolados dentro de, no máximo, uma crise local, sem a divulgação massiva global que agora testemunhamos. Porém, poderíamos

[77] A redução sistemática da vida à biopolítica é completamente feita sob o radar da publicidade instantânea que acompanha atos amplamente divulgados tais como os de Elmahdy ou Farahani. Quando Agamben teorizou os contornos do homo sacer – da redução da pessoa civil à “vida nua” na sociedade do espetáculo e no “estado de exceção” que se tornou a regra, ele já tinha levado a cabo a transformação das sociedades civis em campos como o nomos do moderno. O fato do Movimento Verde no Irã ou a Primavera Árabe no mundo árabe estarem remodelando o mapa moral da região não significa que nós tenhamos superado esse espectro assustador. [Tradução própria]

ainda assim constatar a politização da vida sendo feita por meio da exposição do corpo, pois a mesma já é praticada há bastante tempo, como bem nos mostra Agamben (2007). Porém, com as tecnologias de comunicação, o local transforma-se em global, ferindo leis e regras regionais que não tem espaço no redimensionamento que a imagem ganha com a velocidade de repercussão nas redes.

Em pouco tempo, novas interpretações são dadas tanto por usuários anônimos, como pela mídia corporativa internacional. Os debates muitas vezes fogem da questão original ou, como também notamos, ocorre um esvaziamento da problemática inicial, restando apenas a imagem (ou o meme) e frases de efeito ligadas a ela. Nos diversos memes feitos com a fotografia de Aliaa, lemos frases como "*freedom and the revol(love)ution*" ou "*your body is a battleground*" (figuras 4.2 e 4.3). O corpo transforma-se em instrumento de politização, mas como se nota nessas frases-exemplo, trata-se de uma questão de "liberdade" e "individualização" que, como colocado por Agamben (2007) e também Rose (2001), são valores que fazem parte da politização da vida nua.



Figuras 4.2 e 4.3 - Memes em favor da causa de Aliaa
Disponível em: <http://arebelsdiary.blogspot.com.br/2011/10/nude-art_2515.html>. Acesso em 12 nov. 2012.

4.2.2. Pussy Riot

O segundo exemplo que gostaríamos de abordar neste capítulo diz respeito a um grupo que em curto espaço de tempo conseguiu gerar um debate em torno de suas causas com repercussão internacional que até a finalização dessa tese permanecia em pauta.

O *Pussy Riot* é um grupo de punk rock feminista russo que foi formado em outubro de 2011. Surgiu em meio à crise política do país que previa a eleição do

atual presidente Vladimir Putin, que atuava então como premiê. O país vivia a eminência de sua volta ao poder e muitos cidadãos rejeitavam a ideia, em função das acusações sobre a atuação política de Putin, que incluíam corrupção, monopólio governista dos meios de comunicação, repressão a protestos públicos, etc.

O grupo decidiu protestar por oposição ao governo de Putin, acusado também de limitar os direitos civis da população. A restrição de direitos feria igualmente os princípios feministas, pois algumas sanções se direcionavam às mulheres, como medidas de restrição ao aborto legal, por exemplo. Em entrevista[78] do *Pussy Riot* a Henry Langston, do site *Vice*, entendemos que outras causas defendidas pelo grupo incluem a luta pelos direitos de gênero e LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros), o combate à dominação masculina nas áreas do discurso público e à falta de viés político na cena artística e cultural (Langston, 2012, online).

A atuação do grupo acontece por meio de performances de suas músicas em espaços públicos, de maneira rápida e inusitada, similares a *flashmobs*[79]. Alguns dos lugares são estrategicamente escolhidos, por representarem a instância de poder sendo questionada. Entre os "palcos" utilizados pela banda, foram escolhidos uma estação de metrô, o telhado de um centro de detenção em Moscou, a praça mais famosa da Rússia (a Praça Vermelha) e o interior uma

[78] Nesta entrevista como em outras que encontramos durante a pesquisa, as integrantes do grupo escondem suas identidades por meio das máscaras e utilizam nomes fictícios. Dessa forma, optamos por descrever as falas de modo generalizado.

[79] Aglomerações públicas organizadas por meios de ferramentas digitais de comunicação em computadores e aparelhos móveis. Em linhas gerais, trata-se de uma ação combinada em local específico, organizada de forma muito rápida. Podem ter objetivos estéticos, políticos ou apenas de entretenimento.

igreja. As músicas têm letras agressivas e alvos pontuais, dos quais destacamos o governo de Vladimir Putin, a igreja Ortodoxa (que teria relações próximas com esse governo), a *KGB*[80] e o machismo na Rússia.

Como nos coloca Barton (2012), o *Pussy Riot* surge em meio a uma geração de ativistas que tem realizado diferentes protestos pela Rússia demonstrando sua insatisfação política, alguns atuando também de forma bastante radical nos últimos anos. Entre eles, destaca-se o *Voina*, grupo de artistas russos atuante desde 2005 que realiza suas ações em espaços públicos usando como estratégias de ataque político intervenções em prédios e vias públicas, vandalismo, furtos em supermercados (*shoplifting*) e performances. Dentre as ações mais significativas, estão uma orgia performática no *Museu Biológico Estatal Timiryazev* (2008)[81] e o grafite de um imenso pênis de 65 metros de altura em uma ponte levadiça em São Petersburgo, localizada em frente ao *FSB* (Serviço de Segurança Federal), sucessor da *KGB* (2010)[82].

Assim, percebemos que há uma movimentação na Rússia que localiza as ações do *Pussy Riot* não como ações isoladas de um grupo feminista, mas inseridas dentro de uma tradição ativista russa movida por descontentamento político. As ações anteriores realizadas pelo *Voina* são bastante representativas para entendermos o tipo de atenção política requerida pelas integrantes do *Pussy*

---

[80] A *KGB* (Comitê de Segurança do Estado) era o principal órgão de serviços secretos da União Soviética. Funcionou entre 1954 e 1991.

[81] Vídeo disponível em: < http://www.liveleak.com/view?i=a4d_1204458756>. Acesso em 13 dez. 2012.

[82] Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=kMXQ3U3FSyw&feature=channel_video_title>. Acesso em 16 out. 2012.

Riot. Observamos em ambos os grupos[83] o gosto pela radicalidade nas ações, particularmente notável por acontecerem em um país cuja repressão e prisão de ativistas é uma realidade. É evidente também a opção pela performance em espaços públicos, a importância da localização da ação performática, com destaque para intervenções em prédios e espaços públicos significativos, o ataque a instituições (Igreja Ortodoxa) e organizações públicas (prisão, polícia, comitês) e, finalmente, um apreço pela diversidade.

No caso do *Pussy Riot*, a estratégia que fez com que o grupo ganhasse a atenção pelo mundo inicialmente se deu por meio de suas ações performáticas. Nas ações realizadas exclusivamente por mulheres, suas integrantes escolheram para aparecer publicamente vestidos bastante coloridos e um elemento estético que serviu tanto para proteger suas identidades como criar uma identificação para o grupo: a balaclava, igualmente colorida.

Entre as ações do grupo, duas se destacam pela projeção midiática que conseguiram. A primeira foi a performance na Praça Vermelha[84] em janeiro de 2012 quando tocaram a música "*Revolt in Russia, Putin's got scared*"[85], tendo à sua frente a catedral de São Basílio e, do lado oposto, o Kremlin. A ação foi rápida, sob o clima severo de inverno em Moscou, mas devidamente registrada pela mídia corporativa e também pelo próprio grupo.

---

[83] Tal sinergia está ligada ao fato de ambos os grupos fazerem parte de uma mesma cena ativista no país, mas também pelo fato de que duas das integrantes do *Pussy Riot*, Nadezhda Tolokonnikova e Yekaterina Samutsevich, serem também integrantes do *Voina*.

[84] Vídeo disponível em: < http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=7kVMADLm3js>. Acesso em 04 out. 2012.

[85] Letra e tradução em inglês disponíveis em: < http://lyricstranslate.com/en/putin-zassal-%D0%BF%D1%83%D1%82%D0%B8%D0%BD-%D0%B7%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B0%D0%BB-putin-wet-himself.html>. Acesso em 09 out. 2012.

A outra ação se deu na Catedral de Cristo Salvador[86], em 21 de fevereiro do mesmo ano. Desta vez a música performada foi *Punk Prayer*[87], que critica o apoio da igreja ortodoxa a Vladimir Putin. A ação em si é muito rápida, dura cerca de um minuto, mas é devidamente registrada de vários ângulos por cinegrafistas e fotógrafos presentes no local. Durante a performance, as 5 participantes invadem o altar da igreja, colocam a música para tocar e encenam movimentos que lembram ora uma dança punk, ora um fiel ajoelhado e fazendo o sinal da cruz. A performance presencial obteve o olhar testemunhal de poucas pessoas, mas o que ocorreu depois dela foi muito em função do vídeo, editado e postado na internet, produzido com o objetivo inicial de ser o videoclipe da música. Dias depois da performance, exatamente um dia após a eleição de Putin, duas das integrantes foram presas, seguidas de mais uma. O que se sucedeu em seguida foi um debate acalorado em blogs, redes sociais e também na mídia corporativa a respeito do julgamento de Nadezhda Tolokonnikova, Yekaterina Samutsevich e Maria Alyokhina[88], os limites da liberdade de expressão na Rússia e as relações entre a Igreja Ortodoxa e o governo russo.

[86] Vídeo disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=grEBLskpDWQ>. Acesso em 04 out. 2012.
[87] Uma versão para o inglês da letra é oferecida por Carol Rumen, do jornal britânico *The Guardian*. Disponível em: < http://www.guardian.co.uk/books/2012/aug/20/pussy-riot-punk-prayer-lyrics>. Acesso em 09 out. 2012.
[88] Em 17 de agosto de 2012 as três integrantes foram condenadas a dois anos de prisão por vandalismo e ódio religioso. Em 10 de outubro do mesmo ano, uma das acusadas, Yekaterina Samutsevich, foi libertada após pedido de recurso.

