UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Escola de Comunicações e Artes

ELI BORGES JÚNIOR

TEORIA DA FORMA ALGORÍTMICA

Entre uma estética e uma ética dos algoritmos:
relações entre imagem, fruição e ação

São Paulo
2020

ELI BORGES JÚNIOR

TEORIA DA FORMA ALGORÍTMICA

Entre uma estética e uma ética dos algoritmos:
relações entre imagem, fruição e ação

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação.

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação.
Área de concentração: Teoria e Pesquisa em Comunicação.
Linha de Pesquisa: Comunicação e ambiências em redes digitais.

Orientador: Prof. Dr. Massimo Di Felice.

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Borges Júnior, Eli

Teoria da Forma Algorítmica: Entre uma estética e uma
ética dos algoritmos: relações entre imagem, fruição e ação /
Eli Borges Júnior ; orientador, Massimo Di Felice. -- São
Paulo, 2020.

427 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da
Comunicação - Escola de Comunicações e Artes / Universidade
de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. algoritmos 2. imagem 3. tecnologias digitais 4. fruição
5. ética e estética I. Di Felice, Massimo II. Título.

CDD 21.ed. - 302.2

Comunicação

BORGES JÚNIOR, Eli. **Teoria da Forma Algorítmica. Entre uma estética e uma ética dos algoritmos: relações entre imagem, fruição e ação.** 2020. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a): _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a): _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a): _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a): _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a): _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a): _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*À minha alma mater,
Universidade de São Paulo.*

Aos professores

*Massimo Di Felice e
Georges Didi-Huberman,*

*por me desafiarem a passar
das trilhas do rigor para as da liberdade.*

AGRADECIMENTOS

Esta tese é – na própria acepção em que emprego aqui o termo – uma "expressão" de mim mesmo. Ela não me "representa", mas aporta, a partir de suas linhas escritas, uma série interminável de perfis meus. Não há método capaz de eliminar esses vestígios: como estas próprias palavras, estão eles impressos aqui, trazendo ainda, por sua vez, perfis dos lugares onde estive e das pessoas com quem convivi nesse período.

Agradeço a meus pais e a meu irmão pelo apoio durante todo o doutorado.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), sem a qual seria impossível uma dedicação exclusiva à pesquisa. Agradeço imensamente por todo o apoio a esta investigação, tanto pela bolsa no Brasil quanto pelo financiamento de meu estágio de pesquisa na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de Paris (Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior – BEPE - Doutorado).

A meu orientador, hoje também amigo, Prof. Dr. Massimo Di Felice, por todos os ensinamentos, os conselhos, o incentivo à pesquisa acadêmica e as discussões reveladoras regadas a vinho e pasta ao pesto.

Ao Prof. Dr. Georges Didi-Huberman, pelo empenho e pela generosidade ao supervisionar meu projeto na EHESS, por nossos inspiradores encontros e por seus frutíferos seminários.

A todos os funcionários da secretaria de pós-graduação e do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA. Aos funcionários do CRP/ECA e do Departamento de Filosofia da FFLCH/USP.

Aos férteis apontamentos de minha banca de qualificação, composta pelo Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini e pelo Prof. Dr. Wagner Souza e Silva. À banca final, pelo trabalho paciente e diligente de leitura deste meu texto.

Aos funcionários da ECA, com quem convivi de modo tão carinhoso nesses anos. Aos professores das disciplinas cursadas no período, tão esclarecedoras à pesquisa: Prof. Dr. Eugênio Bucci, Profa. Dra. Silvia Laurentiz e Prof. Dr. Rogério Costa.

Aos professores da EHESS, cujo interesse por minha pesquisa e pelo Brasil tornaram meu período na França tão inspirador: Mme. Anne-Marie Havard, M. Giovanni Careri, M. Emanuele Coccia e M. André Gunthert.

À Mme. Valérie Beaudoin, ao M. Rossen Roussev e ao M. Marc Dufaur-Dessus, por tornarem minha estada na EHESS o mais confortável e acolhedora possível. Ao Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL) e ao Centre d'Histoire et de Théorie des Arts (CEHTA), pela acolhida generosa. À Mme. Dominique Lebleux, sempre tão gentil e pronta a ajudar.

À Bibliothèque nationale de France (BnF), pelo universo maravilhoso que me abriu aos olhos. Por todas as inspirações que me ofereceu a partiu de seu jardim inacessível. A seus funcionários, sempre tão simpáticos e prontos a me auxiliarem nos caminhos por entre aquele seu interminável acervo.

Ao Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe (ZKM), pela recepção cuidadosa em minhas duas visitas. A Bernd Lintermann, pelas preciosas discussões – e também pelos questionamentos – sobre minhas proposições teóricas.

Ao Warburg Institute da University of London, por me receber e permitir acessar algumas das joias produzidas por esse fascinante pensamento que é o de Aby Warburg. Ao Sr. Paul Taylor, tão gentil e atencioso.

Ao Centro Internacional de Pesquisa Atopos USP e seus queridos pesquisadores: Eliete Pereira, Erick Roza, Beatriz Redko, Bruno Madureira, Matheus Soares, Dora Kaufman, Raquel Melo e Danilo Patzdorf. Às queridas Teresa Neves e Beatrice Bonami.

A Natanael Pietroski, por todo o apoio carinhoso, pela ajuda na tese, pela inspiração, pela compreensão e pelos sorrisos capazes de iluminar qualquer incerteza.

A César Shishido, pela amizade, pela ajuda incondicional, por todas as revisões e leituras da tese, pela paciência e o estímulo para seguir.

Ao amigo e irmão Rafael Rios, por todos os ensinamentos, pelas risadas e o conforto da companhia. Ao amigo querido Fernando Tavares, pelas histórias, pelo apoio e por nossos momentos na tranquilidade de Ubatuba.

A Ieda Garcez, amiga-gêmea querida, por toda a paciência e bons conselhos. A Kalyne Vieira, pela amizade e a escuta sempre tão alentadora. A Renata Lamata, pelas risadas, pelas conversas e as aventuras no teatro. A Fernanda Moreira, amiga querida de quem é tão bom estar perto. A Cândida Pietroski e à Didi, por todo o cuidado e simpatia. A Patrícia e Jonatan Pietroski e ao Gutinho.

A Fernanda Almeida, Guilherme Bullejos, Jaqueline Pithan, Marcia Abujamra, Leonel Carneiro, Julliana Cutolo, Leonardo Giacchetta, Guilherme Duran e Aline

Pascoalino, pelas reflexões e todos os conselhos durante o processo de pesquisa. A Mariana Cavichioli, Leandro Hollanda, Shirlei Horta, Fabiana Del Mastro, Caio Leitão, Marcelo Herbst, Vitor Araújo, Jaqueline Soares, Viviane Carnizelo e Juliana Portilho, amigas e amigos da filosofia e de tão boas conversas. Às queridas e queridos René Teixeira, Paulo Froelich, Felipe de Menezes, Helen Nascimento, Rodrigo Brancaglioni, Giselle Mendes e Alejandro Cintado. Às queridas Elaine Gardinali e Silvia Gardinali, ao Fernando, por todo o carinho nesses anos de ECA/USP.

Aos amigos com quem convivi em Paris, Allana Meirelles, Bárbara Goulart, Dioclézio Faustino, Lourenço Fernandes, Juliane Vidotto, Paulo Ferreira, Muhamad Hussein e Vanessa Hussein. E aos amigos do além-mar, Enea Bianchi, Adriana Ramos, Larissa Pignataro, Ana Flávia Paiva (querida Momô), Antonio Rafele, Angélica Amancio, Lionel Kesztenbaum, Stevens Joyeux, Rodolfo Martinić e Aliénor Tournier.

Esta pesquisa foi financiada com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP: Processo FAPESP nº 2016/03588-7 e Processo FAPESP nº 2018/06565-3.

*"(...) só como fenômeno estético podem a existência e o mundo
justificar-se eternamente".*

Friedrich Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*.

BORGES JÚNIOR, Eli. **Teoria da Forma Algorítmica. Entre uma estética e uma ética dos algoritmos: relações entre imagem, fruição e ação.** 2020. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Resumo: Como desdobramento de uma pesquisa de mestrado também apoiada pela FAPESP, esta tese apresenta uma teoria sobre as possibilidades de transformação do estatuto da imagem e de seus modos de fruição a partir da hipertrofia das tecnologias de comunicação e informação digitais, tendo como foco um de seus elementos fundamentais: os algoritmos. Parte-se da construção de um percurso histórico-teórico que busca relacionar o surgimento de tecnologias midiáticas a alterações nos modos de operação e fruição das imagens. A construção desse percurso foi acompanhada por um mapeamento de casos representativos, imagens de naturezas diversas, o que nos levou a estabelecer dois modelos de operação e fruição da imagem: um anterior e outro posterior ao advento do digital. Descrevemos, então, esses dois modelos (*formas*) a partir do que identificamos como suas origens, características e ressonâncias principais: 1) a *forma espetacular*, marcada pela *frontalidade*, a *representação* e a *racionalidade*; e 2) a *forma algorítmica*, articulada pela *familiaridade*, a *expressão* e a *sensorialidade*. A tese se debruça sobre esse segundo modelo, construindo o que se define como um "Atlas" de "imagens algorítmicas" a fim de descrever, sob as perspectivas técnica e filosófica, seus elementos constitutivos. Esses elementos, como sustentamos, seriam não apenas marcas dessas imagens, mas também ressoariam para além delas mesmas como precipitadores de um *modus percipiendi* outro, expresso em certos fenômenos urgentes de nossos tempos, aos quais nos dedicamos na última parte da tese: a crise da própria noção de imagem (e de espectador), o problema da existência (e da verdade) e a crise da ação política (e de seus gestos).

Palavras-chave: Algoritmos. Imagem. Fruição. Ética. Estética. Redes digitais. Percepção.

BORGES JUNIOR, Eli. **The Theory of Algorithmic Form. Between an aesthetics and an ethics of algorithms: relations among image, enjoyment and action.** 2020. Thesis (Doctorate in Communication Sciences) – School of Communications and Arts, University of Sao Paulo, Sao Paulo, 2020.

Abstract: As a result of a master's research also supported by FAPESP, this thesis presents a theory on the possibilities of transforming the status of the image and its modes of enjoyment from the hypertrophy of digital communication and information technologies, focusing on one of its fundamental elements: the algorithms. This study starts from the construction of a historical-theoretical path that seeks to relate the emergence of media technologies to the changes in the modes of operation and enjoyment of images. The construction of this path was simultaneous with a mapping of representative cases, images of different natures, which led us to establish two models of operation and enjoyment of the image: one before and the other after the advent of digital. We describe, then, these two models (*forms*) from what we identified as their main origins, characteristics and resonances: 1) the *spectacular form*, characterized by *frontality*, *representation* and *rationality*; and 2) the *algorithmic form*, articulated by *familiarity*, *expression* and *sensoriality*. The thesis focuses on this second model, building what is defined as an "Atlas" of "algorithmic images" in order to describe, from a technical and philosophical perspective, its constituent elements. We propose that these elements would not only be traces of these images, but they would also resonate, beyond them, as precipitants of another *modus percipiendi*, expressed in urgent phenomena of our times, a hypothesis that we explore in the last part of the thesis: the crisis of the notion of image (and of spectator), the problem of existence (and of truth) and the crisis of political action (and its gestures).

Keywords: Algorithms. Image. Enjoyment. Ethics. Aesthetics. Digital networks. Perception.

BORGES JUNIOR, Eli. **Théorie de la Forme Algorithmique. Entre une esthétique et une éthique des algorithmes : relations entre image, jouissance et action.** 2020. Thèse (Doctorat en Sciences de la Communication) – École de Communications et Arts, Université de São Paulo, São Paulo, 2020.

Résumé : À la suite d'une recherche de master également soutenue par la FAPESP, cette thèse présente une théorie sur les possibilités de transformation du statut de l'image et ses modes de jouissance à partir de l'hypertrophie de la communication numérique et des technologies de l'information, en se concentrant sur l'un de ses éléments fondamentaux : les algorithmes. Elle part de la construction d'un parcours historico-théorique qui cherche à rapporter l'émergence des technologies médiatiques aux évolutions des modes d'opération et de jouissance des images. La construction de ce parcours s'est accompagnée d'une cartographie de cas représentatifs, d'images de natures différentes, qui nous a conduit à établir deux modèles d'opération et de jouissance de l'image : l'un avant et l'autre après l'avènement du numérique. Nous décrivons donc ces deux modèles (*formes*) à partir de ce que nous avons identifié comme leurs principales origines, caractéristiques et résonances : 1) la *forme spectaculaire*, marquée par la *frontalité*, la *représentation* et la *rationalité* ; et 2) la *forme algorithmique*, signalée par la *familiarité*, l'*expression* et la *sensorialité*. La thèse se concentre sur ce deuxième modèle, en construisant ce qui est défini comme un « Atlas » d'« images algorithmiques » afin de décrire, dans une perspective technique et philosophique, ses éléments constitutifs. Ces éléments, comme nous le soutenons, ne seraient pas seulement des marques de ces images, mais ils aussi résonneraient au-delà d'elles-mêmes, comme précipitants d'un autre *modus percipiendi*, exprimé dans certains phénomènes urgents de notre temps, auxquels nous nous consacrons dans la dernière partie de la thèse : la crise de la notion d'image elle-même (et de spectateur), le problème de l'existence (et de la vérité) et la crise de l'action politique (et de ses gestes).

Mots-clés : Algorithme. Image. Jouissance. Éthique. Esthétique. Réseaux numériques. Perception.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Bilderatlas Mnemosyne</i> , Aby Warburg. Sala de leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, durante a exposição <i>Ovid</i> , 1927, Hamburgo, Alemanha. Warburg Institute Archive, Londres. Fotografia: The Warburg Institute.....	38
Figura 2: <i>Bilderatlas Mnemosyne</i> , Aby Warburg. Sala de leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, durante a exposição <i>Ovid</i> , 1927, Hamburgo, Alemanha. Warburg Institute Archive, Londres. Fotografia: The Warburg Institute.....	39
Figura 3: Elementos de catalogação e organização do acervo da biblioteca do Warburg Institute, Londres. Fotografia: Eli Borges Junior.	43
Figura 4: nosso Atlas de imagens, captura de tela. Ao lado direito, QR code de acesso.....	44
Figura 5: <i>Bilderatlas Mnemosyne</i> , Aby Warburg, 1927-1929, pranchas 2, 45, 77 e 79. Warburg Institute Archive, Londres. Fotografia: The Warburg Institute.	46
Figura 6: “Área de trabalho” (“mesa”) do IOS Apple (notebook), captura de tela	47
Figura 7: Reconstrução de um teatro grego antigo com suas partes principais, séc. IV a.C. Fonte: Wikimedia Commons, modificada por Natanael Pietroski.	73
Figura 8: Bustos de Eurípides (à esquerda) e Platão (à direita), cópias de originais gregos do séc. IV a.C, mármore. Musei Vaticani, Roma. Fotografia: Eli Borges Junior.....	84
Figura 9: <i>Torso Belvedere</i> , de Apolônio de Atenas, provavelmente cópia do século I a.C., mármore. Musei Vaticani, Roma. Fotografia: Eli Borges Junior.	101
Figura 10: <i>Laocoonte e seus filhos</i> , anônimo romano, cópia de original grego do séc. III a.C., mármore. Musei Vaticani, Roma. Fotografia: Eli Borges Junior.	103
Figura 11: <i>Venere di Urbino</i> , de Tiziano, 1538, óleo sobre tela, coleção Galleria degli Uffizi, Firenze, Itália. Fotografia: The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DirectMedia Publishing GmbH.	106
Figura 12: Hitler ensaia poses e expressões para seus discursos, 1927. Fotografias de Heinrich Hoffmann.	121
Figura 13: Hitler em <i>O triunfo da vontade</i> , de Leni Riefenstahl, 1935. Fotograma do filme.	122
Figura 14: <i>Rienzi prometendo obter justiça pela morte de seu jovem irmão, morto em um conflito entre as facções Colonna e Orsini</i> , de William Holman Hunt, 1849, óleo sobre tela.	122
Figura 15: Modelo de transistor. Fotografia de "Anonimski". Fonte: Wikimedia Commons.	135

Figura 16: Página do artigo <i>Explication de l'Arithmétique Binaire</i> , Gottfried Wilhelm von Leibniz, 1703. Fonte: LEIBNIZ, 1703.	139
Figura 17: Tela de projeção de <i>Emotion Hero</i> , de Ruben van de Ven, 2016. Fotografia de Eli Borges Junior, exposição <i>Open Codes</i> , 2017.	142
Figura 18: Tela de projeção de <i>Emotion Hero</i> , de Ruben van de Ven, 2016. Fotografia de Ruben van de Ven.	143
Figura 19: Telas do aplicativo de <i>Emotion Hero</i> , de Ruben van de Ven, 2016, captura de tela. Fotografia de Ruben van de Ven.	144
Figura 20: A comunicação estigmérgica das formigas. Fotografias de Igor Chuxlancev. Fonte: Wikimedia Commons.	150
Figura 21: Obra exposta em <i>Fale com a Pina. O porco</i> , de Nelson Leirner, 1967. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografia de Eli Borges Junior.	157
Figura 22: Obras expostas em <i>Fale com a Pina</i> . Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografia de Eli Borges Junior.	159
Figura 23: <i>Under sea</i> , Yoriko Ito, 2016, Google Tilt Brush. Fotograma do vídeo. Fonte: Tilt Brush Artist in Residence.	164
Figura 24: <i>Noite Estrelada</i> , de Vincent Van Gogh, transformado em um VR diorama, George Peaslee, 2016, Google Tilt Brush. Fotograma do vídeo. Fonte: https://sketchfab.com/georgepeaslee	165
Figura 25: <i>YOU:R:CODE</i> (instalação interativa com espelho, vídeo de 5 canais, display flipdot e som), de Bernd Lintermann, 2017, exposição <i>Open Codes</i> , ZKM, Alemanha. Fotografia de Eli Borges Junior.	180
Figura 26: <i>YOU:R:CODE</i> , de Bernd Lintermann, 2018, exposição <i>Open Codes</i> , ZKM, Alemanha. Fotografias de Eli Borges Junior e César Shishido.	181
Figura 27: <i>YOU:R:CODE</i> , de Bernd Lintermann, 2018, exposição <i>Open Codes</i> , ZKM, Alemanha. Fotografia de César Shishido.	182
Figura 28: <i>La romería de San Isidro</i> , de Francisco de Goya, da série de suas <i>Pinturas Negras</i> , 1819-1823, óleo sobre parede trasladado para tela, Museo del Prado, Madrid, Espanha. Fotografia: Wikimedia Commons.	185
Figura 29: <i>Rinuncia dei beni terreni</i> , de Domenico Ghirlandaio, 1482-1485, afresco, Cappella Sassetti, Igreja de Santa Trinità, Firenze, Itália. Fotografia: Wikimedia Commons.	185
Figura 30: Terceiro painel de <i>YOU:R:CODE</i> , de Bernd Lintermann, 2017, exposição <i>Open Codes</i> , ZKM, Alemanha. Fotografia de Eli Borges Junior.	188
Figura 31: Serpente em realidade virtual (um exemplo possível), vídeo para óculos de RV. Fonte: Youtube.	190

Figura 32: <i>Fearfull Symmetry</i> , de Ruairi Glynn, 2012, em exibição na Tate Modern, Londres, Inglaterra. Fotografias de Simon Kennedy. Fonte: http://www.ruairiglynn.co.uk/	200
Figura 33: Robotic Action Painter (RAP) em ação no Museu de História Natural de New York, Leonel Moura, 2007. Fonte: http://www.leonelmoura.com/	201
Figura 34: Obra realizada pelo RAP: RAP 230807, Leonel Moura, 2007, tinta sobre tela, Coleção Bebot Association. Fonte: http://www.leonelmoura.com/rap-2/	201
Figura 35: <i>Hyper-Reality</i> , vídeo de Kiichi Matsuda, 2016. Fotogramas do vídeo.	205
Figura 36: Gráfico "valor de realidade".....	206
Figura 37: Instrução "Go through the wall" em VRMe, de Bernd Lintermann, 2017, exposição <i>Open Codes</i> , ZKM, Alemanha. Fotograma de vídeo sobre a obra (ZKM).	210
Figura 38: Relevo metálico sobre o solo, VRMe, de Bernd Lintermann, 2017, exposição <i>Open Codes</i> , ZKM, Alemanha. Fotografia de César Shishido.....	211
Figura 39: Placa metálica para toque, VRMe, de Bernd Lintermann, 2017, exposição <i>Open Codes</i> , ZKM, Alemanha. Fotografia de César Shishido.	212
Figura 40: Instrução "Touch me", em VRMe, de Bernd Lintermann, 2017, exposição <i>Open Codes</i> , ZKM, Alemanha. Fotograma de vídeo sobre a obra (ZKM).	226
Figura 41: <i>Super Slime Simulator</i> , aplicativo para relaxamento e controle da ansiedade, captura de tela.	234
Figura 42: Algumas das diversas imagens de Neda Agha-Soltan compartilhadas nas redes sociais.	242
Figura 43: A morte de Neda, legendas em inglês. Fotogramas do vídeo. Fonte: Youtube.	243
Figura 44: A identidade aberta de Luther Blisset. Fonte: Wikimedia Commons.	245
Figura 45: Imagem do movimento Anonymous (máscara de Guy Fawkes), acompanhada da bandeira da Tunísia. Fonte: Wikimedia Commons.	245
Figura 46: Emblema do movimento Anonymous. Fonte: Wikimedia Commons.	245
Figura 47: <i>La Primavera</i> , de Sandro Botticelli, 1482, têmpera sobre madeira, Galleria degli Uffizi, Firenze, Itália. Fotografia: Wikimedia Commons.	252
Figura 48: <i>Conferma della Regola</i> , de Domenico Ghirlandaio, 1482-1485, afresco, Cappella Sassetti, Igreja de Santa Trinità, Firenze, Itália. Fotografia: Wikimedia Commons.	253
Figura 49: <i>Hope</i> , de D.H. Saur, 2008-2017, colagem da exposição <i>Affect Me. Social Media Images in Art</i> , Düsseldorf, Alemanha. Fotografia de Alexandra Höner. Fonte: http://affective-societies.de	259
Figura 50: Detalhes de <i>Hope</i> , de D.H. Saur, 2008-2017.	259

Figura 51: <i>Guerrillero heroico</i> , de Alberto Korda, 1960, fotografia. Fonte: Wikimedia Commons.....	261
Figura 52: Esquema do processo de destilação. Créditos: Theresa knott e John Kershaw. Fonte: Wikimedia Commons, modificada.....	263
Figura 53: <i>Hope</i> , de D.H. Saur, 2008-2017, colagem da exposição <i>Affect Me. Social Media Images in Art</i> , Düsseldorf, Alemanha. Fotografia de Alexandra Höner. Fonte: http://affective-societies.de	266
Figura 54: <i>Bilderatlas Mnemosyne</i> , Aby Warburg, 1927-1929, prancha 77. Warburg Institute Archive, Londres. Fotografia: The Warburg Institute.	266
Figura 55: Detalhe de <i>Hope</i> , de D.H. Saur, 2008-2017.	271
Figura 56: A vertiginosa profusão dos memes de Internet. Resultado de busca simples no Google. Acesso em 16 nov. 2019.	274
Figura 57: Exemplos de memes de temáticas variadas.....	278
Figura 58: <i>Selfie</i> durante a cerimônia do Oscar em 2014. Fonte: 100photos.time.com	284
Figura 59: <i>Selfie</i> frontal, <i>selfie</i> dos pés, <i>selfie</i> de espelho, <i>selfie</i> de lado. Classificação segundo André Gunthert (2015, p. 156). Fotografia de Alessandra Scaff.	286
Figura 60: Serpente em realidade virtual (um exemplo possível), vídeo para óculos de RV. Fonte: Youtube.....	294
Figura 61: Terceiro painel de <i>YOU:R:CODE</i> , de Bernd Lintermann, 2017, exposição <i>Open Codes</i> , ZKM, Alemanha. Fotografia de Eli Borges Junior.....	324
Figura 62: <i>Super Slime Simulator</i> , aplicativo para relaxamento e controle da ansiedade, captura de tela.	359
Figura 63: <i>Facey – Editor de rosto e câmera</i> , aplicativo para <i>smartphone</i> , captura de tela.....	360
Figura 64: Manifestantes tomam o edifício do Congresso Nacional. Brasília, 17 junho de 2013. Fotografia de Mídia Ninja.	368
Figura 65: Exemplos de <i>emoticons</i> hoje disponíveis em aplicativos de <i>chat</i> , captura de tela, novembro de 2019.	370
Figura 66: Exemplos da miríade de GIFs e <i>stickers</i> hoje disponíveis em aplicativos de <i>chat</i> , captura de tela, novembro de 2019.	371

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
Problemática, premissas e hipóteses	22
Questões de método: nosso Atlas de imagens	32
 PARTE I – A forma espetacular: conceito, características, reverberações ...	52
 Capítulo 1 – Sobre o conceito de forma.....	53
1.1 “Forma”: uma palavra e muitas acepções	54
1.2 A forma como algo inseparável de um conteúdo	58
1.3 A forma como algo social e comunicativo	62
 Capítulo 2 – A forma espetacular	
Origens, características e reverberações	67
2.1 O que é a "forma espetacular"?	68
2.2 Origens da forma espetacular	69
2.3 Características da forma espetacular.....	76
2.4 Reverberações da forma espetacular	85
 Capítulo 3 – Reverberações da forma espetacular	
Imagem e fruição na modernidade do século XVIII	90
3.1 A constituição da Estética: a sensibilidade racional.....	91
3.2 O nascimento da História da Arte: beleza e verdade.....	100
 Capítulo 4 – A crise da forma espetacular.....	108
4.1. Imagem e fruição na era da reprodutibilidade técnica	109
4.2 Estética e política: a imagem midiática	115

PARTE II – A forma algorítmica: conceito e características	126
Capítulo 5 – Sobre o conceito de forma algorítmica.....	127
5.1 Por que "algorítmica"?	128
5.2 A codificação (e sua natureza paradoxal)	136
5.3 Um outro <i>modus percipiendi</i>	145
Capítulo 6 – A forma algorítmica	
Primeira característica fundamental: a <i>familiaridade</i>	154
6.1 Intimidade e imprevisibilidade	155
6.2 Sobre o "familiar"	166
Capítulo 7 – A forma algorítmica	
Segunda característica fundamental: a <i>expressão</i>.....	171
7.1 A questão da referencialidade.....	172
7.2 A existência <i>ex hypothesi</i>	186
7.3 A "expressão"	192
Capítulo 8 – A forma algorítmica	
Terceira característica fundamental: a <i>sensorialidade</i>	207
8.1 Pensar, representar/ Sentir, expressar	208
8.2 Como opera o sentir	219
8.3 O sentir e o “valor de realidade”	232
PARTE III – A forma algorítmica: implicações.....	237
Capítulo 9 – O problema da imagem (e do espectador)	238
9.1 Imagens que desaparecem	239
9.2 <i>Mise en concurrence</i> de afetos: polaridades da imagem algorítmica ..	249

9.3 A imagem algorítmica como crise	257
9.3.1 Primeira polaridade: entre vários pontos de vista	260
9.3.2 Segunda polaridade: entre ordem e desordem	264
9.3.3 Terceira polaridade: entre o próximo e o distante	276
9.3.4 Quarta polaridade: entre o excepcional e o banal	280
9.4 A bipolaridade da imagem algorítmica	288
Capítulo 10 – O problema da existência (e da verdade)	292
10.1 Sobre diferentes modos de existência	293
10.2 O modo de existência algorítmico (MEA)	300
10.3 O que é a “digitalização”?	318
10.4 A generalização do MEA: o Hiperdigital	327
10.5 A crise do estatuto da verdade	330
Capítulo 11 – O problema da ação (e dos gestos)	344
11.1 Do sentir à <i>práxis</i>	345
11.2 A ação e os gestos	346
11.3 O <i>touch</i> como gesto próprio da forma algorítmica	355
11.4 Da estética à ética: a imagem como gesto	361
CONSIDERAÇÕES FINAIS	377
Teoria da Forma Algorítmica	378
Diagrama da Teoria da Forma Algorítmica	391
REFERÊNCIAS	392
ANEXOS	416

INTRODUÇÃO

Problemática, premissas e hipóteses

"As imagens não dizem a verdade, mas são seu fragmento, seu vestígio lacunar".

Georges Didi-Huberman, em *Imagens, apesar de tudo*, 2003¹.

Depois de quatro anos de dedicação exclusiva à minha pesquisa, cheguei a uma constatação: não mais conseguia identificar quem eu mesmo era. Em uma sessão de psicanálise, percebi que havia me transformado em minha própria tese, e que também ela refletia, em si mesma, vários de meus dilemas. Foi assim que percebi, com uma clareza rara para os dias comuns, que o tema da imagem é o grande tema de minha vida. Não à toa, ele é justamente o fio comum entre os três grandes eixos de estudo aos quais me dediquei até hoje: a graduação em comunicação social, o bacharelado em filosofia e a formação técnica em artes.

Muito se discute sobre a intensa ou mesmo vertiginosa influência das tecnologias digitais e de suas imagens na vida contemporânea e seria praticamente impossível partir de uma perspectiva que desvie dessa direção. Mas temas aparentemente "óbvios" ou que partem de perspectivas "óbvias" – quem negará a intensidade dessa "influência" –, podem levar-nos a um vício perigoso: o daquele das afirmações que se sustentam por si mesmas. O que pretendo dizer com tudo isso é que a grande questão de fundo desta pesquisa é extremamente simples e, por conta mesmo disso, extremamente difícil de ser explorada; para além da simples afirmação, aquilo que aqui surge como um verdadeiro problema é o seguinte: *como e em que medida* se dá essa influência das tecnologias e de suas imagens?

Questão para toda uma vida – ou para várias vidas – de pesquisa acadêmica. Tão espinhosa quanto necessária, podemos, no entanto, desdobrá-la em duas outras indagações, a fim de que se torne mais específica: como essas imagens – ou aquilo que identificamos como tais – efetivamente operam? E, nesse sentido, em que medida

¹ Tradução nossa. No original: "Les images ne disent pas la vérité, mais en sont le lambeau, le vestige lacunaire". Ver *Images malgré tout*: DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 232.

esses seus modos de operação guardam correspondências com fenômenos que acreditamos serem próprios de nossa época? Em outras palavras, o que gostaria de anunciar aqui como hipótese fundamental é que parece haver, com o advento das tecnologias digitais, o surgimento de um novo modo de operação e fruição das imagens e, por extensão, uma nova espécie de imagem e de fruição², com características bastante específicas. A hipertrofia dessas imagens significaria, por sua conta e vez, a hipertrofia de suas próprias características, a ponto de essas se tornarem elementos fundantes de nossa condição contemporânea.

Assim, pretendo aqui oferecer chaves importantes de leitura que nos possibilitem relacionar estas duas premissas gerais: 1) a de explosão das imagens e de sua presença, diríamos, incontestável e 2) o advento de certas transformações que parecem alterar profundamente nossa forma de ver e perceber o mundo e, por extensão, as raízes de nosso próprio modelo de sociedade e de política.

O que sustento, fundamentalmente, é que a maneira pela qual lidamos com uma imagem, ou seja, o posicionamento que assumimos quando em sua presença é algo cultural e socialmente construído. O modo em que se posicionava um florentino do século XVI, ao se deparar com a *Venere di Urbino*, não era o mesmo modo a partir do qual nós nos colocamos diante das imagens de nossos dispositivos (e, mais: talvez não seja o mesmo modo em que nos colocamos hoje diante do mesmo quadro de

² A compreensão do sentido do termo "fruição" ao qual aqui recorro é essencial: ele se compõe por duas acepções extremamente interessantes, que, embora distintas, em muito se complementam: 1) a de "utilização", de "aproveitamento" ou de obtenção de "vantagem" de algo e 2) a de obtenção de um certo tipo de prazer (seja ele negativo ou positivo), relacionado diretamente a esse usufruto (ver HOUAISS, VILLAR, 2001, p. 1395). Versões correspondentes, como a palavra francesa *jouissance* ou a inglesa *enjoyment*, confirmam essa riqueza semântica: a de "direito, possibilidade de usar, de se servir de algo, de extrair-lhe benefícios, vantagens" (CNRS, 1983, p. 755, tradução nossa); e também a "ação de ter prazer" (CNRS, 1983, p. 754, tradução nossa) de naturezas diversas, como a companhia de alguém ou o prazer sexual (ambos os significados aparecem também no inglês *fruition* e em seu correspondente, muito mais comum, *enjoyment*: ver SIMPSON, WEINER, 1998, p. 231). Para todos os efeitos, isso nos ajuda a pensar em uma experiência, uma relação com a imagem em que "apropriação" (aqui em um sentido bastante estendido) e "sensação" estão intrinsecamente unidas. É o que nos permite e nos obriga, portanto, a conceber a imagem aqui tanto do ponto de vista de *suporte* como do de *conteúdo* (na verdade, em uma relação indistinguível entre ambos). O termo "fruição", como veremos ao longo da tese, será retrabalhado: ele será estendido a uma noção que mescla, portanto, essas duas acepções: ao percebermos uma imagem, há um exercício indistinto a partir do qual, *apropriamo-nos*, em parte, dela, o que não deixa, em nenhuma medida, de nos causar uma *sensação*, por mais pálida que seja (poderíamos nos indagar se é possível conservar-se indiferente a uma imagem, ainda que absolutamente simples e já conhecida. Não é necessário que seja uma obra maravilhosa ou uma fotografia de horror, basta um simples selo postal. Ao percebê-lo como "simples selo postal" nós já, em alguma medida, apropriamo-nos dele, já o usufruímos em algum modo, pelo menos ao atribuir-lhe algum tipo de sentido enquanto "imagem").

Tiziano na Galleria degli Uffizi). Uma imagem, para ser fruída, anuncia-nos uma espécie de jogo, que, como tal, pressupõe certas regras para ser jogado. Toda imagem anuncia consigo mesma esse conjunto de regras, conjunto esse que se nos é revelado pelo modo como a imagem aparece a nós, ou seja, por aquilo que é por ela oferecido (seja isso de natureza visual ou auditiva) e por meio do que podemos acessá-la.

A forma pela qual uma imagem se configura materialmente pressupõe essas regras pelas quais ela jogará com aquele que com ela se dispuser a fazê-lo (e aqui remeto a um significado estendido de imagem, para além do campo visual, e para além de seus usos ou motivos). Uma pintura, uma ilustração em nanquim, uma fotografia, uma projeção na tela de cinema, a tela da TV, um *outdoor*, uma escultura, uma peça radiofônica, um concerto de música de câmara: parto aqui da hipótese de que, sob um certo ponto de vista (a isso nos dedicaremos na parte I da tese), todos esses exemplos exibem, já em seu processo de produção e operação, certas normas pelas quais serão fruídos *como* imagens, ou seja, eles pressupõem, pelo modo como se constituem materialmente, certas características que orientam nossa forma de fruí-los. Vislumbro, assim, uma relação indissociável entre os modos de elaboração e os modos de fruição de uma imagem: toda imagem é expressa por uma "economia"³, cujas regras orientam tanto os modos da primeira quanto os da segunda. O que me interessa é investigar como essa "economia" se altera a partir da inserção de um elemento tecnológico novo, aqui a eletricidade e seus desdobramentos, oferecendo-nos uma imagem outra que, como veremos, parece se distinguir sobremaneira do que poderíamos chamar de "imagens tradicionais".