Figura 4.4 - Performance do Pussy Riot na Praça Vermelha
(Fonte: Reuters). Disponível em: < http://www.full-stop.net/2012/08/17/blog/helen-stuhr-rommereim/pussy-riot-in-translation/>. Acesso em 09 out. 2012.

Os dois eventos, principalmente o segundo, fizeram com que o grupo ficasse mundialmente famoso. Em termos gerais, resumem-se ao que expomos acima. A opção estética multicolorida de apresentação do grupo, sua vertente feminista, as letras punk de cunho crítico, o registro e a edição de imagens amadoras e o compartilhamento pelas mídias digitais. O que nos interessa apontar aqui pode ser resumido nesta pergunta: qual a razão desse grupo em particular ter se destacado com a ação ativista?

As razões podem estar justamente nessa conjunção de fatores que o grupo conseguiu unir. A começar pela improbabilidade dos elementos presentes nas imagens ligadas à ação em frente ao *Kremlin*. Elementos completamente díspares (o prédio símbolo do poder na Rússia, mulheres em roupas coloridas, a música punk e um clima severo de neve que impediria o uso daquelas vestimentas). Na idiossincrasia da cena nasce o interesse midiático pelo tema. Porém, a junção de

elementos por si só não basta para entendermos o fenômeno por completo. Para tanto, gostaríamos de apontar algumas características das imagens ligadas à banda que as tornam potencialmente eficazes do ponto de vista da construção de uma narrativa criada pelo grupo, compartilha em rede e alimentada pelas mídias corporativas.

A ação do *Pussy Riot* é iconográfica por nos remeter a imagens de uma cultura pop compartilhada por todo o mundo. Em primeiro lugar, temos a balaclava. O adereço está associado a uma cultura imagética ligada ao clandestino, à criminalidade e aos atentados terroristas. Além disso, funciona como um elemento que esconde a identidade das integrantes, preservado sua integridade e protegendo-as de perseguições políticas do governo russo. Uma das principais páginas em seu apoio no *Facebook* se chama *We´re all Pussy Riot*[89], numa referência à possibilidade de qualquer um poder se tornar um membro do grupo, já que suas integrantes inicialmente não teriam a identidade revelada[90]. Finalmente, em função do colorido das vestimentas, também trazem à tona a memória das figuras dos super-heróis de histórias em quadrinhos que, da mesma forma, mantém identidades duplas.

[89] Disponível em: <http://www.facebook.com/WeAreAllPussiRiot.>. Acesso em 11 out. 2012. O nome da página também faz menção à outra página do *Facebook*, *We´re all Khaled Said*, já comentada nesse trabalho no capítulo anterior.

[90] Em diversas entrevistas, as integrantes do grupo aparecem com a balaclava e fazem uso de nomes fictícios. Com o processo da ação na Catedral de Cristo Salvador, a identidade aparece de forma brutal em função da alta exposição midiática das três acusadas. Porém, outra questão se coloca. Há dúvidas de onde estavam as duas integrantes que permaneciam presas até o momento de conclusão dessa tese ou até mesmo se realmente participaram da ação, já que não é possível reconhecê-las nos vídeos. Assim, o que é interessante notar é que a ação repressiva do governo russo se dá em função de uma ideia, mais do que da ação em si, não importando o ato individual, mas o coletivo.

A utilização de máscaras faz referência ainda ao grupo feminista de artistas americanas, o *Guerrilla Girls*[91], que se tornou conhecido nos anos 80 por suas ações que questionavam a pouca participação das mulheres no mercado das artes e nos museus. Sempre que apareceriam em público, suas integrantes utilizavam máscaras de gorilas que tinham como objetivo preservar a identidade das participantes perante o mercado artístico da época. Mesquita (2008) explica o propósito do grupo:

> O Guerrilla Girls procurou "reinventar o feminismo" apresentando-se como um grupo anônimo formado por artistas, críticas de arte e ativistas. Desde então, as integrantes do coletivo aparecem publicamente vestidas com máscaras de gorila e usam pseudônimos de artistas famosas (...) para proteger suas identidades e despersonalizar suas demandas, que buscam conscientizar as pessoas sobre a ideia de um projeto político que examine as estruturas contraditórias da produção cultural (MESQUITA, 2008, p. 117).

É evidente também a menção do *Pussy Riot* à cultura punk, mas sobretudo ao movimento feminista americano do início dos anos 90, o *Riot Grrrls*, citado como uma das fontes de inspiração do grupo (Langston, 2012). Segundo Barton (2012), o *Riot Grrrls* disseminou-se como uma subcultura nos Estados Unidos ligada principalmente à cultura musical das bandas e à cultura escrita, por meio da produção de fanzines[92]. Entre as causas do movimento, estavam a legalização do aborto, o empoderamento feminino e a igualdade salarial entre sexos, além do combate à violência doméstica e o patriarcalismo. Entre as bandas ligadas ao movimento estavam *Bratmobile, Sleater-Kinney, Heavens to Betsy, Huggy Bear e Bikini Kill*.

---

[91] Website disponível em: <http://www.guerrillagirls.com>. Acesso em 11 out. 2012.

[92] O manifesto original do movimento pode ser lido neste endereço. Disponível em: < http://onewarart.org/riot_grrrl_manifesto.htm>. Acesso em 09 out. 2012.

O *Riot Grrrls* também estava conectado a uma cultura amadora independente, cuja dinâmica proporcionava a livre expressão, similar ao que parece acontecer agora na Rússia. Como nos coloca BARTON (2012, online), a banda *Pussy Riot* "também incorporou uma mudança na cultura que ecoa a cultura *DIY*[93] que floresceu nas áreas Seatlle e Olympia de Washington no começo dos anos 90 – fanzines, bandas punk de garagem, um tom de irreverência selvagem e um desejo de questionar a tradição"[94].

Essas referências que se somam à atuação do *Pussy Riot* têm muito a ver com o aumento de troca de informação através das redes de comunicação, o que, por sua vez, faz com que cresça também o sentimento mundial de compartilhamento de uma cultura global. Valores, medos e motivações são divididos por meio de signos no ciberespaço. Esse movimento colabora com aparecimento de ações como essa que defendem valores locais, mas não necessariamente nacionais. Ao invés de clamarem por um ícone político ou levantarem os braços ao som do hino nacional, os ativistas escolhem chamar atenção para suas causas por meio de estratégias mais eficazes, como observamos nesse caso.

Bennett (2003) também acredita que o ativismo está ficando mais conectado a outros tipos de cultura. Ele propõe que a resistência está se tornando menos nacionalista e mais baseada em escolhas individuais e redes sociais.

---

[93] "*Do It Yourself*" ou "Faça você mesmo(a)". Cultura alternativa que propõe a substituição de compras de objetos prontos pela produção criativa e independente feita por meio do artesanato e as artes.

[94] Tradução própria. Trecho original: "also embody a shift in culture that echoes the DIY culture that flourished in the Seattle and Olympia areas of Washington in the early 90s – fanzines, garage punk bands, a tone of wild irreverence and a wish to question tradition".

Imersos em fluxos de informação criados por mídias digitais pessoais e redes sociais, os memes trafegando por essas redes digitais podem interferir no estilo de vida da audiência. O mesmo está acontecendo com as redes ativistas. Bennett argumenta que "os memes que correm através das redes de ativismo global também viajam bem porque eles seguem sobre trajetórias de cultura cruzada produzidas pela própria globalização: marcas, filmes, música, celebridades"[95] (BENNETT, 2003, p. 32).

É fato que a essa cultura pop presente nas ações do *Pussy Riot* são somados elementos que remetem ao poder e à tradição russos, o que gera um estranhamento inicial, mas que também proporciona prazer estético ao espectador. A atmosfera do vídeo da Praça Vermelha citado acima é bem descrita neste depoimento encontrando em um *post*[96] sobre o grupo:

> I've watched the video of the Russian feminist protest punk band Pussy Riot performing in Red Square quite a few times now, and every time I see it I start to feel a little emotional. They jump and scream in their rainbow colored ski-masks, bright dresses and tights, fists in the air, bare-armed in the middle of winter in Moscow. The Kremlin and St. Basil's Cathedral, great symbols of centuries of Russian power — many times changed, but always repressive — loom overhead[97] (STUHR-ROMMEREIM, 2012, online).

[95] Tradução própria. Trecho original: "the memes that run through global activism networks also travel well because they ride on cross-culture carries produced by globalization itself: brands, movies, music, celebrities".

[96] *Post* é o termo para a publicação de textos em blogs. É indicado por data e hora de publicação.

[97] Eu já assisti algumas vezes ao vídeo da banda punk de protesto feminista Pussy Riot performando na Praça Vermelha e a cada vez que eu o vejo, eu começo a me sentir um pouco emotiva. Elas pulam e gritam em suas máscaras de esqui cor de arco-íris, vestidos vivos e calças justas, punhos levantados, braços expostos no meio do inverno em Moscou. O Kremlin e a Catedral de São Basílio, grandes símbolos de séculos de poder russo – que mudaram muitas vezes, mas sempre repressivos – agigantam-se ao alto da cena. [Tradução própria]

Acreditamos que o conjunto de fatores apontados acima, atrelados à estética amadora presente no *modus operandi* do grupo, assim como nos vídeos de suas ações, estão ligados ao prazer de fruição relatado pela espectadora acima. Há uma confluência de fatores que em grande escala colocam o poder na mão do sujeito comum (o amador) que vibra e torce ao ir de encontro com o objeto estético que lhe é oferecido. Não propomos de forma alguma aqui que as ações do grupo sejam apoiadas de forma unânime, pois sabemos que tanto na Rússia como pelo mundo, as opiniões são divergentes. O mais relevante é notarmos que em conjunto as ações de fato provocam, seja positivamente ou negativamente.

O radicalismo do *Voina* estava amparado em uma biopolítica que propunha, por meio da performance do corpo em situações de risco e limite, um afrontamento com os dispositivos de disciplina e controle do corpo. É o mesmo que acontece com o *Pussy Riot*, que tem a seu favor a amenização do seu radicalismo em função da alegria estética de suas vestimentas e do elemento feminino e juvenil, que torna as ações mais suaves para os olhares externos.

Por meio dessa leveza estética, observamos um debate público que parte de uma produção amadora, navega pelas mídias sociais e corporativas e atinge as instituições, particularmente neste caso a Igreja e os órgãos ligados ao governo russo. Há uma construção de significados que parte do amador que se arrasta pela multidão, transformando o objeto estético inicial em uma chave para a produção biopolítica que, como observamos aqui, de fato colocou as instituições disciplinares e de controle mencionadas por Foucault (1988, 2008c) sob uma óptica crítica. A forma como os significados desses elementos fundamentais de um Estado milenar e tradicionalista são deturpados por meio das invasões dos prédios e a ironização de seus métodos nas letras em performances do grupo mostram o potencial efetivo que as imagens amadoras podem provocar.

É interessante notar também como a apropriação do elemento estético principal (a balaclava) transforma-se em instrumento de intervenção pública em favor do grupo. Depois de declarada a sentença às integrantes presas da banda, em agosto de 2012, um movimento concentrado em Moscou, mas disseminado por outras cidades como Belfast (Irlanda do Norte), Copenhagen (Dinamarca) e Varna (Burgária), tomou conta das ruas dessas cidades. A estratégia estava em "vestir" estátuas públicas com máscaras similares às balaclavas utilizadas pelas integrantes do *Pussy Riot*. A algumas estátuas eram "dados" também cartazes com os dizeres "*Free Pussy Riot*", de forma a facilitar a comunicação, enquanto em outras havia apenas a intervenção da vestimenta.

Diversas das estátuas que sofreram a intervenção representam figuras ligadas ao poder (como os Partidários da Biolorússia, figura 4.5), mas também poetas e escritores. O que é importante notar é que, em função da alta exposição da imagem do grupo, o uso da máscara como é feito neste caso já está completamente tomado de significado.

Existe uma relação cíclica que se inicia pelas performances do *Pussy Riot* em espaços públicos simbolicamente significativos, entra em um circuito midiático em princípio alternativo e rapidamente transformado em pauta disseminada para blogueiros e editores e; finalmente, com o desfecho negativo do julgamento das integrantes do grupo, temos de volta a tomada estética do espaço público, desta vez por meio da apropriação simbólica representada pelas estátuas.

Figura 4.5 - Intervenção na estátua “Partidários da Bielorússia” no metrô de Moscou. Disponível em: < http://rt.com/art-and-culture/news/moscow-monument-pussy-riot-929/>. Acesso em 13 nov. 2012.

4.2.3. Femen

O terceiro e último exemplo que gostaríamos de explorar neste capítulo trata-se do grupo *Femen.* Ele nasceu na Ucrânia no ano de 2008 com o intuito inicial de protestar contra o turismo sexual e a prostituição do país. A partir do final de 2009, foi adicionada ao grupo a estratégia de exibição pública de lindas mulheres com os seios à mostra e a utilização de frases curtas reproduzidas em cartazes, pintadas nos corpos das manifestantes ou pronunciadas por meio de gritos imperativos.

A opção por uma ação mais eficazmente performática pelo grupo tem como resultado a geração de atos esteticamente significativos que inicialmente foram

explorados como forma de chamar a atenção da grande mídia. Como nos coloca Zychowicz (2011), a partir de 2010 o modelo inicial proposto muda, tanto no que diz respeito às causas, como na maneira de lidar com as mídias.

Outras causas foram incluídas na agenda, algumas girando em torno da condição da mulher, outras não necessariamente. Chernobyl, a repressão da mulher islâmica e a *Eurocopa* são exemplos de causas assinadas pelo grupo. Há registros também de participações em eventos anti-capitalistas.

Em depoimentos mais recentes da líder do grupo Anna Hutsol e outras participantes, é possível observá-las definindo o grupo como "neo-feminista". Ao assim procederem, elas aparentemente se esquivam de tomar parte em discussões mais aprofundadas da academia, que tende a se dividir entre apoiadores e segregadores do *Femen*. Entre os que criticam o grupo, existe a opinião de que as ações colocam o corpo da mulher numa condição sexualizada em excesso para receber como moeda de troca a atenção da mídia. No julgamento dessas pessoas, o grupo ao invés de convidar para um novo olhar sobre a condição feminina, ratifica a existente. Porém, segundo Zychowicz (2011), entre aqueles que apoiam o grupo na Ucrânia, entende-se o corpo feminino como uma ferramenta de resistência, "posando para uma audiência consumista a imagem denegrida do consumo daquela audiência"[98] (Ibid., p. 218).

Outro aspecto a ser considerado sobre as causas defendidas pelo grupo é o fato dele ser hoje reconhecido globalmente, com apoiadores e membros espalhados por todo o mundo. Um deles, por exemplo, é a brasileira Sara

[98]. Tradução própria. Trecho original: "posturing for a consumerist audience the denigrated image of that audience's consumption".

Winter[99], que foi convidada a participar de ações na *Eurocopa* em 2012 e é considerada a fundadora do *Femen* no Brasil. Por estar cada vez mais global, o grupo tende aparentemente a dar maior visibilidade a causas no mesmo nível ou em situações de apoio mútuo, como veremos a seguir.

Com relação à presença na mídia, o *Femen* começa a partir de 2010 a transformar suas performances em atos que ganham vida própria por meio das redes sociais. O grupo passa a explorar o poder de compartilhamento e difusão da internet criando conteúdos específicos que são postados online. Desses conteúdos, destacam-se fotos e vídeos produzidos a partir de suas performances. Esse entendimento do grupo sobre a sobreposição das mídias fez com que suas ações se tornassem um evento plenamente coberto, tanto pela mídia oficial como por amadores. Neste último caso, inclui-se o registro premeditado pelas integrantes do grupo durante as performances.

Numa ação típica, o *Femen* avisa a grande mídia sobre a data e o local onde irá acontecer a ação. Suas participantes organizam-se previamente com a pintura no corpo, dirigem-se ao local escolhido, tiram suas blusas e iniciam sua performance, enquanto a grande mídia posicionada registra os acontecimentos. Quando a ação é pouco abusiva, ou seja, não há riscos de maiores consequências penais, as participantes esperam a chegada da polícia, que ao tentar agarrá-las, propicia involuntariamente a produção de imagens que remetem

[99] Sara, cujo nome verdadeiro é Sara Fernanda Giromini, é paulista da cidade de São Carlos. Desde que começou a aparecer publicamente na mídia como representante do *Femen*, a ativista tem dado uma série de depoimentos a respeito da causa do grupo em canais de TV, revistas, jornais e sites no país. Apesar das críticas com relação a inconsistências e incoerências de algumas de suas falas, ela tem colaborado para tornar o movimento mais conhecido no país e mostrar como é o recrutamento de novas integrantes pelo *Femen*.

a um vasto leque da iconografia ocidental, incluindo o fetiche dos elementos ali combinados: a farda (como representação do poder e do masculino), as lindas mulheres seminuas em situação de violência (mais teatralizada do que real, na maioria dos casos) e a corrupção de espaços sacralizados, como igrejas, praças e prédios públicos. Tais cenas produzem um material tão rico que logo em seguida mídias de todo o mundo exibem as imagens, auxiliando na propagação do *Femen* e suas causas.

As imagens gravadas pelas integrantes servem como registro "oficial" da preparação e da ação em si. A página do *Facebook*[100] do grupo traz quase a totalidade desse material, embora se note ali que alguns dos vídeos mais polêmicos produzidos tenham sido censurados. É o caso, por exemplo, do vídeo[101] feito no dia 17 de agosto de 2012 que foi realizado com o intuito de dar suporte às participantes do *Pussy Riot*, que estavam para ser julgadas durante aqueles dias na Rússia.

O vídeo mostra uma das integrantes mais ativas do grupo, Inna Shevchenko, com uma serra elétrica cortando uma cruz de madeira com a imagem de Cristo, em Kiev, capital da Ucrânia. A cruz exposta em praça pública era uma homenagem às vítimas da ditadura de Stalin e da fome dos anos 30. Já o alvo da ação, realizada em poucos minutos, era a Igreja. Os registros do vídeo mostram a presença da mídia no local e também transmitem a tensão por trás da ação que denegria um objeto cuja simbologia transcende o significado local. Ao espectador desavisado, restava perguntar-se sobre o seu intuito.

---

[100] http://www.facebook.com/#!/Femen.UA

[101] *Femen activists saw down cross in Kiev in support of Pussy Riot*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0AFYEqfSJUI>. Acesso em 19 set. 2012.

Em depoimento sobre a ação, Anna Hutsol explica-o dessa maneira:

> On the day of the sentencing, the Femen women's movement expresses its support and respect for its Russian colleagues from the group Pussy Riot. ... By this act, Femen calls on all healthy forces of society to mercilessly saw out of their heads all the rotten religious prejudice that serves as a foundation for dictatorship and prevents the development of democracy and women's freedom[102] (FEMEN, 2012).

Os elementos estratégicos anteriormente citados se fazem presentes novamente nessa ação. Inna, uma mulher loira, exuberante e seminua, apodera-se de um instrumento masculino, violento e cinematograficamente reconhecível[103] para destruir um símbolo religioso. De forma análoga à ação do *Pussy Riot*, esse vídeo do *Femen* é significativo por provocar uma espécie de curto-circuito na percepção humana a respeito de uma iconografia previamente conhecida, mas utilizada de forma completamente diversa. Uma bela mulher performa nos moldes de um filme *trash* de terror, aos pés de uma clássica cruz cristã de madeira. Três elementos díspares unidos com o intuito único de provocar.