É certo que importantes autores, *mutatis mutandis*, atravessaram ideias próximas, principalmente ao refletirem sobre a relação entre o surgimento de tecnologias de comunicação e possíveis alterações da percepção humana. Para citar três reflexões que para muitos já é território bastante explorado, remetamos a Walter Benjamin e seu exame acerca dos efeitos das então recentes invenções decorrentes

³ "Economia" aqui no sentido estendido do termo grego οἰκονομία, a saber, o de "organização, ordem, distribuição" (BAILLY, 1935, p. 1357), sem atravessar necessariamente sua acepção mais comum, a de "administração doméstica", muito menos a de "economia financeira". Quem nos inspira a esse uso estendido é Didi-Huberman, que a emprega recorrentemente sobretudo ao pensar a relação entre imagem e elemento afetivo: DIDI-HUBERMAN, 2016, pp. 55-60; ver DIDI-HUBERMAN, 2018b, p. 118.

da explosão da eletricidade sobre a percepção humana, mote, por exemplo, de seu célebre *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*⁴. Marshall McLuhan e a ideia de meios de comunicação como prolongamento do “sensório humano”⁵, assim como as potencialidades desses em desenvolver percepções e sentidos outros sobre o mundo, também já nos aportam uma perspectiva próxima disso. Ou ainda, para fazer jus a uma figura particularmente próxima a nós, cito Vilém Flusser, que relaciona o advento de um tipo de imagem distinto da imagem tradicional, a “imagem técnica” ou “tecnoimagem” – marca de seu tempo –, a uma mudança mais aguda, algo relacionado mesmo a “nosso estar-no-mundo”⁶.

De fato, esses autores, cada um a seu modo e em distintas cores, buscam refletir sobre o surgimento de uma condição outra em que novas tecnologias, imagem e percepção (ou sensação) parecem assumir um novo caráter. E por isso eles serão, sobretudo Benjamin e Flusser, recorrentemente evocados em nosso trabalho. Mas o elemento fundamental que, de fato, justifica esta pesquisa consiste na identificação e descrição de uma transformação ainda mais abrangente⁷, própria a nossos tempos justamente pelo tipo de dispositivos que passamos a experimentar. Essa transformação estaria relacionada a um processo de “digitalização” do mundo da vida, “digitalização” essa que parece forjar um novo *modus percipiendi* que aqui pretendemos explorar investigando as relações entre nossos modos de operar e fruir a imagem hoje.

Mas o que significaria, nesse sentido, essa referida “digitalização”? O que sugiro é que o exercício de fruição das imagens alterar-se-ia na medida em que é profundamente alterado o seu modo de operação por conta da emergência do elemento digital. O núcleo de articulação dessa hipótese parece estar no conceito que formulo como chave descritiva desse processo de “digitalização”: o conceito de “imagem algorítmica”.

⁴ No Brasil, dentre as várias traduções para nosso idioma, recomendamos a da Editora Zouk, que parte de uma das raras versões do texto de Benjamin (BENJAMIN, 2014).

⁵ Ver MCLUHAN, 1972, p. 63.

⁶ Ver FLUSSER, 2008, p. 22.

⁷ E que, evidentemente, não deixa de ser também uma espécie de tributo às extraordinárias contribuições desses dois autores.

A emergência de uma constelação de possibilidades de produção de imagens em nossa contemporaneidade, associada ao movimento de hipertrofia dos usos e aplicações dessas tecnologias, sugere alterar significativamente nossa experiência no mundo, ressoando seus reflexos nas mais variadas esferas. Parece haver algo que reside no modo de operação das imagens geradas pelas tecnologias de comunicação recentes (algo que se constitui com o seu próprio processo de produção) que ressoa como uma espécie de herança genética nessas transformações. Mas como poderíamos descrever essas imagens? São muitos os seus tipos e manifestações em nossos tempos: imagens das redes digitais, imagens em Realidade Virtual ou Realidade Aumentada, imagens geradas por Inteligência Artificial, para citar apenas algumas delas. No entanto, se pudéssemos reuni-las em um fio comum, esse fio envolveria certamente o seu aspecto técnico, o modo pelo qual são geradas: todas elas são fruto de um processo extremamente complexo de codificação; todas são articuladas por um elemento que hoje figura, ainda bastante enigmaticamente, como o grande responsável por uma mudança de ordem mesmo "revolucionária": são eles os algoritmos.

A transformação em código binário e a sua articulação complexa a partir dos algoritmos é o processo que parece também estar na raiz de tais transformações profundas que vivemos. Essas imagens, sugerimos, são a superfície – a única, aliás – pela qual tais mudanças se expressam e a única superfície pela qual as acessamos. Afinal, é na forma de imagens que acessamos os "dados" das redes digitais, que, de fato, temos "contato" com os algoritmos e com todos os recentes termos que têm ganhado uma extrema notoriedade (*Big Data*, Inteligência Artificial, *machine learning*, *deep learning*, são alguns deles).

É preciso, portanto, ter isso desde já em mente: o processo que aqui concebo como "digitalização" está indissociavelmente ligado a uma transformação do estatuto da imagem e dos modos pelos quais percebemos a sua miríade de expressões. Investigar as imagens de hoje, seus modos de operação e fruição, significa, em última medida, investigar os fundamentos desse processo de "digitalização" (os circuitos eletrônicos, as linguagens de programação e codificação, a articulação dos dados em algoritmos complexos e seu processamento pelas bases materiais dos dispositivos),

assim como, o estudo da "digitalização" não pode prescindir do exame de imagens por esse processo geradas.

É nesse sentido que, pelo conceito de "imagem algorítmica", busco formular importantes chaves para a interpretação de uma série de fenômenos singulares a nossa época. Isso ganhará espaço dentro do que identifico como um *modus percipiendi* que se caracteriza justamente a partir de um vínculo complexo entre humano e dispositivos tecnológicos, vínculo que se efetiva enquanto modo de existência próprio, relacionado à emergência de uma relação não antinômica entre material e imaterial, verdadeiro e falso e, em um ponto mais extremo, entre *ser* e *não ser*. Esse modo de existência outro, que aqui denominamos "modo de existência algorítmico", não poderá, no entanto, ser compreendido sem que destaquemos uma outra crítica transformação: aquela do papel do "espectador", ponto fundamental que constitui, por sua vez, um capítulo fulcral do que aponto como uma "crise da imagem".

Com efeito, defender uma mudança dos modos de operação e fruição da imagem pressupõe logicamente a existência de um modelo anterior, que entra em crise, e a emergência de um modelo posterior (que não forçosamente anula o anterior, mas lhe furta a predominância), com características em alguma medida diversas daquelas do primeiro. Pois essa é a estrutura fundamental deste trabalho. O que se pode verificar nesta pesquisa é, no limite, a construção de um percurso histórico-teórico da imagem tendo como chave articuladora a relação entre seus modos de operação e fruição e a emergência de novas tecnologias. Como forma de tornar visível essa articulação, será apresentada uma série de casos representativos de imagens de naturezas diversas.

Na parte I, descrevemos esse primeiro modelo, o qual chamamos de *forma espetacular*. Veremos as explicações sobre cada um desses termos ao longo de suas ocorrências no texto. O capítulo 1 trata exatamente de esclarecer o primeiro deles, o conceito de "forma" que nesta tese deve ser sempre concebido segundo essa perspectiva e que funciona como aresta comum entre os dois modelos por nós descritos. Já o capítulo 2 descreve especificamente a *forma espetacular*. Sustento, então, o que poderia ser considerado como as origens desse primeiro modelo, dessa primeira "sistematização" do exercício do ver no Ocidente. Das origens do "espetacular", as quais situo – com o auxílio da filosofia do jovem Nietzsche – na

tragédia de Eurípides, passo ao que seriam as três características fundamentais dessa *forma*: a *frontalidade*, a *representação* e a mais importante delas, a *racionalidade*. Em seguida, apresento, no capítulo 3, algumas reverberações elementares de um modelo lógico de elaboração e fruição da imagem, as quais poderíamos entrever, assinalo, nos nascedouros das disciplinas da Estética, por meio do sistema da "sensibilidade racional" de Alexander Gottlieb Baumgarten, e da História da Arte, com a evocação direta à Antiguidade Clássica, sobretudo a um modo de pensar dos gregos antigos, por parte de Johann Joachim Winckelmann.

É, então, que apresento, no capítulo 4, o que aponto como uma "crise" desse primeiro modelo: inspirado na reflexão de Benjamin, descrevo as razões pelas quais essa *forma espetacular* teria sofrido uma certa desestabilização no sentido de parecer não mais sustentar a predominância de sua antiga tríade de características fundamentais. Isso, pois, é o que demarca a passagem para nosso segundo modelo de operação e fruição da imagem, a *forma algorítmica*.

À descrição dessa *forma* dedico as próximas duas partes. No início da parte II, assim como realizei no capítulo 2 com a primeira *forma*, descrevo as origens e os principais fundamentos do conceito de *forma algorítmica*: esse capítulo 6 é crucial na tese, pois é nele em que fundamento o que chamarei de "paradoxo da codificação", uma espécie de "informação genética" que sobreviverá nos fenômenos (ou "problemas") que apontarei na última parte do trabalho. A parte II ainda compreende uma descrição aprofundada, dessa vez separada em capítulos, do que considero como as três características fundamentais da *forma algorítmica*: enquanto, no capítulo 6, apresento o aspecto da *familiaridade*, articulada sobretudo a partir da noção contraditória de *heimlich* (familiar) da psicanálise de Sigmund Freud, no capítulo 7, descrevo, evocando a filosofia de Gottfried Wilhelm Leibniz, a característica fundamental da *expressão*. No capítulo 8, passo, então, àquela que poderia ser considerada como a mais importantes das três características: a *sensorialidade*, que organizo a partir do pensamento sobre o "sentir" em Erwin Straus e Georges Didi-Huberman.

Por fim, na parte III, busco articular todo esse modelo descrito nos capítulos anteriores ao que poderiam ser consideradas como algumas das "implicações", ou "problemas", principais de suas características. No capítulo 9, apresento, a primeira

delas a partir do que descrevo como uma "crise da imagem" ou "imagem em crise", inspirado pela noção de "polaridade" de Aby Warburg. A condição "crítica" da imagem contemporânea não significaria apenas uma aporia de seus modos de operação e de fruição, mas, principalmente, de seu próprio "conceito", pondo em xeque mesmo a sua viabilidade. Tal crise se estenderia, por sua vez, ao papel clássico do "espectador".

Já o problema que aparece no capítulo 10 é o da existência e, por extensão, o da verdade, que, como tais, portariam aquele DNA próprio da imagem algorítmica. Aparado pela noção de modos de existência de Étienne Souriau, apresento o que defino como um modo de existência particular, precipitado pela digitalização e resultado direto da hipertrofia da imagem algorítmica. A partir de uma interpretação alargada do caminho entre "possibilidade" e "existência", ofereço uma reflexão sobre a noção de verdade nesse novo contexto, possível leitura para fenômenos que têm sido descritos, dentre outras variadas acepções, como "pós-verdade" ou *fake news*.

Como complementação a essas questões, apresento, no capítulo 11, o problema da ação e seus novos e possíveis arranjos diante da hipótese de uma "renúncia aos gestos". A hipertrofia das imagens estaria nos legando um movimento que, do *fazer gestos*, passaríamos a um *operar imagens*. As consequências dessa mudança da ação e da gestualidade seriam as mais imediatas possíveis, com efeitos sobretudo de ordem política. É então que o arco de nossa Teoria se completa, perfazendo, assim, uma perspectiva de trabalho e de reflexão que se encaminha do campo da estética para o da ética.

Em suma, pretendo demonstrar com tudo isso aquele que poderia ser identificado como o coração da proposta teórica desta tese e chave de um novo *modus percipiendi*, a tensão entre dois modelos de operação e fruição da imagem no Ocidente: de um modelo em que aquilo que orienta tanto a produção quanto a fruição da imagem tem na *razão* o seu grande norte para um modelo em que a *sensação* é o que parece preponderar. É, pois, a partir da tensão entre esses dois modelos que buscaremos sublinhar o que de fato aqui nos interessa e que dá nome à nossa "Teoria da Forma Algorítmica".

Antes de seguir, ofereço aqui algumas orientações de leitura da tese, fundamentais a uma compreensão precisa de nossa proposta teórica.

O leitor perceberá que, ao longo de todo o nosso percurso, o texto variará no uso da primeira pessoa: como opção metodológica, emprego aqui a primeira do singular no caso da narração de minhas experiências fenomenológicas relacionadas às imagens dos casos representativos. Vale também quando me referir às próprias hipóteses da tese. Já a primeira pessoa do plural será empregada na maior parte da escrita, como algo que desejo compartilhar e construir com o leitor (por isso, o "nós"), considerando-o sempre como uma presença para quem direciono, de fato, o que escrevo.

Peço, encarecidamente, que se atenha às notas de rodapé: aqui elas não são acessórias, de leitura secundária ou facultativa, mas complementares ao texto. São indispensáveis a uma compreensão precisa de suas ideias.

Para facilitar a identificação dos conceitos da Teoria, grafa-se *forma espetacular* e *forma algorítmica*, assim como suas características fundamentais, sempre com *itálicos*. Esse tipo de identificação também é usado quando opto por assinalar a importância de determinado termo do texto ou a fim de facilitar a compreensão de sua estrutura sintática.

Enfim, o texto procura ser o mais fiel possível à grafia dos termos em grego, os quais aparecerão, vez ou outra; busca-se seguir, sempre que possível, as suas transliterações oficiais. Isso porque o desdobramento dos conceitos, a partir da revigoração de suas etimologias originais, foi um exercício incentivado tanto por nosso orientador de tese na Universidade de São Paulo, o professor Massimo Di Felice (que faz ver em sua obra a herança das leituras de Heidegger e a preocupação desse com a linguagem e o caráter polissêmico do grego antigo), como por nosso supervisor de estágio doutoral na École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, o professor Georges Didi-Huberman, para quem a "crítica dos conceitos" – ele os implode a fim de resgatar-lhes os aspectos mais elementares – é tarefa primordial de um processo reflexivo.

A seguir, apresentamos uma cartografia da tese:

CARTOGRAFIA DA TESE

Questões de método: nosso Atlas de imagens

"Precisamos da história, mas não como precisam dela os mal-acostumados ociosos que passeiam no jardim da ciência".

Friedrich Nietzsche, em *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida*, 1874⁸.

Cabe, então, uma primeira pergunta: que método utilizaremos para fazer aparecer tudo o que acabamos de propor?

*"Il faut tout historiciser"*⁹, proclama, enfático, o professor Georges Didi-Huberman, com seu costumeiro *thé au citron* à mão, durante nosso primeiro encontro em Paris. É claro que esse "historicizar" não estava relacionado àquele tradicional *modus operandi* da *História* – a disciplina –, o da busca de conexões causais, forçosamente lógicas, indiscutíveis, definitivas, como em uma "documentação" que nos permitisse chegar a uma espécie de "verdade" sobre nosso objeto de pesquisa. A tarefa posta estava muito além, e ao mesmo tempo subterraneamente, em relação a esse sentido convencional da disciplina histórica. Cabia a mim reconstruir uma breve e nova "história" das imagens; montá-las segundo certas orientações para então, a partir dessa "história" construída e alternativa, conceber as imagens do nosso tempo; foi então que isso fez ressoar a voz do professor Massimo Di Felice, orientador de minha tese, ao proclamar, durante uma de nossas serpenteantes conversas em São Paulo, tão enfático quanto e – pela mais inacreditável coincidência – também diante de seu chá de limão: "você deve olhar o passado não como a fonte daquilo que temos hoje, mas construí-lo, como nos fala Benjamin em suas teses sobre a história, a partir do presente. Essa é a sua tarefa".

Ora, esta tese surge de meu interesse nas imagens contemporâneas, em desdobrá-las, investigando seus modos de operação, os modos pelos quais podemos hoje acessá-las, pretendendo, a partir deles, compreender certos fenômenos

⁸ Cf. NIETZSCHE, 2017, citado em BENJAMIN, 2012, p. 248.

⁹ "É necessário tudo historicizar", em português (tradução nossa). Galerie Colbert, Paris, novembro de 2018.

particulares a nossa época. Tendo sempre à cabeceira as lições de Di Felice e Didi-Huberman, como "ler" então essas imagens tão desafiadoras e tão singulares; como descrever a sua complexidade, uma complexidade que imbricaria, com a sua explosão, as mais diversas esferas da vida? Sem dúvida, tudo começa por ir além daquilo que pode ser logicamente apreensível, ou seja, além de métodos eminentemente lógicos de análise de imagens, métodos que, de algum modo, insistam em firmar a imagem como consequência lógica entre homem e mundo, como "mediação" entre um e outro e, assim, como "representação" de um ou de outro. É necessário aqui abandonar o terreno confortável das "verdades" bem assentadas, daquilo que pode, pelo método científico tradicional¹⁰, ser inquestionavelmente "demonstrado" e "verificado". É nessa linha que, metodologicamente, esta tese nasce de uma tensão, ameaçadora e fascinante ao mesmo tempo: distintamente do que certas análises poderiam supor¹¹, há algo de "misterioso" nas imagens de nosso tempo, um "misterioso" por conta do qual a intuição que agora nos mobiliza – aquele princípio primeiro da curiosidade mais pura – parece a partir dessas imagens nos dizer: "somos muito além daquilo que pode ser visto". E é por isso que, candente, emerge aqui a primeira das grandes orientações desse nosso caminho: devemos, nessas imagens, "ler o que não está escrito"¹².

Em primeiro lugar, é necessário esclarecer que se trata de um trabalho fundamentalmente teórico e que não nos valeremos de práticas e instrumentos da pesquisa empírica ou daquilo que se caracteriza, no campo próprio das técnicas de investigação, como um estudo exploratório ou estudos de caso. É por isso que a formulação de nossa proposta teórica é, ao mesmo tempo, um esforço de proposição de "pistas" metodológicas alternativas, "pistas" e não "vias" ou "trilhos", já que não definitivas como propriamente uma "metodologia" em um sentido estrito. Tudo isso converge na intenção de fornecer elementos para um tratamento das imagens que nos possibilite ir além das análises de ordem técnica ou estética, o que se abre como uma exigência imposta pela própria natureza outra – e essa é mesmo uma das arestas

¹⁰ Que aqui grafaremos com maiúscula, a fim de especificá-lo: o "Método".

¹¹ Como a reflexão de Jean Baudrillard (1981, 2005), um dos exemplos mais incisivos. Para um belo comentário a ela, ver FABBRINI, 2016.

¹² Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 69.

hipotéticas de que partimos – desse objeto de pesquisa e da temática que a partir dele pretendemos estudar.

Isso é o que propomos. Mas como podemos nos orientar nessa vereda tão desafiadora, não tão confortável como poderia ser um "método", e de extravios tão sedutores?

Pois aqui admito desde já: todo o processo desta pesquisa, distintamente do certo "conforto" de um método, foi acompanhado por um quase que "existencial" – e veremos como esse termo aqui será tão importante – "estado de crise": uma "crise" inelutável, a convivência inexorável e íntima – por isso tão aterradora – com o espectro da incerteza, quase que um *daimon* a rondar não só o mundo das coisas, mas aquele do inconsciente, tematizando tanto meus devaneios como meus vários pesadelos. Mas, desse movimento sublimemente caótico, fui então tomado de assalto por um *aion* revelador, talvez o primeiro momento em que algo de *verdadeiramente* luminoso se fez em mim: percebi, como disse há pouco, que estava me transformando em minha própria pesquisa e, assim, que estava adquirindo, em certa medida, as características e o estado "estranho" e "paradoxal" de meus objetos de trabalho. Foi quando tive mais uma certeza (a segunda delas) de que esses meus objetos exigiriam mesmo um outro pensamento, uma outra forma de pensar as imagens, algo que, justamente, desse conta do estado paradoxal e vertiginoso que elas conseguiram impor a mim. Eu me deparava aí, portanto, com um problema ainda maior.

Recorri então a uma metáfora. Como um "sismógrafo", eu jamais poderia "registrar", de modo "objetivo", todos aqueles sismos; eu jamais poderia "relatá-los" ou "descrevê-los" sem que a minha experiência própria (no seu sentido mais pleno) também estivesse ali evidentemente estampada. Eu jamais poderia gerar registros, que não refletissem, ao mesmo tempo, os movimentos de meu próprio corpo. Era impossível olhar de fora tudo aquilo que tremia sem tremer junto. Nada poderia impor um certo padrão aos desenhos de meus sismogramas: quanto mais intenso o sismo, mais rabiscados e menos precisos; quanto mais intenso o objeto de registro, quanto mais perceptível ele se fazia, menos possível era captá-lo com precisão. Não havia, assim, qualquer definição: os critérios eram um campo aberto e problemático.

As palavras de Di Felice e Didi-Huberman materializaram-se, então, no meu encontro com essa metáfora, e, muito mais ainda, com o pensamento daquele que a formularia justamente em uma época-chave da história das imagens. Seu nome: Abraham Moritz Warburg, ou simplesmente, Aby Warburg. Legatário direto de uma época marcadamente conturbada, entre o fim do século XIX e as três primeiras décadas do XX, Warburg sentiria, não só no corpo – mas sobretudo no espírito – os primeiros efeitos da nova revolução tecnológica conduzida pela eletricidade e pela reprodutibilidade técnica da imagem. Sua forma de pensar ressoaria naquilo que identifico como o nó górdio do qual descende a ideia fundamental desta tese: a transição entre dois modelos de fruição e de constituição e operação das imagens. O percurso desta pesquisa está inexoravelmente ligado a uma dimensão histórica, mas distinta daquela da disciplina da *História*: é preciso descrever esses modelos dentro de um esquadro temporal e isso não tem nada a ver com a sua classificação em uma escala linear de causas e efeitos. É necessário reconhecer o imponderável, ir e voltar, explorar as frestas, as brechas e aquilo que delas pode emergir como o mais imprevisível. É necessário reconhecer que elementos podem sobreviver, que fenômenos podem se reconfigurar segundo novas relações. É necessário deixar o campo das "soluções". É a isso que Warburg nos inspira. Somente um pensamento capaz de formular a metáfora do sismógrafo¹³ poderia dar conta do "problemático", do "inquietante", do "estranho", do dilema camaleônico que parece camuflar-se a cada oportunidade em que dele nos aproximamos.

O interessante do pensamento de Warburg é que não pretende resolver esse caráter "crítico"; ele não o dissolve a fim de extrair-lhe uma síntese; ele não o "analisa"¹⁴, como o faz o método científico, não o quebra em mil pedaços a fim de explorar-lhes leis universais ou princípios que governem seu sistema. Pois é

¹³ Mais sobre isso, ver comentários de Didi-Huberman sobre a relação entre o papel do historiador e a função do sismógrafo. Warburg utiliza essa metáfora, ao dizer, em seminário de 1927, que Nietzsche e o historiador da arte Jacob Burckhardt seriam, cada um a seu modo, "des sismographes très sensibles" (WARBURG, 1999, p. 21). Ao se debruçar sobre essa comparação, em seu item *Sismografia dos tempos moventes* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 107-113), Didi-Huberman assinala a tarefa complexa do historiador: não só de descrição de seu tempo, mas também de "inscrição" e "transmissão" daqueles seus "movimentos invisíveis" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 112). Tal como o sismógrafo, o historiador é aquele que registra os sismos de sua época ao mesmo tempo em que também é afetado por eles: seus "sismogramas" guardam, intrínseca e inelutavelmente, esse caráter duplo e dubio.

¹⁴ Conforme o termo grego ἀνάλυσις (análysis), no sentido de o decompor, de o dissolver, de "proceder separando-o" (Cf. DI FELICE, 2008, p. 45).

justamente esse "problemático", é justamente aquilo que não pode ser "quebrado" ou "claramente verificável", é propriamente aquilo que não pode ser levado ao nível da "clareza e da distinção"¹⁵ o que interessa a Warburg: em vez de dissolver os dilemas, ele os aceita e mesmo os incorpora como uma espécie de chave metodológica. Warburg empreende uma forma de trabalho que parece se amparar menos em teses e muito mais em "sugestões", "pistas", menos em "conceitos" e mais em suas "múltiplas hipóteses" e "foguetes teóricos"¹⁶, frágeis em si mesmos, mas extremamente abertos às conexões as mais diversas e é por isso que nele se encontrarão Nietzsche, Darwin, Burckhardt, Boas, Freud: filosofia, fisiologia, biologia, física, história, antropologia, psicanálise. Com isso, ele ajuda a compor um outro "historicizar": é necessário, e é possível, sempre recomeçar, reconceber os significados, alterar as perspectivas. E por isso, nesta tese, gostaria de convidar o leitor a pensar essa outra "história", essa outra "história das imagens", uma "história" não definitiva, mas que exige, por si mesma, "a prática de uma leitura recomeçada: a prática de uma incessante *releitura do mundo*"¹⁷. Para além de um "método" ou de uma "metodologia" propriamente dita, sigamos Warburg em seu exercício de "perceber as 'relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e analogias'"¹⁸.

Como esse pensamento de Warburg se constitui na prática? Como ele se faz visível, como essa sua forma de trabalho pode ser por nós apreendida? É possível compreendê-la pela figura e a prática do "atlas", "figura" e "prática" que, justamente, expressam uma relação inexorável entre dimensão estética e dimensão epistêmica¹⁹. O que faz Warburg?

¹⁵ Para falar aqui com a expressão do grande mestre do método científico moderno, René Descartes: ver sobretudo *Méditations métaphysiques* (DESCARTES, 1992b) e *Discours de la méthode* (DESCARTES, 1992a), mas também, de um Descartes mais jovem, *Règles pour la direction de l'esprit* (DESCARTES, 1997).

¹⁶ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2002a, p. 198.

¹⁷ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 69.

¹⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 69.

¹⁹ Ver DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 27 e p. 78.

Warburg busca romper com uma tradição da história da arte julgada por ele como "estetizante"²⁰, segundo a qual a imagem deveria se submeter ao exame da categoria do belo e de suas signatárias como a simetria, a forma, a figura. Warburg situa a imagem como objeto de uma cultura e, nesse sentido, como expressão ou mesmo "sintoma" dessa cultura: o que significa dizer que uma imagem ou o modo em que essa se constitui não podem ser apreendidos segundo os critérios definitivos e únicos de um ideal – o ideal da beleza e da perfeição –, mas como o resultado de uma complexidade cultural²¹. Seu trabalho interessa-se pelo modo em que essas imagens são construídas, pelo modo em que operam, articulando, sem fazer distinções precisas, entre aquilo que delas pode ser visto à superfície e aquilo que a elas submerge, sendo perceptível não mais do que a partir de sutilezas, conexões frágeis e inesgotáveis.

É claro que a própria época de Warburg convidá-lo-ia a assumir, para o acesso às imagens, uma outra postura. Estamos na passagem do século XIX para o XX, em suas primeiras décadas: é o tempo de irrupção da fotografia, das primeiras experimentações do cinema, da explosão do telégrafo, da "comunicação elétrica instantânea", expressão do próprio historiador alemão²². É necessário, portanto, deslocar as imagens para além do domínio da disciplina da "história da arte"; é mister que sejam repensadas diante da explosão dos novos meios e de novos formatos que esses recursos então possibilitam. É preciso dar voz a um novo campo do saber que, pela complexidade de seus novos objetos, necessitaria mesmo de uma nova disciplina e será Warburg o primeiro a fazer isso: como um cientista das mídias *avant la lettre*²³,

²⁰ O termo é de Warburg, aparecendo já nas páginas iniciais de sua primeira importante obra, a tese defendida em 1892 sob o título *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling": eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. O texto seria publicado meses depois, em 1893. Traduzido para o francês por Sibylle Müller como "*La naissance de Vénus*" et "*Le Printemps*" de Sandro Botticelli: *étude sur les représentations de l'Antiquité au début de la Renaissance italienne* (WARBURG, 2003). Em português, com versão de Lenin Bicudo Bárbara: "*O nascimento de Vênus*" e "*A primavera*" de Sandro Botticelli: *uma investigação sobre as concepções de Antiguidade no início do Renascimento italiano* (WARBURG, 2015).

²¹ Por isso a necessidade de se pensar as imagens dentro de uma "ciência da cultura" (*Kulturwissenschaft*).

²² Cf. WARBURG, 2011, p. 119.

²³ A expressão "o primeiro cientista das mídias 'avant la lettre'" (no original alemão, "erster Medienwissenschaftler 'avant la lettre'") foi utilizada pelo ZKM (Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe), um dos mais reputados centros de estudos sobre mídias e artes no mundo, na ocasião de uma exposição inteiramente dedicada à obra de Warburg em 2016 (BECKER, 2017).

antes mesmo do que Walter Benjamin²⁴, Warburg fará esse primeiro esforço de investigar, e também de buscar se ver e de ver sua própria época, fora dos limites das disciplinas acadêmicas convencionais.

Talvez seja justamente isso que lhe tenha levado a abarcar, em seus estudos, objetos tão díspares, artísticos e não artísticos, todos reunidos em sua *magnum opus*, *Atlas Mnemosyne*²⁵. Entre 1924 e 1929, Warburg reuniu cerca de mil imagens em 63 pranchas cobertas de tecido negro²⁶, visando, a partir disso, construir uma espécie de história das imagens – e, assim, uma "história da cultura ocidental"²⁷ – dos mais variados contextos e épocas.

Figura 1: *Bilderatlas Mnemosyne*, Aby Warburg. Sala de leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, durante a exposição *Ovid*, 1927, Hamburgo, Alemanha. Warburg Institute Archive, Londres. Fotografia: The Warburg Institute.

²⁴ Sendo para esse último, inclusive, uma grande inspiração. Benjamin tentaria por diversas vezes ingressar no círculo de Warburg, todas sem sucesso. Ver CANTINHO, 2016, p. 30.

²⁵ No original alemão *Bilderatlas Mnemosyne*. Ver a introdução, ainda que inacabada, que Warburg escreveria para seu atlas: WARBURG, 2000; 2015.

²⁶ Há vários comentários sobre o Atlas de Warburg e seus modos de trabalho. Para citar alguns dos principais: GOMBRICH, 1986; DIDI-HUBERMAN, 2002a (tradução para o português: DIDI-HUBERMAN, 2013); DIDI-HUBERMAN, 2011 (tradução para o português: DIDI-HUBERMAN, 2018a); MAZZUCCO, 2011; além do estudo introdutório de Roland Recht à tradução francesa do *Atlas* (WARBURG, 2012) e dos comentários preliminares de Maurizio Ghelardi à tradução italiana do grande projeto de Warburg (WARBURG, 2002).

²⁷ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 33.

Figura 2: *Bilderatlas Mnemosyne*, Aby Warburg. Sala de leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, durante a exposição *Ovid*, 1927, Hamburgo, Alemanha. Warburg Institute Archive, Londres. Fotografia: The Warburg Institute.

Mas aquilo que mais lhe interessa parece mesmo ultrapassar o campo propriamente dito das imagens, escapando para as conexões²⁸ que se podem estabelecer entre elas, conexões a que só essa prática do atlas (sem início nem fim, sem uma direção determinada a seguir) poderia nos convidar. Nesse sentido, o modo de constituição das imagens e as relações que elas nos podem suscitar (e por isso a questão da fruição em Warburg aparece como um tema central, ainda que não manifestado de forma literal) ganham terreno em relação àquilo que delas poderia ser dito por um ideal de beleza ou um ideal de perfeição, por algo que lhes ultrapasse ou lhes transcenda. Assim, as imagens e suas conexões sugerem ganhar uma espécie de vida própria a partir daquilo que despertam em nós, a partir daquilo que mobilizam

²⁸ Vale aqui ressaltar as correspondências entre o pensamento de Warburg e o processo de montagem cinematográfica. Ver Agamben: o *Atlas Mnemosyne* como "representação em movimento virtual dos gestos da humanidade ocidental", em que "cada uma das imagens é considerada mais como fotogramas de um filme do que como realidades autônomas" (AGAMBEN, 2008, p. 11). Ou, também, ver Michaud, ao destacar que, na obra de Warburg, "somente sua inscrição numa sequência as transforma [as imagens] em unidades expressivas (...), levando à formação de um 'efeito de imagem global' comparável à *Obraznost* eisensteiniana" (MICHAUD, 2013, p. 326).

em nossas dimensões mais profundas (daí também o interesse de Warburg pelas imagens dos rituais e aquelas por esses empregadas).

É isso que Warburg pretende em sua crítica à história "estetizante" da imagem, sobretudo aquela circunscrita pela disciplina de Johann Joachim Winckelmann: a imagem está além de uma dimensão unívoca, apreensível ou formulável segundo vias lógico-rationais (e por isso mesmo, nesse sentido, parece estar além de si mesma²⁹); ela está além de qualquer concepção representativa ou mimética do mundo ou qualquer perspectiva que a enquadre simplesmente como uma espécie de mensagem a ser "decifrada", uma verdade a se revelar ou um significado absoluto a ser interpretado.

Warburg, sugiro, parece deslocar a imagem de uma pretensa posição de autonomia³⁰ ou de representação de um ideal para então situá-la como a "expressão" de uma cultura e, mais, como "expressão" mesmo de uma época (e esse termo, aqui, não é por acaso, como bem veremos adiante). Como tal, ela não se iguala, não se assemelha, muito menos "imita" aquilo a que faz referência; antes o sugere, ela o traz em pequenas doses, perfis, como que em seus "retalhos" ou "farrapos"³¹. É a partir desse modo sempre incompleto, imprevisível e sinuoso que Warburg busca traçar um fio de prumo entre a pintura de Botticelli, os escritos à época de Lutero, o desenho de Dürer, o impressionismo de Manet³², bem como rituais de indígenas dos Estados Unidos³³, até as figuras de selos postais, as fotografias da Primeira Guerra Mundial, e os recortes de jornal e cartazes da propaganda de sua época.

Tão sinuoso e imprevisível como uma "trilha". Pensemos o que significa mesmo isso: uma trilha de uma floresta, por exemplo. Ora, ela sempre nos levará ao cume da montanha, à cachoeira que nos aguarda intocada, à bela paisagem de que, por um instante, gostaríamos de alimentar nosso olhar. Mas, apesar de nos conduzir a esses pontos, a trilha não é o resultado de um cálculo das melhores rotas para se chegar a

²⁹ Ver aqui o apêndice *Zwischenreich – Mnemosyne, ou a expressividade sem sujeito*, de Philippe Alain Michaud, em sua importante obra *Aby Warburg et l'image en mouvement* (MICHAUD, 2012).

³⁰ Ver AGAMBEN, 1996, p. 49.

³¹ Ver DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 232.

³² Ver sobretudo WARBURG, 2003; 2013.

³³ Ver WARBURG, 2012.

um ponto; de fato, pode ela, muitas vezes, orientar-nos pelo caminho menos pedregoso ou íngreme, mas isso nunca acontecerá, efetivamente, por conta de um "projeto", a partir de um "método" específico e regrado, pelo qual busquemos traçar o melhor caminho: ela não é o resultado das medições de um agrimensor, por exemplo. Uma trilha é sempre um caminho "aberto": há ali um sinal de terra batida que nos orienta, sim, mas que nunca nos "obriga" a ser seguido e é nisso que ela se diferencia de uma rodovia, de uma estrada de ferro. Podemos sempre ultrapassar os seus limites, se assim o desejarmos. Podemos romper aquela terra batida, embrenhando nas clareiras sugeridas pelas árvores que a acompanham. Podemos deixá-la a qualquer momento, estando sempre sujeitos tanto aos riscos da aventura mata adentro ou às maravilhas de uma grande descoberta. Podemos encontrar novas cascastas ainda mais belas, ou mesmo descobrir outras possibilidades de acessar aquela bela paisagem que nos provocou à expedição.

O que importa mesmo aqui é distinguir "direção" de "orientação": a trilha não nos dirige. Ela, a rigor, orienta-nos e isso é tão verdadeiro que, na mínima distração, podemos abandoná-la: o canto de um pássaro exótico ou as cores tropicais da bromélia que se hospeda sobre o tronco que saltamos já são capazes de, muito bem, furta-nos o caminho. A trilha é uma espécie de "expressão" material da liberdade humana, das idas e vindas, das tentativas que deram errado e daquelas bem sucedidas. E por isso ela é uma construção do tempo: ela possui as suas histórias; muitos ali podem ter fenecido (de fato ou nas lendas), alguns podem – inclusive – ter ali nascido; animais ajudaram a pavimentar, com o peso de suas patas, aquele seu solo batido; certas espécies de plantas renunciaram a brotar naquela sua terra pisada. Provavelmente, essa trilha não surgiu de uma só vez, em um só dia: certamente ela não conduzia, desde o princípio (o qual jamais seria possível determinar), àquela cachoeira ou àquela bela paisagem. Provavelmente, ela é o resultado de uma infinidade de prolongamentos que o tempo foi agregando àquele princípio, até que um dia alguém se deparou com a primeira bela cachoeira. Por outro lado, de forma alguma podemos estabelecer o seu ponto final. Junto à sua clareira da queda d'água, novas trilhas (ou uma continuação dessa mesma) podem se embrenhar pela mata, e assim numa sucessão infinita. A trilha é, portanto, essa "orientação" sem uma lógica para além de si mesma, sem um prévio e sistemático cálculo, mas que, nem por isso, impede-nos de descobrir coisas absolutamente maravilhosas. E talvez o cálculo de

uma rota não nos revelasse mesmo todas as riquezas daquele seu percurso. Aberta, a trilha é sempre o resultado de um "problema", ela surge sempre do desconforto do "errático", do constante rearranjo do horizonte. E o intento de explicá-la pelas vias racionais seria seguramente malfadado.

Essa diferença entre "direção" e "orientação" é a mesma que gostaríamos de firmar aqui entre a ciência (e seu método moderno) e a prática do atlas de Warburg. Entre um estudo de caso convencional e o percurso que aqui gostaríamos de empreender. Assim como a "trilha" e, distintamente do caminho das "certezas" e das "verdades" do Método, o "atlas" é uma "aposta"³⁴ e, como tal, estará sempre sujeito ao imprevisível e a eventuais insucessos³⁵. Assim, são admitidos como seus elementos próprios os rearranjos, as reacomodações, as redistribuições. Há sempre uma "inquietação" na prática do atlas, já que ali as imagens podem ser constante e inesgotavelmente ressignificadas, elas podem ser redescobertas. E isso porque os próprios critérios são cambiantes: elas podem ser reorganizadas como os livros da célebre biblioteca de Warburg, cujo acervo não era ordenado segundo as normas de catalogação convencionais, mas sim pelo que ele chamava "lei da boa vizinhança"³⁶. Mesmo hoje, ainda é impossível não se perder naquele seu modo de pensar as relações entre os volumes³⁷.

³⁴ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 27.

³⁵ E aqui o atlas, como trilha, contrapõe-se ao Método: a rigor, o método científico, por si mesmo, já garante o valor "verdadeiro" da investigação; ele por si mesmo já imprime, sobre o percurso, o seu selo de legitimidade. E assim deve dissolver, por sua conta e vez, as incertezas quanto ao objeto. Quando ainda, no início do processo de pesquisa, não há qualquer certeza em que se possa amparar, é o Método esse primeiro arrimo (ainda que completamente abstrato: os resultados matemáticos, por exemplo). Eis aqui o efeito anestésico do Método, que busca amenizar o desconforto e mesmo a dor da dúvida incessante. E é justamente esse efeito anestésico aquilo que a prática do atlas não envolve.

³⁶ A "lei da boa vizinhança" (ver GOMBRICH, 1986, p. 327; MAZZUCCO, 2012a, p. 879; DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 28; SAMAIN, 2011, p. 35) rompe, no contexto das práticas convencionais de catalogação, com a ordem alfabética, a lógica classificatória cartesiana (do menos complexo para o mais complexo) e a lógica cronológica enciclopédica (do mais antigo para o mais atual). Seguindo afinidades as mais variadas e não as disciplinas tradicionais, Warburg organizava os exemplares conforme autores e épocas os mais diversos, tendo como linha condutora os temas gerais da "imagem", da "palavra", da "orientação" e da "ação". Pudemos verificar *in loco* essa configuração do acervo de sua biblioteca em viagem ao Warburg Institute de Londres, durante nosso estágio de pesquisa pelo programa BEPE-FAPESP.

³⁷ É o que experimentamos em nossa visita a essa biblioteca, que hoje ocupa seis andares do edifício do The Warburg Institute da University of London. Sob ameaça da perseguição nazista, seu acervo seria conturbadamente transferido de Hamburgo para Londres em 1934. Junto aos exemplares, viajaram a sua vasta coleção fotográfica (boa parte das fotografias originais do Atlas seria extraviada), outras de suas imagens, arquivos de trabalho e seus manuscritos (sobre a The Photographic Collection,

Figura 3: Elementos de catalogação e organização do acervo da biblioteca do Warburg Institute, Londres. Fotografia: Eli Borges Junior.

Ora, para os aclimatados ao Método, isso bem poderia ser interpretado como uma carência de rigor, mas o que Warburg nos mostra é mesmo o contrário disso: somente podemos ser rigorosos³⁸ o bastante se admitirmos esses espaços vazios nas relações entre as imagens, se abarcarmos esses "intervalos"³⁹ que as tornam indelimitáveis, indefiníveis, se compreendermos que há algo nelas de "misterioso" que não é possível revelar ou descrever como um "ideal", como algo "absoluto"; há algo de profundo nesses "intervalos", algo "sem nome"⁴⁰, algo sem rosto, sem contornos definitivamente circunscreíveis, mas não por isso menos poderoso. Há algo neles que se transmuta conforme a vibração e as cores de uma época, como se entre as

ver MAZZUCCO, 2012a; 2012b). O acervo de Londres buscou manter a mesma disposição imaginada por Warburg e recorre a categorias de classificação nada convencionais (como "magia", "profecia", "adivinhação", "objetos mágicos"), além de um esquema de cores e abreviaturas como forma de organizá-los, "un sistema", como descreve Katia Mazzucco, "nel senso di organizzazione del pensiero, originale in biblioteconomia e in fototeconomia" (MAZZUCCO, 2012a, p. 860).

³⁸ Definitivamente, somente um rigor cirúrgico, uma capacidade tão acurada de manipular um extenso arcabouço tributário das mais diversas disciplinas, poderia estabelecer relações tão profundas – e tão reveladoras – entre a imagem etrusca de um fígado de carneiro e os relevos em pedra sobre Assurbanipal (como na Prancha 1, muito bem analisada em DIDI-HUBERMAN, 2018a, pp. 29-40); entre selos com o rosto da Rainha Vitória, uma tela de Delacroix, as fotos de um campeonato de golfe na Hamburgo dos anos 1920 e um anúncio de papel higiênico (Prancha 77).

³⁹ Ver AGAMBEN, 1998, p. 23.

⁴⁰ Ver AGAMBEN, 1998, p. 23.

imagens houvesse algo de "energético"⁴¹. E é por isso que, para Warburg, os símbolos e os gestos (como os rituais) serão tão importantes.

Inspirado pelo modo de pensar warburguiano, construo aqui uma espécie de Atlas de imagens (tanto "espetaculares" quanto "algorítmicas") como possibilidade de compreender não apenas os modos pelos quais as imagens de nossa época circulam, mas sobretudo em que medida elas nos sugerem, como única substância resultante da destilação do "real", possíveis chaves para a compreensão de fenômenos emergentes: em outras palavras, em que medida essas imagens – e os modos pelos quais são constituídas e operam – estão relacionadas a mudanças sensíveis pelas quais temos passado nos últimos anos, o que desembocará, conseqüentemente, na questão da ação e no campo da política. Mantendo a coerência conceitual com o que proponho na tese, o Atlas pode ser acessado online a partir do seguinte link: <<https://tinyurl.com/atlasalgoritmico>>. As conexões entre suas imagens formam, pois, o tecido que envolve, e que também sustenta, a formulação teórica da pesquisa. De todo modo, todas as suas imagens são apresentadas ao longo deste texto.

Figura 4: nosso Atlas de imagens, captura de tela. Ao lado direito, QR code de acesso.

⁴¹ Não por acaso Warburg se refira a metáforas que remetem a isso, como a do "dinamograma" (ver DIDI-HUBERMAN, 2002a, pp. 169-184), "polaridades" (idem, pp. 184-190) ou mesmo a própria metáfora do sismógrafo.

Assim como Warburg, esta tese se interessa por explorar os "intervalos" das conexões entre as imagens – o que significa também investigar como surgem ou desaparecem – a fim de melhor compreender a complexidade daquilo que as desloca entre a estética e a ética. Pois, mais do que objeto estético, a imagem deve ser concebida, como nos ensina o historiador alemão, como um "reflexo autobiográfico"⁴² de sua própria época.

Para além de tudo isso, o próprio modo pelo qual as imagens hoje operam nas ambiências digitais sugere algo bastante similar à prática do atlas e, particularmente, à acepção que Warburg daria a essa prática em sua *magnum opus*. Basta imaginarmos, por exemplo, que toda a nossa relação com esses dispositivos se articula a partir de imagens. Há um acervo inestimável e progressivo de imagens o qual operamos a todo momento: nós as arranjamos e rearranjamos segundo instruções ou critérios os mais diversos. Relações não fixas entre as imagens, cuja organização pode variar a cada instante: assim como Warburg no espaço cambiante de cada prancha (que, como destaca Didi-Huberman, é muito mais uma "mesa de trabalho"⁴³ do que um quadro fixo de exibição), operamos nossas imagens, e não é mesmo à toa que chamamos de "mesa" ou de "escritório" a "área de trabalho" de nossos dispositivos digitais. Este é, portanto, o primeiro ponto que nos inspira a evocar o pensamento de Warburg: as similitudes entre a sua prática e a operação das imagens em nossas ambiências tecnológicas, o modo pelo que elas hoje aparecem e organizam-se – o atlas como "figura", como uma "herança estética"⁴⁴ que nos ajuda a compreender o que hoje experimentamos no contexto das redes digitais.

⁴² Ver GOMBRICH, 1986, p. 303; AGAMBEN, 1998, p. 30.

⁴³ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 24 e p. 69.

⁴⁴ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 27.

Figura 5: *Bilderatlas Mnemosyne*, Aby Warburg, 1927-1929, pranchas 2, 45, 77 e 79. Warburg Institute Archive, Londres. Fotografia: The Warburg Institute.

Figura 6: “Área de trabalho” (“mesa”) do IOS Apple (notebook), captura de tela. A imagem como algo manipulável, de organização instável e passível de recombinação constante.

O segundo ponto é, por sua vez, a riqueza heurística desse recurso – o atlas como "prática", como uma "herança epistêmica"⁴⁵ –, com suas possibilidades imprevisíveis – e por isso surpreendentes – de gerar conhecimento. Essa é, de fato, a dimensão do atlas que mais nos interessa. É nesse sentido que reuniremos exemplares de imagens de nossa época de distintas naturezas e origens: desde experimentos com a dita "Inteligência Artificial" em museus até as figuras que hoje inundam as redes sociais, como *emoicons*, *selfies* e memes. O que todas essas imagens que apresentaremos têm em comum?

Talvez esse ponto convergente não seja propriamente um elemento, mas sim uma espécie de energia que dá vida a todas elas e que caracteriza, portanto, a relação que cada uma terá conosco: afinal, todas elas são imagens geradas por algoritmos, todas elas são constituídas por um sistema digital, todas têm como seu substrato mais fundamental a eletricidade. É essa dimensão energética – assim como um campo

⁴⁵ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 27.

magnético que, em contato com limalha de ferro, molda-a produzindo sempre o mesmo desenho – que dá forma à imagem e ao modo pelo qual a acessaremos; essa energia definirá uma certa "economia", um conjunto de orientações, e mesmo de normas, que regerá tanto a constituição de uma imagem quanto os modos a partir dos quais será fruída. Toda imagem, ao ser constituída, já pressupõe, nesse seu mesmo processo de constituição, as normas pelas quais se dará a sua fruição.

Meu objetivo será, partindo dessa hipótese, investigar e descrever, por meio de suas características, esse traço comum que parece "sobreviver" em todas elas, apesar de tão distintas entre si. Warburg nos encoraja a aproximar exemplos de imagens tão diversos, já que nos inspira a pensar que sua conexão mais profunda vem mesmo daquilo que elas não nos mostram. Por isso, o que mais interessa aqui é esse modo de pensar, completamente fora de seu tempo, "anacrônico", não linear, que inicia e interrompe, que "retorna eternamente". Sua reflexão "sobrevive" hoje, mais esclarecedora do que nunca⁴⁶. Um modo caótico, oscilante, transtornado, assim como as crises de sua esquizofrenia⁴⁷. O *Atlas Mnemosyne*, reunindo suas duas dimensões estética e epistêmica, seria como uma resposta de Warburg a seus cinco anos de sanatório⁴⁸, como em uma tentativa, quase que desesperada, de engolir o caos digerindo-o como teoria: fazer da esquizofrenia uma condição de existência. O *Atlas Mnemosyne* é, portanto, um resultado da psicose de Warburg⁴⁹; a sua condição de "inacabado" é só mais um traço de uma rebeldia da imagem, da "desrazão intrínseca

⁴⁶ Não à toa o recente interesse em revisitar sua obra, o que assinalo em meu próprio projeto de pesquisa BEPE-FAPESP sob a supervisão do professor Georges Didi-Huberman junto à École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de Paris. Dentro desse esforço de revigoração, vale destacar as reflexões do próprio professor Georges Didi-Huberman, além de Giorgio Agamben (1998; 2015), Carlo Guinzburg (2015), Giovanni Careri (2003), Philippe-Alain Michaud (2012), Karl Sierck (2009), Maurizio Ghelardi (2012; GHELARDI in WARBURG, 2008; GHELARDI in WARBURG, BING, 2005), Claudia Cieri Via (2011; CIERI VIA, MONTANI, 2004), Katia Mazzucco (2007; 2011; 2012a; 2012b), Salvatore Settis (1997; 2012) e outras preciosas contribuições, brasileiras, como as de Étienne Samain (2011; 2012), Norval Baitello Junior (2005; 2010; 2019), Leopoldo Waizbort (WAIZBORT in WARBURG, 2015) e Mauricio Lissovsky (2014).

⁴⁷ Encerrados dentro da mesma clínica que abrigara, poucas décadas antes, ninguém menos do que Friedrich Nietzsche, por mais curioso que isso possa parecer. Warburg foi tratado pelo célebre doutor Ludwig Binswanger, discípulo de Sigmund Freud e sobrinho do grande psiquiatra de Nietzsche, Otto Ludwig Binswanger.

⁴⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 27.

⁴⁹ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 255.

de tal projeto"⁵⁰, de um saber que não sossega, de um "gaio saber inquieto"⁵¹ como que sempre perturbado por um dionisíaco. Imagens nunca fixas, sempre em movimento, assim como nossas imagens de hoje.

Assim, uma simples análise técnica acompanhada de uma análise estética dessas imagens e de seus dispositivos talvez não nos permita apreender dimensões mais profundas relacionadas sobretudo às suas possíveis ressonâncias sobre nossa percepção, uma das questões em que nos concentraremos. Por isso, como forma de pôr em movimento a prática do atlas, faremos aqui um estudo "fenomenológico" dessas imagens⁵², adjetivo que Didi-Huberman nos ajuda aqui a esclarecer: o "fenomenológico" como uma "descrição de coisas, mas também de estados e de seres, descrição de corpos, mas também de gestos e de sensações das quais o observador não sai jamais ileso"⁵³.

Esmiuçar as sensações e desdobrar os gestos. É nesse sentido que, nesta tese, as imagens são muito mais do que registros ou documentos e é por isso também que esse "historicizar" que pretendemos empreender pouco tem a ver com aquele da disciplina *História*. A prática do atlas, aliada a essa perspectiva fenomenológica, está aquém e além do Método, funcionando, de fato, como um "campo operatório capaz de pôr em prática, no nível epistêmico, estético e até político, 'uma espécie de contestação ao mesmo tempo mítica e real do espaço em que vivemos'"⁵⁴. Não que abandonemos por completo aquilo que uma análise técnica e estética nos recomendaria, mas o que nos interessa é, muito mais, perceber aquilo que não pode ser visto, "ler aquilo que não foi escrito". Na trilha de Didi-Huberman, as imagens serão aqui consideradas muito mais "como *plátôs* conectados entre si por vias 'superficiais' (visíveis, históricas) e 'subterrâneas' (sintomais, arqueológicas) ao mesmo tempo"⁵⁵,

⁵⁰ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 28.

⁵¹ Ver DIDI-HUBERMAN, 2011, 2018a.

⁵² Didi-Huberman nos fala em uma "fenomenologia caleidoscópica" do *Atlas* de Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2018a, pp. 282-283)

⁵³ Tradução nossa. No original: "description de choses, mais aussi d'états et d'étants, description de corps, mais aussi de gestes et de sensations desquelles l'observateur ne sort jamais indemne" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 36).

⁵⁴ E aqui Didi-Huberman revigora Michel Foucault (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 78).

⁵⁵ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 78.

algo que "responde a um princípio de 'cartografia aberta e conectável em todas as dimensões, desmontável, reversível e suscetível de receber constantemente modificações'"⁵⁶. Nem documentos, nem registros, nem "dados" científicos⁵⁷: as imagens aqui como elementos desses platôs, como suas "vias superficiais", como forma de fazer ver seus aspectos ocultos, "sintomais" e "arqueológicos". Pois, afinal, "as imagens não dizem a verdade, mas são o seu fragmento, o seu vestígio lacunar"⁵⁸.

É nesse sentido que, em uma perspectiva mais ampla, o modo de investigação desta tese surge como uma tentativa de "redescrever"⁵⁹ fenômenos a partir das imagens de nosso tempo, sem explicações finalistas ou prescritivas, mas como "possibilidade de novas metáforas ou novos caminhos compreensivos"⁶⁰. E assim Warburg aparece aqui como uma resposta ao projeto de construção de um "sistema de inteligibilidade"⁶¹ alternativo à ciência tradicional, um sistema constituído *no e pelo* campo da comunicação contemporânea, assim como nos estimula Muniz Sodré, dada a centralidade dessas imagens e de sua dimensão tecnológica junto às mais variadas esferas da vida. "Redescrever" a história das imagens a partir de nosso presente, propor mesmo um novo "léxico" para narrá-la, como nos provoca Di Felice⁶², recontá-la segundo uma visão transdisciplinar como a de Warburg: esse é, de fato, o "historicizar" a que me refiro no início deste item sobre método.

⁵⁶ E aqui a referência é ao clássico de Deleuze e Guattari, *Capitalisme et schizophrénie* (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 78).

⁵⁷ Dados científicos que de "dados" mesmo nada têm, já que resultam sempre de um enquadramento realizado pelo pesquisador. Como nos lembra Didi-Huberman, ao revigorar Bruno Latour (LATOURE, 2007, p. 609), "os 'dados' da ciência são somente (...) 'obtidos'". E vale a pena completar: "A ciência, consequentemente, nada nos 'dá' que possa ser considerado como *dado*, quero dizer, como base intangível e adquirida de uma vez por todas: ela só faz retomar e voltar a dar e reconstruir sem cessar, seus próprios resultados. Crer em 'dados' da ciência é sacrificar-se – segundo a definição do positivismo proposta por Theodor Adorno e Max Horkheimer – ao 'mito do que existe'. (...) Nada numa fotografia nos é 'dado' de uma vez por todas (...)" (DIDI-HUBERMAN, 2018a, pp. 217-218).

⁵⁸ No original, "Les images ne disent pas la vérité, mais en sont le lambeau, le vestige lacunaire" (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 232).

⁵⁹ Para falar com Muniz Sodré, em sua profunda e apaixonante reflexão sobre a comunicação como a grande ciência pós-disciplinar de nossa época. A "redescritção" como uma alternativa metodológica, "dispositivo de releitura das questões tradicionais da sociedade à luz das mutações culturais ensejada pelas tecnologias da informação e da comunicação" (SODRÉ, 2014, p. 305).

⁶⁰ Cf. SODRÉ, 2014, p. 133.

⁶¹ Cf. SODRÉ, 2014, pp. 171-172.

⁶² Ver sobretudo DI FELICE, 2019.

Reunir e atravessar os estudos propriamente identificados como Filosofia, Estética, História da Arte, Política, Computação e Comunicação. Romper com seus limites, aproximar campos diversos, alimentando-nos da energia decorrente de suas diferentes polaridades. É assim que pretendemos, ao narrar essa nossa teoria sobre a imagem e a fruição algorítmicas, conceber não um "manual", um "tratado"⁶³, mas uma trilha e suas "tentativas exploratórias"⁶⁴, uma "aposta" – como o Atlas *Mnemosyne* –, um "ensaio"⁶⁵, que "[acolhe] à indeterminação, à hibridização de formas conceituais heterogêneas, à contaminação do texto por metáforas científicas"⁶⁶. E nem por isso isenta de rigor. Daí também a intenção deste trabalho rumo a uma abertura metodológica nos estudos teóricos da comunicação.

Enfim, o pensamento de Warburg "sobrevive" em toda a tese, não linear ou cronológico, não nos contornos definidos de sua própria época, mas como energia oscilatória e paradoxal; como um fantasma, que reaparece transfigurado nas formas de nosso presente. Embalados por ele e a fim de "historicizar" as imagens e a fruição de hoje, redescrevamos, pois, alguns episódios daquilo que as antecederia: debruçemo-nos sobre o primeiro dos modelos a que me refiro, qual seja, a *forma espetacular*.

⁶³ Cf. SODRÉ, 2014, p. 308.

⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 288.

⁶⁵ Sobre a forma do ensaio, ver DIDI-HUBERMAN, 2018a, pp. 288-289; SODRÉ, 2014, p. 308.

⁶⁶ Cf. SODRÉ, 2014, p. 308.

PARTE I

A forma espetacular

Conceito, características, reverberações e crise

CAPÍTULO 1

Sobre o conceito de forma

*"Nascida de uma consideração simbólica dos símbolos da vida,
a forma obtém da força dessa vivência uma vida própria,
tornando-se uma concepção de mundo, um ponto de vista,
uma tomada de posição diante da vida da qual surge, enfim, uma
possibilidade de reconfigurar e recriar essa mesma vida".*

George Lukács, em *A alma e as formas*, 1911⁶⁷.

⁶⁷ Cf. LUKÁCS, 2015, p. 40.

1.1 "Forma": uma palavra e muitas acepções

Atravessar a questão da forma é sempre tarefa arriscada não somente por conta das diversas acepções em face das quais o termo pode ser considerado ao longo da história da filosofia – e, por corolário, da própria estética –, mas sobretudo pela complexidade que assume em cada um de seus representantes. De fato, tal complexidade está bastante relacionada ao caráter "abstrato" que o termo sugere por si só: aventurar-se a refletir sobre a "forma" de algo muitas vezes pode significar remissão a uma espécie de modelo ideal, "ideal" aqui no sentido mesmo de "relativo a ideia", gabarito conceitual, sempre sob o risco de descolamento do que poderíamos caracterizar como uma realidade física ou material. Não à toa, a questão da forma quase sempre evoque seu grande mestre Platão, seja como tributo, seja como crítica a ele.

Talvez seja justamente por isso que ela se articule em um binômio, ou – diria mais – em uma antinomia posicionada, em boa porção das ocorrências, como forma/matéria, o que muito frequentemente será ou influência direta do filósofo grego ou, em alguma medida, uma resposta a ele. É preciso reconhecer, no entanto, que, embora a leitura corrente da história da filosofia tenda a interpretar essa tensão como oposição entre "aparência", relacionada ao mundo sensível, e "realidade"⁶⁸, da ordem do mundo inteligível, não é possível afirmar rigorosamente essa distinção absoluta na obra de Platão. De fato, em *A República*, concentrar-se-á sobre esses dois termos organizando-os fundamentalmente entre aquilo que pode ser sentido (mundo sensível) e aquilo que pode ser pensado (mundo inteligível), "aparência" e "forma"⁶⁹, o que reaparecerá em seus diálogos, com destaque para o *Fédon*⁷⁰.

Independentemente dessa leitura outra sobre tal dilema em Platão, é certo que o problema terá seus *ritornelli* ao longo da história da filosofia, evidentemente em designações diversas. Em Aristóteles, por exemplo, parece haver, sim, uma

⁶⁸ Pois em Platão, lembremos, "realidade" corresponde ao mundo das ideias e não àquilo apreensível por meio dos sentidos.

⁶⁹ Ver *A República*, Livros VI e VII (PLATON, 1992).

⁷⁰ Ver *Fédon* 107c-111c (PLATÃO, 1972).

contraposição: em sua *Metafísica*, o filósofo relaciona forma à noção de "substância", "essência", em oposição à matéria, constituída pela forma, a partir da qual "conhecemos tudo"⁷¹. Séculos mais tarde, ao revigorar os escritos do filósofo, Tomás de Aquino reinstalará, a seu modo, essa tensão diferenciando as "substâncias compostas" (organizadas em forma e matéria e da ordem do sensível) e as "substâncias simples"⁷² (isentas de matéria e apreensíveis pelo entendimento, como as ideias sobre as coisas, as almas ou "ânjos" – em seu vocabulário –, e o que concebe como a mais perfeita das substâncias, qual seja, Deus). Apesar de se antepor à distinção tomasiana, Descartes, por sua vez, reconfigura a tensão a partir de contornos que, embora diversos daqueles do escolástico, sugerem ainda resguardar aquilo que caracteriza propriamente uma antinomia: forma e matéria reaparecem formuladas como *res cogitans* e *res extensa*, "substância pensante", como substrato do entendimento, e "substância extensa", aquela que pode ser conhecida por meio de sua extensão, sendo, por isso, mensurável, calculável e, em último nível, apreensível pelos sentidos⁷³.

Nesse sentido, revela-se mesmo bastante espinhosa a tarefa de pensar a forma para além de uma anteposição ao material. Ao refletir sobre a criação do universo, Agostinho de Hipona, ainda antes das filosofias cartesiana e tomasiana, traz-nos o problema pelo seu inverso. Já o versículo II dos Gênesis, "e a terra era sem forma e vazia..."⁷⁴, desafiaria o filósofo a pensar sobre a possibilidade de se admitir matéria sem forma. O problema, exposto por Agostinho em suas *Confissões*⁷⁵, sugere justamente aquele caráter espinhoso: como escapar da armadilha tautológica na conceituação de "matéria" e "forma", ou seja, é possível concebê-las sem que uma esteja imediatamente relacionada à outra? Em nosso caso, invertamos o ângulo do problema: é possível conceber forma sem matéria?

⁷¹ Ver *Metafísica*, Livro IV, 1010a 22 (ARISTÓTELES, 2007).

⁷² Ver, sobretudo, seu opúsculo *O ente e a essência* (TOMÁS DE AQUINO, 1995).

⁷³ Tal como esclarece Descartes, no percurso de suas *Méditations*, sobretudo na sexta de tais meditações, ao estabelecer a passagem, em sua ordem do conhecimento, da *res cogitans* à *res extensa* (DESCARTES, 1992b).

⁷⁴ Gênesis 1:2.

⁷⁵ Ver *Confissões*, Livro XII, cap. XIII (AGOSTINHO DE HIPONA, 2017). Agostinho comenta essa passagem em várias outras ocasiões, sempre problematizando interpretações anteriores e oferecendo a essas novos elementos.

A resposta a isso não nos vem a galope, nem mesmo parece espreitar-nos ainda que discretamente. O que talvez seja aqui mais interessante, no entanto, é trazer algumas acepções acerca do próprio termo, em uma tentativa de, ao menos pela via etimológica, aportar mais clareza a ele. Como nos referenda Mario Perniola, o conceito ocidental de “forma” é *par excellence* contraditório, pois procura reunir em um mesmo termo duas noções concebidas pelos gregos em significados bastante distintos: “a *eîdos* (em latim, *species*), a forma inteligível, era pensada como algo diverso da *morphé* (*forma*, em latim), a forma sensível”⁷⁶. Embora *eîdos* apareça em outras filosofias, é na de Platão que assumirá centralidade como princípio de verdade do mundo: em síntese, corresponde à “ideia” das coisas, à “representação ideal” dessas, algo inacessível que não fosse por meio da razão filosófica. Temos aí um plano ideal e que, portanto, contrapõe-se à acepção sensível da *morphé*, radical com que seriam derivados vários termos de nosso vocabulário corrente (ex.: morfologia, morfogenia, isomorfismo, amorfo) que fazem menção a “forma”, em geral, como algo ponderável por nossa capacidade sensível. Perniola ainda aponta outras quatro noções de forma, que de um modo ou outro se relacionam ao imbróglio acima posto:

A ideia grega de forma como *schêma* (*habitus*, em latim), que faz referência a uma ordem que se aplica também às ações; a ideia anglo-saxã de forma como *shape*, a qual provém da mesma raiz germânica que deu lugar à palavra alemã *Schöpfung* (criação); a ideia de forma como *Gestalt*, palavra alemã a que a dita «psicologia da forma» atribuiu um significado específico e, *last but not least*, a noção kantiana de *Form*, entendida como condição a priori do conhecimento⁷⁷.

A distinção asseverada por Perniola já nos atenta para um ponto fundamental naquilo que realmente nos importa sobre a definição de forma: reconhecemos, a partir dela, a distinção entre uma “forma” apreensível pela razão e uma “forma” apreensível pelos sentidos, pela dimensão do sensível. Não obstante a pleora de sentidos que o termo “forma” pode assumir, é forçoso esclarecer, desde já, que não nos valeremos

⁷⁶ Tradução nossa. No original: “L’*eîdos* (in latino *species*), la forma intelligibile, era pensata come alcunché di diverso dalla *morphé* (in latino *forma*), la forma sensibile” (PERNIOLA, 1997, p. 48).

⁷⁷ Tradução nossa. No original: “l’idea greca di forma come *schêma* (in latino *habitus*), che fa riferimento ad un ordine che si applica anche alle azioni, l’idea anglosassone di forma come *shape*, che proviene dalla stessa radice germanica che ha dato luogo alla parola tedesca *Schöpfung* (creazione), l’idea di forma come *Gestalt*, parola tedesca cui la cosiddetta «psicologia della forma» ha attribuito un significato specifico, e *last but not least*, la nozione kantiana di *Form*, intesa come condizione a priori della conoscenza” (PERNIOLA, 1997, p. 49).

dessa distinção como esqueleto do modelo conceitual que pretendemos construir. Em outros termos, deve ser assinalado que a concepção de "forma" com a qual aqui trabalharemos não parte de uma preocupação em se inscrever em uma ou outra filosofia, mas se valerá, sim, de alguns modelos conceituais muito mais como terra fértil sobre a qual plantaremos novas noções. É essa estratégia que permitirá sustentar a mudança que sugiro no estatuto de produção e operação da imagem, dos meios de comunicação social para as redes digitais – mudança entre a *forma espetacular* e a *forma algorítmica* –, que aqui se articula justamente como a passagem desde a *forma como algo apreensível pelo pensar*, ou seja, *pela razão*, para a *forma como algo apreensível pelo sentir*.

Sem aterrissar em um ou outro campo, o que pretendo aqui é sobrevoá-los recolhendo o que deles parece emergir como resultado direto dessa anteposição clássica. É isso que justifica, pois, a adoção de "forma". Esse seu caráter ambíguo e de uma quase dependência da definição de "matéria", esse seu caráter crítico é justamente aquilo que justifica o seu uso como um conceito operativo chave deste trabalho. Para além dessas definições clássicas, o que de maneira alguma significa negá-las, gostaríamos aqui de trazer duas outras perspectivas, já do século XX, que não deixam de dialogar com aquelas, mas que se firmam em singularidades bastante interessantes⁷⁸: a primeira delas é de Luigi Pareyson, que, a partir da distinção entre *forma formans* e *forma formata*, estabelece "forma" como algo não desvinculado de um "conteúdo"; já a segunda delas é de György Lukács, que atribui à "forma" uma função unificadora, capaz de conferir universalidade a algo, tornando-o social e comunicável. Veremos que, cada uma delas busca desdobrar-se, a seu modo, dentro dessa tensão entre "forma inteligível" e "forma sensível", ora buscando correspondências entre essas, num ousado esforço de, inclusive, equivalê-las (como em Pareyson), ora reconhecendo a distinção entre ambas, mas admitindo a sua complementaridade (caso de Lukács).

É, pois, a partir dessas duas acepções de "forma" que esse termo deve aqui ser compreendido. Antes de qualquer outra coisa, debrucemo-nos, então, sobre elas.

⁷⁸ Parte dessas definições foi apresentada em BORGES JUNIOR, 2018c.

1.2 A forma como algo inseparável de um conteúdo

Em *Os problemas da estética*, Luigi Pareyson assevera que é porque elaboramos, no contexto artístico, os "conteúdos da vida"⁷⁹ sob uma "*forma*"⁸⁰ diversa, que podemos distinguir os próprios campos da arte e da vida. A "forma" com que é elaborado é, portanto, o que atribui a um conteúdo a sua condição ou não de objeto artístico: é o que nos conduzirá a ver a forma como "o estado final e conclusivo da arte, a elegância da representação ou da expressão, a perfeição da imagem, o êxito do processo artístico, a auto-suficiência da obra"⁸¹.