---

[102] No dia da sentença, o movimento de mulheres Femen expressa seu apoio e respeito às suas colegas russas do grupo Pussy Riot... Através desse ato, o Femen chama todas as forças saudáveis da sociedade para serrar para fora de suas cabeças todo o preconceito religioso podre que serve como base para a ditadura e que impede o desenvolvimento da democracia e da liberdade das mulheres.

[103] Neste caso, a referência é ao filme "*O Massacre da Serra Elétrica*" (EUA, Tobe Hooper, 1974). Uma charge que faz essa relação direta entre a ação e o filme, intitulada "*Ucranian Chainsaw Massacre*", está disponível em: <http://theunfriendlyatheist.tumblr.com/post/30408811840/zombie-jesuses-lol>. Acesso em 04 out. 2012.

Figura 4.6 - Ação "*Free Riot*" em Kiev.
Disponível em: < http://femen.org/uploads/gallery/EK92MBU6tv.jpg>. Acesso em 26 set. 2012.

Nesse sentido, essa ação em particular e o *Femen*, de forma mais generalizada, mostram que o grupo tem conseguido explorar elementos contemporâneos da imagem que o colocam hoje em situação de destaque. Em diálogo com o pós-moderno, as ações do grupo fundem elementos, nivelando-os sem um critério muito claro. Ao atuarem dessa maneira, proporcionam uma aproximação com a audiência que por sua vez tem a chance de fazer a interpretação que mais lhe convir, considerando condições locais e globais de relação com as características daquelas imagens.

Essa estratégia do grupo em fundir elementos imagéticos em princípio díspares pode ser notada também na ação do dia 03 de outubro de 2012, tendo como alvo dessa vez uma obra de arte. Nesse dia, o grupo de ativistas do *Femen* esteve no *Museu do Louvre* para "tomar" por alguns momentos a estátua da Vênus de Milo. O intuito era de protestar contra a violação de uma mulher por policiais na Tunísia quando estes a encontraram com o namorado numa "posição

imoral". Apesar do acontecido, a mulher e o namorado ainda respondem no país por "atentado ao pudor".

Na estátua foi colocado um cartaz em que se lia "*Rape me, I´m immoral*" [104], enquanto as ativistas de seio aberto e frases de ordem pintadas em seus corpos gritavam "*we have hands to stop rape*"[105], que tornou-se o slogan do novo protesto. O mesmo segue com um apelo que se apoia na iconicidade das obras de arte, por meio de estratégias de colagem e releitura de algumas obras. Podemos observar essas imagens criadas pelo grupo em ações online, como no exemplo abaixo.

Figura 4.7 - Cartaz da ação "*We have hands to stop it*".
Disponível em: < http://femen.org/uploads/images/thumbs/GeyZYxk73U.jpg>. Acesso em 04 out. 2012.

Na imagem, vemos a bandeira da Tunísia ao fundo da Vênus, que figura com o slogan tatuado no tórax (de maneira similar à estratégia das ativistas

[104] Estupre-me. Eu sou imoral. [Tradução própria]
[105] Nós temos mãos para parar o estupro. [Tradução própria]

quando agem publicamente), braços e uma espada ensanguentada. Na sua mão esquerda, vemos a máscara de metal de um soldado segurada por uma "barba".

Nesses dois exemplos, notamos que a materialidade do corpo feminino em situação de risco cria uma atmosfera que é, ao mesmo tempo, real e fictícia, tornando essa separação difícil de ser definida. Apesar das prisões e do risco corporal serem reais, a ação do *Femen* é tão performática e entrelaçada com outros elementos do mundo da ficção que permite a ativação os sentidos, despertando afetos ao mesmo tempo oníricos, desejantes e políticos. Nas palavras de Sychowicz:

> Their discursive intervention may lie more in the hyper-publics they design on the streets and online, with their protest narrative continually modified by participants. In this understanding of the group, the line between fiction and reality is consciously manipulated[106] (SYCHOWICZ, 2011, p. 223).

Com relação a essa característica do grupo que funde a ficção e a realidade, Kershaw (1999) nos lembra de que a performance é uma arte que traz em si um forte caráter político, pois quando vinculada a uma ação de protesto público, é capaz de trazer elementos estéticos com potencial para corromper padrões de significados que compõem o simulacro. Como são ações que costumam chamar a atenção da grande mídia, as ações performáticas inseridas nos espaços públicos e midiáticos contribuem para esse rompimento, pois carregam em si um potencial para a desordem. Como nos coloca o autor, "a mídia

[106] Sua intervenção discursiva pode estar mais nos hiper-públicos que projetam nas ruas e online, com sua narrativa de protesto continuamente modificada pelas participantes. Nesse entendimento do grupo, a linha entre ficção e realidade é conscientemente manipulada. [Tradução própria]

tende a selecionar o performativo precisamente porque o performativo encena os dramas que a mídia considera serem as notícias"[107] (KERSHAW, 1999, p. 98).

Ao assim fazê-lo, a grande mídia contribui para a desconstrução das narrativas dominantes por entender o protesto como pauta relevante. No caso do *Femen*, o grupo joga justamente nesse cenário, pois independentemente das razões dos editores, variando da militância ao sensacionalismo, as performances do grupo sempre parecem ser motivo de pauta.

4.2.4. A biopolítica do feminino

Ao clamarem por uma liberdade de "fazer o que se quer com o corpo", as ativistas dos exemplos acima citados procuram derrubar instituições como o patriarcalismo, a polícia, o governo e a Igreja, por entenderem que as mesmas reprimem o corpo feminino. Por meio das estratégias que analisamos, elas esteticizam os principais elementos da sociedade de controle, convidando-os involuntariamente a participar desse jogo.

Na ação de Aliaa Magda Elmahdy, notamos como a imagem amadora que usa o corpo feminino como forma de protesto foi capaz de provocar um debate que questionava justamente o grau de liberdade que estaria submetida a prometida democracia no Egito. Por meio da "individualização" da política feita através da utilização da imagem do corpo, o caso mostra a fusão entre o debate

[107] Tradução própria. Trecho original: "the media tends to pick out the performative precisely because the performative stages the dramas that the media considers to be the news."

local e as novas instâncias de significado que gerou com o compartilhamento da imagem nas redes de comunicação digital.

Já com os acontecimentos envolvendo a banda *Pussy Riot*, o que procuramos desconstruir foi a ideia de que os vídeos eram fatos isolados produzidos por um grupo de meninas dissidentes. As manifestações da banda têm base, como mostramos, em outros movimentos de cultura pop, principalmente o punk-rock e o *DIY*, além de serem resultado de um movimento maior de um ativismo debochado e radical presente hoje na Rússia. Notadas essas particularidades, o exemplo demonstra novamente as amarrações existentes entre a produção de imagens amadoras, sua reutilização nas redes e o potencial para a geração de debates que questionam o poder tradicional que luta para entender qual a lógica dessa nova política feita por meio das redes sociais.

Finalmente, no caso do *Femen*, as participantes arriscam-se num discurso de liberdade que pressupõe corpos perfeitos. Nesse aspecto, quando falam na "opção" de serem o que quiserem ser, trabalham com a questão ético-política apontada por Rose (2011), em que há um alinhamento entre os desejos dos sujeitos e sua subjetividade e as políticas de regulamento da saúde da população. A politização dos corpos, preenchidos com frases de ordem, é uma metáfora da exigência das demandas dos sujeitos por sua "existência biológica", como nos coloca Rose.

O mesmo acontece com os outros dois exemplos. Com Aliaa, a existência biológica (o seu corpo) é a própria política. Expô-la da forma como apresentamos gerou o debate em torno da imagem produzida pela ativista. No caso do *Pussy Riot*, há uma vontade de transformação que coloca a "existência biológica" em situações de perigo a fim de criar imagens que provoquem o poder por meio da

interferência corporal, muitas vezes inusitada, em locais politicamente significativos.

Em todos os casos observamos alguns elementos em comum que os unem e que explicam o fato de terem se tornado exemplos da utilização de imagens amadoras como forma de fazer política no mundo contemporâneo por meio de sua exploração nas redes digitais de comunicação.

O primeiro desses elementos é, obviamente, a questão feminina, significativa para nossos questionamentos nesse trabalho por mostrar que as ferramentas de comunicação digital proporcionam a maior abertura para o debate de micropolíticas emergentes. Isso fica bem claro com os exemplos, pois partem de demandas locais, de questões privadas e de gênero.

Quando se observa a história de feminismo e suas formas de fazer protestos em forma de arte, notamos uma forte participação da exposição do corpo. Como vimos em Carlson (2009), essa era uma estratégia que tinha, em linhas gerais, o objetivo de colocar o corpo feminino dentro de uma perspectiva, que não aquela do sujeito passivo e coadjuvante predominante nas sociedades patriarcais. A utilização das imagens nos três exemplos mostra essa continuidade. O que consideramos relevante destacar é que neste momento em que analisamos esses exemplos existe uma potencialização dos recursos estéticos proporcionada pela disseminação, auto-referenciação e releituras das imagens reproduzidas nas redes sociais.

Finalmente, todos os exemplos trazem elementos que remetem a uma cultura pop compartilhada globalmente. O fato é bastante relevante para entendermos como a análise dessas imagens também passa por um processo de

produção de cultura que funde o local com o global. Lash e Urry (1996) já anunciavam um chamado “capitalismo desorganizado” provocado pela falta de um centro de referência que fosse capaz de servir de mecanismo único do comportamento do sistema. Isso causaria o desenvolvimento simultâneo de duas culturas: uma cultura global, dividida entre territórios diversos e uma cultura local, resultante das forças que ainda operam em cada um dos territórios. Imagens advindas dos mais diversos cantos do mundo misturam-se e hibridizam-se com imagens locais. Isso provoca, na opinião dos autores, o surgimento de culturas particulares.