Todas essas características, no entanto, ainda que distintas entre si, talvez possam ser costuradas na teoria estética de Pareyson por um mesmo fio: o da "inseparabilidade entre forma e conteúdo"⁸² na concepção de uma obra artística. Pareyson sugere se contrapor, assim, a duas outras importantes vertentes estéticas, as quais, segundo ele, parecem apontar o contrário disso.

Uma primeira vertente seria a da "teoria do ornato", em que o objeto artístico nada mais é do que uma "junção" de conteúdo e forma, sendo essa última uma espécie de revestimento do primeiro, "ornamento" que, apesar de complementar-lhe, permanece-lhe sempre como algo, no limite, diverso: "a forma [é aqui] vista na *perfeição exterior* da obra"⁸³. Nesse caso, incluir-se-iam artes de perfil mais "técnico", em que há uma soberania de conteúdo, que pode ou não ser transformado em arte, mas, ao mesmo tempo, uma preocupação fundamental com a dimensão material em que ele deverá ser posto sob uma forma. É isso que tomaria boa parte da preocupação dos escritos sobre arte ou mesmo sobre aquilo que já se poderia tratar como "estética" (ainda que antes de seu surgimento como tal): por exemplo, ao se definirem elementos

⁷⁹ Ver PAREYSON, 1989, p. 53.

⁸⁰ O *itálico* aqui é meu.

⁸¹ Como o afirma em PAREYSON, 1989, p. 53.

⁸² Cf. PAREYSON, 1989, p. 54.

⁸³ Cf. PAREYSON, 1989, p. 53. Os *itálicos* são de Pareyson.

fundamentais que deveriam compor uma obra dramática, como faz Aristóteles em sua *Poética*⁸⁴, ou os modos de construção de uma "bela" pintura, como faz Alberti⁸⁵.

Vemos, portanto, como, na "teoria do ornato", forma e conteúdo são concebidos como duas instâncias constitutivamente separadas, ainda que complementares. Essa separação persiste, no entanto, quando examinamos outras reflexões da estética, como a de Benedetto Croce e sua "concepção romântica"⁸⁶, nesse caso um movimento inverso ao da "teoria do ornato": Croce concentra sobre o conteúdo praticamente toda a dimensão artística da obra; o que importa aí é a expressão mesma desse *conteúdo*, menos importante é a *forma* pela qual isso se dará.

Ao lado dessas duas vertentes, Pareyson situa a sua própria perspectiva. Posiciona-se como alternativa tanto a essa vertente "'mais profunda' do conteúdo"⁸⁷ como àquela "'menos extrínseca' da forma"⁸⁸. Sustenta-se em uma concepção que, ao mesmo tempo em que assegura uma dada importância do conteúdo e suas possibilidades expressivas, acaba por vê-las, essas últimas, sempre em acordo com as próprias formas definidas para isso: "forma e conteúdo são vistos assim na sua inseparabilidade: o conteúdo nasce como tal no próprio ato em que nasce a forma, e a forma não é mais que a expressão acabada do conteúdo"⁸⁹. Essa última concepção nos ajuda, pois, a pensar em uma necessária correspondência entre conteúdo e forma, ao mesmo tempo em que reconhece uma distinção entre ambos, dada, no limite, pela diferença dos termos – "conteúdo" e "forma" –, que remanesce. Como escreve o filósofo, "se a forma é uma *matéria formada*, o conteúdo não é outra coisa senão o *modo de formar aquela matéria*"⁹⁰.

E assim Pareyson nos apresenta as suas interessantes noções de *forma formata* (forma formada) e *forma formans* (forma formante). Há, aqui, uma espécie de

⁸⁴ Ver ARISTOTLE, 1995.

⁸⁵ Ver seu *De Pictura* ("Da pintura") em ALBERTI, 2004.

⁸⁶ Cf. PAREYSON, 1989, p. 57.

⁸⁷ Cf. PAREYSON, 1989, p. 54.

⁸⁸ Cf. PAREYSON, 1989, p. 54.

⁸⁹ Cf. PAREYSON, 1989, p. 54.

⁹⁰ PAREYSON, 1989, p. 58. Itálicos do filósofo.

“identidade”⁹¹ entre ambas, que significaria muito mais, em termos precisos, uma “coincidência” entre elas, razão primeira daquela inseparabilidade. Pareyson quer nos asseverar que uma obra de arte, enquanto forma, não é simplesmente o resultado que temos logo após a sua conclusão, mas envolve também seu próprio *modus operandi*. A obra de arte, ao mesmo tempo, como objeto e como processo. Isso significa que sua existência não tem como ponto de partida a última pincelada ou o último golpe de cinzel antes de declarada como acabada pelo seu autor, mas sim as próprias normas que governam sua elaboração, daí referir-se a uma “preexistência” da mesma: “se é verdadeiro que a obra começa a existir somente quando é concluída, não é menos verdade que essa começa a agir ainda antes de existir”⁹². Paradoxal, e por isso extremamente inquietante, essa perspectiva de Pareyson.

A obra é, portanto, dupla e simultaneamente, *forma formata*, na medida em que é “resultado” de uma operação artística, e *forma formans*, pois é também “lei” de sua própria elaboração⁹³. Ao estabelecer essa correlação entre uma e outra, Pareyson nos oferece uma interpretação inovadora no que toca à questão da forma e do conteúdo de uma obra: ele desdobra a noção de “forma” para algo além de sua acepção mais comum, qual seja, a de um ordenamento, organização dos elementos que caracterizam um objeto considerado artístico; estende a noção de “forma” ao próprio *modus operandi* desse ordenamento e, portanto, agrega à noção de “forma” uma dimensão ativa, processual.

Ao mesmo tempo, esforça-se para afastar disso qualquer leitura que, porventura, possa denotar uma ideia de causa e efeito, um primeiro e um segundo estágios⁹⁴, como se *forma formans* e *forma formata*, ou conteúdo e forma, viessem um após o outro. O filósofo pretende, sim, assegurar a “identidade” das noções; afinal,

⁹¹ Nos termos do filósofo, “l’identità di *forma formata* e *forma formans*” (PAREYSON, 1966, p. 21), “coincidenza di forma formante e forma formata” (p. 21).

⁹² Tradução nossa. No original: “Ecco dunque in che cosa consiste la vera preesistenza dell’opera: se è vero che l’opera comincia ad esistere solo quand’è compiuta, non è men vero ch’essa comincia ad agire prima ancora di esistere” (PAREYSON, 1966, p. 20).

⁹³ Parte dessa reflexão já seria apresentada por Pareyson em *L’Estetica: Teoria della Formatività* (PAREYSON, 1988). Ali o filósofo salienta a “estrutura” e o “funcionamento” da formatividade da obra de arte, revelando “o formar como ‘fazer’ inventando o ‘modo de fazer’” (PAREYSON, 1993, p. 59).

⁹⁴ Por isso, Pareyson critica as noções de “forma germinal” e “forma concluída” de Étienne Gilson (mais em GILSON, 1998, p. 182).

essa última “não significa somente que a *forma formata* realiza [no sentido de tornar real] e desenvolve a *forma formans*, mas também que a *forma formans* não é outra coisa além da *forma formata*”⁹⁵. No entanto, como dissemos pouco acima, embora garanta tal correspondência, Pareyson sustenta o uso de termos diversos para as noções de forma, *formans* e *formata*, mesmo porque, no limite, são “lei” e “resultado” da obra e, portanto, mantêm uma certa distinção. Isso implica, em última instância, que a identidade entre *forma formata* e *forma formans* a rigor não é tão imediata ou mesmo absoluta quanto o termo “identidade” precisamente nos traria: consequência disso seria pensar que essa “coincidência” entre uma e outra talvez se verifique muito mais como uma “correspondência”.

Se refizermos nossa reflexão até aqui e relermos *forma formata* e *forma formans* como tensão entre forma e conteúdo (ressignificando, portanto, esse último termo), talvez não seja tão impreciso dizer que é justamente essa “correspondência” o que caracteriza a tal “inseparabilidade” a que se refere Pareyson.

O termo “forma”, nesta tese, deve ser concebido, portanto, segundo essa noção ampliada de Pareyson. Deixemos de lado, portanto, tanto as acepções que a restringem como algo ordenador do sensível (os contornos de uma escultura, a estrutura da peça dramática), quanto aquelas que a encerram como princípios eminentemente abstratos, sem qualquer relação com esse último plano. “Forma” aqui escorre entre o sensível e o inteligível; “forma” aqui não significa aquilo que apenas organiza um conteúdo, mas o que com ele guarda uma “correspondência” a ponto de se tornar, dele, indiscernível. Assim, não é possível estabelecer um sem o outro.

E é por isso que a noção de forma de Pareyson nos é interessante. Essa sua noção estendida, que escapa à ambiguidade, é aqui preciosa na medida em que ultrapassa a acepção mais comum do termo. Usemos essa sua noção para pensar aqui a “forma” como uma espécie de “circunscrição” (de “circunscrever”: duplo movimento em que, ao mesmo tempo, “escreve-se” e “delimita-se”, “define-se”),

⁹⁵ Tradução nossa. No original: “non significa soltanto che la *forma formata* realizza e svolge la *forma formans*, ma anche che la *forma formans* non è nient’altro che la *forma formata*” (PAREYSON, 1966, p. 21).

"circunscrição" que não é só figura (o plano do sensível), mas que também "orienta" o real, imprimindo sobre ele normas específicas (o plano do inteligível).

Paradoxalmente material e abstrata, a noção de "forma" aqui se aproxima da ideia de idioma: ao mesmo tempo em que se exprime particularmente como matéria sensível (a palavra falada, a palavra escrita como signos em si), é também algo que a isso transcende, escapando ao campo do abstrato (o idioma é também um conjunto de normas que orientam a fala, a escrita e a compreensão desses signos). A "forma" como esse duplo movimento: o *resultado* que podemos acessar pelos sentidos e as *normas* que governam esse resultado. Na qualidade de "formas", será esse o primeiro⁹⁶ dos significados a que, nesta tese, "forma espetacular" e "forma algorítmica" obedecerão. Vejamos, então, o outro deles.

1.3 A forma como algo social e comunicativo

A segunda noção de forma que gostaríamos de evocar é a de György Lukács em seus escritos de juventude. Ainda que o foco de sua reflexão seja a escrita⁹⁷, Lukács oferece-nos, em *A alma e as formas*⁹⁸, a possibilidade de pensar a questão da "forma" para além do próprio texto escrito, inscrevendo-a não só no domínio da

⁹⁶ Não por ordem de importância.

⁹⁷ Lukács articula sua noção de "forma" sobretudo a partir de exemplos da literatura, privilegiando o "ensaio" como uma possibilidade mesmo artística de escrita. A discussão sobre a especificidade da "forma ensaio", assim como suas potencialidades expressivas e de ação efetiva, reapareceriam tanto na filosofia de Jean-Paul Sartre (ao refletir, em *Que é escrever?* (SARTRE, 1989), sobre o potencial de engajamento da prosa em comparação ao da poesia e outras artes) como nos escritos de Adorno, (notavelmente em seu texto *O ensaio como forma*, ou mesmo em *Engagement*, esse último em crítica direta a Sartre. Ambos os textos de Adorno são encontrados na versão de seu *Notas de Literatura* publicada pela Editora Tempo Brasileiro (ADORNO, 1991)).

⁹⁸ Trata-se de um conjunto de ensaios sobre a questão da forma que Lukács publicaria em 1910. Aqui fundamentaremos nossa reflexão sobretudo em dois desses textos: *Sobre a forma e essência do ensaio: carta a Leo Popper* e *Platonismo, poesia e as formas: Rudolf Kassner*. É certo que, como ressalva tanto o comentário de Judith Butler à versão brasileira do texto de Lukács, quanto seu tradutor, Rainer Patriota, em prólogo ao final da obra, falamos aqui do texto de um jovem Lukács, cujo pensamento estético ganharia outros contornos decisivos ao longo de sua trajetória de vida. A profundidade e riqueza da reflexão, no entanto, permanecem.

história, mas sobretudo no mundo da vida. Segundo o filósofo, um “ensaio” – assim como uma tragédia ou uma poesia lírica – não se constitui apenas enquanto obra em si, enquanto texto escrito, coletânea de signos, isto é, enquanto forma sensível, mas é, antes, um tensionamento candente entre subjetividade e objetividade, entre reflexão e vida. A “forma” seria, portanto, um meio para operar esse tensionamento.

O primeiro aspecto da noção de forma de Lukács que gostaríamos de enquadrar é justamente esse. Nesse seu conjunto de ensaios, a “forma” é um notável mecanismo que busca, por sua conta e vez, reger esse tensionamento ao menos problematizando-o. Para isso, ela funciona como um mecanismo unificador ao pretender, por meio de uma certa regularidade, dar conta daquilo que se revela, na realidade do mundo, como múltiplo e, porventura, antagônico: “somente na forma (a ‘única coisa possível’ é sua definição mais sucinta) toda antítese e tendência se convertem em música e necessidade”⁹⁹. Por outro lado, talvez resida aí o grande “problema” de sua constituição – o que talvez possa ser lido muito mais como desafio –, ou seja, a exigência de um deslocamento simultâneo entre unidade e multiplicidade. É o que fará Lukács reagir da seguinte maneira, ao se referir ao exemplo da escrita:

E como toda escrita aspira tanto à unidade quanto à multiplicidade, este é o maior problema estilístico de todos: o equilíbrio na multiplicidade das coisas, a rica articulação na massa de uma matéria uniforme. Aquilo que é vibrante numa obra de arte é inerte em outras: eis uma prova prática, tangível, da cisão interna das formas¹⁰⁰.

É nesse sentido que uma “forma”, porque busca “reunir em si o máximo de forças conflitantes”¹⁰¹, deve admitir a multiplicidade, ao mesmo tempo em que, enquanto própria a cada “tipo de sensibilidade”¹⁰², guarda algo de singular. Por isso, as formas não são intercambiáveis entre as diferentes artes, pois cada forma tem nessa singularidade a sua lógica própria.

⁹⁹ Cf. LUKÁCS, 2015, p. 59.

¹⁰⁰ Cf. LUKÁCS, 2015, p. 38

¹⁰¹ Cf. LUKÁCS, 2015, p. 59

¹⁰² Cf. LUKÁCS, 2015, p. 38

Lukács parece nos sugerir que é justamente por essa vivência simultânea entre o singular e o plural, entre o uno e o múltiplo, que uma forma busca apreender certos acontecimentos da realidade e, a partir de um movimento de racionalização desses “acasos da existência”¹⁰³, devolve-os à realidade sob a obra que propriamente acessamos. A forma é capaz de remeter a esses acasos tais como urgem em seu modo original e de, ao mesmo tempo, instituir a sua crítica, oferecendo possibilidades de resistência, muito embora não possa, por seu turno, “recriar” a própria realidade¹⁰⁴.

Sob seu modelo unificador, a forma oferece-nos uma possibilidade de apreensão dos acontecimentos da realidade, acontecimentos esses que, de tão desconexos e conflitantes aos nossos próprios olhos, ser-nos-iam, ao cabo, inapreensíveis. O artista e o escritor têm, portanto, na forma essa potencialidade e é nesse sentido que cabe a eles eleger a melhor “forma” capaz de realizar essa apreensão, fazendo com que tais acontecimentos aflorem do modo mais “verdadeiro” possível. A “forma” por ele escolhida é, portanto, a *expressão* da realidade em seus escritos e é somente por meio da abstração que ela se torna sensível¹⁰⁵. Lukács conduz-nos, assim, a pensar a “forma” ao mesmo tempo como “conceitualidade abstrata” e “algo seguro e tangivelmente real”¹⁰⁶ (aspecto, a propósito, muito próximo daquilo que assinalamos em Pareyson). A “forma”, para Lukács, é sempre uma espécie de mediação entre uma componente subjetiva e uma componente objetiva, daí a “alma” e a “forma”¹⁰⁷.

¹⁰³ A expressão é de Butler, ao se referir à “tarefa da forma” em seu comentário à versão estadunidense dos ensaios de Lukács. Rainer Patriota, tradutor tanto do comentário quanto da obra de Lukács para o português (pela Editora Autêntica) indica-nos as referências dessa versão: LUKÁCS, G. *Soul and Form*. Trad. Michael Halbrodt. New York: Columbia University Press, 2010. p. 1-16.

¹⁰⁴ Como nos esclarece Butler, em *A Alma e as formas*, “A forma não pode recriar a realidade, mas precisa, a partir dela, articular em si a tarefa de combater os acasos da realidade” (BUTLER in LUKÁCS, 2015, p. 20). Agreguemos aqui um ponto de ressalva. O problema da forma como criação de algo novo reaparecerá na estética de Lukács, sobretudo em textos dedicados à chamada estética marxista”. Ele não resolve propriamente o problema, mas, antes, aponta a pertinência da forma sobretudo em sua “capacidade de suscitar experiências, além da “função evocadora” de sua elaboração, como o faz em sua *Introdução a uma Estética Marxista: Sobre a Particularidade como Categoria da estética* (LUKÁCS, 1970, p. 252). Em tempo: vale ressaltar que essa última não trata especificamente de uma obra organizada pelo filósofo com esse título, mas sim compreende vários artigos que Lukács publicaria à época. O esclarecimento é dado pelos tradutores da versão brasileira.

¹⁰⁵ Cf. LUKÁCS, 2015, p. 41.

¹⁰⁶ Cf. LUKÁCS, 2015, p. 41.

¹⁰⁷ É, pois, nesse sentido que: “O crítico [ou o artista] é aquele que enxerga o destino nas formas, aquele cuja vivência mais forte é o conteúdo anímico que as formas indireta e inconscientemente

É possível entrever aí uma acentuada dimensão comunicativa da forma. É ela a responsável por tornar determinada desconexão, ciranda descompassada de acontecimentos da vida real, algo social e universalmente acessível. A forma, a partir da abstração, organiza a realidade, atribui-lhe uma lógica a seu modo, o que, malgrado envolva uma abstração, não deixa de espelhar-se na própria realidade: ainda que não a recrie, oferece a essa novas possibilidades¹⁰⁸.

Nascida de uma consideração simbólica dos símbolos da vida, a forma obtém da força dessa vivência uma vida própria, tornando-se uma concepção de mundo, um ponto de vista, uma tomada de posição diante da vida da qual surge, enfim, uma possibilidade de reconfigurar e recriar essa mesma vida¹⁰⁹.

Essa perspectiva de Lukács permite-nos até mesmo estender – pensemos aqui – o modo como concebemos um poema de Hölderlin ou uma tragédia de Sófocles. Concebê-los como forma, seguindo a perspectiva lukacsiana, significa vê-los muito além de um “dispositivo técnico”¹¹⁰ que reveste certos dramas da realidade humana: é mister reconhecê-los como um “sistema referencial pelo qual a vida histórica é destilada e reconhecida, em que suas tensões são codificadas e expressas”¹¹¹, como muito bem assinala Butler. É aí então que o pensamento de Lukács parece prever o de Pareyson: tema e forma não são só inseparáveis, como a forma, ao expressar-se forma, expressa, por conseguinte, as regras de processamento do próprio tema: ao tornar-se forma, “todo sentimento e toda vivência até então aquém e além das formas, recebem uma forma, fundem-se e se condensam em forma. Momento místico de união entre o externo e o interno, entre alma e forma”¹¹².

abrigam em si mesmas. A forma é sua grande vivência, como realidade imediata, é o aspecto pictórico, o que há de realmente vivo em seus escritos” (Cf. LUKÁCS, 2015, p. 40). Ao leitor, temos o cuidado de ressaltar que aqui “destino” recebe um significado ligeiramente diverso de sua acepção mais comum. Como bem nos esclarece Patriota em nota de sua tradução, “destino”, no caso, corresponderia aos “acontecimentos e às relações que impelem a alma na direção de seu pleno desdobramento. É pelo destino que a alma se transmuta em forma” (PATRIOTA in LUKÁCS, 2015, p. 40).

¹⁰⁸ Denunciando já um espectro materialista que futuramente constituirá sua estética marcadamente “marxista” (Ver LUKÁCS, 1970), Lukács já deixa implícito que mesmo a abstração mais extrema, ao fim e ao cabo, encontraria suas bases na *práxis*.

¹⁰⁹ Cf. LUKÁCS, 2015, p. 40.

¹¹⁰ Cf. BUTLER in LUKÁCS, 2015, p. 17.

¹¹¹ Cf. BUTLER in LUKÁCS, 2015, p. 17.

¹¹² Cf. LUKÁCS, 2015, p. 40.

Mais do que ampliar a noção de forma a uma dimensão comunicativa, estratégia unificadora que permita apreender, codificando, a caoticidade do mundo real, Lukács sugere-nos seu próprio caráter social: é pela forma que seus acontecimentos podem ser compartilhados e, mais, tornam-se compartilháveis.

E assim delimitamos esse conceito com que aqui trabalharemos: a “forma” como algo inseparável de um conteúdo, a transitar entre material e abstrato, e como algo social e comunicativo, a trasladar entre subjetivo e objetivo, particular e universal. A propósito, “social e comunicativo” assim também como um “idioma”. “Forma” como uma espécie de clave musical a partir da qual a imagem ou a fruição, tal como uma melodia, serão tocadas: é essa “forma” que orientará tanto a constituição e a operação de uma imagem quanto os modos de acessá-la a partir de nossa percepção, ou seja, nossos modos de fruí-la.

Uma orientação que não sugere mesmo algo “inato” ou “instintivo”, mas que é cultural e historicamente construída. Difícil seria apontar algo de “inato” em nosso modo de fruir uma imagem, em nosso modo de acessá-la: há como que um certo padrão e seus critérios, fórmula que se perpetuaria ao longo dos séculos, reconstituindo-se a cada vez em que uma imagem é novamente mirada: é como se lêssemos essas imagens¹¹³ na chave desses critérios, a partir das orientações dessa “forma”. É isso que nos permitirá aqui aproximar imagens, em uma primeira visada, tão distintas: o que têm em comum um álbum fotográfico, um óleo sobre tela, a projeção de um filme, uma escultura, a sinfonia que é tocada diante de nós e mesmo a imagem da encenação de uma peça teatral? Pois a resposta a essa pergunta é a chave do que aqui busco descrever como *forma espetacular*.

¹¹³ É importante que se reitere aqui “no Ocidente”, vista a forte influência da Antiguidade greco-romana na constituição do que poderíamos – ainda que imprecisamente – caracterizar como uma “cultura” ou um “modo de vida” ocidental.

CAPÍTULO 2

A forma espetacular:

Origens, características e reverberações

"Pois havíamos sempre pensado que o espectador apropriado, fosse ele qual fosse, precisaria permanecer sempre consciente de que tem diante de si uma obra de arte e não uma realidade empírica; ao passo que o coro trágico dos gregos é obrigado a reconhecer nas figuras do palco existências vivas".

Friedrich Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, 1972¹¹⁴.

"A criação consciente da distância entre si e o mundo exterior pode ser designada como o ato básico da civilização humana"

Aby Warburg, em *Introdução à Mnemosine*, 1929¹¹⁵.

¹¹⁴ Cf. NIETZSCHE, 2007, p. 50.

¹¹⁵ Cf. WARBURG, 2015, p. 363.

2.1 O que é a "forma espetacular"?

Depois de delimitar o que gostaria que aqui fosse compreendido como “forma”, algo inseparável de um conteúdo, comunicável e social, passemos então ao segundo dos termos: o que se compreende por “espetacular”. Mas antes de adentrarmos propriamente essa questão e abordarmos o que queremos dizer com o termo, comecemos pelo seu contrário, isto é, o que ele não significa aqui. Isso se faz necessário por conta da própria natureza do adjetivo: pode ele adquirir um sem-número de acepções no uso da língua corrente (como “grandioso”, “impressionante”, “fantástico” etc.), além das muitas possibilidades de significado assumidas nos circuitos mais estritos da academia. Já reconhecendo nossa impossibilidade de refutar todas essas ocorrências no sentido de preservar a probidade de nosso conceito, elejamos algumas delas, já desses circuitos da teoria, as quais possam ser, porventura, confundidas com o significado que aqui pretendo sustentar.

A primeira tendência talvez seja relacionar o termo, sobretudo no âmbito das ciências humanas e sociais, à "sociedade do espetáculo" de Guy Debord. Ao associar as condições da imagem de seu tempo ao que caracteriza como uma "forma espetáculo", Guy Debord atribui uma carga inalienavelmente crítica ao termo, inserindo-o em uma proposta – inspirada nos “diagnósticos de época” de Marx e dos frankfurtianos – de reinterpretação das condições de seu tempo: o "espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens"¹¹⁶, "é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem"¹¹⁷. Pois aqui, esclareço, não pretendo atravessar essa vereda aberta por Debord: não que isso não seja interessante e mesmo necessário – muito pelo contrário –, mas sim porque nosso “espetacular” segue por uma outra senda, muito mais como noção operativa dentro de nossa proposição teórica. Aqui nos interessará desdobrá-lo e escrutiná-lo como uma espécie de "fórmula". Façamos, então, o exercício de preservar nosso “espetacular” da conotação que o termo possa herdar de Debord.

¹¹⁶ Cf. DEBORD, 1997, p. 14.

¹¹⁷ Cf. DEBORD, 1997, p. 25.

A segunda tendência, despida de uma conotação marxiana e mais voltada ao âmbito específico das artes, é aquela que associa o termo “espetacular” ao domínio próprio das “artes do espetáculo”, a algo específico das “artes da cena”, expressões sinônimas de “artes cênicas” ou, em uma generalização ainda mais abrupta, de “teatro” ou daquilo que se restringe a seu *modus operandi*. Embora atravessasse esse domínio, o que gostaria aqui é de firmar uma distinção no que toca a esse sentido específico, estendendo e, ao mesmo tempo, restringindo o significado de nosso “espetacular”: estendendo-o no sentido de esclarecer que ele, embora nasça no contexto do teatro, é depois ampliado para muito além dele, tornando-se uma *forma* de constituição e de fruição da imagem no Ocidente; e restringindo-o porque aqui ele tem o papel bastante específico de adjetivar essa *forma* particular e, nesse sentido, de delimitar os limites conceituais da mesma.

Em que consiste, então, essa *forma espetacular*? Procuraremos dar conta dessa pergunta desdobrando-a em três aspectos que ajudam a constituir essa sua definição: em um primeiro momento, nosso percurso concentrar-se-á sobre aquilo que poderíamos conceber como o seu momento de irrupção, a saber, o advento da figura do espectador no teatro grego antigo; daí passaremos a uma análise de suas características fundamentais, seus modos de construção e operação – em síntese, seu *modus operandi* –; o que nos permitirá desembarcar, então, em nosso terceiro aspecto, durante o qual buscaremos descrever alguns de seus desdobramentos fundamentais.

2.2 Origens da forma espetacular

Se pudéssemos entrever uma senda que nos revelasse, mesmo de esguelha, uma primeira – ainda que a ser dilapidada – definição de “forma espetacular”, talvez não fosse exagero associá-la a uma espécie de “sistematização” do exercício do ver no Ocidente”. Entendamos essa “sistematização” não apenas como um ato ordenador ou estruturante, mas também como uma “institucionalização”, isto é, uma organização

com regras e modos de funcionamento muito próprios, que é "constituída" e que possui um caráter social. Aqui sustento que, tal como a "instituição do casamento", a "instituição da família" ou a "instituição da propriedade privada", o modo pelo qual acessamos, fruímos ou percebemos uma imagem tradicional, ou seja, o posicionamento que assumimos *diante* dela, a frontalidade que dela nos separa e a condição de vê-la como algo que não pertence diretamente ao mundo (mas que é de algum modo uma elaboração a partir dele), tudo isso é constituído socialmente, construção cultural que envolve um disciplinamento do olhar – trata-se de uma forma, ou mesmo de uma "fórmula", que é, por sua vez, *aprendida* – e que tem, justamente por seu caráter social, a possibilidade de se perpetuar ao longo do tempo.

Por que, ao vermos uma pintura ou ao folhearmos as páginas de um álbum de fotografias, assumimos um comportamento específico? Por que assumimos uma postura contemplativa, por que não brigamos com essas imagens, por que não conversamos com elas como se dialogássemos com um outro de nós? Por conta daquilo que denominamos aqui *forma espetacular*. Essa "sistematização" do *ver* teria, sustento aqui, uma pedra fundamental, a abrigar o gabarito a partir do qual se forjaria a modalidade específica de fruição e de operação da imagem que conhecemos: ela apareceria fundamentalmente na Grécia Antiga, no teatro, e, mais especificamente, com as inovações que Eurípides, grande dramaturgo que viveu entre 480 e 406 a.C., traria na encenação de suas obras. Mas o que esse afamado tragediógrafo poderia nos ter legado de modo tão decisivo, que não fosse a inquestionável e já reconhecida grandiosidade de seus textos?

Antes de passarmos em revista propriamente o que caracterizava essas inovações, é mister esboçarmos alguns elementos que compunham a cena teatral de então e no que eles seriam, assim, redefinidos pelo dramaturgo. Dispensadas as considerações de natureza histórica, assumindo minha insuficiência em trazê-las aqui com a propriedade que lhes cabe, entre os séculos VI e V a.C. parece haver uma transformação aguda na forma com que os gregos se relacionavam com o mito, o que até então significava, por assim dizer, os próprios modos pelos quais acessavam seus deuses, modos que, em larga medida, tinham como grande protagonista a figura de Dionísio.

Antes de Eurípides, a cena aproximava-se muito mais de um ritual religioso do que propriamente do espetáculo teatral tradicional que hoje conhecemos. É com essa tônica que se desenrolam tragédias como as de Sófocles ou Ésquilo, e sobretudo, aquelas de tragediógrafos anteriores a esses: estabelece-se, nesse período, aquilo que se poderia caracterizar como a “forma trágica” em seu senso originário, paramentada por expedientes próprios¹¹⁸, a partir da qual se narravam os périplos de um herói¹¹⁹, seus desvarios, sua má fortuna e, ao cabo, seu destino trágico. Até antes de Eurípides, essa forma de narração, portadora de um *pathos* trágico, de uma emotividade que afinava tanto os coreutas quanto a “audiência” na musicalidade do coro, situava no sacerdote um papel de grande relevância (o que decresceria com o tempo). Nesse contexto, a cena trágica configurava-se como uma reunião muito mais religiosa do que propriamente “social”: por meio dela, seus membros compartilhavam a mesma história e o mesmo espaço físico – mas também imaginário – como verdadeiro dispositivo de acesso ao mundo do mito.

A partir do coro e de sua musicalidade, seus participantes são, então, alçados à dimensão do transcendental: é, pois, aí que se dá fundamentalmente a vinculação que lhes põe em comum. Em outras palavras, o que a tragédia anterior a Eurípides propicia ultrapassa os próprios limites materiais do teatro, afastando-se, em sua verve fundamental, de uma função de reunião entre indivíduos, da incumbência do mero entretenimento ou mesmo do debate de questões mundanas, como a política. Assim, presenciar a ação do coro ao narrar o trágico encontro de Ajax com a espada que lhe atravessaria o coração era, por seu turno, a própria *participação* no episódio; significava, assim, um tipo de fruição que se situava muito mais no registro da *sensação*, inclusive corpórea – pois os limites materiais seriam vencidos pela capacidade de “introvisão”¹²⁰ –, do que de um “assistir” separador: a agonia de Ajax era mesmo *vista e sentida* por aquele que da cena *participava*.

¹¹⁸ Como nos lembra Margot Berthold, “Os componentes dramáticos da tragédia arcaica eram um prólogo que explicava a história prévia, o cântico de entrada do coro, o relato dos mensageiros na trágica virada do destino e o lamento das vítimas” (BERTHOLD, 2010, p. 107).

¹¹⁹ Muito frequentemente uma referência a Dionísio, como Agamemnon, Prometeu, Édipo ou Ajax.

¹²⁰ O termo é de Guinsburg (2007, p. 164), uma capacidade de ver a partir de si mesmo, de ver desde dentro de si mesmo.

É nesse sentido que a cena da tragédia pré-euripidiana se aproximaria muito mais do que poderíamos descrever como uma "cena imaterial", muito embora a própria força do modo pelo qual opera seu *pathos* trágico dê-lhe uma impressionante "realidade visional": ainda que nessa tragédia sejam poucos os elementos que a tragam como imagem material à cena, ainda que ela seja muito mais "narrada" do que – hoje diríamos – "encenada", sua força é brutal e desveladora. Ela é, assim, pelo modo de expressão do coro, pela sua música e pela sua musicalidade, dada a ver por sua própria potência de mobilização do *pathos*, articulada pela imaginação daquele que a vê, em seu "palco interior da vidência", como oportunamente observa o professor Jacó Guinsburg, ao caracterizar a forma trágica em sua acepção original:

O espetáculo que se apresenta nessa fase do surgimento da tragédia, tanto aos oficiantes, quanto aos participantes do cerimonial, tem realidade visional mas não concretude material. É imaterial. A cena trágica, restrita ainda à expressão e à evolução coral, projeta-se, na verdade, no palco interior da vidência. (...) Dionísio dilacerado e renascido revela-se como imagem da alma na alma da imagem, dos coreutas. Como um todo eles o sentem e o *vêem*"¹²¹.

Essa é a forma trágica por que procura Friedrich Nietzsche. É a exaltação de suas qualidades, exauridas com a tragédia de Eurípides, que se tornaria quase que uma obsessão em *O nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*¹²². Nietzsche situa no coro trágico – e, particularmente, na sua música – o grande cerne, o âmago formador da tragédia. É pelo coro e pelo modo como opera, é por essa sua função e sua capacidade de *ver* e *sentir* aquilo que é entoado pelos cânticos, que o coreuta tem acesso a um tipo de fruição completamente diverso daquele que Nietzsche caracteriza como o de "um público de espectadores, tal como nós o conhecemos"¹²³. Ali, a força patética da cena era tal que coro e audiência integravam-

¹²¹ Cf. GUINSBURG in NIETZSCHE, 2007, pp. 155-156. O itálico é do autor.

¹²² Seu título original: *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*. Aqui nos valeremos da bela tradução do professor Jacó Guinsburg, além de seus precisos e argutos comentários e notas. Dispensadas as inúmeras interpretações sobre esse seu texto ou mesmo as intenções que se consubstanciariam ou não em sua filosofia mais madura, o que dela nos interessa é justamente identificar alguns elementos do que aqui chamamos de "forma espetacular" e que parecem estar, em outros modos, sob o foco de problematização do filósofo.

¹²³ Cf. NIETZSCHE, 2007, p. 55. Eu estenderia esse "nós" de Nietzsche, inclusive, para a nossa própria época.

se como “uma coisa só”¹²⁴. Na tragédia do coro satírico, com o coro em sua forma primitiva, não havia uma distinção firmada entre *aquele que se sentava no théâtreon* (porção do edifício que ladeava a *orkhestra*¹²⁵, onde se encontrava a música) – e os próprios coreutas.

Figura 7: Reconstrução de um teatro grego antigo com suas partes principais, séc. IV a.C.
Fonte: Wikimedia Commons, modificada por Natanael Pietroski.

¹²⁴ Como dirá Nietzsche: “A excitação dionisíaca [precipitada e embalada sobretudo pela música do coro] é capaz de comunicar a toda uma multidão essa aptidão artística de ver-se cercado por uma tal hoste de espíritos com a qual ela, multidão, sabe interiormente que é uma coisa só” (NIETZSCHE, 2007, p. 56).

¹²⁵ Sobre essa disposição, são várias as referências possíveis. Trato delas em minha dissertação de mestrado (ver BORGES JUNIOR, 2014), quando procuro tecer uma espécie de história do “espetáculo”, na ocasião concebido como uma relação entre três elementos fundamentais: mídias, artes e ação. De qualquer forma, é oportuno trazer aqui uma sintética e muito breve descrição de Guinsburg, em nota à tradução de Nietzsche, sobre a disposição arquitetônica desse edifício teatral: “O teatro grego parece ter sido concebido originalmente para a apresentação de coros ditirâmbicos em honra de Dionísio. O seu centro era a *orkhestra* (“lugar de dançar”), um espaço circular no meio do qual se erguia o *thymele* ou altar do deus. Em volta de mais da metade da *orkhestra*, formando uma espécie de ferradura, ficava o *théatron* (“lugar de ver”) propriamente dito, constituído de arquibancadas circulares, geralmente escavadas na encosta de uma colina. Atrás da *orkhestra* e defronte da audiência encontrava-se a *skené*, a princípio uma estrutura de madeira, uma fachada com três portas, através das quais, quando o drama se desenvolveu, a partir do coro ditirâmbico, os atores entravam em cena (*The Oxford companion to classical literature* e *The Oxford companion to the theatre*)” (GUINSBURG in NIETZSCHE, 2007, p. 147).

Não seria hiperbólico dizer que, em certa medida, organiza-se aí uma espécie de "forma comunicativa" estabelecida entre coro, mito e participantes, forma essa que se consubstancia, como toda e qualquer forma comunicativa, a partir de uma disposição muito particular do espaço, capaz de irmanar esses três elementos a ponto de revogar-lhes a distância entre um e outro. É o que Nietzsche parece assinalar em seu elogio a essa forma primitiva da tragédia. Essa integração em "uma coisa só", como um só corpo, diferia completamente do que hoje poderíamos compreender como o papel de um espectador, daquele que, no limite, vê ou ouve aquilo que se dá, apartadamente, sobre a cena:

Um público de espectadores, tal como nós o conhecemos, era desconhecido aos gregos: em seus teatros era possível a cada um, graças ao fato de que a construção em terraço do espaço reservado aos espectadores se erguia em arcos concêntricos, *sobrever* com inteira propriedade o conjunto do mundo cultural à sua volta e, na saciada contemplação do que se lhe apresentava à vista, imaginar-se a si mesmo como um coreuta¹²⁶.

Assim, seja para aquele que se senta no banco do *thêatron*, seja para aquele que entoia o cântico trágico, a imagem que se lhes revela não se firma como uma *diferença*, como um *mundo outro* do qual eles são simples "contempladores"; muito menos como um *duplo de si*, a partir do que reconheceriam a "sua própria realidade" como uma realidade diversa daquela da imagem. Para ambos, as imagens – das quais todos compartilham porque *imaginadas* e *vistas* não no palco de mármore, mas no "palco da vidência"¹²⁷ –, são, sim, a sua própria presentificação; eles se inscrevem nelas, delas participam: ao concebê-las, já ingressaram o portal do mundo dos deuses; podem agora nele coexistir, vivem-no e nele vivem, na medida em que não só o *veem* como o *sentem*.

É por isso que Nietzsche estabelece uma distinção importante entre essa forma *all'antica* de tragédia e, por exemplo, a pintura. A seu modo, parece passar muito próximo de nosso próprio ponto de problematização: enquanto, para Nietzsche, o pintor, ou o rapsodo, "não se confunde com as suas imagens" porque "as vê fora de si", o coreuta – e também a audiência – passa por uma espécie de "renúncia de si"

¹²⁶ Cf. NIETZSCHE, 2007, p. 55.

¹²⁷ Cf. GUINSBURG in NIETZSCHE, 2007, p. 155.

que se dá por meio de seu "ingresso em uma natureza estranha"¹²⁸. Não é como "coreuta" ou como "audiência" propriamente ditos que se "vêem" e adentram o mundo de Dionísio e é por isso que ali a dimensão é transcendental, religiosa, e não social: ocorre mesmo um "encantamento", uma magia, "metamorfose" a partir da qual o "entusiasta dionisíaco" transforma-se, ele mesmo, em sátiro e é "*como sátiro que contempla o deus*"¹²⁹. Isso porque "o coro ditirâmico é um coro de *transformados*, para quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos; tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo *fora do tempo e fora de todas as esferas sociais*"¹³⁰.

Não seria hiperbólico, portanto, vislumbrar aí, como acesso a essa imagem imaterial, uma certa fruição operada pelo *sentir*, isto é, uma fruição que teria como lastro a sensação: a sensação (e suas incertezas, sua imprevisibilidade, sua não causalidade – dada pelo próprio caráter dionisíaco¹³¹ da forma que apreende, a do *pathos* trágico) é, assim, o grande idioma pelo qual se percebe aquela nova realidade (a da cena), que parece plasmar a anterior (a do mundo ordinário), fazendo-se então como única. E por isso a cena não é um duplo do tempo e do espaço do mundo. Ela tem a capacidade mesmo de suspender a temporalidade e os papéis sociais aos quais cada um está inevitavelmente ligado fora dos portões do teatro. É, pois, esse *sentir* que afere, que abre as cancelas à atribuição de sentido ao que é fruído, o qual aqui não se faz como objeto, separado, mas como evento em si mesmo, como experiência *vivida*. E é por haver essa fruição do evento em si mesmo, suspendendo a temporalidade e a espacialidade material, que não há, portanto, reconhecimento da diferença entre dois mundos, entre o teatro do mito e o teatro de mármore, pois "a única 'realidade' é ali precisamente o coro"¹³². A tragédia *all'antica* é a própria

¹²⁸ Cf. NIETZSCHE, 2007, p. 57.

¹²⁹ Cf. NIETZSCHE, 2007, p. 57. O itálico é do autor.

¹³⁰ Cf. NIETZSCHE, 2007, p. 57. Aqui os itálicos são por minha conta.

¹³¹ Nietzsche sugere caracterizar a tragédia em sua forma originária justamente como uma peleja entre o dionisíaco (o incerto, o imprevisto, o descontínuo, o transgressivo, o *híbrido* – de *hybris* – o *pathos*) e o apolíneo (o previsível, o rígido, o simétrico, a forma, a ordem, o *ethos*), com a derrota inexorável – pois a morte é mesmo o fim de todos – do segundo pelo primeiro. A inversão dos polos dessa tensão será, para ele, a própria razão do aniquilamento da forma trágica. Por isso, a expressão "forma trágica" parece ser bastante elucidativa desse caráter paradoxal da tragédia: enquanto "forma" parece exprimir sua face apolínea, o "trágica", de seu *pathos* trágico, faz as vezes do dionisíaco. Mais sobre essa tensão, ver, por exemplo, NIETZSCHE, 2017; COLLI, 2010; GILL, 1984; ANDLER, 1958.

¹³² Cf. NIETZSCHE, 2007, p. 58.

presentificação do mundo do deus e, nesse sentido, não é mister, nem faz sentido, “re-presentá-lo”.

É justamente a mudança dessa condição, com a transformação do papel do coro, que motivará Nietzsche a assinar a sentença de condenação de Eurípides como o grande algoz da tragédia em sua forma originária. Mas em que medida esse projeto do tragediógrafo seria capaz de pôr fim a tal secular e poderosa forma de arte, ou mesmo, de comunicação com o mundo dos deuses? Pois foi justamente essa sua ambição prometeica de nele ingressar não como sátiro, mas como “homem”, a razão primeira do assassinio. O sacrilégio de levar a audiência para a cena, tornando o teatro um espaço de humanos e não de divinos, ter-lhe-ia legado, como aquela maldição dos donos do fogo, a agonia interminável de sua própria arte, verdadeira “figura degenerada da tragédia”¹³³. Vejamos os termos dessa acusação de Nietzsche, que aqui ressignificamos como as características fundamentais de nossa *forma espetacular*.

2.3 Características da forma espetacular

O que aqui sublinhamos como *forma espetacular* nasceria, assim, de um conjunto de alterações que Eurípides empreende sobre a cena teatral. E quais seriam essas tão determinantes mudanças? Pois elas poderiam ser muito bem descritas como o deslocamento da ação do coro trágico para a *skené*. Isso se dá juntamente a uma alteração da disposição espacial da cena: Eurípides amplia o espaço do *théatron*, trazendo mais número à plateia, ao mesmo tempo em que reduz o da *orkhestra* e, por sua vez, a quantidade de coreutas. O resultado é uma cena que parece se concentrar muito mais no trabalho dos atores, à frente da *skené*, do que nos cânticos entoados pelo coro, que antes eram a própria mola propulsora da cena.

¹³³ Cf. NIETZSCHE, 2007, p. 70.

Em termos materiais, o trabalho de Eurípedes envolveria ainda uma valorização do uso de máscaras, da cenografia e da maquinaria de cena¹³⁴. Ao ganharem mais notoriedade dentro da ação da peça, seus textos convertem-se em sentenças mais dialogais e menos musicais: são agora menos cantadas e mais declamadas. Mas como tais alterações espaciais e operacionais estariam associadas à transformação da própria forma trágica? E mais: em que medida elas implicariam uma "sistematização de nossa forma de ver", um "disciplinamento de nosso olhar", ou ainda, a emergência de uma forma específica de constituição e de fruição da imagem no Ocidente?

É claro que uma transformação tão aguda não poderia ser resumida apenas em seus expedientes estruturais, em uma reorganização arquitetônica e comunicativa de seus componentes, mas, de fato, essas mudanças de cena alterariam profundamente todo o significado sobre o qual a forma trágica se fundamentava. Ao relegar o papel do coro a quase um acessório ao que se passa entre os atores, Eurípedes aniquila o que na tragédia lhe tornava tão singular, isto é, a sua possibilidade de, sem se valer de todo esse aparato material, criar uma "realidade visional" simplesmente a partir do poder de atuação do coro, de sua musicalidade, e de sua potencialidade de vincular-se, para além do plano material, à audiência: está, com isso, desfeito o "palco da vidência" onde todos se reuniam, onde todos choravam, *sentiam* e *viam* os deuses. Eurípedes reconfigura, com isso, o modo pelo qual a audiência acessa, frui, as imagens *da* e *na* tragédia. Ao romper a atuação do coro e sua música, rompe também a capacidade, por parte da forma trágica, de ingresso no mundo dos deuses: resta-lhe, então, como sugere Nietzsche, entreter o novo público com uma nova forma de vinculação, bem menos poderosa e muito mais frouxa, dada pela sedução de seu olhar a partir das imagens geradas pela maquinaria de cena. Distinguindo-se da imagem imaterial da forma trágica *all'antica*, essa nova imagem, que aqui chamaremos de *imagem espetacular*, guarda, portanto, um profundo e mesmo necessário vínculo com a materialidade.

Tão acentuada é essa frouxidão do vínculo entre público e cena que o mundo do mito não mais pode presentificar-se pela ação do coro: deve, por conta disso, ser

¹³⁴ Sobre as tecnologias empregadas à época do teatro grego antigo, ver BORGES JÚNIOR, 2014. Ali apresento várias fontes bibliográficas interessantes acerca do tema.

então “re-presentado” em cena. Encontramo-nos, aqui, diante da primeira característica dessa nova forma de imagem e de fruição: a *representação*.

O que firma a *representação* é justamente a necessidade que tem Eurípides, como ressalta Nietzsche, de aportar os dramas humanos ao centro da cena. Mas, ao fazer isso, ironicamente, ele parece provocar o choque entre dois mundos: o da vida e o da cena (que, por sua vez, almeja ser o da vida; que o imita a todo custo, desejando, a todo momento, usurpar-lhe o posto). O “espectador”, essa nova figura e novo papel, vê-se então diante de dois mundos: atordoado, ele balança a cabeça entre um e outro, sem compreender para que lado mirar. Como relacioná-los? Afinal, onde não havia essa *diferença* – ou seja, na forma *antiga* – não havia também juízo, nem de valor, nem de verdade; mas agora, onde se situar? Qual o lado “verdadeiro”, o que desse lhe cabe, como nesse ele pode se colocar? Diante dos tantos questionamentos do espectador, há um único remédio – para Nietzsche, cicuta nas mãos de Eurípides –: a razão humana. Enquanto antes a comunicação com o mundo dos deuses é de natureza transcendental – a do “sentir” a cena –, ao público resta-lhe agora tentar “entendê-la”, resta-lhe “pensar” sobre ela. Identificado o desnível entre o *théatron* e a *skené*, entre seu mundo e o mundo da cena, cabe a ele encontrar um *filum Ariadnes* ao qual se agarre para que então não se perca nas trevas do “engano” ou da “ignorância”:

A intriga amorosa, a crítica dos costumes, as relações de família, a tipificação dos papéis, o retrato urbano, pintados com humor e laivos de melancolia, em tom menor, por personagens sempre características, mas com incisivas intervenções de peripécias e actantes secundários, são as reverberações do espelho cênico. (...) [Nesse teatro] desaparece a aura transcendente da tragificação heroica. Por tudo isso, a “justiça poética” passa a arbitrar os decretos da justiça cósmica, a certeza do epílogo feliz toma o lugar do consolo metafísico e os prodígios do deus vivo são substituídos pelos artifícios do *deus ex machina*¹³⁵.

O que antes se dava como uma única visão e sensação entre o coro trágico e a audiência, o que antes configurava “uma coisa só”, como escreve Nietzsche, divide-se, assim, entre duas *visões* diversas: a dos atores, sobre a cena, e a do público, que os assiste, inviabilizando, portanto, aquela anterior comunhão transcendental, mesmo

¹³⁵ Cf. GUINSBURG in NIETZSCHE, 2007, p. 164.

religiosa, aquele sentir compartilhado dado pela reunião de todos no mundo da "introvisão". E, assim, para falar com Guinsburg, a figura do "vedor"¹³⁶, única na antiga tragédia, divide-se em duas: a *daquele que vê* e a *daquilo que é visto*; audiência e cena nunca mais se reconheceriam como irmãs. Temos, então, poderíamos dizer, a pedra fundamental da separação entre *sujeito* e *objeto* de uma larga história do "ver" ocidental, aquele *Mißverständnis*¹³⁷ de que fala Lukács, inelutável abismo entre sujeito e obra, e – poderíamos arriscar – entre sujeito e imagem. Por essa *frontalidade*, temos, então, a segunda característica do que identificamos como *forma espetacular*.

Assim, contraditoriamente, ao ser levado para a cena, como objeto dela, o que ocorre é, com efeito, o seu justo contrário: o espectador é, sim, dela "apartado"¹³⁸. É por isso que o nascimento da *forma espetacular* está umbilicalmente associado ao advento de uma figura por nós hoje muito conhecida, a do "espectador", aquele que assume uma posição muito específica e "nada natural" na presença da imagem: o espectador "observa", "testemunha", ele nunca "participa", ou seja, "toma parte" (a não ser que desde seu próprio "papel" e de seu próprio "lugar" de espectador); sua função é a de "assistir" à cena, distinguindo-se dela mesmo por uma separação física e frontal: ele se coloca sempre *diante* das imagens¹³⁹. Seu papel, ao fim e ao cabo, é de quem que as contempla, e não daquele que as faz desaparecer porque pode mergulhar completamente nesse outro mundo, sentindo-o e vendo-o em sua inteireza como na tragédia antiga.

¹³⁶ Elucidativo termo empregado por Guinsburg em NIETZSCHE, 2007, p. 155.

¹³⁷ Lukács recorre ao termo a fim de demarcar a inexorável distância entre obra e espectador no processo de fruição da arte. Essa distância aqui nos visitará com certa frequência por meio da noção de "frontalidade". Como nos aponta Rainer Patriota, em nota à tradução dos ensaios lukácsianos de *A alma e as Formas*, *Mißverständnis* pode ser vertido para o português como "mal-entendido", referindo-se ao "abismo intransponível entre a objetividade da obra de arte e a vivência que cada um experimenta frente a ela" (PATRIOTA in LUKÁCS, 2015, p. 77). Estende-se ainda, na obra de Lukács, como a "impossibilidade de uma verdadeira comunicação entre os indivíduos na sociedade moderna", complementa Patriota. Para um exame mais detido sobre o conceito, ver PATRIOTA, 2010. Ver também a fundamental obra de Lukács, *A relação sujeito-objeto na estética* (LUKÁCS, 2013).

¹³⁸ GUINSBURG in NIETZSCHE, 2007, p. 158.

¹³⁹ Assim como o pintor ou o rapsodo do exemplo de Nietzsche: "O poeta do *epos* dramático [essa nova forma que daria lugar à tragédia originária] não pode, tão pouco quanto o rapsodo épico, amalgamar-se totalmente com as suas imagens: ele continua sempre sendo tranqüila introvisão imóvel a mirar com olhos distantes, que vê *diante* de si as imagens" NIETZSCHE, 2007, p. 77. O itálico é propositalmente do autor.

Uma vez que com essa cena não mais se identifica plenamente, institui-se uma *diferença*: se antes audiência e coro comunicam-se pelo sentir do ritual, agora elas se separam por conta de seu próprio aniquilamento. E aqui poderíamos já entrever aquela clássica separação que, da larga história do "ver", far-se-ia também como um traço da história clássica da comunicação: um diálogo entre "emissor" e "receptor" mediado por imagens. Ainda que um lapso daquela antiga sensação, embora não mais com a mesma intensidade, possa embalar o espectador por certo instante, basta um mínimo titubeio do ator para que aquele recorde as trevas que tem aos pés. Afinal, a sombra do "abismo" estará sempre ali e não é difícil distrair-se com ela.

O que exalta os ânimos de Nietzsche e argumenta a sua acusação sobre Eurípides é justamente a perda dessa potência transgressiva e explosiva do *pathos* trágico, o *sentir* promovido pelo coro. A frieza e a rigidez das paredes da nova *skené* impediriam aquela espécie de "encantamento", "metamorfose" a partir do que todos imergiam nas "profundezas da existência"¹⁴⁰, transmutando-se em verdadeiros sátiros. Sem a poderosa completude da imaginação e sob as ruínas da capacidade dessa de presentificar o mundo do deus, Eurípides recorre então a uma – já desde o seu princípio – lacunar e insuficiente alternativa: a representação desse mundo, álgida e inexpressiva imitação dos antigos efeitos da forma trágica, daquelas "forças apenas sentidas, incondensáveis em imagens"¹⁴¹. Aludindo ao trabalho de Eurípides e a seu legado, Nietzsche então proclama:

Assim, o drama euripídico é ao mesmo tempo uma coisa fria e ígnea, capaz de gelar e de queimar; é-lhe impossível atingir o efeito apolíneo do *epos*, ao passo que, de outro lado, libertou-se o mais possível do elemento dionisíaco e agora, para produzir efeito em geral, precisa de novos meios de excitação, os quais já não podem encontrar-se dentro dos dois únicos impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisíaco. Tais excitantes são frios *pensamentos* paradoxais – em vez das intuições apolíneas – e afetos ardentes – em lugar dos êxtases dionisíacos – e, na verdade, são pensamentos e afetos imitados em termos altamente realistas e de modo algum imersos no éter da arte¹⁴².

¹⁴⁰ Cf. GUINSBURG in NIETZSCHE, 2007, p. 155.

¹⁴¹ Cf. NIETZSCHE, 2007, p. 60.

¹⁴² Cf. NIETZSCHE, 2007, p. 78. Itálico do autor.

Ressaltem-se aí, como tais “meios de excitação”, aqueles da maquinaria teatral, içada por Nietzsche como elemento importante nessa espécie de “secularização” da cena. Na intenção de torná-la mais “humana”, trazendo para a *skéné* os dilemas do mundo da vida, essa nova forma trágica não contaria mais com a abertura ao transcendental proporcionada pelo coro: se um deus antes era *visto* e *sentido* no “palco da introvisão”, agora precisa ganhar vida no mundo dos homens. Torna-se ali, então, engenhoca de madeira e metal, que, com seus efeitos especiais, nada suscita além do que um “prazer pela aparência”¹⁴³: *deus ex machina*.

Ainda que Ésquilo e, principalmente Sófocles, tivessem já empregado uma série de novos recursos tecnológicos, além de importantes mudanças no coro – inclusive optando pela sua diminuição –, sendo, assim, os responsáveis por um certo adoecimento da forma trágica, Eurípides é, como sugere Nietzsche, seu grande algoz: se os outros lhe enroscam a corda, é esse último quem lhe furtará o solo, permitindo à força que cumpra o seu ofício. Até Eurípides, o grande protagonista da tragédia grega era Dionísio¹⁴⁴. Eurípides cometeria, segundo o filósofo, o sacrilégio de pôr em cena não mais os périplos do deus, mas sim histórias de homens, seus dilemas, as questões éticas da pólis, seus costumes e valores. Por consequência, faz tudo isso a partir de personagens também humanas, com seus sentimentos, suas frivolidades e limitações. Está completa a profanação da cena. Sem a potência do mito, que é então apenas afirmado pela impotência inexorável das imagens, sem uma cena que se explica por si mesma – como aquela mitológica –, a nova cena deve ser, então, didática. Enquanto por trás do herói das antigas tragédias escondia-se sempre a indecifrável, mas perceptível face de Dionísio, as personagens de Eurípides são pessoas comuns, cujas máscaras “atuam”, sem presentificar, aquilo e não mais que aquilo que se passa na pasmaceira da mundanidade:

Assim, uma peça de Eurípides é paixão rara, mas analisada com uma ciência indiferente. Ela já não apazigua mais a sua intoxicação a partir de seu próprio sonho. Pois ela não *sonha* mais; ela *sabe*. Ela premedita seus mínimos efeitos

¹⁴³ Cf. NIETZSCHE, 2007, p. 77.

¹⁴⁴ Como sentenciar, “...cumpra afirmar que jamais, até Eurípides, deixou Dionísio de ser o herói trágico, mas que, ao contrário, todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dionísio. Que por trás de todas essas máscaras se esconde uma divindade, eis o único fundamento essencial para a tão amiúde admirada ‘idealidade’ típica daquelas célebres figuras” (NIETZSCHE, 2007, p. 66).

de cena. Essa tragédia é escrita para distrair a curiosidade mórbida de um ouvinte *blasé*. Ela não espera comunicar ao público uma inspiração divina, na qual já não acredita mais¹⁴⁵.

Pois é por conta dessa sua intenção de “saber” tudo o que se passa e, mais, de “premeditar” seu próprio desfecho, trazendo para o palco as questões do mundo da vida, que talvez não seja realmente exagero entrever, na cena euripidiana, o surgimento de um teatro com função “política”, palco que se torna espaço público de discussão dos valores da pólis – reflexo ou não da própria época em que vivera o tragediógrafo: o auge da democracia de Péricles. Da cena religiosa à cena social. *Mutatis mutandis*, permitindo-nos ir ainda mais longe, parece ser possível identificar aí o que poderíamos considerar como o primeiro grande “meio de comunicação social” – no sentido estrito da expressão – da história conhecida do Ocidente. Ele nasceria, portanto, já moldado por essa *forma espetacular*, por essa sistematização do “ver”, pela demarcação de uma figura com funções muito específicas denominada “espectador”: ele a tem em seu DNA.

As imagens por esse último geradas, geradas já com um caráter social – ou seja, socialmente compartilhadas e socialmente compartilháveis –, não mais do que *representariam* o que antes se fazia como “aquelas forças apenas sentidas, incondensáveis em imagem”¹⁴⁶: tudo se converte, assim, em uma tentativa de *representação* de um homem que não mais tem a sua completude no mito, mas sim na *razão*. Se antes a redenção no teatro é “patética”, é *catharsis*, agora ela é “ética”: o homem deve, então, pensar sobre o dilema que lhe é apresentado. Com essa “tendência socrática”, Eurípides “combate e vence a tragédia esquiliana”¹⁴⁷. Mas,

¹⁴⁵ Os itálicos são nossos. Quem faz aqui o comentário é Charles Andler, ao passar em revista a questão de *O nascimento da tragédia* dentro do que delimita como “o pessimismo estético de Nietzsche”. A tradução é nossa: na ausência de um termo mais completo, optamos por manter o “blasé” do original; de qualquer forma, a palavra pode sugerir como significado algo que orbita em torno de “entediado”, “apático”, “indiferente”. Em francês: “Ainsi une pièce d'Euripide est passion saignante, mais analysée avec une science indifférente. Elle n'apaise plus son enivrement par son propre rêve. Car elle ne rêve pas; elle sait. Elle prémédite ses moindres effets de scène. Cette tragédie est écrite pour distraire la curiosité malade d'un auditeur blasé. Elle n'espère pas communiquer au public une inspiration divine à laquelle elle ne croit plus” (ANDLER, 1958, p. 45).

¹⁴⁶ Cf. NIETZSCHE, 2007, p. 60.

¹⁴⁷ Como assinala Nietzsche: “Sócrates, porém, foi aquele *segundo espectador*, que não compreendia a tragédia antiga e por isso não a estimava; aliado a ele, atreveu-se Eurípides a ser o arauto de uma nova forma de criação artística. Se com isso a velha tragédia foi abaixo, o princípio assassino está no socratismo estético (...)” (NIETZSCHE, 2007, p. 81).

enquanto na tragédia do *sentir* o desfecho é sempre a morte, a desfortuna, na tragédia do *pensar* o epílogo vem muito mais como "alento", mesmo um "otimismo", associado à ação com consciência, afinal, "tudo deve ser consciente para ser belo" e "tudo deve ser consciente para ser bom"¹⁴⁸.

Pelo privilégio do *pensar* sobre o detrimento do *sentir*, Eurípides prepara, assim, o *grand finale* de sua nova tragédia: firma-se aí um espetáculo do logocentrismo¹⁴⁹. A herança disso seria, para Nietzsche, a mais maldita de todas, com o desaparecimento do próprio trágico: "não havia mais a ininteligível fatalidade, mas um processo em regra das paixões humanas"¹⁵⁰. E por esse "processo" parece estabelecer-se, assim, aquela "institucionalização do "ver", "sistematização" de uma forma de "ver" as imagens à qual nos referimos: concebe-se aí o embrião cultural, o DNA, de um modo de construção de uma imagem e, inelutavelmente ligado a esse, de um modo de se posicionar e de se comportar quando com ela nos deparamos. A cena, ou seja, as imagens desse primeiro grande meio de comunicação social devem ser racionalizáveis e, por consequência, previsíveis: e só serão dignas de tal função ou reconhecidas como tais, como cena e como imagens, se seguirem pelo caminho da lógica e do inteligível. A cena teatral torna-se, nesse sentido, "filosófica" e "científica": "«Toda virtude nasce do saber», ensinava Sócrates; e todo o teatro de Eurípides, seu discípulo, proclamava: «a arte também é tema de ciência»"¹⁵¹. Nesse sentido, a cena, a imagem, passam a ter sempre "algo a dizer" ao espectador: articula-se, assim, como uma "mensagem" que deverá ser construída por meio de um conjunto de imagens produzidas em cena – não mais aquelas da introvisão do ritual – e de um texto, o qual transformará em diálogo lógico a larga parte daquilo que antes era dado sob a musicalidade do coro.

¹⁴⁸ Cf. NIETZSCHE, 2007, p. 80 e p. 81.

¹⁴⁹ Tomando de empréstimo o termo empregado por Guinsburg (*in* NIETZSCHE, 2007, p. 154).

¹⁵⁰ Cf. ANDLER, 1958, p. 45.

¹⁵¹ Tradução nossa. No original: "Il n'y eut plus l'inintelligible fatalité, mais un procès en règle des passions humaines. « Toute vertu naît du savoir », enseignait Socrate; et tout le théâtre d'Euripide, son disciple, proclamait: « L'art aussi est affaire de science. »" (ANDLER, 1958, p. 45).

Figura 8: Bustos de Eurípides (à esquerda) e Platão (à direita), cópias de originais gregos do séc. IV a.C, mármore. Musei Vaticani, Roma. Fotografia: Eli Borges Junior. Por acaso ou não, é mesmo curioso que hoje, entre as centenas de estátuas do Museu Pio-Clementino, Eurípides e Platão, principal herdeiro da filosofia de Sócrates, convivam lado a lado.

A indeterminação e a espontaneidade do *pathos* trágico são arrematadas pela sobriedade e a temperança do *ethos*. Para seguir Nietzsche: Apolo enquadrando Dionísio. Estão abertas as comportas para o triunfo do *pensar* sobre o *sentir*: a imagem deve ser "entendida" e, assim como a filosofia, deve ser "revelada". Por esse elemento da *racionalidade*, delimitamos, assim, a última – mas não menos importante – característica da *forma espetacular*.

Desse movimento do *patético* para o *ético*, de uma espécie de organização dos afetos e de uma tentativa de ordená-los sob a chancela do lógico – mescla estranha entre dois polos tão paradoxais e, poder-se-ia mesmo dizer, "opostos" –, surgiria o primeiro grande meio de comunicação social do Ocidente, o "teatro" em seu formato que hoje conhecemos. Aquele DNA, que aqui também podemos chamar de *forma espetacular*, sobreviveria como uma espécie de "energia", transmutando-se, ainda que nos mais ocultos recônditos e sob as mais distintas aparências, em cada imagem material resultante dessa cultura: é ele que orientará tanto a sua construção quanto o modo pelo qual será acessada ou fruída. Cada uma dessas imagens, seja no teatro, seja uma pintura, a execução de uma sinfonia ou uma escultura, guardam em si esse

"código de normas"; ele reverbera no tempo e se revigora a cada momento em que criamos ou nos colocamos *diante* de uma imagem.

A analogia com o DNA é oportuna porque nos ajuda a compreender o vínculo, diríamos, "embrionário"¹⁵² entre a elaboração da imagem e o modo como será fruída. A *forma espetacular* expressa, de uma imagem, o seu genótipo (o "código genético", a "receita" pela qual será constituída) e, e ao mesmo tempo, o seu fenótipo (os modos em que aparecerá como fenômeno do mundo sensível e pelos quais nos será possível acessá-la). E da mesma forma que na biologia – em que genótipo e fenótipo, no limite, não se dissociam –, na forma espetacular, constituição e fruição da imagem são inseparáveis: a imagem é, portanto, fruída de um certo modo porque tem em sua constituição as condições para isso, do mesmo modo que a maneira pela qual é constituída está direcionada a uma modalidade específica de fruição.

2.4 Reverberações da forma espetacular

O que importa destacar aqui é que a *forma espetacular*, essa modalidade de constituição e de fruição da imagem que parece nascer no seio do espetáculo euripidiano, sugere cumprir, por meio dessas suas características, três funções fundamentais. A primeira delas pertence a uma dimensão que designaríamos como "ética", função a partir da qual a nova *forma* será um modo bastante eficiente de aportar à nova cena trágica, e a esse já "meio de comunicação social", um conjunto de costumes e valores da pólis, pondo a nu um jogo entre "certo" e "errado", entre o "desejável" da esfera individual e o "aprovável" sob a perspectiva universal: em última instância, tensão candente entre um domínio "moral" e um universo propriamente "ético".

¹⁵² O que nos faz pensar aqui na conexão biológica pela qual Warburg pretendia identificar, alinhar, irmanar as imagens de seu *Atlas Mnemosyne*. Acerca das ressonâncias do pensamento de Charles Darwin sobre a obra do historiador alemão, ver DIDI-HUBERMAN, 2002a, pp. 224-248.

A segunda função poderia ser identificada, por sua vez, como “comunicativa”: trata-se da dimensão a partir da qual o conteúdo ético, posto sob essa *forma* específica, deve ser compartilhado, tornado “público” dentro da cidade-Estado. Ao mesmo tempo, para que adquira um caráter social, é mister que seja compartilhável, daí os recursos como o diálogo, a lógica argumentativa e contra-argumentativa, a ironia trágica, no plano da palavra; associado à aposta no aperfeiçoamento de uma gestualidade convencionada daquele que a pronuncia: o trabalho de ator. A essa sua performance na *skéné* combina-se ainda toda a maquinaria de cena, artifício cuja função principal passa a ser a de captar a atenção daquele “ouvinte *blasé*” de que nos fala Charles Andler, a de trazer, por meio das imagens, o que ali se projeta como mais uma aventura de contraposição à ordem divina, ordem essa que, a partir do “socratismo estético”¹⁵³ de Eurípides, passaria a ser também e indissociavelmente, a ordem da própria pólis.

É, pois, esse “captar a atenção do espectador” o objetivo da terceira função cumprida pela *forma espetacular*. Complemento da função comunicativa, essa nova *forma*, ainda que submetida aos ditames da razão, deve ela, de algum modo, “sensibilizar” o espectador, a fim de que as próprias imagens se tornem, além de lição moral, tema de discussão pública. Não seria equivocado entrever nessa função sensibilizadora um resquício da forma trágica originária: a diferença é que, agora reconfigurada, ela sugere ter perdido boa parte de sua potencialidade patética, de sua capacidade de despertar emoções. Uma vez que aquilo que antes era *sentido* deve agora ser transposto em imagem, ou seja, sob algum modo materializável em cena – do canto do coreuta para a gestualidade do ator e a performatividade da tecnologia¹⁵⁴ –, renuncia-se, portanto, àquela antiga dimensão do “incomensurável”, do “incerto”, do “inclarificável”, “lusco-fusco”¹⁵⁵ que somente a dimensão do transcendental poderia trazer.

A cena, ou a imagem desse grande meio de comunicação, torna-se, desse modo, um meio para alcançar essas funções. E é no sentido de cumpri-las, que a

¹⁵³ A expressão é de Nietzsche e reapareceria diversas vezes na obra a que aqui recorremos (por exemplo, em NIETZSCHE, 2007, p. 81).

¹⁵⁴ Sobre a “performatividade da tecnologia”, ver BORGES JUNIOR, 2014.

¹⁵⁵ Termos empregados em NIETZSCHE, 2007, p. 74-75.

triade da *representação*, da *frontalidade* e da *racionalidade* sugere reaparecer, sempre reconfigurada, ao longo da própria história tecnológica das imagens no Ocidente. Embalada pela razão, que organizaria também o modo pelo qual deve ser acessada – há sempre um "sentido" a ser perseguido –, a imagem torna-se, assim, "científica". No âmbito do teatro, por exemplo, é em privilégio da *representação*, da "obrigação mimética"¹⁵⁶, que ganharia espaço uma certa matematização do espaço teatral, precipitada em boa parte pelo *De Architectura* de Vitrúvio¹⁵⁷, no século I a.C., matematização que seria fortemente impulsionada, mais tarde, no século XV, pelos métodos de representação do espaço formulados por Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti: o desenvolvimento de sua "perspectiva"¹⁵⁸ se tornaria um importante instrumento de disposição do espaço de cena e de elaboração da cenografia, sempre no sentido de torná-la o mais próximo possível do mundo da vida, da realidade própria do espectador.