Nos casos que analisamos, esse fato é bastante evidente. As mesmas imagens criadas por essa “cultura particular” (o ativismo feminista digital e amador) têm diferentes significados a depender de onde são consumidas. Ao mesmo tempo, possuem referências tanto locais como globais que as auxiliam a construir narrativas de manifestação política.

Há vários componentes que indicam essa alusão a uma cultura pop compartilhada. O primeiro deles é o próprio fetiche ligado ao corpo feminino. Uma ampla gama de referências pode ser listada quando observamos algumas das estratégias propostas, principalmente pelo *Femen* neste caso, mas também presentes no caso de Aliaa. Para mencionar apenas alguns desses fetiches, algumas das indumentárias e fotografias do *Femen* remetem aos desenhos de *pin-ups*, à sexualidade misturada aos filmes de terror e à violência fetichizada da luta entre mulheres seminuas e homens de farda, esta presente principalmente nas fotografias tiradas em espaços públicos com intervenção real da polícia local. No caso de Aliaa, notamos uma inspiração na Pop-Art, pela escolha de descarar apenas uma cor que faz sobressair alguns detalhes da fotografia em preto e

branco. Além disso, a pose é uma pose clássica de pinturas de nu feminino, nas quais se nota também apenas um banquinho que serve de apoio à modelo.

Outras referências são o rock e a cultura *DIY* (*Pussy Riot*) e as referências ao cinema e a obras de arte (*Femen*). São alusões que dialogam com as imagens agora produzidas e analisadas e que são importantes de serem notadas se lembrarmos que o objetivo dessas ações é causar impacto para além das fronteiras dos países de origem das ativistas. A referência global é, portanto, uma estratégia de ação, como também já analisado por Bennett (2003) e Jenkins (2009).

Com esse exemplos, procuramos destacar alguns outros elementos que compõem nossa proposta de enterdermos que relações podem ser construídas a partir da análise de imagens amadoras de cunho político no mundo contemporâneo e que ganharam ampla divulgação a partir das redes digitais de comunicação. Fica evidente novamente a presença de elementos biopolíticos que compõe parte significativa da análise dessas imagens. Os mesmos elementos contribuem para entendermos a razão de essas, e não outras imagens, terem se tornado objeto de discussão política que percorreu o debate nas mídias impressa, televisiva e digital.

Como adendo à discussão inicial, esse capítulo destaca a presença desse 'novo feminismo' que se utiliza do uso do corpo, da performance e do radicalismo para explorar as potencialidades de comunicação oferecidas pelas redes sociais. Mostra também o viés sombrio dessa exposição da vida nua em forma de política digital e global, pois traduz uma politização do privado e do individual que não só atende demandas oriundas dos desejos e frustações dos indivíduos conectados

pelo mundo, mas que ultrapassa as barreiras dessa comunicação alternativa, atingindo também as grandes corporações midiáticas.

Esse movimento pode ser um indício que mesmo em se tratando de atos de protestos surgidos de forma espontânea dentro da multidão, tais atos são fruto de uma resposta às forças biopolíticas que operam na sociedade e, ao tentar significar um contrário, acabam dialogando com o próprio sistema, o que justifica sobretudo sua rápida absorção pelo jornalismo corporativo e também pelas mídias digitais. Se existe uma nova política sendo feita por meio das redes sociais, ela está centrada em demandas de cunho vital e, portanto, não necessariamente novas e, se revolucionárias, são ainda assim, fruto de uma política centrada em demandas privadas e individuais em que se preza o direito à vida e à liberdade de expressão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> *Qualquer um pode tentar capturar o vento, o mar, a terra, mas eles sempre serão mais do que podemos apreender. Do ponto de vista da ordem e do controle políticos, assim, a carne elementar da multidão é desesperadoramente fugidia, pois não pode ser inteiramente enfeixada nos órgãos hierárquicos de um corpo político*[108]
>
> Michael Hardt e Antonio Negri

A abordagem da comunicação digital a partir de suas fissuras, radicalismos e produções criativas nos proporcionou ao longo desse trabalho a oportunidade de debater práticas estético-políticas ainda embrionárias e experimentais, mas que nem por isso deixam de ser poderosas e significativas, como podemos observar. Essa característica do objeto fez com que nosso cenário de análise se alterasse bastante ao longo do desenvolvimento da pesquisa. Por outro lado, à medida em que apareciam, tais práticas demonstravam que nosso percurso de reflexão indicava um caminho frutífero para as análises que estavam sendo feitas.

Inicialmente, interessava-nos o projeto político que via com esperança a capacidade de organização da "multidão" por meio das redes de comunicação digital, ideia problematizada em Hard e Negri (2005). A ênfase dos autores na

[108] HARD e NEGRI (2005, p. 251)

capacidade de reação aos instrumentos do biopoder (a “produção biopolítica”), já indicava que elementos biológicos poderiam ser aproximados das práticas políticas nas redes de comunicação, pois nelas existe um campo de tensão biopolítica entre atores que exercem poder ou são submetidos a ele. O que iríamos notar ao revisitar o trabalho dos autores é que o corpo biológico permeia sua argumentação, pois trazem termos como o “corpo social”, a “carne viva da multidão” ou ainda da “monstruosidade dessa carne” (Hard e Negri, 2005, p. 248-253). Essa “carne” a que se referem os autores é o conjunto de indivíduos unidos na multidão que produzem um corpo que não é o corpo físico como entendemos, mas um corpo social e, por isso, monstruoso, pois é composto pela união desses “corpos individuais”.

Se essa é a forma como os autores apresentam o corpo, é inevitável que também tragam com sua argumentação a imagem do corpo vivo em si, pois é a ele a quem se dirigem as forças biopolíticas. Assim, ao direcionarmos nosso olhar para o objeto, notamos, já nos primeiros exemplos selecionados para a análise, que a imagem do corpo se destacava como instrumento político de produção de afecção dentro das redes. Dada essa constatação, decidimos que valeria explorar as relações entre o corpo físico e os dispositivos de comunicação digital na produção de uma cultura política e visual.

Essa ênfase demonstrou-se muito frutífera ao longo da pesquisa, pois dada nossa proposta metodológica de acompanhar os movimentos durante a realização do trabalho, foi possível inserir às análises iniciais novos objetos que contribuíram para a argumentação geral proposta.

A imagem do corpo foi ligada por nós não só à sua representação enquanto forma biológica, mas também à ideia da “presença”, do “testemunho” e da

constatação de uma “realidade” que poderia ser revelada ao olhar alheio por meio de um dispositivo de registro. Observamos que essas qualidades do corpo que se conectam à imagem ficaram mais evidentes com o desenvolvimento tecnológico das câmeras fotográficas e filmadoras e plenamente experimentadas a partir da Segunda Guerra. Com o desenvolvimento de outras tecnologias, como a TV, são adicionados à imagem testemunhal outros elementos, como o “tempo real”, a “repetição infinita” e a “cobertura estendida dos fatos”.

Esse percurso nos proporcionou delimitar o momento histórico em que analisamos as imagens selecionadas e os desafios dessa abordagem. Vimos que os afetos produzidos pelas imagens que nos chegavam como resultados dos movimentos analisados, seja no mundo árabe ou no ocidental, tinham origem em elementos já evidenciados nas imagens mecânicas e eletrônicas, como acima apontamos. Mesmo assim, decidimos por dar andamento à pesquisa por considerar que haviam elementos ainda a serem colocados que poderiam contribuir para a compreensão do potencial de geração de afetos das imagens políticas produzidas por ativistas nas redes de comunicação digital. De forma a especificar as contribuições deste trabalho para a pesquisa no campo das Artes e da Comunicação, acreditamos que elas compreendem quatro grandes aspectos que posicionam as imagens analisadas dentro de uma perspectiva particular: a condição econômica e a condição tecnológica do momento que estão sendo produzidas, a projeção global e em rede de tais imagens e, finalmente, sua relação com o corpo biológico.

A condição econômica

Uma das primeiras constatações identificadas no início desse trabalho foi a de que havia a necessidade de entender a condição econômica imaterial a que está submetida parte significativa da população mundial (e da grande maioria daqueles que têm acesso à internet e aparelhos móveis de comunicação). Afinal, se estávamos interessados em fazer relações entre as imagens e a condição biopolítica em que são produzidas, era necessário entendermos que forças econômicas agem sobre os indivíduos nesse contexto. Como vimos durante nossa análise sobre a biopolítica, com o advento do Estado liberal, a política vai ser cada vez mais voltada para a administração da vida, buscando nela a otimização de recursos para a produção econômica.

Transportando as leituras de Lazzarato e Negri (2001) e também Hardt e Negri (2005) para o período vivido por nós hoje, notamos que nunca em nenhum outro momento histórico houve tanta atividade econômica atrelada ao trabalho imaterial, o que coloca os indivíduos sob uma categoria dúbia. De um lado, eles vivem condições cada vez mais flexíveis de trabalho, o que faz com que possam ser acionados a qualquer momento para a execução de uma tarefa, ou seja, vivem sob o "espectro do trabalho" o tempo todo, muitas vezes em condições precárias e pouco seguras. Por outro lado, o trabalho imaterial proporciona uma "capacidade libertadora" embutida em sua constituição, pois nenhum empregador detém plenamente a força de trabalho de um indivíduo em uma relação de trabalho imaterial. A "força intelectual" é parte do sujeito e de sua subjetividade e pode ser usada da maneira que lhe convier, sem amarras que a prendam completamente. É, portanto, um tipo de trabalho que carrega em si uma potência para a transformação.

Constatamos que as imagens produzidas durante os eventos analisados são fruto dessa "força intelectual" que se manifesta nas redes de comunicação digital. Elas são também um paradoxo, pois exibem a materialidade do corpo para denunciar, entre outras coisas, a precariedade nas condições econômicas do trabalho imaterial. Porém, esse paradoxo pode ser resolvido se lembrarmos a proposição de Agamben (2007) que coloca a exposição da vida nua como um fator essencial para entendermos as relações de biopoder presentes na sociedade contemporânea.