Tal matematização teria seu grande apogeu no período barroco, durante o qual o espaço do teatro se converte em uma verdadeira "máquina de ilusões"¹⁵⁹. Tanto o lugar da cena como o da plateia serão tema de complexos estudos de arquitetura, acústica e óptica na missão de imergir o espectador no que se desenrola sobre o palco. É nesse sentido que as inovações de Nicola Sabbattini, sobretudo postas por seu *Pratica di fabricar scene e macchine ne'teatri*¹⁶⁰, publicado em 1638, levariam às últimas consequências o modelo de fruição inaugurado por Eurípides: se, com sua maquinaria de imagens, forjam o aspecto ilusional da cena a fim de *representar* o mundo da vida, com seu "palco italiano" pavimentam a *frontalidade* entre sujeito que assiste e imagem a ser assistida. Temos aí um momento fundamental de consolidação

¹⁵⁶ Cf. BORGES JÚNIOR, 2014, p. 30.

¹⁵⁷ *De Architectura Libri Decem*, ver VITRÚVIO, 2001.

¹⁵⁸ De um modo embrionário já com Vitruvius, e, mais tarde, no século XV, pelos métodos de Brunelleschi e Alberti, como ressaltado em BORGES JÚNIOR, 2014, p. 28-29. Sobre a perspectiva, ver ALBERTI, 1804; 1988 e DAMISCH, 2012.

¹⁵⁹ Como afirmo na dissertação, "(...) o esforço mimético de representação detalhada da realidade terá no teatro do período barroco um de seus momentos mais significativos. A busca por reproduzir fenômenos naturais, como tempestades e trovões, assim como o movimento das nuvens ou das águas do mar, levará ao desenvolvimento de uma série de mecanismos e técnicas de engenharia que, somadas aos avanços no uso da perspectiva, representaram importantes transformações na cena da época" (BORGES JÚNIOR, 2014, p. 31).

¹⁶⁰ Ver SABBATTINI, 1638.

da *forma espetacular* nascida com aquela nova tragédia. E, talvez pudéssemos mesmo ler tanto a obra de Vitruvius quanto o manual de Sabbatini como dois importantes tratados de uma "imagem científica", herdeiros diretos daquela racionalidade preconizada pelo espetáculo euripidiano¹⁶¹.

Uma imagem "científica" que, no entanto, deve sensibilizar. Uma sensibilização calculável? Seria possível? A *forma espetacular* sugere-se ambígua, pois, ao mesmo tempo em que gera *pathos*, em que mobiliza o espectador a partir da ilusão, firma, com a *representação* e a *frontalidade*, uma espécie de mecanismo impeditivo capaz de subtrair-lhe a possibilidade de imergir completamente na cena. A distância que se impõe, no plano físico, entre espectador e imagem estabelece ali, muito bem definido, o seu "lugar" no jogo: a poltrona do teatro. Jogo jogado sempre segundo as mesmas regras, sua única possibilidade de "acessar" a cena é, sim, "interpretá-la", trazê-la para a vida, tecer conexões entre seu mundo e o mundo da cena. Seu papel de jogador é esse: perseguir um "significado" para aquilo que "vê", "sintetizá-lo" em algum "sentido", por mais simbólico em que ele possa se sugerir. Em última instância, um *pensar* que parece se impor sobre – na medida em que orienta, "conduz" – o *sentir*.

A cena tornar-se-ia racional, portanto, em duas dimensões, inseparáveis: na elaboração e operação da imagem, sob o vigoroso reino do cálculo matemático – a perspectiva na cenografia, a óptica e a acústica nos grandes projetos cênicos de iluminação e sonoplastia –, e na sua fruição, sob a tutela lógica do entendimento. Dessa última, decorre uma cena que deve ser "inteligível", pois, afinal, como concordariam Sócrates e Eurípides: "Tudo deve ser inteligível para ser belo"; "Só o sábio é virtuoso"¹⁶². Que as insolvências da palavra do ator e da imagem na cena possam quitar-se em uma só promissória: a "razão" do espectador. Ao cabo, o prêmio: a "verdade" da obra, acesso e compreensão de sua "virtude" e de sua "beleza". A redenção de qualquer enigma será dada, pois, pela teoria: a lógica como linha de costura do drama. Eis, com isso, o receituário, eis a tecnologia de veiculação social

¹⁶¹ Poderíamos destacar ainda outras grandes obras de tom também bastante "prescritivo" sobre a poética, a pintura e a escultura. São grandes representantes, por exemplo, na Antiguidade, Aristóteles e sua *Poética* (ARISTOTLE, 1995), Horácio e sua *Ars Poetica* (ORAZIO, 2015) e Longino e seu *Sobre o sublime* (LONGINUS, 1995); já na Renascença, o próprio Leon Battista Alberti e seu *Della pittura e della statua* (ALBERTI, 1804), bem como Giorgio Vasari e sua *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (VASARI, 1550).

¹⁶² Cf. NIETZSCHE, 2007, p. 78.

da imagem que Eurípides legar-nos-ia como verdadeira forma de “ver” no Ocidente: o “contemplar” da pintura e da escultura; o “assistir” do teatro, do concerto musical e, séculos mais tarde, do cinema, do rádio e da televisão.

A *forma espetacular*, como esse idioma pelo qual a imagem é construída e fruída, não se restringe, portanto, ao âmbito do teatro. Suas orientações parecem, inclusive, inspirar aquelas que poderiam ser consideradas entre as primeiras reflexões específicas sobre as imagens e seus modos de constituição e fruição (evidentemente não com esses mesmos termos). Veremos como essa *forma* que acabamos de descrever, como suas características – guiadas sobretudo pela *racionalidade* (a imagem deve ser submetida aos ditames e métodos da razão) –, sugerem organizar o esqueleto dos dois principais campos do saber decorrentes dessas reflexões: o da Estética e o da História da Arte. De que modo essa tríade *frontalidade/representação/racionalidade* reaparece como um elemento importante da formação dessas duas disciplinas? De que modo essas últimas nos reafirmam uma imagem que, embora também *sentida*, deve ser, no limite e sobretudo, sempre *pensada, revelada* como um enigma lógico?

CAPÍTULO 3

Reverberações da forma espetacular:

Imagem e fruição na modernidade do século XVIII

"Se um pintor quisesse ligar a uma cabeça humana o pescoço de um cavalo e cobrir de penas variegadas membros de diversas procedências, de modo que um formoso tronco de mulher terminasse num medonho peixe preto – ao serem admitidos para ver a tela vós poderíeis, amigos, conter o riso?"

Horácio, em sua *Arte Poética*, séc. I a.C.¹⁶³.

¹⁶³ HORÁCIO, Epístola II, 3, 1, citado em BAUMGARTEN, 1993, p. 132.

3.1 A constituição da Estética: a sensibilidade racional

A formação da disciplina Estética, aquilo que poderíamos apontar como esboços de um pensamento específico sobre a "imagem" e a "fruição"¹⁶⁴, parece ter a razão como sua baliza fundamental, ainda que a grande questão tematizada seja justamente, em uma primeira visada, algo tão distinto ou mesmo "oposto" ao racional: o domínio da sensação. É o que podemos entrever na tentativa de Baumgarten de fundamentação, sob os pilares bem assentados da lógica, de sua "ciência do conhecimento sensitivo", "arte do análogo da razão"¹⁶⁵.

A dedicação de Baumgarten com vistas à criação dessa nova ciência seria já um traço importante de suas *Meditationis philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (*Considerações filosóficas sobre alguns elementos pertencentes à poesia*), sua monografia de conclusão de graduação, publicada em 1735¹⁶⁶. É ali que surge o termo "estética", ainda que sua fundamentação teórica tenha sido, em certa medida, anunciada em *Metaphysica*¹⁶⁷, de 1739, e definitivamente apresentada em sua *magnum opus*, dividida em duas partes, sob o nome preciso de *Aesthetica*¹⁶⁸. Percorramos alguns trechos dessa obra a partir daquilo que ela mais nos interessa, ou seja, em que medida a reflexão de Baumgarten pode ser apontada como uma importante reverberação daquela *racionalidade* (a hegemonia de um *pensar* no trato com a imagem) a que nos referimos como característica da *forma espetacular*, modo de "ver" a imagem que se fundamentaria no seio do teatro euripidiano.

Ainda que Baumgarten eleja como tema de reflexão um problema – a sensação – que sugere um certo distanciamento em relação ao domínio da razão, todo o seu

¹⁶⁴ Ainda que não propriamente por esses termos.

¹⁶⁵ Expressões que Baumgarten situa como sinônimos para sua "Estética". Ver § 1 dos Prolegômenos de *Aesthetica*: BAUMGARTEN, 1993, p. 95.

¹⁶⁶ Como nos esclarece Oliver Tolle em nota à tradução de *Monumento a Baumgarten*, de Herder (HERDER, 2010).

¹⁶⁷ Ver BAUMGARTEN, 2013.

¹⁶⁸ Partes publicadas em 1750 e 1758. Aqui nos valeremos principalmente da tradução de Mírian Sutter Medeiros (BAUMGARTEN, 1993), intercambiando-a com trechos traduzidos em outras ocasiões, como Tolle o faz em sua tese de doutorado sobre o conceito de estética na obra de Baumgarten. É sob inspiração dessa última obra que assumimos certas posições ao apresentarmos aqui a obra desse importante filósofo do XVIII.

percurso argumentativo apresentará um cuidadoso encadeamento lógico, manifestado seja pela forma de organização de seu texto, seja pelo arcabouço conceitual do mesmo. Anunciado em aforismas, com uma interlocução acentuada entre si, suas ideias denotam uma considerável preocupação coesiva, permitindo revelar uma de suas principais influências: a filosofia de Gottfried W. Leibniz. O esforço de Baumgarten em dar conta de um tema, de todo modo, fugidio – como pode parecer o da sensação em comparação às questões de natureza racional – não parece se deixar abater pelo risco de sucumbir à irracionalidade ou mesmo a uma tendência ao imprevisível, mas denota, sim, uma preocupação em formular um caminho, por assim dizer, "lógico" a fim de dar conta dos limites de sua instabilidade.

Quanto ao arcabouço conceitual, Baumgarten deixa claro, já no início de sua *Aesthetica*, a correspondência entre o domínio da sensação e o domínio da razão. E está bastante preocupado em tornar sólidas as bases nas quais assenta a sua reflexão. A sensibilidade é pântano custoso de atravessar, já advertiria o grande mestre da racionalidade moderna, Descartes. Não por acaso, os prolegômenos de sua *Aesthetica* anunciam as possíveis objeções a esse seu intento, muito provavelmente em resposta aos racionalistas. É nesse sentido, por exemplo, que Baumgarten esclarece, já no § 9, que o cultivo do “análogon da razão”, ou seja, dessa nova espécie de ciência, não debilitaria o “território do conhecimento firme e racional”¹⁶⁹. A sensação teria, assim, um lugar específico, sem competir com o domínio do inteligível. É, sim, uma outra forma do conhecer, embora seja concebida fundamentalmente a partir da referência da razão: não por acaso, a sensação é posta justamente como seu “análogon”, ou seja, uma correspondência, um elemento, em larga medida, semelhante, compatível, ainda que diverso. Baumgarten prepara-se para se aventurar no território dessa nova ciência, munido, no entanto, de todo um aparato metodológico já preparado pelos moldes da ciência clássica. Parece ser justamente em defesa desse último e de sua integridade que ele se lança em seu projeto: a sensação, ainda que um domínio “confuso” por excelência, deve ser investigada; afinal, “quanto mais corrupto e não cultivado for o uso do análogon da razão tanto mais ele prejudicará a severa razão lógica”. É preciso, portanto, adentrá-lo a fim de que ele possa, no limite, tornar ainda mais aprimorada a operação racional.

¹⁶⁹ Cf. BAUMGARTEN, 1993, p. 97.

Toda a contribuição de Baumgarten será, como pontuamos, alinhavada conforme um único e sempre visado princípio, a severidade no uso da razão lógica. A razão é, assim, o grande fio de prumo de construção de seu projeto e isso pode ser evidenciado, sobretudo, a partir de um elemento herdado dos escritos de seu mestre Leibniz: o Princípio de Razão Suficiente¹⁷⁰. Por esse princípio, tudo o que existe compreende em si, como seu próprio título nos explicita, uma “razão suficiente”, ou seja, uma razão anterior capaz de explicar um estado posterior, uma causa que precede sempre determinado efeito. Isso significa que nada ocorre por acaso, sem qualquer explicação “suficiente”; nem mesmo a sensibilidade, nossa forma de nos relacionarmos com o mundo, nosso modo de fruí-lo, e tudo aquilo que, num senso amplo, por ela se manifesta: os afetos, a emotividade, as paixões.

Por consequência, em Baumgarten, mesmo o *modus operandi* da sensibilidade é governado por esse princípio¹⁷¹: diferentemente do que uma perspectiva comum poderia apontar – legando esses afetos e emoções ao reino da irracionalidade – não é isso que ocorre na estética baumgartiana. Nossos modos de perceber o mundo e as reações que temos nesse processo, no limite, não consistem em meras expressões desordenadas, sem qualquer lógica capaz de religá-las aos demais fenômenos do universo; é por isso que essas reações não podem ser demarcadas como “irracionais”. Nossas sensações, ao nos depararmos com algum fenômeno do mundo, inclusive com imagens dele a partir de uma obra artística, por exemplo, estariam sob a chancela última da razão. A possibilidade de “sentir” a “beleza” de uma obra, o exercício de fruí-la, é e deve ser, assim, tão lógica quanto a própria verdade da obra em si: por isso, tanto a busca pela “verdade estética” quanto a busca pela “verdade lógica” não serão distinguidas enquanto método. É por isso que, se é possível identificar, em Baumgarten, um pensamento acerca da “fruição” (ainda que em outros termos), esse parece correr sempre dentro dos limites lógicos do *pensar*.

De fato, isso é notável quando Baumgarten anuncia as características do que denomina “sensibilidade”. A “faculdade de sentir”¹⁷² é posta como uma articulação

¹⁷⁰ Herança essa que é também particularmente abordada por Tolle (2007, pp. 20-22). Tal princípio será doravante apontado por sua abreviação “PRS”.

¹⁷¹ Ver TOLLE, 2007, pp. 20-22.

¹⁷² § 535, *Aesthetica* (BAUMGARTEN, 1993, p. 66).

entre dois sentidos: o “interno”¹⁷³, campo de atuação da consciência, relacionado ao “estado de minha alma”; e o “externo”¹⁷⁴, dado pelos órgãos dos sentidos, ou seja, pelo “estado de meu corpo”¹⁷⁵. Esse modo de sentir em Baumgarten, no entanto, longe de ser uma união entre sentido interno e externo, sugere-se, muito mais, como uma submissão do segundo ao primeiro. Sendo assim, a sensação só poderá aparecer-nos na medida em que é *representada* pelo pensamento: “sentir”, “representar” e “pensar” são pareados numa mesma correspondência. É o que observa o filósofo no § 534 de sua seção sobre a sensibilidade:

Eu *penso* meu estado presente. Em outras palavras, eu me *represento* meu estado presente, isto é, eu *sinto*. As representações de meu estado presente, ou sensações (aparições), são as representações do estado presente do mundo. Assim, minha sensação deve sua existência à força de representação de que dispõe minha alma em função da posição de meu corpo¹⁷⁶.

Ora, ao identificar as sensações, isto é, as “representações de meu estado presente” às “representações do estado presente do mundo”, Baumgarten pretende assegurar a correspondência direta entre coisa percebida e coisa em si. *Mutatis mutandis*, talvez seja possível aventar que, em sua estética, o processo de fruição insinua-se como uma operação, em última instância, de acesso e reconhecimento da verdade das coisas e do mundo. A linguagem em que esse caminho será descoberto e descrito será sempre a da razão: ela assegura, pois, que a estética seja uma seara passível de legitimidade científica, assim como o conhecimento dado pela lógica.

A diferença fundamental entre a lógica propriamente dita e a “ciência do conhecimento sensitivo” estaria na potencialidade de clareza e distinção. Não por acaso, a estética é considerada uma ciência “inferior” com relação à lógica. Isso se daria justamente pela diferença no que toca à natureza dos objetos com os quais lidam: enquanto as “coisas sensíveis” (αἰσθητά), mais obscuras, equivaleriam não somente aos “objetos das sensações”, como também às “representações sensíveis de objetos ausentes (logo, os objetos da imaginação)”; as “coisas inteligíveis” (νοητά),

¹⁷³ § 535, *Aesthetica* (BAUMGARTEN, 1993, p. 66).

¹⁷⁴ § 536, *Aesthetica* (BAUMGARTEN, 1993, p. 66).

¹⁷⁵ § 535, *Aesthetica* (BAUMGARTEN, 1993, p. 66).

¹⁷⁶ § 534, *Aesthetica* (BAUMGARTEN, 1993, p. 65). Itálicos por minha conta.

claras e distintas, corresponderiam aos objetos *par excellence* da lógica. Estabelecendo essa linha de corte entre duas gnosiologias, Baumgarten então proclama: “as coisas inteligíveis devem, portanto, ser conhecidas através da faculdade do conhecimento superior, e se constituem em objetos da Lógica; as coisas sensíveis são objetos da ciência estética (epistemé aisthetiké), ou então, da ESTÉTICA”¹⁷⁷.

Ao problematizar a diferença entre “coisas sensíveis” e “coisas inteligíveis”, Baumgarten abastecer o debate sobre as modalidades possíveis de conhecimento do mundo. Mas, embora admita essa via do sensível, parece haver, ao final, sempre uma centralidade da razão, o que, por corolário, significa uma centralidade do humano como único ponto de irrupção de um conhecimento legítimo, “superior”¹⁷⁸. Sugere-se, assim, quase que inegável o traço de um certo *logocentrismo* na relação de conhecimento entre homem e mundo, o que poderíamos projetar sobre o próprio processo de fruição entre sujeito e objeto: tudo o que existe, criado ou fruído, o é sempre em acordo com os ditames da razão, segundo o PRS. Ao cabo, parece ser o *lógos* em Baumgarten sempre o grande organizador e legitimador daquilo a ser sentido: “o belo, para ser belo, deve ser inteligível” (retomando Nietzsche). O *sentir* só ganha legitimidade quando submetido aos ditames do *pensar*: é preciso “entender” a obra de arte para “ver” a sua beleza. E nesse movimento que acaba por situar, em última instância, a tarefa do conhecer sobre o humano, perpetua-se, por sua conta e vez, a própria separação entre sujeito que conhece e objeto conhecido, irrompendo aqui aquela *frontalidade* a que nos referimos.

É nesse sentido que o privilégio da razão, guiada pela causalidade leibniziana, sugere-se como orientação fundamental no decorrer do próprio processo de criação artística, tarefa de representação do mundo e de suas coisas. Assim, para

¹⁷⁷ § 116, *Aesthetica* (BAUMGARTEN, 1993, p. 65). Itálicos e maiúsculas da tradução.

¹⁷⁸ Ainda que a sensibilidade, enquanto gnosiologia “inferior” aqui não signifique, no entanto, algo menos importante, como ressaltado em FERREIRA, 2014, p. 167. Nessa direção também se aproxima Tolle ao defender que, em Baumgarten, razão e sensibilidade não são postas como “entidades heterogêneas”, mas sim como “conhecimentos que estão articulados dentro de um único sistema” (TOLLE, 2007, p. 5). “Inferioridade” e “superioridade” estariam relacionadas a suas capacidades de, por si mesmas, possibilitarem o acesso à verdade: “A ciência do sensível não é inferior às ciências racionais porque um estágio anterior de conhecimento, mas porque opera num plano que não pode fornecer verdades últimas, permanecendo subordinada a conteúdos sempre confusos” (TOLLE, 2007, p. 25). De qualquer modo, não parece ser possível escapar à centralidade da razão nesse sistema: afinal, é somente pelo seu “análogon” que se percebe a beleza (§ 43) (BAUMGARTEN, 2007, p. 130).

Baumgarten, nada na poesia pode parecer “ridículo”, “inverossímil”, já que “o poeta age a partir da *necessidade* que conecta os acontecimentos uns com os outros”¹⁷⁹. O PRS configura-se, assim, como um “dispositivo engenhoso de composição”¹⁸⁰, “regulador da atividade criadora”¹⁸¹. Assim, continua, “o poeta reúne as representações sensíveis de modo que elas sejam possíveis, sem dúvida, mas de tal modo que a possibilidade seja restringida pelas relações que são postas em jogo”.

A *imitação* é, assim, orientada segundo tal princípio e é somente sob ele que se pode falar em liberdade de criação. A ação artística criadora, portanto, sugere-se sempre como uma ação pensada, logicamente elaborada, pois deve ser logicamente fruída pelo “juiz” da atividade do artista: aqui “verdade lógica” da criação e “verdade estética” da fruição irmanam-se pelo mesmo sangue com que se compatibilizam o “conhecimento das coisas inteligíveis” e o “conhecimento das coisas sensíveis”. Criação e fruição não se separam na medida em que o poeta deve sempre visar o seu “juiz”: é por isso que, “ao mesmo tempo em que propõe o enigma, o poema deve resolvê-lo e concluí-lo”¹⁸². Só assim a imitação será verdadeira e, então, exemplo da beleza, só assim essa imagem será legítima; do contrário, poderá muito bem incorrer no plano do ridículo, para o qual Baumgarten lança o exemplo dado por Horácio em sua *Ars Poetica*:

Se um pintor quisesse ligar a uma cabeça humana o pescoço de um cavalo e cobrir de penas variegadas membros de diversas procedências, de modo que um formoso tronco de mulher terminasse num medonho peixe preto – ao serem admitidos para ver a tela vós poderíeis, amigos, conter o riso? Creiam-se, Pisões, bem semelhante àquela pintura há de ser um livro em que vãs imagens, quais sonhos de um doente, sejam fantasiadas, de sorte que nem o pé nem a cabeça se combinem num ser uno¹⁸³.

¹⁷⁹ Segundo afirma Oliver Tolle em referência à jovem obra das *Meditationis* (TOLLE, 2007, p. 21, itálico do autor).

¹⁸⁰ Cf. TOLLE, 2007, p. 20.

¹⁸¹ Cf. TOLLE, 2007, p. 20.

¹⁸² Cf. TOLLE, 2007, p. 21.

¹⁸³ HORÁCIO, Epístola II, 3, 1, citado no § 446 da *Aesthetica* (BAUMGARTEN, 1993, p. 132). Uma tradução alternativa do excerto pode ser consultada em ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 2005, p. 55 ou em HORÁCIO, 1984, p. 51.

É forçoso que haja, pois, um rigor praticamente “científico” na criação de suas imagens, no sentido de que o poeta deve percorrer um método logicamente organizado tanto na seleção quanto na apresentação do tema pretendido¹⁸⁴. Nos moldes da moral leibniziana¹⁸⁵, será de acordo com a razão que as liberdades de criação e da sensibilidade poderão se efetivar. Por isso, não há acaso ou completa arbitrariedade no universo de atuação do artista, tampouco no de seu juiz. Seu trabalho é, sim, comparável ao do geômetra ou mesmo ao do teórico: toda ação é estrita e precisamente calculada. Como na cena de Eurípides, “arte” e “teoria” irmanam-se em uma só matriz.

A partir do momento em que um tema é escolhido, imediatamente se colocam as possibilidades de realizá-lo. Esse poder do artífice exige uma *unidade e simplicidade* só comparável a uma *demonstração geométrica*. A analogia deve corresponder àquela *mesma ordem que vai dos postulados aos teoremas*: uma necessidade que exclui tudo o que não pertence à realização do que já está contido nos postulados. Mas assim como é necessária a consumação da *demonstração*, também o poeta deve percorrer todos os momentos para *demonstrar* ou persuadir da necessidade da ação¹⁸⁶.

A função de representação da poesia deve correr, portanto, nos trilhos da verossimilhança, da imitação lógica. E, na medida em que a poesia assume lugar privilegiado como arte dentro da reflexão baumgartiana, pode-se depreender que a própria arte em Baumgarten se insinua como uma arte que opera e deve operar nesses mesmos expedientes. A relação entre a poesia e as outras artes será posta principalmente por seus sucessores na Alemanha, muitos deles situando a primeira – o que poderia também denunciar uma certa influência de Baumgarten – como forma mais perfeita de construção de imagens de mundo. Em August Schlegel, por exemplo, a poesia assumirá não somente a posição mais privilegiada entre as artes, como será,

¹⁸⁴ O que denota, não só a influência de Leibniz, mas aqui, sobretudo, a de Descartes e os termos em que fará a defesa de seu percurso de descoberta da “Verdade”. Esse será nada menos do que pedra fundamental e cerne de toda a sua obra filosófica, firmando-se desde as suas *Règles pour la direction de l'esprit* (DESCARTES, 1997), passando pelo *Discours de la méthode* (DESCARTES, 1992a), até se apresentar, quase que “na prática” e definitivamente, em suas *Méditations* (DESCARTES, 1992b).

¹⁸⁵ Ver BORGES JUNIOR, 2017.

¹⁸⁶ Como bem complementa Tolle (2007, p. 20). Os itálicos são por minha conta.

"a última consumação da humanidade"¹⁸⁷, "núcleo de toda a atividade humana"¹⁸⁸. Como assevera, "cada representação material exterior é antecedida por uma representação interior no espírito do artista, junto à qual entra a linguagem sempre como mediadora da consciência, de modo que se pode dizer que a todo momento aquela representação procede do regaço da poesia"¹⁸⁹.

Por outro lado, essa tentativa de comparação entre as formas artísticas contribuiria para incitar, também, o debate em torno da correspondência entre pintura e poesia. Ponto de partida para isso seria a problematização da máxima horaciana, "*ut pictura poesis*"¹⁹⁰, provocada, principalmente, por G. E. Lessing em *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*¹⁹¹, obra de 1766.

Mais do que uma correspondência entre poesia e pintura, o que nos interessa sublinhar, com isso, é uma relação quase que necessária entre imagem e palavra. E mais: como essa última parece assumir papel primordial no processo de fruição da primeira; como o discurso parece dar o tom principal da fruição ou, em termos bastante familiares ao XVIII, como o "gosto" e a "beleza" são, em muitos de seus autores, resultado direto de um *pensar* e não própria e plenamente de um *sentir*. O que queremos aqui insinuar, portanto, são esses modos pelos quais a fruição é então concebida, modos que se diferenciam entre os autores – evidentemente – mas que tendem a apontar para uma só direção: aquela que busca extrair do objeto artístico, ou de sua imagem, um significado, o *seu* significado, pressupondo, para isso, a existência de uma "Verdade" a ser revelada sobre esse. Tal pressuposição, parece-nos, não pode ser desvinculada de uma influência e mesmo de uma certa admiração – o que é bastante notável inclusive em Schlegel – relacionada ao modo de vida específico dos gregos, de sua relação com as artes e as imagens que lhes seriam correspondentes, daquele "socratismo estético" de que nos fala Nietzsche, aqui para

¹⁸⁷ Ver sua *Doutrina da Arte* (SCHLEGEL, 2014, p. 233).

¹⁸⁸ Como escreve professor Marco Antonio Werle, em comentário à sua tradução da *Doutrina da Arte* de Schlegel (WERLE in SCHLEGEL, 2014).

¹⁸⁹ Cf. SCHLEGEL, 2014, p. 232.

¹⁹⁰ Expressão de sua *Ars Poetica* (ORAZIO, 2015) e que, em uma tradução livre, poderia ser lida por "tal como é a pintura, é a poesia".

¹⁹¹ No original *Laoköon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (ver LESSING, 1998). Sobre essa querela vale consultar *Os limites de uma comparação: ut pictura poesis*, de Carlos Miguel Mora (MORA, 2004, pp. 7-26), ou ainda *Ideia sensível e imagem pictórica: a articulação dos gêneros artísticos na estética alemã*, de Oliver Tolle (2014, pp. 67-78).

nós um traço tão importante. Mais do que brevemente revigorar esses autores do XVIII, o que queremos aqui é sugerir como essa forma de fruição da imagem constituída na Antiga Grécia parece, *mutatis mutandis*, perpetuar-se nesse momento de surgimento e de fundamentação da disciplina estética.

Poderíamos notar que uma fruição da época pré-euripidiana, por assim dizer, em que "imagem artística" e "visão religiosa" confundiam-se em algo que era apenas *sentido*, (não propriamente inteligível ou submetido a uma elaboração lógica), não despertaria muito a atenção daqueles que discutiam o tema nesse século¹⁹². A "confusão", elemento pertencente à própria dinâmica da tragédia *all'antica* (seu "inclarificável", "incomensurável", "incerto"¹⁹³), condição ímpar de afirmação do dionisíaco sobre o apolíneo, é concebida por Baumgarten como um momento importante, mas sempre visando seu *esclarecimento*¹⁹⁴. Ainda que considerada como "condição, sine qua non, para a descoberta da verdade", a "confusão" é apenas um *meio* para isso; "em si", portanto, não é recomendável¹⁹⁵. Comporta-se, de fato, como um entrave no processo de conhecimento.

O "gosto", o "belo" e seus critérios, fundamentados na boa imitação partem, portanto e em última medida, de uma pretensa objetividade "revelada" pelo entendimento lógico. E aqui, a tríade *representação*, *racionalidade* e, por consequência, *frontalidade* parece assumir-se como legado importante do esforço de revigoração de uma *Weltanschauung* dos antigos, aquela da Hélade, discussão quase

¹⁹² Não à toa esse seria mesmo o "Século das Luzes".

¹⁹³ Termos de NIETZSCHE, 2007, p. 74-75.

¹⁹⁴ Por mais que um conhecimento seja confuso, ele respeitará sempre a tese leibniziana da harmonia preestabelecida entre corpo e alma, como nos recorda Tolle (2007, p. 38). Isso significa que sensível e inteligível nunca agirão em descompasso: corpo e alma, embora não se comuniquem diretamente, agem sempre segundo uma lei reguladora maior dada justamente pelo PRS. Ainda que seja difícil explicar uma sensação, isso nunca será impossível na mente divina, muito embora o seja no âmbito do entendimento humano. Essa herança de Leibniz torna praticamente impossível entrever em Baumgarten algo que de fato escape ao racional: "a tese da harmonia preestabelecida sustenta a absoluta racionalidade do sensível" (idem, p. 39). Sua estética, portanto, não mantém um livre acesso ao "irracional".

¹⁹⁵ E assim nos atestam seus prolegômenos (§1): "A confusão é a mãe do erro. Resp.: a) mas é condição, sine qua non, para a descoberta da verdade, lá onde a natureza não dá o salto da obscuridade para a distinção. O meio-dia nasce da noite através da aurora. b) Assim, a confusão deve ser considerada, para evitar erros, como os muitos e graves que ocorrem por incúria, c) não se recomenda a confusão, mas o conhecimento torna-se mais correcto, na medida em que nele é interveniente de modo inevitável um laivo de confusão" (BAUMGARTEN in FERREIRA, 2014, p. 171-172, tradução de Ferreira).

sempre calibrada pelos contrapesos da então candente *Querelle des Anciens et des Modernes*¹⁹⁶. Revigoração, mas de um apolíneo, que parece manifestar uma de suas máximas expressões na pena de Johann Joachim Winckelmann. Como operaria, pois, essa tríade na obra desse que, além de patrono da História da Arte dita "clássica", sugere revelar-se como um dos mais fiéis adeptos daquele "socratismo estético" do qual tratamos?

3.2 O nascimento da História da Arte: beleza e verdade

Poderíamos muito bem entrever que, em Winckelmann, tanto a "elaboração" quanto a "fruição"¹⁹⁷ de uma obra artística sugerem aproximar-se sobretudo de duas daquelas nossas características: a *representação* e a *racionalidade*. Enquanto a elaboração deve pautar-se fundamentalmente na *imitação* de obras gregas, *representando* aquele ideal de vida na Hélade, a fruição – associada, por ele, ao reconhecimento do belo – pode apenas ocorrer, plenamente, por meio do inteligível. Na perspectiva winckelmanniana, representar a natureza, elaborando-a a partir dela uma imagem escultórica ou pictórica, significa pensá-la nos mais rigorosos termos platônicos: é extrair dela a dimensão de verdade e, por consequência, de beleza que só a teoria poderia identificar e assentir. Uma obra bela em Winckelmann não é bela *per se*, mas sim porque *representa* todo um "modo de pensar belamente", coisa que, para ele, os gregos exprimiam em si mesmos. O belo é belo enquanto resposta aos moldes da razão platônica.

¹⁹⁶ Surgida na *Academia Francesa* entre os séculos XVII e XVIII, a "querela dos antigos e dos modernos" colocara em debate o valor da herança dos gregos e latinos: segui-la em sua inteireza ou dar lugar às formas "modernas" da arte e da literatura? Para uma apreciação mais detida, ver, por exemplo, RIGAULT, 1856; MARGIOTTA, 1956; GILLOT, 1968.

¹⁹⁷ Não precisamente nesses termos, é preciso ressaltar.

É nesse sentido que, em *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*¹⁹⁸, publicada em 1755, Winckelmann irá defender que a imitação não é uma tarefa cega que intenta apenas a mera cópia: imitar significa, em última instância, perseguir um inimitável que só os gregos souberam alcançar: “o único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos”¹⁹⁹. Isso significa investir-se dessa visão grega de mundo, posicionar-se como o antigo, o que implicaria tanto no reconhecimento do belo durante a tarefa de fruição, como na busca de um estado outro durante o próprio processo de concepção da obra, já que, na Antiguidade, “o artista devia sentir em si mesmo a força de espírito que o fazia exprimir-se através do mármore”²⁰⁰.

Figura 9: Torso Belvedere, de Apolônio de Atenas, provavelmente cópia do século I a.C., mármore. Musei Vaticani, Roma. Fotografia: Eli Borges Junior.

¹⁹⁸ No original *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Ver a tradução para o português, de Herbert Caro e Leonard Tochtrop. (WINCKELMANN, 1975).

¹⁹⁹ Cf. WINCKELMANN, 1975, pp. 39-40.

²⁰⁰ Cf. WINCKELMANN, 1975, p. 53.