Os manifestantes do *Book Block*, o rapaz que colocou fogo em si mesmo na *Tunísia* por ser impedido de trabalhar ilegalmente ou as mulheres do *Femen* que se despem para exigir igualdade entre os sexos trazem inseridas em suas causas questões econômicas da imaterialidade, mas para isso colocam a prova seus corpos em situação de risco, dor e combate. A politização da vida nua é clara nesses exemplos e mostra que a condição política a que estamos condicionados pode ser evidenciada na expressão social e artística dos exemplos analisados.

É importante notar que tal evidência não propõe generalizações, ao ponto de afirmarmos que nossa perspectiva de análise biopolítica de imagens digitais, amadoras e com intenções políticas seja aplicável a todo e qualquer evento. Como nos falta instrumentos empíricos que constatariam uma invasão nas mídias de imagens que articulam com questões biopolíticas, preferimos entender o que aqui propomos como um recorte dentro do emaranhado de imagens que circulam pelas redes digitais, uma forma de olhar essas imagens. E, nesse item em específico, exaltamos a perspectiva econômica que dá forma a esse olhar.

A condição tecnológica

Feita essa ressalva, podemos assim procurar estabelecer outras relações que nos ajudem a entender o contexto analisado. Afirmamos ao longo desse trabalho que a condição biopolítica é cada vez mais presente no mundo contemporâneo, como nos apontam Rose (2001) e Agamben (2007). Além disso, argumentamos que essa condição pode ser identificada por meio de um diálogo com as manifestações culturais por nós selecionadas. Se elas são fruto de novas possibilidades que aparecem com o advento das novas mídias, é possível dizer que a condição tecnológica inerente a essas manifestações também age sobre a produção e recepção de imagens.

Evidentemente, não são poucas as problemáticas que surgem quando uma nova mídia aparece no campo da comunicação e, por isso, selecionamos alguns aspectos que julgamos relevantes para entendermos a imagem. Das diversas possibilidades de abordagem dos desenvolvimentos tecnológicos atrelados às mídias digitais, interessou-nos particularmente os elementos que vão agir sobre o corpo e sobre a condição biopolítica do sujeito, tais como o controle, a vigilância e o monitoramento.

Como observamos ao longo deste trabalho, a rápida transformação dos aparelhos de registro de imagens e de comunicação na era digital proporcionou uma série de novas experiências aos usuários. Ao indivíduo comum foi dada a chance de tornar-se repórter, atuar como vigilante, testemunha e exercer cidadania por meio do registro de imagens. Com essa descoberta, ele pôde também exercer sua capacidade criativa (proveniente de sua força de trabalho imaterial) experimentando com ela a estética amadora e a valorização de sua

produção por meio do reconhecimento em redes sociais. Pôde ainda entender sua ação como uma “contra-prática” no momento que exerce ativamente a atividade de monitoramento do sistema ao denunciar abusos de poder, corrupção de políticos e policiais, calamidades em serviços públicos, etc.

Pela proximidade dos aparelhos móveis com o corpo, as imagens produzidas por meio deles e a velocidade com que são distribuídas e compartilhadas, criando um senso de “urgência” e “localização espacial”, podemos afirmar que a era em que vivemos contribui para que mais imagens políticas que explorem o corpo como instrumento de resistência a forças biopolíticas sejam identificadas.

Além disso, as tecnologias locativas contribuem para essa reordenação do corpo com os espaços físicos urbanos, promovendo novas formas de sinalização, interação e sociabilidade. Como nos coloca Santaella (2008), a integridade do corpo biológico não se esvai, mas “está na realidade se transformando rapidamente em um conjunto de extensões ligadas a um mundo híbrido, pautado pela interconexão de redes e sistemas *on* e *off line*” (Ibid., p. 131).

A mesma autora mostra também o poder político dessas mídias, que têm o potencial de “elevar a consciência da história, da informação negligenciada ou esquecida, das pessoas e eventos que estão à margem do consenso, para dar voz ao que precisa ser conhecido: lugares e verdades sobre injustiças, expectativas frustradas, violência” (Ibid., p. 136).

Para ilustrar os argumentos da autora e evidenciar sua aproximação com nosso modo de pensar a proximidade existente entre as mídias locativas, o corpo

e o ativismo político, gostaríamos de mencionar um exemplo que mostra essa relação.

O dispositivo para telefone celular *Transborder Immigrant Tool*, criado pelo coletivo *Electronic Disturbance Theater* mostra as possibilidades de transformação das tecnologias de geolocalização. A função da ferramenta, que funciona em aparelhos bem simples e baratos, é dar direções aos imigrantes mexicanos que tentam cruzar a fronteira dos Estados Unidos, fornecendo informações que permitam fazer com que sua jornada seja menos perigosa e mais orientada. O coletivo ganhou prêmios pela proposta, mas, ao mesmo tempo, esteve sob a investigação do *FBI* por suspeita de "promoção de atividades ilegais com utilização de financiamento público" (Nadir, 2012, online), já que foi desenvolvido dentro da Universidade da Califórnia, em San Diego.

Apesar de não termos abordado em profundidade esse potencial político das mídias locativas, observamos sua atuação nos casos por nós analisados, ainda que não houvesse de nossa parte uma preocupação em delimitar exatamente em que momento o senso de localização espacial poderia estar colaborando com a produção das imagens. É possível que essa seja uma tarefa difícil para ser feita dentro da perspectiva por nós apresentada, mas talvez a adição de um outro elemento metodológico pudesse contribuir para nossas análises. Por exemplo, um trabalho de localização geográfica das imagens poderia ter nos ajudado a dar melhor sentido ao seu processo de produção. Por exemplo, uma perspectiva de análise interessante seria a infinidade de ângulos que uma mesma cena foi registrada na praça Tahir, no Egito, durante a Primavera Árabe.

Apesar desse potencial apresentado pela geolocalização, acreditamos que esta forma de análise deixe escapar os novos sentidos adquiridos pelas imagens

quando em rede, que nos pareceu uma perspectiva mais próxima do que havíamos proposto inicialmente. Notamos que as imagens analisadas, quando submetidas à lógica das redes em que estão inseridas, passam por um rápido processo de propagação e consumo que faz com que novos significados sejam criados, pois se afastam dos sentidos originais para entremear-se por outras narrativas que se utilizam integral ou parcialmente dessas imagens.

Assim, se os elementos estéticos ligados a uma condição biopolítica inicialmente contribuem para a "partilha do sensível" (Rancière, 2009), o fluxo intenso pelo qual passaram algumas das imagens analisadas pode quebrar com esse potencial político das imagens amadoras. Pois, ao mesmo tempo em que a velocidade de propagação proporciona a abrangência das ações, ela também colabora para que a "ação transgressora" seja absorvida novamente como parte da cultura de massa, ou da "moda", para lembramos o termo de Benjamin (1994).

Projeção global, abrangência e simplificação

Ao longo do trabalho, abordamos diversos exemplos em que o compartilhamento em rede transformava os significados originais das imagens. Evidente na infinita reprodução das imagens dos mártires da Primavera Árabe e das ações performáticas do *Femen*, entre outros exemplos abordados, esse reordenamento de significados pode levar a caminhos que colaboram para uma glorificação ou apagamento dos elementos ali representados. O processo pode ser entendido de forma positiva se observamos a iconização de algumas das imagens analisadas, ainda que, para isso, tenham sofrido uma simplificação

demasiada, principalmente da mensagem que inicialmente tinham a missão de levar.

Para Goldberg, as imagens que se transformam em ícones têm justamente esse poder de se tornarem universais e condensarem mensagens complexas em si mesmas. Segundo o autor, as imagens-ícone:

> (...) almost instantly acquired symbolic overtones and larger frames of reference that endowed them with national or even worldwide significance. They concentrate the hopes and fears of millions and provide an instant and effortless connection to some deeply meaningful moment in history. They seem to summarize such complex phenomena as the powers of the human spirit or of universal destruction[109] (GOLDBERG, 1991, p. 135).

Tais poderes podem muito bem serem atribuídos a algumas das imagens analisadas, em que os significados originais ganham referências mais genéricas ou abstratas, transformando-as em instrumentos de combate a causas globais ou generalizadas, como a "luta pela democracia" ou a "liberdade de expressão".

Do ponto de vista negativo, essas imagens podem ser apropriadas por outros discursos, como o das grandes mídias e do mercado corporativo, que podem criar narrativas distorcidas ou até mesmo opostas às causas defendidas, ainda que usando das mesmas imagens "libertárias" produzidas pelos ativistas. Além disso, o processo de simplificação originário da iconização de tais imagens

[109] Quase instantaneamente adquirem conotações simbólicas e estruturas maiores de referência, que por sua vez as dotam de significados nacionais ou mesmo internacionais. Elas concentram as esperanças e os medos de milhões e fornecem uma conexão fácil e instantânea para alguns momentos extremamente significativos na história. Elas parecem resumir fenômenos complexos, tais como os poderes do espírito humano ou a destruição universal. [Tradução própria]

pode ainda esvaziar o discurso inicial, transformando os “ícones” em meras expressões passageiras de uma política mais virtual do que real.

Esses aspectos negativos são fruto da própria condição em que estão inseridos muitos desses movimentos, pois para atrair a atenção que precisam acabam por tornar questões locais complexas em elementos mais simplificados que possam reproduzir ao menos um pequeno fragmento das questões locais em nível global. Estratégia que garante não só maior repercussão por entre as redes de comunicação, mas também a atenção da mídia corporativa, ainda que essa muitas vezes mantenha o discurso simplificador ao exibir os movimentos como “fatos curiosos”, sem grandes preocupações analíticas.

Para citar apenas um exemplo dos tantos possíveis sobre a (re)apropriação do discurso ativista, uma postagem recente no site do *Femen* questiona a referência ao grupo que foi feita em uma campanha do *Novo Punto* da montadora *Fiat* no Brasil. No vídeo, o argumento principal é que “as notícias terão que correr para alcançar esse carro”. Entre as “notícias” que literalmente “correm atrás do carro”, estão um esportista, um casal de noivos e um grupo de mulheres segurando cartazes ao alto, com poucas roupas, mas sem os seios a mostra. O vídeo termina com estas mulheres entrando no veículo dirigido por um homem. Para as ativistas que inspiraram o anúncio, o uso da imagem como tal é “injusta” e para denunciar a cópia feita pela agência colocam no mesmo post algumas de suas imagens em protestos anteriores, com roupas e cartazes similares ao do comercial (Femen vs, 2012, online).

O que é intrigante nesse caso é a velocidade com que a "mensagem/imagem" do grupo foi incorporada pelo mercado corporativo. Como se pode notar no vídeo[110], a proposta "neofeminista" e libertadora torna-se um elemento ilustrativo para compor a micronarrativa do anúncio. Além disso, o ideal é totalmente distorcido quando as mulheres entram no carro (um objeto de consumo), dirigido por um homem (que está no comando da ação, o sujeito ativo). O oposto do que quer o grupo em sua fundamentação ideológica, que prega, entre outras coisas, pela igualdade entre os sexos e o fim das sociedades machistas. Outros apontamentos poderiam ser feitos sobre essa utilização da imagem do grupo pela agência de publicidade, mas basta aqui pontuarmos que o jogo midiático teatralizado pelas ativistas do *Femen*, em função do seu alcance, abre margem para esse tipo de apropriação, o que nos faz questionar os efeitos a longo prazo da exposição midiática em massa de suas ações.

Mais um aspecto a ser levantado é sobre a receptividade das imagens analisadas. Elas constituem um diálogo com as forças biopolíticas que agem sobre seus cidadãos que, por sua vez, respondem de forma ativa e, por vezes criativa, a essas pressões. São exemplos da força criadora da multidão, positivamente celebrada por Hardt e Negri (2005) e mostram que a politização do espaço midiático digital pode gerar manifestações culturais de alto impacto social, tanto em nível local como internacional.

A resposta popular às ditaduras nos países árabes feita por meio do uso de tecnologias de comunicação e da mobilização social é celebrada por, entre outros, Castells (2011) e Schieck (2011). Porém, as análises que direcionam seu foco de

[110] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=iWjvhw8jCS4#!>. Acesso em 18 dez. 2012.

atenção somente aos aspectos estruturais e tecnológicos das manifestações políticas citadas deixam de lado um aspecto que talvez somente as imagens sejam capazes de nos alertar.

A questão do corpo

Por quase todo o trabalho, o corpo foi um elemento que esteve presente em nossa argumentação, às vezes de forma periférica, em outras como centro da argumentação. Como parte de nossa fundamentação teórica está concentrada em noções de biopolítica, inevitavelmente iríamos cruzar com questões que permeassem o corpo. Porém, em vários momentos da pesquisa notamos que as imagens que analisamos não só falavam por si, como também atingiam nossos olhares de maneira profunda, um estremecer de sentidos, um fio veloz que corria pela espinha. Estavam, enfim, provocando emoções no corpo biológico do espectador.

Bem sabemos que a capacidade de produzir reações físicas não é uma exclusividade das imagens escolhidas para esse trabalho, mas inevitavelmente tal capacidade direcionou nosso olhar para possíveis aproximações que poderiam ser feitas entre aquelas imagens que representavam o corpo - em situação de risco, registradas por um amador, transparecendo uma situação de urgência - e o nosso corpo físico e biológico.

No decorrer da pesquisa, encontramos autores que, pouco a pouco, foram dando ferramentas para que essa perspectiva ganhasse força dentro do trabalho.

A começar por Foucault (1988, 2005, 2008a e 2008b) e também Hardt e Negri (2005). Num segundo momento, pudemos observar como a obra de Giorgio Agamben está presente nas pesquisas acadêmicas recentes voltadas ao campo da biopolítica. Uma das explicações para essa recorrência é a atualização do conceito de biopolítica proposto pelo autor, que coloca o corpo no lugar da política por excelência no mundo contemporâneo. Agamben acredita que o alargamento do estado de exceção permita ao soberano entrar "em simbiose cada vez mais íntima não só com o jurista, mas também com o médico, com o cientista, com o perito, com o sacerdote" (AGAMBEN, 2007, p.128). Tal fato faz com que a relação da política com a vida fique mais entrelaçada e, ao mesmo tempo, menos perceptível, dada a "naturalidade" com que são instituídas tais relações.

Dabashi (2012, online), autor que também faz menção ao mesmo trabalho de Agamben (2007), argumenta que "as fronteiras territoriais não são mais os únicos lugares de resistência às políticas de violência e tirania – nossos corpos nus, seja expondo-os ou escondendo-os, se tornaram o último remanescente de corporeidade que interessa e significa"[111] (DABASHI, op. cit.).

Esses, entre outros autores, nos possibilitaram acreditar na capacidade de significação da imagem corporal quando inserida em redes de comunicação digital, pois por meio delas podemos observar como o sujeito que detém o poder de produção de conteúdo pode manifestar visualmente as condições políticas pelas quais sente o desejo de lutar.

[111] Tradução própria. Trecho original: "territorial boundaries are no longer the solitary sites of resistance to political violence and tyranny - our naked bodies, whether we expose or hide them, have become the last remaining corporeality that matters and means."

Porém, quase sempre entenderemos a imagem corporal também como uma “política da vida” que transmite, por meio do corpo, a instabilidade pela qual a existência está submetida. Para tanto, basta pensarmos a amplitude das forças biopolíticas que atuam sobre ela, seja em nível governamental, por meio do controle da vida, da otimização dos recursos farmacêuticos, das políticas de “qualidade de vida” ou por intermédio das forças diretas do capital, com a mercantilização de todos os aspectos da vida, do lazer às relações afetivas.

Assim, a imagem dos corpos nos ambientes de comunicação digital, promovida pelas ações ativistas que analisamos, demonstram uma tentativa política de provocar afecção lidando com o que é universal a todos, ou seja, essa condição inescapável de vivermos sob forças biopolíticas que, por mais que tentemos nos desvencilhar, acabam por nos dominar. Tudo o que resta é o corpo e a forma de trabalho imaterial que pertence ao indivíduo, à sua subjetividade. Dessa maneira, a produção de imagens politizadas do corpo é a forma de utilização desses dois recursos (o corpo e o trabalho imaterial) que ainda são de nossa propriedade única na sociedade do biopoder e do controle.

No momento em que essas imagens da esfera política privada alcançam o outro, seus elementos estéticos contribuem para a produção de afetos e para a “partilha do sensível”, cujo elemento de base é a exposição da vida nua, da condição biopolítica a que está submetido o sujeito contemporâneo. Ao mesmo tempo, esse potencial libertador das imagens que provocam, instigam e seduzem o espectador pode sofrer com as contradições do próprio sistema a que faz referência.

Uma política centrada na imagem corpo, ainda que voltada às liberdades individuais, mostra que suas bases reivindicatórias estão localizadas na vida

privada dos indivíduos. Ou seja, a “democracia da multidão” (Hardt e Negri, 2005, p. 102) não escapa de uma manifestação que passa pelo campo privado, pois é ele que, em última instância, direciona a condição política do sujeito contemporâneo. O “corpo social” proposto por autores, essa entidade conjunta de todos os indivíduos unidos em prol da “produção biopolítica”, minimiza a atuação da vida nua ao colocá-la como “ação conjunta/comunidade”, mas não é capaz de fugir completamente dela. Vide o “espetáculo do terrorismo” apresentado por Giroux (2007), que contribui para que as energias se voltem mais para a alimentação de medos e a busca por alternativas de segurança e menos para ações políticas ativas em comunidade. São mais medos e menos responsabilidades compartilhadas.

O viés privado da manifestação política coloca-a no mesmo nível das demandas pela garantia da vida, tais como “segurança”, “liberdade”, “saúde” e “privacidade”. Isso faz com as imagens sejam facilmente codificadas pela audiência, ampliando seu alcance; mas também sofrem o efeito contrário, quando são absorvidas por discursos agarrados à vida privada e que nem sempre procuram o desprendimento, uma nova forma de fazer política, mas uma adequação aos sistemas já predominantes.

REFERÊNCIAS*

AGAMBEN, Giorgio. **Means Without End: Notes on Politics**. University of Minnesota Press, 2000.

_____. **Homo Sacer** : o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2007.

ALLEN, Paddy. Arab and Middle East revolt – an interactive map. **The Guardian** (on line). 17 feb. 2011. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/world/interactive/2011/feb/17/arab-world-protests-bahrain-map?INTCMP=SRCH>. Accesso em 01 mar. 2011.

ALLIEZ, Éric; NEGRI, Antonio. Peace and War. **Theory, Culture and Society**, SAGE, London, Thousand Oaks e New Delhi, Vol. 20 (2), 2003, pp. 109-118.

ANDÉN-PAPADOPOULOS, Kari. The Abu Ghraib torture photographs: News frames, visual culture, and the power of images**. Journalism**, vol. 9 (1), pp. 5-30, 2008.

APEL, Dora. Cultural Battlegrounds: Weimar Photographic Narratives of War. In: **New German Critique**, no. 76, 1999, pp. 49-84.

BALES, Elizabeth; LI, Kevin A.; GRISWOLD, William. CoupleVIBE: Mobile Implicit Communication to Improve Awareness for (Long-Distance) Couples. **ACM Conference on Computer Supported Cooperative Work**, 2011. Disponível em: < http://www.kevinli.net/CoupleVIBE_CSCW_Final.pdf>. Acesso em 24 mar. 2011.