A modernidade, segundo Winckelmann, teria corrompido essa possibilidade²⁰¹. Isso justificaria, pois, o anseio do alemão em querer retornar aos antigos. Winckelmann sugere querer revigorar justamente aquele período de recrudescimento do apolíneo, quando a filosofia de Platão parecia já ter inundado inclusive o domínio das artes, instaurando o ascetismo, a simetria e a regularidade de suas formas não só no teatro de Eurípides como na pintura e na escultura de um Eufrânor ou mesmo na obra escultórica de um Apolônio²⁰². É nesse sentido que Winckelmann então anuncia o que poderia ser descrito como a sua máxima apolínea de expressão da arte:

Enfim, o caráter geral, que antes de tudo distingue as obras gregas, é uma *nobre simplicidade* e uma *grandeza serena* tanto na atitude como na expressão. Assim como as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada. (...) Essa alma se revela na fisionomia de Laocoonte, e não somente na face, em meio ao mais intenso sofrimento²⁰³.

Sob a chave do platonismo, citando o filósofo grego inclusive em vários trechos de sua obra, Winckelmann defende essa arte apolínea, regular, totalmente contrária a uma tensão, uma imprevisibilidade, a uma megalomania quase que disparatada do Barroco²⁰⁴. É por esse processo de imitação do inimitável que se anseia transcender a própria natureza, visando-se a esfera do “conceito” ou mesmo de um “divino”. De fato, não deixa de haver aí uma investida à transcendência, mas – reconheça-se – em um registro completamente diferente daquele domínio do trágico, do sagrado da tragédia antiga: em Winckelmann, se é possível enxergar um transcendente, ele terá tão somente as cores suaves e reconfortantes do apolíneo, vistas sempre através das lentes da razão platônica. Por isso, tanto o trabalho de criação das obras, quando a operação do gosto – e poderíamos dizer – a da “fruição”, sugerem-se como tarefas

²⁰¹ Assim como observa Gerd Bornheim em sua *Introdução à leitura de Winckelmann*, estudo que abre a tradução das *Reflexões* (BORNHEIM in WINCKELMANN, 1975, pp. 19-20).

²⁰² Eufrânor de Corinto (séc. IV a.C.) e Apolônio de Atenas (séc. I a.C.), artistas citados por Winckelmann.

²⁰³ Cf. WINCKELMANN, 1975, p. 53.

²⁰⁴ Sobre a sua crítica ao Barroco, ver comentário de Bornheim (BORNHEIM in WINCKELMANN, 1975, pp. 12-18).

fundamentalmente lógicas. O belo é um belo racional: “A beleza é captada pelos sentidos, mas é conhecida e compreendida pelo entendimento”²⁰⁵.

Figura 10: *Laocoonte e seus filhos*, anônimo romano, cópia de original grego do séc. III a.C., mármore. Musei Vaticani, Roma. Fotografia: Eli Borges Junior.

De certo modo próximo a Baumgarten, em Winckelmann também verificamos uma diferenciação entre aquilo que é apreensível por um “sentido externo”, o qual “opera mecanicamente”²⁰⁶ e que se refere aos sentidos corporais, e aquilo que só pode ser conhecido por um “sentido interno”, relacionado a um “efeito espiritual”²⁰⁷: “O sentido interno é a representação e a conformação das impressões recebidas pelo

²⁰⁵ Como anuncia Winckelmann em seus textos sobre a beleza (escritos reunidos em suas *Obras Completas*, alguns deles reunidos na versão em espanhol sob o título *Lo bello en el arte*, traduzida por Manfred Schönfeld e Sara Sosa Miatello). A tradução para o português é nossa. No original: “La belleza se capta con los sentidos, pero se conoce y comprende merced al entendimiento” (WINCKELMANN, 1958, p. 17).

²⁰⁶ Cf. WINCKELMANN, 1958, p. 24.

²⁰⁷ Cf. WINCKELMANN, 1958, p. 24.

sentido externo. É, em uma palavra, o que chamamos de *sensibilidad*²⁰⁸. O que parece denunciar-se em Winckelmann é a necessidade desse “sentido interno” para o reconhecimento do belo, um trabalho de “representação e conformação das impressões”, função fundamentalmente contemplativa que exige tempo e um certo preparo, algo que só a reflexão poderia articular com legitimidade e consistência.

Representar a natureza tem, pois, uma função como a da teoria, qual seja, a de *descobrir* ou *revelar* algo, a de, ao final, “entender” *aquilo* que é ela capaz de dizer da forma mais perfeita e bela. Em outros termos, significa, assim, esculpir ou pintar certas imagens, certas “belezas ideais”, expressão de Winckelmann, que só a inteligência, inspirada pelos antigos gregos, poderia conceber. A representação é, no limite, uma tentativa constante de busca da perfeição do *eidos* anunciada por Platão.

Os conhecedores e imitadores das obras gregas encontram em suas obras-primas não somente a mais bela natureza, mas mais ainda que a natureza; certas belezas ideais dessas que, como nos ensina um antigo exegeta de Platão, são produzidas por imagens que somente a inteligência desenha²⁰⁹.

Trata-se, assim, de um sentido “produtivo” de imitação, que descobre algo além do imediatamente observável: esse além é, pois, o “inimitável”, *eidos* de que só a razão poderia se aproximar. Mas, segundo Winckelmann, ainda que haja o vislumbre de algo para além do que a natureza, *per se*, poderia nos oferecer, essa parece ainda se manter como o ponto de partida da representação, pois será ela, no limite, o marco de referência a partir do qual os próprios gregos seriam considerados perfeitos. De um modo ou de outro, a natureza permanece como o dispositivo fundamental a mobilizar o humano em sua aventura figurativa, ainda que seja sob o intento – de antemão inviável – de superá-la. E é por isso, que, não obstante, a representação parece se manter como função primeira da imagem em Winckelmann, ainda que ele não o afirme propriamente nesses termos. Será justamente o câmbio nessa condição, ou os sismos sofridos por ela, que nos farão, mais adiante, apontar para uma crise da própria *representação* enquanto função na elaboração e fruição da imagem.

²⁰⁸ Tradução nossa. No original: “el sentido interno es la representación y conformación de las impresiones recibidas por el sentido externo. Es, en una palabra, lo que denominamos *sensibilidad*”. (WINCKELMANN, 1958, p. 24). Itálico da tradução.

²⁰⁹ Cf. WINCKELMANN, 1975, p. 40.

O alvorecer da Estética com Baumgarten e o da História da Arte com Winckelmann, enquanto disciplinas específicas do conhecimento, parecem fundamentar-se, no limite, a partir da busca de uma certa objetividade do gosto e do belo, das regras para a sua determinação, dadas sobretudo pelo princípio da imitação: parecem querer justamente ler os fenômenos a partir daquele "socratismo estético" ao qual se refere Nietzsche, o que não deixa de denunciar também um reflexo do próprio século XVIII, época na qual se procura situar as mais diversas problemáticas sob as lentes da razão.

Mas o que gostaríamos de sublinhar aqui é como esse socratismo estético parece se sugerir como um fator radicalmente presente desde o momento em que a sensação ou a sensibilidade tornam-se tema de conhecimento, isto é, como a dimensão do inteligível parece fundamentar não só o exercício de fruição de uma imagem, de uma obra artística, mas também de sua própria elaboração. Talvez não seja hiperbólico aventar que, tanto o projeto baumgartiano de esclarecimento de uma "verdade estética" como o elogio de Winckelmann a um ideal absoluto de beleza cultivado entre os gregos, parecem expressar traços importantes de como se organiza um certo pensamento sobre a imagem no século XVIII e de como esse pensamento sugere pressupor, em última medida, a hegemonia final da razão. E isso talvez nos conduza a propor que tanto Baumgarten como Winckelmann, enquanto herdeiros diretos da tradição clássica, sejam importantes mentores de um pensamento acerca da fruição estética que poderia caracterizá-la como uma espécie de *fruição pelo pensar*: em outras palavras, a própria Estética e a História da Arte parecem exprimir essa ideia como gérmen de sua fundação. Baumgarten e Winckelmann sugerem-se, assim, como personagens pavimentadores – pela teoria dos campos de conhecimento dos quais serão os grandes inauguradores – de um enredo no qual procuramos, como espectadores, *ver* ou *nos posicionar diante de* uma obra de arte, ou uma imagem artística, como algo que sempre nos convoca, incitando-nos a descobrir – ou melhor, a revelar – algo por ela ocultado e que só um claro e distinto uso da razão poderia descortinar.

É nesse sentido que aquela relação "frontal" entre espectador e imagem instaurada por Eurípides – relação, por seu turno, firmadora de uma cisão entre o primeiro e a segunda – sinaliza reaparecer justamente como um dos motes

articuladores do próprio nascimento da fruição estética como dilema disciplinar: a questão do “gosto” e do “belo” serão os principais nomes em que ela então se travestirá. O que pretendemos com isso é de algum modo fazer ver como aquilo que descrevemos como *forma espectacular*, por meio de suas três características fundamentais, parece remanescer, nessas disciplinas, como herança fundamental da cena euripidiana, legado que sobreviveria, na história da cultura, como um certo modelo com regras próprias para construir e fruir imagens.

Atravessar esses autores nos leva ainda a uma última questão. Para além da especificidade de suas reflexões, ambos nos ajudam a pensar que, se há um modo específico a partir do qual a fruição de uma imagem deve operar, para que ele se efetive, deve haver também um modo específico a partir do qual essa mesma imagem é elaborada. É nesse sentido que elaboração e fruição seguem a mesma *forma*: elas seguem as mesmas regras, ambas são "escritas" no mesmo idioma. Ora, o pincel de um Tiziano, ao elaborar, no jogo de cores e luzes, a figura de sua *Venere di Urbino* parece nos trazer apenas aquilo que deve ser por nós visto: sua imagem é tecnologicamente construída para que seja contemplada segundo um modo bastante particular. A imagem só nos mostra aquilo que deve ser mostrado.

Figura 11: *Venere di Urbino*, de Tiziano, 1538, óleo sobre tela, coleção Galleria degli Uffizi, Firenze, Itália. Fotografia: The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DirectMedia Publishing GmbH.

Deparamo-nos ali apenas com o que nos é especialmente reservado: há um enquadramento específico da cena representada; o olhar da Vênus nos apela para que ela mesma seja mirada como o centro do quadro, o que é auxiliado pela sobriedade de detalhes e o tom escuro da cortina que lhe faz fundo. À sua direita, a perspectiva nos avisa de uma cena que, justamente por ser posta ao fundo da tela, talvez não tenha tanta importância como o deitar da bela jovem: duas mulheres procuram por algo (roupas para vestir a deusa?), embora não se saiba certamente “o quê” e nem “por quê”. Tudo parece ser composto segundo uma determinada ordem, código dado pela própria verossimilhança da imagem: em termos materiais, uma cena perfeitamente possível. É por esse código da verossimilhança – uma obra deve evitar o “ridículo”, como Baumgarten nos faz lembrar de Horácio – que ela deve, mais do que despertar a atenção daquele que a contempla, exibir-se a ele como *algo inteligível*. A obra é elaborada segundo essas regras. E a fruição aqui se orienta, em última instância, por um *pensar*, como momento em que o ideal do artista, ali figurado a tinta sobre o pano cru da tela, retorna a sua condição inicial de conceito, mas agora pelo entendimento do espectador.

A razão insinua-se, assim, como o lastro fundamental a partir do qual essa imagem não somente é elaborada, como também é fruída. Elaboração e fruição propõem-se, em última análise, como duas operações que visam uma a outra: no princípio e no fim, a imagem como algo peremptoriamente lógico.

CAPÍTULO 4

A crise da forma espetacular

"Como a água, como o gás, como a corrente elétrica que vêm de muito longe até nossas casas para responder às nossas necessidades por meio de um esforço quase nulo, assim seremos alimentados de imagens visuais ou auditivas, que nascem e se esvaecem ao menor gesto, quase que a um sinal".

Paul Valéry, em *A conquista da ubiquidade*, 1928²¹⁰.

²¹⁰ Tradução nossa. Ver *La conquête de l'ubiquité* em VALÉRY, 1960, pp. 1284-1285.

4.1. Imagem e fruição na era da reprodutibilidade técnica

Se é possível vislumbrar até aqui uma tendência pela qual aquilo que apresentamos como *forma espetacular* sugere se perpetuar como um modelo de elaboração e fruição da imagem no Ocidente, com efeito, seguindo a mesma trilha, talvez fôssemos levados a admitir que a tríade que a sustenta parece entrar em uma certa crise em fins do século XIX e, sobretudo, durante as primeiras décadas do século XX. Ainda que não possamos sinalizar com esse movimento uma dissolução completa dos elementos da *representação*, da *frontalidade* e da *racionalidade*, de fato, a maneira como eles se articulariam a partir de então parece se transformar substantivamente. Mas o que teria marcado essa época a ponto de alterar aquela herança cultural forte de todo um modo de nos relacionarmos com as imagens?

Quem nos ajuda a problematizar essa indagação com maestria é Walter Benjamin, já que parece concentrar boa parte de sua reflexão justamente sobre aquilo que identificamos como uma espécie de epicentro de tal crise: o advento da eletricidade e o movimento acelerado de sofisticação técnica por esse possibilitado. Em seu célebre e muito comentado ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*²¹¹, escrito entre 1935 e 1936, Benjamin sugere abordar uma série de questões relacionadas aos novos meios de comunicação, em especial a fotografia e o cinema, as quais teriam ressonância em diversas áreas do conhecimento, permeando temas de grande amplitude: mais do que relacionar as transformações na arte por conta das inovações técnicas, o que parece ser ainda mais

²¹¹ No original alemão, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (BENJAMIN, 1963). O ensaio – que doravante trataremos, vez ou outra, apenas por *A obra de arte* – aparece em diversas versões na vasta obra de Benjamin, duas em alemão e uma em francês – *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (BENJAMIN, 2000) –, cada uma delas com singularidades que acabaram por justificar seu cotejo e a apreciação crítica dessas diferenças. Por isso, aqui nos valeremos principalmente das duas versões em língua germânica e suas traduções para o português: a primeira versão do ensaio, traduzida por Sérgio Paulo Rounet, em 1985, para a Editora Brasiliense (BENJAMIN, 2012a), e a segunda versão do texto, recentemente traduzida por Francisco Machado para a Editora Zouk (BENJAMIN, 2014). Essa segunda versão, como nos esclarece Machado, teria sido publicada pela primeira vez em 1989, nas *Gesammelte Schriften* de Benjamin (BENJAMIN, 1991), depois de ter sido encontrada nos arquivos de Max Horkheimer durante a década de 80.

interessante em seus textos é o fato de nos convidarem a pensar todas essas mudanças como uma crise da percepção humana²¹².

Em Benjamin, essa crise da percepção, que parece assumir uma dimensão eminentemente técnica (com o protagonismo da fotografia e do cinema, por exemplo), pode ser lida na chave do que o filósofo descreve como uma "decadência da aura"²¹³ da obra de arte. O "declínio" dessa "aura", a sua "destruição" seriam, assim, os sintomas do surgimento de uma transformação das "faculdades perceptivas"²¹⁴ na medida em que as novas técnicas de reprodutibilidade alterariam o regime de relação das massas com a arte e, numa perspectiva mais ampla, como ousa Benjamin, com a própria realidade. E nada como sua época – e os fenômenos bastante particulares que via então com os primeiros efeitos massivos da fotografia e do cinema – para suscitar considerações desse tipo; afinal, como reconheceria, “em nossos dias, as perspectivas de empreender com êxito semelhante pesquisa são mais favoráveis”²¹⁵.

Mas, seguindo a indagação do filósofo, o que significa propriamente “aura”? Benjamin é sucinto ao responder essa questão em *A obra de arte*, trabalho no qual retoma, quase que nos mesmos termos, a definição que apresentara anos antes em seu ensaio *Pequena história da fotografia*²¹⁶, de 1931. Reflexões sobre o conceito apareceriam também em *Sobre alguns temas em Baudelaire*²¹⁷, publicado em 1939²¹⁸, muito embora tanto em *A obra de arte*, como nos outros dois ensaios,

²¹² O que é referido por Benjamin em ocasiões diversas, não só em *A obra de arte*, mas também em textos como *Pequena história da fotografia* (BENJAMIN, 2015, p. 147). Em *A obra de arte*, reconhecerá: “No interior de grandes períodos históricos, transforma-se com a totalidade do modo de existência das coletividades humanas também o modo de sua percepção” (BENJAMIN, 2015, p. 25, itálico do autor). Para essa “crise da percepção”, atenta-nos Susan Buck-Morss em capítulo de BENJAMIN *et al.*, 2012b, p. 169.

²¹³ Cf. BENJAMIN, 2014, p. 29.

²¹⁴ Cf. BENJAMIN, 2012a, p. 184.

²¹⁵ Cf. BENJAMIN, 2012a, p. 184.

²¹⁶ No original, *Kleine Geschichte der Photographie*. A versão em português (BENJAMIN, 2012a) foi contrastada com a tradução de José Muñoz Millanes para a editora espanhola Pre-Textos (BENJAMIN, 2015).

²¹⁷ No original, *Über einige Motive bei Baudelaire*, aqui acompanhada por sua tradução para o espanhol por Millanes (BENJAMIN, 2015) ou de sua versão em português, com tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Baptista para a Editora Brasiliense (BENJAMIN, 1989).

²¹⁸ Assim como nos recomendam, inclusive, as notas de Machado à sua tradução de *A obra de arte* (BENJAMIN, 2014, pp. 28-29).

Benjamin não se proponha a uma delimitação exclusiva do tema, em moldes definitivamente filosóficos. Como é muito próprio de seu estilo, prefere alinhavá-lo de modo quase que "poético" ao especificar o tema da perda da autenticidade da obra. "Aura" seria por ele definida como "um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja"²¹⁹; é o que exemplifica a partir da passagem logo em seguida: "Em uma tarde de verão, repousando, seguir os contornos de uma cordilheira no horizonte ou um ramo, que lança sua sombra sobre aquele que descansa – isso significa respirar a aura dessas montanhas"²²⁰.

Assinalemos aqui um elemento importante. Benjamin sugere querer demarcar com o termo uma espécie de diferenciação entre dois estados de uma obra, a ruptura de uma situação anterior na qual a obra se inscreveria em uma singularidade espacio-temporal capaz de caracterizá-la propriamente como um trabalho "artístico", ou seja, diverso de um objeto comum. A aura individualiza um objeto no tempo e no espaço.

Pensemos, por exemplo, em uma escultura: *O Beijo* de Rodin, ou o *Torso Belvedere* de Apolônio. Poderíamos dizer, em termos benjaminianos, que elas, enquanto obras de arte, manifestariam em si uma "aura", teia espacio-temporal que as individualiza no mundo. Do mesmo modo que, no espaço, expressam-se sob uma materialidade específica (no caso, o mármore das estátuas²²¹), no tempo, duram enquanto essa mesma materialidade se faz expressão no mundo. De um modo correspondente, poderíamos pensar na música. Há algo de único quando se executa o *Allegro con fuoco* da 9ª sinfonia de Dvořák ou quando nos colocamos a contemplar os dedos famintos de um intérprete dos concertos de um Rachmaninoff: esse *hic et nunc*, "existência única no local onde se encontra"²²², essa capacidade de exercer-se quase como uma existência verdadeiramente autônoma, instante irretomável pela própria impossibilidade de se voltar no tempo, é ele que faz da obra de arte tradicional algo, no limite, irreprodutível. É esse *hic et nunc*, esse *aqui e agora*, o principal

²¹⁹ Cf. BENJAMIN, 2014, p. 27.

²²⁰ Cf. BENJAMIN, 2014, pp. 27-29.

²²¹ Mas aquela porção de mármore específica, ou seja, a do Museu Rodin, no 14º arrondissement de Paris, e a do Museo Pio Clementino do Vaticano, em Roma. Por isso, levando-se a "aura" em conta, por mais parecida que a cópia seja em relação ao original, há sempre uma obra "verdadeira" e uma "falsa".

²²² Cf. BENJAMIN, 2014, p. 17.

elemento a conferir, portanto, o caráter de autenticidade da obra: como sublinha o filósofo, “o aqui e agora do original constitui o conceito de sua autenticidade e sobre o fundamento desta encontra-se a representação de uma tradição que conduziu esse objeto até os dias de hoje como sendo o mesmo e idêntico objeto”²²³.

Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin vai além dessa primeira definição de aura, relacionando-a a uma espécie de diálogo articulado entre aquele que olha e aquilo que é olhado²²⁴. É o que anuncia, ao escrever que:

A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar²²⁵.

Essa última definição de Benjamin, aludindo em certa medida à primeira, convida-nos a conceber a aura como uma espécie de “espaçamento tramado do olhante e do olhado”²²⁶, complexidade espácio-temporal que se faz justamente por conta da distância entre um e outro. Há aí um verdadeiro jogo entre um distante que aparece como próximo ao mesmo tempo em que se afirma pela sua não proximidade. Assim, o objeto aurático, por mais que tenha a sua aura como algo constituído pela proximidade ao espectador – pois a ele deve “aparecer”, a ele “dar-se a ver” –, faz-se, no limite, pela distância que conserva em relação a esse último. É essa distância que promove seu caráter e sua condição de unicidade. A aura se faz nesse jogo dúbio, e “estranho” (*sonderbar*)²²⁷, entre olhante e olhado, obra e espectador, jogo dúbio, mas “singular” justamente por sua dubiedade²²⁸, que se faz no e pelo distanciamento entre

²²³ Cf. BENJAMIN, 2014, p. 19.

²²⁴ Daí também o título da consagrada obra de G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (DIDI-HUBERMAN, 1992), que em português ganharia a tradução de Paulo Neves para a Editora 34: *O que vemos, o que nos olha* (DIDI-HUBERMAN, 2010).

²²⁵ Cf. BENJAMIN, 1989, pp. 139-140.

²²⁶ Como dirá Didi-Huberman, ao se valer do conceito de aura em sua reflexão sobre obras do minimalismo, no caso as esculturas de Tony Smith (DIDI-HUBERMAN, 1992).

²²⁷ Didi-Huberman remete à expressão original de Benjamin: “*ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit*”, (“uma estranha teia de espaço e tempo”, tradução nossa), Cf. DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 103. O *itálico*, no caso, é do autor.

²²⁸ Como, quase que poeticamente, narra Didi-Huberman: “Proche et distant à la fois, mais distant dans sa proximité même : l’objet auratique suppose donc une façon de balayage ou d’aller et retour incessant,

um e outro, “dupla distância” que Didi-Huberman excederia mesmo para uma “inelutável cisão do ver”²²⁹. É nesse sentido que a noção de aura parece denotar, portanto, uma certa separação – e que aqui estendemos como uma “frontalidade” – entre obra e espectador, um “paradigma visual”²³⁰ que Benjamin conceberia sobretudo “como um *poder da distância*”²³¹.

Nesse sentido, ao admitir o declínio da aura, Benjamin abre espaço para que pensemos justamente em uma transformação dessa relação separadora entre aquele que olha e aquilo – ou aquele – que é olhado. E por isso essa sua consideração nos é bastante oportuna como chave teórica: ela nos permite vislumbrar um movimento importante de abalo da *frontalidade* que marcaria a tradicional relação estética entre sujeito e objeto; em última instância, como traço da crise seja de uma forma de “ver”, seja da figura do “espectador”, as quais, como defendemos aqui, tiveram seu início com o teatro euripidiano.

Com a reprodutibilidade técnica, isso se modifica na medida em que parece ocorrer uma destituição da obra de arte de sua antiga posição de distância em relação ao observador: a obra reproduzida pela técnica caracteriza-se por capilarizar-se, cada vez mais, pelas entranhas mais íntimas do cotidiano; é agora vendida como artigo de massa, foto-*souvenir* de viagem, som ambiente a “preencher” os espaços de silêncio dos cafés da vida moderna. Por isso, é forçoso reconhecer nesse processo de “perda” da aura “fatores sociais específicos”²³², que Benjamin relaciona a um duplo comportamento muito próprio das massas: há um “*desejo apaixonado*” de, ao mesmo tempo, “*trazer para mais próximo de si as coisas*” e de “*suplantar o caráter único de cada fato por meio da recepção de sua reprodução*”²³³. E segue: “Diariamente, torna-

une façon d’heuristique dans laquelle les distances – les distances contradictoires – s’expérimenteraient les unes les autres, dialectiquement” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 104).

²²⁹ No original, “l’inéluctable scission du voir”. Cf. DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 9.

²³⁰ No original, “paradigme visuel”. Cf. DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 103.

²³¹ No original, “comme un *pouvoir de la distance*”. Cf. DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 103. O itálico é de Didi-Huberman.

²³² Cf. BENJAMIN, 2012a, p. 184. Por razões de clareza textual, optamos, tanto aqui como em excertos posteriores, pela tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

²³³ Cf. BENJAMIN, 2014, p. 29. Os itálicos são do autor.

se cada vez mais irresistível a necessidade de *possuir o objeto* na mais extrema proximidade, pela imagem, ou, melhor, pela cópia, pela reprodução²³⁴.

Sublinhe-se esse "possuir o objeto", meio pelo qual a massa buscaria sempre dele se aproximar: por mais paradoxal que possa parecer, por sua cópia reproduzida, pela "imagem" do objeto, a massa busca romper, vencer seu caráter "externo", superar a distância que, no limite, parece inscrevê-lo em outro plano de realidade que não o seu. A dimensão profunda e sofisticada da reflexão benjaminiana não reside propriamente em sua capacidade de reconhecer uma nova dinâmica na operação dos procedimentos artísticos, muito menos no advento de uma forma artística específica nascida exatamente do seio da reprodutibilidade²³⁵, mas sim na possibilidade de extrair disso uma transformação maior, que lê a mudança na relação entre a arte e as massas, obra e espectador, como uma reconfiguração da própria percepção, uma relação outra com a imagem e, por conta disso, a alteração de todo um "modo de existência".

Distintamente de uma perspectiva que posiciona a arte como uma consequência ou mesmo um "produto" do social, ela aqui reaparece em um esquadro muito mais amplo ao expressar, enquanto arte e não para fora dela, o ponto nevrálgico de toda uma mudança da forma de pensar e, principalmente, da forma de sentir de uma época: daí seu projeto maior de "compreender as transformações contemporâneas da faculdade perceptiva sob o signo do declínio da aura"²³⁶. Em torno desse declínio surge uma espécie nova de percepção, caracterizada pela propriedade de dissolver a unicidade, ao mesmo tempo em que persegue a semelhança. Nesse movimento, Benjamin anuncia as novas cores desse modo de percepção:

Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de um tipo de percepção cuja capacidade de captar 'o semelhante no mundo'

²³⁴ Cf. BENJAMIN, 2014, p. 29. O itálico é nosso.

²³⁵ Como sugere em seu ensaio: "Em torno de 1900, a reprodução técnica alcançou um padrão a partir do qual começou não só a transformar a totalidade das obras de arte tradicionais em seu objeto, e submeter o efeito destas a profundas transformações, como também conquistou para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos" (BENJAMIN, 2014, p. 17).

²³⁶ Cf. BENJAMIN, 2012a, p. 184.

(Johannes V. Jensen) *é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único*²³⁷.

Pois esse tipo de percepção, na medida em que procura captar o “semelhante”, acaba por inscrever, na regra da mundaneidade, a sua própria exceção: daí poderíamos talvez derivar o termo “massificação”, sinalizando-o como um certo processo de generalização, padronização, ou mesmo de metonimização ou – aqui arriscaríamos – de fetichização de fenômenos da realidade. Metonimização²³⁸ que, por sua vez, substituiria a antiga função ritual da arte, responsável por elevar um objeto comum à categoria de objeto artístico/sagrado e, por meio disso, conferir-lhe uma aura. O que faz uma metonímia? Pois ela justamente toma uma parte pelo todo. E para assumir esse todo, ela elimina a singularidade das partes, oculta-as sob o véu do geral e do regular, dissolve a unicidade, atribuindo ao desconhecido as feições do conhecido. Em Benjamin, compreender a “massa” e o processo de “massificação” das artes – para além do peso que esses termos assumiriam em toda a tradição frankfurtiana – parece atravessar, inexoravelmente, a tentativa de abraçar a tudo como “familiar”, de “fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’”²³⁹, de trazer a arte para o mundo da vida e, nesse sentido, reconfigurá-la, cada vez mais, de lugar do sagrado para esfera do profano.

4.2 Estética e política: a imagem midiática

É nesse sentido que poderíamos arriscar a sugestão de que Benjamin nos anuncia o surgimento mesmo de um novo tipo de imagem, imagem que é, portanto, o resultado primeiro dessa profanação da aura. Uma imagem consequência direta das novas tecnologias da fotografia e do cinema, imagem que já surge como um rebento

²³⁷ Cf. BENJAMIN, 2012a, p. 184. Itálico do autor.

²³⁸ Característica que para outros frankfurtianos poderia ser concebida mesmo no registro de uma “fetichização” do mundo e de seus fenômenos por meio da generalização da forma mercadoria.

²³⁹ Cf. BENJAMIN, 2012a, p. 184.

não muito desejado do casamento das artes com as mídias. E como a maioria dos bastardos, não lhe seriam poupados os mais diversos traumas.

Em primeiro lugar porque essa imagem, que doravante identificaremos como “imagem midiática”²⁴⁰, surge como um modo de manifestação que não mais se funda em um “valor de culto”, mas sim em um “valor de exposição”²⁴¹. Em suas reflexões, Benjamin identifica uma diferença fundamental entre esses dois pólos: enquanto na produção artística tradicional a imagem está associada a uma dimensão mágica – e por isso basta que exista como objeto, ainda que, em muitos casos, poucos tenham acesso a ele, como os sacerdotes –, no contexto da reprodutibilidade técnica o que mais importa é que suas imagens sejam vistas²⁴². Mas um aspecto muito interessante disso é que essa passagem da magia à exposição, daquilo que carrega em si um forte componente transcendental para algo cada vez mais material e ordinário, parece denunciar a importância da própria técnica a partir da qual a imagem será reproduzida. A técnica aqui ganha, assim, quase que uma centralidade. Benjamin ressalta a relevância mesma do próprio suporte material por meio do qual a nova imagem será veiculada. Pois suas propriedades físicas – seu tamanho, seu peso, sua portabilidade – serão fundamentais para que essa nova “arte” que surge possa percorrer espaços os mais diversos, à diferença de uma obra de arte tradicional. Assim, seguindo o exemplo do próprio filósofo, se antes a estátua do deus exerce o seu valor – um valor de culto – no interior do templo para o qual é concebida, a nova imagem – a fotografia dessa estátua, suponhamos – apresenta indubitavelmente um maior grau de exponibilidade: isso facilita o trânsito da própria obra, seu valor se emancipa da função de culto e, *par conséquent*, da exigência de que esteja forçosamente vinculada a um lugar, ou a uma ocasião temporal, específicos.

Isso só seria possível a partir de uma dissolução da aura. Esboroando seu *hic et nunc*, pode-se então transplantá-la aonde se deseja. A partir do texto de Benjamin, é possível identificar, assim, duas tendências, que cooperam: a primeira é aquela que

²⁴⁰ Cuja definição, embora não descenda diretamente daquela apresentada pelo professor Norval Baitello Junior em seu texto homônimo *A imagem mediática* (BAITELLO JUNIOR, 2019), é por ela inspirada.

²⁴¹ Distinção que tomaria todo um item em *A obra de arte* (BENJAMIN, 2014, pp. 35-45; BENJAMIN, 2012a, pp. 187-188).

²⁴² Nas palavras de Benjamin, “A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas” (BENJAMIN, 2012a, p. 187).

percebe o objeto artístico cada vez menos como um objeto mágico, uma arte cada vez menos “sagrada”; e a segunda, aquela que, portanto, associa a esse movimento anterior um crescimento da capacidade de exponibilidade da obra. Como esclarece:

A exponibilidade de um busto, que pode ser deslocado de um lugar para outro, é maior que a de uma estátua divina, que tem sua sede fixa no interior de um templo. (...) A exponibilidade de um quadro é maior que a de um mosaico ou de um afresco, que o precederam. (...) A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em uma escala tão descomunal, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um pólo para outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável à que ocorreu na pré-história²⁴³.

O encontro dessas tendências e a sua explosão, com a destruição da aura, dar-se-ia com a reprodutibilidade técnica, momento em que elas aparecem em suas máximas formas. Legado mais imediato desse processo seria, pois, uma alteração da própria função da arte: se antes a sua *práxis* se efetivava por meio do ritual, agora ela passaria a se dar pela política²⁴⁴. A arte como ritual é uma arte que visa, em última instância, a uma forma de fuga transcendental mobilizando, para isso, uma clivagem na regularidade do mundo da vida; procura, assim, ser sempre uma exceção na previsibilidade do cotidiano, exceção que se dá justamente pela elevação do objeto artístico a um plano diverso daquele da realidade: pelo ritual, o objeto é posto e reconhecido como pertencente a esse plano além da realidade imediata. É por isso que ele ocupa o caráter de cultuável, pois só se cultua algo que se encontra em um plano além. Quando Benjamin nos diz que a obra de arte, a partir da reprodutibilidade, perde a sua aura, ele, a seu modo, parece nos orientar para esse caminho, a saber, o de pensar um certo “declínio” desse “metalugar”, desse lugar além, e, nesse sentido, desse “lugar metafísico”. Daí a ideia de que a massa pretende sempre “possuir” o objeto: ela o retira desse lugar “privilegiado”.

O que teremos, por consequência, é uma *práxis* artística outra, um modo outro de se “fazer arte” e, assim, de se elaborar as próprias imagens: se antes tal modo se

²⁴³ Cf. BENJAMIN, 2012a, p. 187.

²⁴⁴ Dirá exatamente Benjamin: “*No instante, porém, em que a medida da autenticidade não se aplica mais à produção artística, revolve-se toda a função social da arte. No lugar de se fundar no ritual, ela passa a se fundar em uma outra práxis: na política*” (BENJAMIN, 2014, p. 35). Itálico do autor.

articulava na busca da transcendência do mundo (ainda que a razão insistia em manter-se como orientação dessa aventura: a ideia de beleza como imitação de uma natureza “ideal”, como proclama Winckelmann, por exemplo), agora o modo de se fazer arte sugere, mais do que nunca, aterrisar na própria crueza da realidade, tendo como matéria-prima fundamental os fenômenos de seu cotidiano. Declinada para o mundo da vida, resta à arte trabalhar com a urgência de seus dramas, agora vividos e não mais idealizados: a ficção inerva a realidade, em todas as suas terminações. Pois o território em que isso pulsa é nada menos que o da política, em sua forma mais candente. A imagem que surge daí, fruto do matrimônio entre arte erudita e *media* de massa, do declínio do lugar privilegiado da primeira – de sua “aura” – e da ascensão da segunda – que recebe como dote o seu valor de exposição –, é uma imagem que já nasce ordinária, pois a política é seu território *par excellence*: não só dele extrai seu material de trabalho, como é nele que se manifesta. E é justamente a filiação dessa nova imagem com a política que a torna tão compartilhada e tão compartilhável: a imagem midiática, sob a marca dessa sua identificação com as massas, viajará entre elas como nenhuma espécie anterior de imagem.