BARTHES, Roland. **A Câmera Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTON, Laura. Pussy Riot's Kremlin protest owes much to riot grrrl. **The Guardian**, 3 fev. 2012. Disponível em : < http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2012/feb/03/pussy-riot-kremlin-protest-riot-grrrl>. Acesso em 09 out. 2012.

BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENKLER, Yochai, 2002. Coase's Penguin, or, Linux and The Nature of the Firm. **Yale Law Journal 112**, número 3, 2002. Disponível em: <http://www.benkler.org/CoasesPenguin.PDF>. Acesso em 01 mar. 2011.

BENNETT, W. Lance. New Media Power: the internet and global activism. In: Couldry, Nick; Curran, James (ed.). **Contesting Media Power**: alternative media in a networked world. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2003.

BRASIL, André G., MIGLIORIN, César A.. Biopolítica do amador: generalizações de uma prática, limites de um conceito. **Revista Galáxia**, São Paulo, n° 20, p. 84-94, dez. 2010.

CAPA, Robert. **Ligeiramente fora de foco**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CARLSON, Marvin. **Performance** : uma introdução crítica. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2009.

CASTELLS, Manuel. Anatomía de una revolución: no fue una revolución por internet, pero sin internet esta revolución no se hubiera producido. **La Vanguardia**. 19 fev. 2011. Disponível em: <http://www.lavanguardia.es/opinion/articulos/20110219/54117604837/anatomia-de-una-revolucion.html> Acesso em 20 fev. 2011.

_____. Communication, Power and Counter-power in the Network Society. **International Journal of Communication 1**, 2007, 238-266.CAPA, Robert. **Ligeiramente fora de foco**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

DABASHI, Hamid. La vita nuda: Baring bodies, bearing witness. **Aljazeera**, 23 jan. 2012. Disponível em :

<http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2012/01/201212111238688792.html>. Acesso em 19 out. 2012.

DAWKINS, Richard. **The Selfish Gene**. New York: Oxford University Press, 2006.

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

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007.

DINIZ, Juana Ribeiro. Culture Jamming: ativisimo e contra-hegemonia. **Caligrama**. Vol. 4, número 1, jan. a abr. 2008. Disponível em: < http://www.eca.usp.br/caligrama/n_10/05_diniz.pdf>. Acesso em: 04 dez. 2012.

EGYPT: the camp that toppled a president. 11 fev. 2011. **BBC**. Disponível em: < http://www.bbc.co.uk/news/world-12434787>. Acesso em 24 fev. 2011.

ELMAHDY, Aliaa Magda. Egyptian blogger Aliaa Elmahdy: Why I posed naked. **CNN online**, 20 nov. 2011. Entrevista concedida a Mohamed Fadel Fahmy. Disponível em: < http://edition.cnn.com/2011/11/19/world/meast/nude-blogger-aliaa-magda-elmahdy/index.html?hpt=hp_t3>. Acesso em 05 nov. 2012.

FELDMAN, Ilana. O apelo realista. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, nº 36, p. 61-68, ago. 2008.

FEMEN activists cut down cross in Kyiv. **Radio Free Europe.** 17 ago. 2012. Disponível em: <http://www.rferl.org/content/ukraine-femen-cross-pussy-riot/24679942.html>. Acesso em 19 set. 2012.

FEMEN VS Fiat. **Femen.org**. 21 set. 2012. Disponível em: <http://femen.org/en/news/id/95>. Acesso em 18 dez. 2012.

FLETCHER, Martin. The face of Abbas Kargar Javid — man accused of killing Neda Soltan. **The Times**. 20 ago. 2009. Disponível em: < http://www.timesonline.co.uk/tol/news/world/middle_east/article6802669.ece>. Acesso em 02 set. 2011.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **Em Defesa da Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **The Birth of Biopolitics**. Lectures at the Collège de France, 1978-79. New York: Palgrave MacMillan, 2008a.

_____. **Segurança, Território, População**. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

_____. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008c.

GIROUX, Henry A. Beyond the spectacle of terrorism – rethinking politics in the society of the image. **Situations**, vol. 2, no. 1, pp. 17-51, 2007. Disponivel em: <http://dev.ojs.gc.cuny.edu/index.php/situations/article/view/153/205>. Acesso em 02 jul. 2012.

GOLDBERG, Vicki. **The power of photography**: how photographs changed our lives. New York: Abbeville Press, 1991.

GUERIN, Frances. The energy of disappearing: problems of recycling Nazi amateur film footage. **Screening the past**, no. 17, 2004. Disponível em: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr_17/FGfr17.html>. Acesso em 25 jun. 2012.

HARDT, Michael; NEGRI, Antônio. **Multidão**: guerra e democracia na era do Império. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HÜPPAUF, Bernd. Emptying the Gaze: Framing Violence through the Viewfinder. In: **New German Critique**, no. 72, 1997, pp. 3-44.

IMAGES of revolution. Produção de Ibrahim Hamdam. Al Jazeera, 2011. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=2mGLP4IILPM>. Acesso em 27 jul. 2012.

ITU. Mobile cellular subscriptions in 2010. **Key 2000-2010 country data**. Disponível em: <http://www.itu.int/ITU-D/ict/statistics/material/excel/2010/MobileCellularSubscriptions00>. Acesso em 15 jul. 2011.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

KERSHAW, Baz. **The Radical in Performance**. London: Routledge, 1999.

KWAK, Nojin; CAMPBELL, Scott W. Mobile Communication and Civic Life: Linking Patterns of Use to Civic and Political Engagement. **Journal of Communication**, vol. 60, número 3, p. 536-555, 2010.

LANGSTON, Henry. Meeting Pussy Riot. **Vice**. 2012. Disponível em: <http://www.vice.com/read/A-Russian-Pussy-Riot>. Acesso em 16 out. 2012.

LASH, Scott; URRY, John. **Economies of Signs and Space**. London: Sage Publications, 1996.

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

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. São Paulo: Editora 34, 1993.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela**. São Paulo: Paulus, 2007.

MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas**: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000). São Paulo: USP, 2008. 429 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MICHAEL, Maggie. Egypt activist posts herself nude, sparks outrage. **The Guardian**, 17 nov. 2011. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/world/feedarticle/9952436>. Acesso em 07 nov. 2012.

MORTENSEN, Mette. When citizen photojournalism sets the news agenda: Neda Agha Soltan as a Web 2.0 icon of post-election unrest in Iran. **Global Media and Communication**, Vol. 7 (1), pp. 14-16, 2011.

NADIR, Leila. Poetry, Immigration and the FBI: The Transborder Immigrant Tool. **Hyperallergic**, 23 jul. 2012. Disponível em: < http://hyperallergic.com/54678/poetry-immigration-and-the-fbi-the-transborder-immigrant-tool/>. Acesso em 18 dez. 2012.

NEUFELD, Dialika. Getting Naked to Change the World. **Spiegel online**. 11 mai. 2012. Disponível em: <http://www.spiegel.de/international/europe/femen-activists-get-naked-to-raise-political-awareness-a-832028.html>. Acesso em 27 jul. 2012.

PANAGIA, Davide. **The Political Life of Sensation**. Durham and London: Duke University Press, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **The Politics of Aesthetics**. London: Continuum, 2004.

_____. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **Aesthetics and its discontents**. Cambridge: Polity Press, 2009.

RAPARELLI, Francesco. From Tute Bianchi to the Book Block: the Italian movement and the coming European insurrection. **Through Europe**, 23 de fevereiro de 2011. Disponível em: <http://th-rough.eu/side-projects/tute-bianche-book-bloc-english-transcript>. Acesso em 04 out. 2011.

RHEINGOLD, Howard. **The Virtual Community**: Homesteading on the Electronic Frontier: Reading, Massachusetts: Addison-Wesley, 1993.

_____. **Smart mobs**: the next social revolution. Basic Books, 2002.

ROBINS, Kevin. **Into the Image**: Culture and Politics in the field of vision. London: Routledge, 1996.

ROSE, Nicolas. The politics of life itself. **Theory, Culture and Society.** Sage: London, Thousand Oaks and New Delhi, vol.18 (6), p. 1-30, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das Mídias**. São Paulo: Experimento, 2003.

_____. **Corpo e Comunicação**: sintomas da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. A estética política das mídias locativas. **Nómadas**. N. 28. Universidad Central, Colombia, 28 abr. 2008.

SCHIECK, Mônica. **Movimentos sociais contemporâneos**: Uma análise das tecnologias de comunicação e informação como ferramenta para liberdade de expressão. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. 169 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SHIRKY, Clay. **Here comes everybody**. England: Penguin Books, 2009.

SILVA, Tarcisio Torres. Experiências políticas em redes sociais: colaboração e ação social num mundo desengajado. **Revista Mediação**, v. 11, p. 11-23, 2010. Disponível em: < http://www.fumec.br/revistas/index.php/mediacao/article/view/302>. Acesso em 04 dez. 2012.

_____. Mobilidade e ativismo: novas estratégias na luta contra o Estado hegemônico. **Revista Geminis**, n°1, ano 2, 2011a. Disponível em:< http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/viewArticle/39>. Acesso em 04 dez. 2012.

_____. Tecnologias a serviço da multidão: novas fronteiras de um Estado em crise. In: SANCHES, Tatiana (org.). **Estudos Culturais**: uma abordagem prática. São Paulo: Editora SENAC, 2011b.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

STUHR-ROMMEREIM, Helen. Pussy Riot in Translation. **Full Stop blog.** 17 ago. 2012. Disponível em: < http://www.full-stop.net/2012/08/17/blog/helen-stuhr-rommereim/pussy-riot-in-translation/>. Acesso em 09 out. 2012.

SUTTER, John D. The faces of Egypt´s revolution 2.0. **CNN** (on line), 21 fev. 2011. Disponível em: < http://edition.cnn.com/2011/TECH/innovation/02/21/egypt.internet.revolution/index.html#>. Acesso em 12 dez. 2012.

TURNER, Fred. **From Counterculture to Cyberculture**. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).