Por isso, a imagem midiática já se insinuaria, também e inelutavelmente, como uma imagem política, denunciando, com isso, uma indissociabilidade entre estética e ética. Afinal, não nos esqueçamos que essa imagem midiática que surge tem em seu DNA linhagens tão aparentemente contraditórias: correm ali o sangue da arte tradicional e o sangue dos *media* de massa, seus dois e distintos códigos a definirem essa descendência – Adorno e Horkheimer a diriam “bastarda”, com toda a pejoração do termo – da vida moderna. Pois a consequência mais acentuada desse processo é um dos pontos altos de *A obra de arte*. Benjamin o chamará de “estetização da vida política”²⁴⁵, situando, como seu “ponto culminante”, a guerra. E o exemplo mais urgente disso seria experimentado por Benjamin, em sua própria pele: o recrudescimento do fascismo. Das artes para a política: Hitler como um novo Siegfried.

Digressões à parte, o que propriamente nos interessa nesse processo de declínio da obra de arte aurática e de surgimento da “imagem midiática”? Ora, talvez a dissolução da aura da obra e o advento dessa nova espécie de imagem constituam, por sua conta e vez, a primeira chave de leitura de uma certa crise daquilo que

²⁴⁵ Cf. BENJAMIN, 2014, p. 117.

chamamos aqui de *forma espetacular*. Isso porque, essa nova imagem, modalidade de ingresso da arte no mundo da vida e ao mesmo tempo de expansão da imagem a outras esferas para muito além das artes, talvez nos revele um certo estremecimento da *frontalidade* entre espectador e obra, uma aproximação entre ambos, superação do abismo da relação estética tradicional. A obra de arte da era da reprodutibilidade, portanto, não é aquela categoria superior que deve ser “acessada”, por um *pensar*, em seu “metalugar”: aí a diferença crucial entre a imagem resultado desses novos meios e a imagem da arte tradicional.

Ao mesmo tempo em que as artes e os *media* se unem, sobretudo na política – tendo a fotografia, o cinema e, posteriormente a TV, como importantes articuladores da imprensa, ou seja, do que se fala na própria esfera pública, torna-se cada vez mais difícil discernir entre aquilo que é arte e aquilo que é mídia. A imagem midiática é o resultado direto dessa confusão. A destruição da aura e o processo consequente de estetização da vida de que nos fala Benjamin parecem ser assim o ponto fundamental de uma existência na qual política e estética passam a ser indiscerníveis, pois o modo e o meio em que agora se articulam no social – a imagem midiática – constituem-se inalienavelmente por esses dois DNAs. A imagem midiática, com o corpo da política, mas as vestes da arte, nasce já *per se* ambígua. Por isso, ficará cada vez mais difícil separar ficção de realidade, realidade de ficção: a política midiática ganha faces de enredo dramático. Basta observarmos o próprio *modus operandi* dos meios de comunicação de massa, sua forma de construção e veiculação da notícia: não por acaso, “a organização das primeiras emissoras – tanto de rádio como de TV – dar-se-ia justamente em grandes teatros, com seus célebres ‘programas de auditório’”. Ora, alguém já se perguntou por que motivo a narração das manchetes principais de um telejornal é sempre acompanhada por uma música de fundo?

Por outro lado, ao se valer dessa imagem dos meios como matéria-prima dura de trabalho, a esfera própria da arte terá que lidar com as consequências dessa confusão entre uma imagem midiática “artística” e uma imagem midiática “não artística”. O que seria posteriormente enfrentado com o vídeo (por exemplo, como matéria-prima tanto da videoarte como da televisão), já se sugeriria então com o cinema: como delimitar real e ficcional? Até que ponto a câmera é apenas um “olho” capaz de captar o “fato”, como assim pretende um Dziga Vertov com seu “cinema

verdade"²⁴⁶? E, ao mesmo tempo, em que medida isso escapa para o terreno tão indecifrável da criação artística? Talvez não seja mesmo exagero dizer que, embora nem toda imagem midiática se pretenda identificadamente "artística" – caso da imagem dos meios de comunicação de massa, como o fotojornalismo ou os cinejornais da primeira metade do século XX –, operaria ela justamente nessa ambiguidade, aproveitando-se de tal elemento de indefinição como recurso para sensibilizar. Essa chave pode nos ajudar a compreender, por exemplo, a relação próxima entre estética e fascismo.

Em seu estudo *Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin*²⁴⁷, Susan Buck-Morss nos faz ver que em *O triunfo da vontade*²⁴⁸, de Leni Riefenstahl, Hitler parece desempenhar um papel quase teatral, a personagem de um líder unanimemente aclamado, cuja imagem é detidamente construída a partir de uma gestualidade heroica, digna dos mais altivos personagens wagnerianos: “(sob a orientação do cantor de ópera Paul Devrient), Hitler treinou suas expressões faciais diante de um espelho, a fim de surtir o que julgava ser o efeito apropriado”²⁴⁹.

²⁴⁶ Mais em BORGES JUNIOR, 2014, pp. 78-83.

²⁴⁷ Cf. BUCK-MORSS in BENJAMIN *et al.*, 2012b, pp. 155-204.

²⁴⁸ Com estreia em 1935, *O triunfo da vontade* (no original, *Triumph des Willens*) pode ser considerado como uma das mais poderosas peças de propaganda do III Reich. É, por isso, considerado um verdadeiro emblema do que se poderia apontar como uma “estética nazista” de cinema.

²⁴⁹ Cf. BUCK-MORSS in BENJAMIN *et al.*, 2012b, p. 191.

Figura 12: Hitler ensaia poses e expressões para seus discursos, 1927.
Fotografias de Heinrich Hoffmann.

Como em um “drama musical”²⁵⁰ de Wagner, toda a cena é construída tendo essa figura épica como seu ponto de costura. Apesar dessa tônica, tal enredo é identificado – o que é atestado pelos primeiros créditos – como “*Dokument vom Reichsparteitag 1934*”²⁵¹, ou seja, como um “documento” – o termo é claro – sobre o congresso do partido nazista. Mas o que isso nos diz? Que o fato a tematizar o filme parece ser o que dele menos se destaca: tudo parece ser construído segundo a forma dessa nova imagem midiática concebida ali pela câmera do cinema; pelo seu trabalho, mesclam-se realidade e ficção, documento e drama. Hitler político é indiscernível do Hitler herói – agora personagens de um mesmo espetáculo, o da vida –, a desfilar pelas ruas de Nuremberg como o vitorioso Rienzi o faria pela Roma reocupada²⁵².

²⁵⁰ Expressão pela qual Wagner buscava distinguir frontalmente suas obras com relação à forma – por ele vista como “degenerada” – da ópera italiana.

²⁵¹ Em uma tradução literal, “Documento do Partido Nazista 1934”.

²⁵² Sobre a admiração de Hitler por essa figura mitológica da obra wagneriana, ver sobretudo KERSHAW, 2002.

Figura 13: Hitler em *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl, 1935. Fotograma do filme.

Figura 14: *Rienzi prometendo obter justiça pela morte de seu jovem irmão, morto em um conflito entre as facções Colonna e Orsini*, de William Holman Hunt, 1849, óleo sobre tela. A personagem histórica tornar-se-ia protagonista do drama musical de Richard Wagner, *Rienzi, o último dos tribunos*, composta em 1840 e quase que uma obsessão de Hitler.

Nessa chave que intenta operar entre o registro dos fatos e sua reconstrução ficcional, a imagem exerce a sua ambiguidade entre arte e política: inclusive não há nada que nos impeça de dizer, por mais paradoxal que possa isso soar, que ali há mesmo a tentativa de se criar uma certa “aura” (e por isso a revigoração dos antigos e de Wagner será tão importante): não à toa, o filme principia com uma tomada aérea, sobre as nuvens, tentativa de demarcar uma posição de relevância, reafirmação do domínio, e da supremacia, sobre tudo e sobre todos. Ao mesmo tempo, ela “penetra no âmago da realidade”²⁵³ como nenhuma outra imagem; tem a possibilidade de trazer ao espectador, de possibilitar-lhe percepções – a imagem e seu “inconsciente ótico”²⁵⁴ – com um nível de detalhes realmente inapreensível apenas pelos sentidos humanos.

A essa nova imagem estará associada uma forma específica de “recepção coletiva”²⁵⁵, dirá o filósofo, rompendo em certa medida com o caráter intimista e

²⁵³ Na letra de Benjamin: “a apresentação cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade” (BENJAMIN, 2012a, p. 202). Itálico do autor.

²⁵⁴ Cf. BENJAMIN, 2012a, p. 204.

²⁵⁵ Dirá Benjamin: “O decisivo, aqui, é que no cinema, mais que em qualquer outra arte, as reações do indivíduo, cuja soma constitui a realização coletiva do público, são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa ação” (BENJAMIN, 2012a, p. 203).

subjetivo da fruição e, por meio disso, demarcando uma diferença fundamental com relação às artes tradicionais. Na esfera específica da pintura, isso seria marca indelével a ponto de apontar mesmo para a sua própria crise, que aqui tomamos a liberdade de associar à própria crise da forma espetacular.

De novo, a comparação com a pintura é útil. Um quadro sempre teve a peculiar pretensão de ser contemplado por um ou por poucos. A contemplação simultânea de quadros por um grande público, o que passou a ocorrer no século XIX, é um primeiro sintoma da crise da pintura. Crise que, de modo algum, foi desencadeada somente pela fotografia, mas, de modo relativamente independente dela, também por meio da pretensão da obra de arte dirigida à massa²⁵⁶.

Pois essa nova “relação da massa com a arte”²⁵⁷ estaria relacionada a um comportamento muito específico do próprio espectador diante da nova tela, a tela do cinema. Benjamin associa a isso uma capacidade do filme de promover o que chama de “distração esclarecida”, postura que se distingue em duas orientações aparentemente paradoxais: a “ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir” com a “atitude do especialista”²⁵⁸. Em outros termos, uma reunião entre passividade e atividade. Em sua dimensão ativa, o cinema teria, como nenhum outro meio, a capacidade de atingir em cheio, pelo seu efeito de choque²⁵⁹, o espectador, furtando-lhe de seu estado letárgico: funcionaria, em última instância, como um importante instrumento de emancipação política. A “distração esclarecida” ou a “atenção distraída” seria transformada em modelo de fruição estética em Benjamin²⁶⁰, associando-se, em sua dimensão de passividade, a uma possibilidade de mobilizar o espectador para dentro do enredo do filme.

²⁵⁶ Cf. BENJAMIN, 2012a, p. 203.

²⁵⁷ Cf. BENJAMIN, 2012a, p. 202.

²⁵⁸ Cf. BENJAMIN, 2012a, pp. 202-203.

²⁵⁹ A ideia de choque receberá em seus escritos uma interpretação um tanto quanto instigadora. É o que podemos verificar, sobretudo, em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. No original, *Chales Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, no Brasil traduzido por José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Baptista para a Editora Brasiliense (BENJAMIN, 1989).

²⁶⁰ Como o faria, por exemplo, Otília Arantes ao passar em revista essas possibilidades emancipatórias da distração esclarecida enquanto modelo de fruição da obra de arte contemporânea (ARANTES, 1991).

Parece haver nesse movimento, entretanto, dois paradoxos. O primeiro é aquele que, em última medida, verifica-se por um efeito – dado pela anestesia do bombardeamento das luzes da projeção – de confundir a massa, obnubilando os limites entre realidade e ficção. Enquanto a distração acaba por conduzir o espectador desde o real para a ficção, tem a atenção ou o esclarecimento um efeito contrário: o de permitir que se reconheça o real, ressitando o espectador na sala do cinema e, assim, recobrando-lhe do sonho da ficção. Ainda que essa distinção seja impossível porque inviável na prática, a “distração esclarecida” de Benjamin, em outras palavras, poderia muito bem ser comparada a duas sensações diversas que temos no cinema, recorrentemente: aquela de estar completamente imerso no filme (que, na verdade, distrai-nos a tal ponto de não nos percebermos nesse estado – como se nos esquecêssemos de nós mesmos) e aquela de, vez ou outra, repentinamente, perceber-se enquanto espectador, refletir sobre aquilo que se viu, reelaborando-o como ação a ser empreendida na própria vida.

Por outro lado, e aqui nos deparamos com o segundo paradoxo, esse comportamento de “atenção distraída” parece reunir duas operações, no limite, distintas, a de um *sentir* e a de um *pensar*: o *sentir* como a vivência plena da situação artística, do drama ou da imagem exibidos como filme, o *sentir* como uma mobilização das emoções na aceção de vivê-los “à flor da pele”; e o *pensar* como uma operação que, ao querer “entender” aquilo que se “observa”, transforma-o em objeto, operação que o delimita e, por isso, retira-lhe a característica de *inscrito* na realidade, tornando-lhe, com isso, alheio, como se dela não fizesse parte. Em última instância, é possível entrever nesse processo de distração esclarecida um movimento dúbio de aproximação e distanciamento, uma dissolução e uma restituição da frontalidade, da distância entre aquele que vê e aquilo que é visto.

E por isso, nesse modelo de fruição, a imagem midiática parece assumir um duplo papel: uma espécie de “comportamento bipolar”. Como o transtorno psicológico de mesmo nome²⁶¹, ela provoca, intercaladamente, dois efeitos: tem sua fase ativa, maníaca, acelerada e sua fase passiva, depressiva, congregando em si mesma euforia e torpor, perda de interesse e apatia, ação e inação.

²⁶¹ Aqui usamos o termo sem quaisquer pretensões ou rigores clínicos, mas sim por sua potencialidade metafórica.

Evidentemente que essa noção de bipolaridade da imagem é muito mais uma inspiração acesa por Benjamin do que algo posto por ele. Malgrado não atravesse isso, é possível entrever nessa nossa noção tal paradoxo: uma imagem que opera a partir de dois efeitos em si contraditórios. Seja no contexto específico dos meios de comunicação de massa, seja no campo das artes – assumindo-se aí mesmo como uma forma artística própria –, a imagem midiática parece exercer essa bipolaridade: operará, então, ora mais em direção a um extremo, ora mais em direção a outro. Imagem oscilante, imagem que nos aparece e desaparece, e cujo suporte não é mais tão previsível como o das imagens tradicionais. Imagem material, mas também profundamente imaterial: eis a imagem midiática, ao mesmo tempo inapreensível e histriônica assim como a própria eletricidade que lhe constitui.

Mas, como bem ensina a psicologia, se a fase depressiva nos faz *perder o interesse* pelo “real”, a fase maníaca nos leva, por outro lado, a *perder o contato* com o mesmo. Esse elemento da bipolaridade parece mesmo pôr em xeque as regras daquele idioma que denominamos *forma espetacular*. Parece irromper, nessa condição crítica, um novo modo de “escrever” e de “ler” uma imagem. Exploreemos um pouco mais essa ideia descrevendo, num primeiro momento, por que motivos sustento esse ponto e, em seguida, as características daquilo que acredito resultar dessa crise: a *forma algorítmica*. O leitor não se incomode com o salto que agora daremos. Fora dos trilhos do cronológico, esperamos que isso lhe faça sentido no decorrer do percurso. Passemos, então, à nossa segunda parte.

PARTE II

A forma algorítmica

Conceito e características

CAPÍTULO 5

Sobre o conceito de forma algorítmica

"Adotar uma perspectiva algorítmica, tudo se resume a olhar os problemas tendo sempre a consciência da dimensão de cálculo e da maior ou menor facilidade com a qual esses objetos podem ser manipulados".

Claire Mathieu, em *O algorítmico*, 2018²⁶².

²⁶² Tradução nossa. No original: "Adopter une perspective algorithmique, cela revient à regarder les problèmes en ayant toujours conscience de la dimension de calcul, et de la plus ou moins grande aisance avec laquelle ces objets peuvent être manipulés". Ver *L'algorithmique*: MATHIEU, 2018, pp. 62-63.

5.1 Por que "algorítmica"?

A delimitação do conceito de *forma algorítmica* dar-se-á aqui, em um primeiro momento, a partir da própria *forma espetacular*, ou melhor, pelos pontos de entrecruzamento de ambas. Ora, isso porque, em certa medida, a *forma algorítmica* é legatária da forma espetacular, o que significa dizer que certos elementos remanescem no movimento entre uma e outra. Mas que elementos seriam esses? O que daquela espécie de "sistematização de uma forma de ver do Ocidente" – cujo nascedouro demarcamos na tragédia euripidiana – permanece naquilo que buscamos fundamentar justamente como uma nova forma de elaboração e fruição da imagem característica de nossa época?

Pois o que sobretudo remanesce é a sua própria condição de “forma”. Assim como fizemos ao delimitar a expressão *forma espetacular*, distingamos os dois termos que compõem a chave conceitual da *forma algorítmica*. Seguindo essa linha, rogamos ao leitor que, ao nos valermos aqui da noção de “forma”, subentenda aqueles dois aspectos que anunciamos no primeiro capítulo de nosso percurso: a *forma algorítmica*, enquanto “forma” – e é nesse ponto que ela principalmente honra a sua ascendência – é uma configuração que se ampara, por um lado, na inexorável correspondência entre forma e conteúdo, entre a disposição material em que se arquiteta uma imagem e as regras necessárias à sua operação (o que associamos à reciprocidade entre a *forma formata* e *forma formans* de Pareyson) e, por outro, em um caráter fortemente social e comunicativo (sua possibilidade de transitar entre o específico e o universal, entre o “subjetivo” e o “objetivo”, inspiração que nos é oferecida por Lukács).

Essas duas funções, que marcam o que denominamos *forma espetacular*, parecem, em certa medida, remanescer no que pretendemos aqui apresentar como *forma algorítmica*. Há, no entanto, um primeiro ponto de distinção entre as duas *formas*: trata-se do modo em que tal configuração será tecnologicamente constituída. Isso quer dizer que, se na forma espetacular, essas duas funções se articulam a partir das características da *representação*, da *frontalidade* e da *racionalidade*, o que aqui passaremos a verificar é uma aguda mudança nesse espectro de operação.

Transforma-se, sobretudo, o modo pelo qual a imagem é tecnologicamente construída e operada e, com isso, o mecanismo pelo qual ela busca cumprir essas funções. É o que procuraremos demonstrar ao apresentarmos as três características da forma algorítmica, que aqui serão descritas, também, como uma espécie de confrontação (não forçosamente antitética) às características da *forma espetacular*.

O que pretendemos dizer então, com o segundo termo de nossa chave conceitual? Por que “algorítmica”? Ainda que o termo possa nos ocorrer como uma vereda vasta e difícil de apreender sob um só *coup d’œil*, apresentemos aqui razões específicas que buscam justificar o seu uso. Essa dificuldade se dá pela própria diversidade de empregos e áreas em que a palavra “algoritmo”²⁶³ pode figurar, sobretudo nos últimos tempos, quando tem ganhado cada vez mais proeminência o seu papel no funcionamento dos computadores. Reservemos, então, um primeiro momento para apresentar algumas de suas principais características, o que nos ajudará a responder a indagação que dá início ao nosso parágrafo.

Há na língua corrente uma certa tendência de se relacionar “algoritmo” a uma espécie de “receituário”, “lista de tarefas” a ser cumprida a fim de que determinado problema seja resolvido. Essa aproximação é em certa medida válida, mas um tanto quanto imprecisa²⁶⁴, pois envolve, para que isso se efetive, a participação de outros elementos. Quem nos chama a atenção para isso é Pierre Lévy, ao assinalar que a definição de algoritmo vai além daquela que o concebe como um conjunto de

²⁶³ A etimologia do termo remete ao nome do matemático persa Muhammad ibn Mūsā al-Khwārizmī (séc. IX), aquele que seria, ao menos historicamente, o primeiro estudioso a se debruçar sobre as operações matemáticas mais tarde relacionadas ao conceito de algoritmo. Sobre a importância de al-Khwārizmī não só para a história do algoritmo como para o nascimento da álgebra, ver KALIN, 2014, p. 451.

²⁶⁴ Evidentemente que isso depende também do âmbito em que se discute tal definição. Nas ciências da computação, por exemplo, a definição de “algoritmo” se vincula em larga medida a uma relação entre *inputs* e *outputs*, espécie de ponte necessária para que certos dados de entrada sejam convertidos em determinados dados de saída. É o que aponta, por exemplo, a importante referência da literatura da área, *Introduction to Algorithms*, de Thomas H. Cormen, Charles E. Leiserson, Ronald L. Rivest e Clifford Stein: “an *algorithm* is any well-defined computational procedure that takes some value, or set of values, as *input* and produces some value, or set of values, as *output*. An algorithm is thus a sequence of computational steps that transform the input into the output. We can also view an algorithm as a tool for solving a well-specified *computational problem*. The statement of the problem specifies in general terms the desired input/output relationship. The algorithm describes a specific computational procedure for achieving that input/output relationship” (CORMEN *et al.*, 2009, p. 5). Os *itálicos* (grifos, no original) são dos autores.

instruções²⁶⁵. De fato, poderíamos apontar, além desse, outros três elementos que constituem a “estrutura algorítmica”²⁶⁶, sendo eles aqui fundamentais justamente para a apresentação do conceito que almejamos: são eles a “codificação”, processo em que os dados são “codificados de maneira adequada e uniforme”²⁶⁷ antes que sejam submetidos à ação dos “operadores”²⁶⁸, os quais, por sua vez, são concebidos como o segundo elemento de tal “estrutura” e cuja função reside em cumprir determinadas tarefas. Os “operadores” são “ferramentas especializadas” ou “micro-máquinas”²⁶⁹ (como os conhecidos processadores) que “processarão”, ativados por uma fonte elétrica, os conjuntos de dados (adequadamente codificados) já armazenados na memória do computador.

Para isso, é necessário que haja “contenedores”²⁷⁰, ou seja, “recipientes” de dados capazes não só de armazená-los, como também de organizá-los registrando-os de modo adequado, em um “endereço” único, a fim de que sejam devidamente encontrados pelos “operadores”. Tais “recipientes” de dados²⁷¹ e seus sistemas de registro, bem como os “operadores”, são, por sua vez, articulados entre si: comunicam-se segundo um “conjunto ordenado de regras”, uma espécie de “mecanismo de controle”²⁷² que organiza a busca, a leitura e a escritura de dados no interior do sistema. Esse conjunto constitui, pois, as “instruções”²⁷³, nosso quarto elemento. É a esse conjunto de instruções que, correntemente, costuma-se resumir o algoritmo. De fato, ele representa apenas um aspecto de um processo mais complexo envolvendo os outros elementos que citamos e uma série de outras tarefas, como escreve Lévy:

²⁶⁵ Ver LÉVY, 2015, p. 13.

²⁶⁶ Ver LÉVY, 2015, p. 11.

²⁶⁷ Cf. LÉVY, 2015, p. 11.

²⁶⁸ Denominação também atribuída por LÉVY (2015, p. 12).

²⁶⁹ No original, “un ensemble d’outils ou de micro-machines spécialisées dans l’exécution de certaines tâches”. E Lévy complementa: “ce sont ici des circuits électroniques élémentaires” (LÉVY, 2015, p. 12).

²⁷⁰ “Conteneurs”, no original de Lévy (2015, p. 12).

²⁷¹ Organizados, segundo Lévy, como “entrepôt de données” (“entrepósito de dados”) (LÉVY, 2015, p. 12).

²⁷² Cf. LÉVY, 2015, p. 12.

²⁷³ Cf. LÉVY, 2015, p. 12.

A circulação é iniciada por um fluxo de dados que parte dos recipientes para os operadores apropriados, dirigindo então os resultados das operações para recipientes precisamente endereçados. Um conjunto de testes (se... então...) determina a escolha dos recipientes de onde extrair os dados a serem tratados, a escolha dos recipientes onde inscrever os resultados e a escolha dos operadores. A circulação de dados acaba quando um teste determina que o tratamento está terminado. Portanto, o resultado do tratamento – a saber, um conjunto de dados codificados – encontra-se em um endereço preciso do sistema de recipientes²⁷⁴.

Em última análise, talvez possamos expressar essa complexidade do algoritmo como uma reunião entre “lógica” e “controle”²⁷⁵, algo que se nos expressa um aspecto conceitual, dado pelo problema a ser solucionado, e uma dimensão prática de controle, que busca oferecer as condições para que tal problema possa ser convertido em sua solução²⁷⁶. Pois essa é a concepção ampliada de algoritmo que gostaríamos de aqui evocar: uma complexa relação entre dados codificados, “operadores”, “recipientes” e “instruções”.

Nesse sentido, pensemos em um exemplo bastante didático: imaginemos uma biblioteca. Pensemos no seu acervo, em seus livros, como um conjunto de "dados". Livros esses que precisam de um suporte, como as próprias prateleiras que os acomodam, suas estantes e, numa perspectiva mais ampla, toda a estrutura física do edifício da biblioteca: poderíamos então conceber esses suportes como os "recipientes" ou "contenedores" desses nossos dados. Esses "contenedores", por sua vez, além de armazenarem os dados, organizam os mesmos segundo um sistema de

²⁷⁴ No original, “La circulation est initiée par un flux de données qui part des conteneurs vers les opérateurs appropriés puis dirige les résultats des opérations vers des conteneurs précisément adressés. Un ensemble de tests (si... alors...) détermine le choix des conteneurs où puiser les données à traiter, le choix des conteneurs où inscrire les résultats et le choix des opérateurs. La circulation de données s’achève lorsqu’un test a déterminé que le traitement était terminé. Dès lors, le résultat du traitement – à savoir un ensemble de données codées – se trouve à une adresse précise du système des conteneurs” (LÉVY, 2015, p. 12).

²⁷⁵ Sobre tudo no âmbito da programação. Robert Kowalski, por exemplo, o concebe a partir da equação $A = L + C$, como bem nos esclarece: “We represent the analysis of an algorithm A into a logic component L, which defines the logic of the algorithm, and a control component C, which specifies the manner in which the definitions are used, symbolically by the equation $A=L+C$. (...) We have argued that conventional algorithms can usefully be regarded as consisting of two components: (1) a logic component which specifies *what is to be done* and (2) a control component which determines *how it is to be done*. The efficiency of an algorithm can often be improved by improving the efficiency of the control component without changing the logic and therefore without changing the meaning of the algorithm (KOWALSKI, 1979, p. 425 e p. 435). Os itálicos não nossos.

²⁷⁶ Cf. KITCHIN, 2014, p. 4.

identificação específico; eles endereçam cada livro conforme determinados critérios. Seguindo certas “instruções” (como ir à biblioteca, buscar a área dedicada à disciplina de interesse, seguir a ordem numérica e alfabética do título desejado, além de várias outras eventuais indicações), procedemos à nossa busca (orientada, fundamentalmente, pelo problema “não tenho tal livro” e pela solução “ter o livro específico em mãos”). Naquele universo de milhares ou milhões de exemplares (de dados extremamente numerosos), o que fazemos é “operá-los”: nós os processaremos, ou seja, consideraremos deles apenas aquilo que, de algum modo, for envolvido por nossas instruções de busca; seremos, assim, seus “operadores”. Mas, para que isso funcione, tais instruções devem estar em uma linguagem que sejamos capazes de compreender; de algum modo, devemos processar aqueles códigos em que elas se exprimem: devemos entender, por exemplo, as indicações das áreas temáticas do acervo e, sobretudo, seguir a ordem numérica e alfabética dos sistemas de catalogação utilizados por seus bibliotecários.

Se desejamos, no entanto, que o computador faça essa busca (em um acervo automatizado, por exemplo), é necessário que tais instruções sejam convertidas para uma linguagem por ele “processável”, uma linguagem específica de “programação” dessas tarefas²⁷⁷. Mas antes é necessário que cada livro seja individualmente endereçado e, a partir desse endereçamento, possa ser “reconhecido” por esse computador. Caso contrário, teríamos o risco de receber um exemplar não desejado.

Sublinhemos, nesse último caso, o aspecto da “codificação”, ou seja, essa transformação do problema a ser solucionado em uma linguagem de códigos que possam ser “entendidos” pelo computador. De modo geral, ainda que outros tipos sejam também empregados, o mais relevante deles é, sem dúvida, o código binário; é fundamentalmente por ele que os sistemas que hoje operamos funcionam: sua lógica do 0 e 1 seria não menos que a orientação fundamental de todo o complexo edifício da eletrônica. Em linhas gerais, ela pode ser concebida como o conjunto de testes de verificação de que nos fala Lévy – “se X, então Y”²⁷⁸ – orientados fundamentalmente pela álgebra Booleana. Em termos mais simples, essa codificação

²⁷⁷ Para um primeiro contato com o tema, sob uma perspectiva mais teórica e menos “aplicada”, recomendamos a breve obra de Xavier Leroy, *Le logiciel, entre l'esprit et la matière* (LEROY, 2019).

²⁷⁸ Ver KITCHIN, 2014, p. 6 ou LÉVY, 2017, p. 14.

envolveria, assim, uma espécie de “tradução”²⁷⁹ do referido problema nos termos de uma sentença no formato $X \rightarrow Y$ (X implica Y). Reside aí, pois, a dimensão de “cálculo” da codificação, a sua função de “tratamento automático dos dados”²⁸⁰: verificados certos elementos iniciais, ter-se-á, então, um específico *output*²⁸¹.

É claro que essa é uma escala mínima e muito simplificada do modo em que se constitui a etapa da codificação. Mas tal escala aqui é necessária para que destaquemos esse problema da “tradução”, algo que terá ressonâncias vigorosas em nosso conceito de forma algorítmica. Como nos lembra Kitchin, trata-se de um duplo processo: há uma primeira tradução, a da “tarefa” ou do “problema” referido em uma “fórmula estruturada com um conjunto de regras apropriadas” (uma fórmula matemática, por exemplo); e uma segunda tradução, que se dá sobre esse resultado, de modo a convertê-lo em um código (no caso dos computadores que conhecemos, em código binário) cuja compilação tornará então possível a “execução da tarefa” ou a “solução do problema”²⁸². Ora, isso nos gera mesmo um grande imbróglio: o de que toda e qualquer tarefa traduzida em termos algorítmicos nesses sistemas computacionais, ou seja, o de que toda tarefa, ao ser convertida em código binário, seria, ao fim e ao cabo, reduzida a sequências de 1 e 0, sequências as quais, embora mais ou menos complexas, envolveriam, no limite, apenas dois elementos: “sim” e “não”, presença e ausência de sinal elétrico, que é como, de fato, serão elas

²⁷⁹ Cf. KITCHIN, 2014.

²⁸⁰ Ver LÉVY, 2015.

²⁸¹ Nisso reside, portanto, o caráter determinístico do algoritmo. Nesse nível mais fundamental, suas instruções serão rigorosamente sempre as mesmas. Isso não necessariamente se mantém se remetemos, por exemplo, a uma cadeia de algoritmos ou mesmo a algoritmos mais complexos em que partes definidas de suas instruções iniciais podem ser alteradas conforme a própria obtenção dos *outputs*. Podemos citar, por exemplo, o caso dos algoritmos adaptativos, ou ainda das chamadas “redes neurais”, no âmbito da Inteligência Artificial, em que novas instruções vão se redefinindo ao longo do tempo. É isso que pode nos levar a um certo nível de imprevisibilidade nos sistemas (algo que, em certa medida, pode escapar às nossas possibilidades de cálculo iniciais). Questões como essa, associadas a algoritmos extremamente sofisticados, levariam a afirmações como a de Will Knight, editor-chefe da renomada MIT Technology Review, segundo o qual “ninguém realmente sabe como os algoritmos mais avançados fazem o que fazem. O que pode ser um problema”. A íntegra de seu artigo, *The Dark Secret at the Heart of AI*, pode ser obtida em: <<https://www.technologyreview.com/s/604087/the-dark-secret-at-theheart-of-ai/>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

²⁸² No original de Kitchin: “Coding thus consists of *two key translation challenges* centred on producing algorithms. First, *translating a task or problem into a structured formula with an appropriate rule set* (what is sometimes called pseudo-code). Second, *translating this recipe into code that when compiled will perform the task or solve the problem*. Both translations can be challenging” (KITCHIN, 2014, p. 6). Os itálicos são nossos.

interpretadas pelos processadores. Essa “redução”, entretanto, coloca-nos diante de um primeiro espinhoso dilema: será mesmo possível traduzir a complexidade dos fenômenos do mundo em dados – na linguagem eletrônica, *bits* – de apenas dois tipos, um signo de possibilidade (o *bit* 1) e outro de não possibilidade (o *bit* 0)? Ainda que tenhamos hoje linguagens bastante complexas nas quais possamos traduzir problemas, aquilo que sempre caracterizou a eletrônica no seu nível mais elementar continua sendo seu aspecto mais elementar: a presença (1) ou a ausência (0) de sinal elétrico. No limite, é essa diferença que viabiliza, ativada pela eletricidade, toda a operação do conjunto; é por ela que o sistema de processamento funciona e é somente a partir dela que esse último é capaz de “executar” um algoritmo. Embora tenhamos outros códigos mais complexos (como o decimal, o octal ou o hexadecimal), todos têm o mesmo ponto de partida e um mesmo ponto de chegada: suas unidades básicas serão sempre 0 e 1. Ainda que re combinadas em diferentes e infinitas sequências que jamais poderíamos imaginar, a diferença entre presença e ausência de sinal é a orientação impreterível pela qual os computadores podem “compreender” aquilo que definimos como tarefa a ser cumprida.

Ora, tudo isso pode parecer um tanto nebuloso se não nos debruçamos sobre o próprio modo de funcionamento desses sistemas, particularmente de um de seus componentes mais importantes: o transistor. Trata-se nada menos do que a pedra fundamental, a infraestrutura material básica que permitiria o desenrolar de toda a revolução da eletrônica e o advento daquilo que hoje costumamos chamar, em um sentido bastante amplo e genérico, de “tecnologias digitais”. O transistor é um componente microscópico²⁸³ que funciona como uma espécie de “hipófise”, capaz de promover a comunicação entre nós e os circuitos eletrônicos. Com propriedades semicondutoras, ele é investido da interessante capacidade de controlar a corrente elétrica de um circuito a partir da própria corrente. Em outras palavras, são os transistores que permitem que tenhamos uma infinidade de “testes de verificação” sendo realizados nos processadores dos computadores.

²⁸³ Seu tamanho pode variar de acordo com a aplicação: há desde aqueles da ordem dos milímetros até versões integradas em outros componentes as quais não superam a escala dos nanômetros.

Figura 15: Modelo de transistor. Fotografia de "Anonimski".
Fonte: Wikimedia Commons.

Como verdadeiras usinas de sinais elétricos extraordinariamente curtos (da ordem, por exemplo, dos nanossegundos²⁸⁴), os transistores têm a capacidade de converter um sinal de entrada (o acionamento de uma tecla, por exemplo) em inúmeras outras funções (como a ativação da luminosidade de uma tela e o aparecimento, nela, de uma determinada letra – comandos que, no sistema, envolvem uma plethora de outras operações). O transistor, a ganhar versões cada vez menores²⁸⁵, é justamente um intérprete responsável por traduzir um comando de “sim” e “não”, de ausência ou presença de corrente, na solução do problema que buscamos (a escrita de um documento de texto, a modificação da cor de uma fotografia, por exemplo). É por isso que ele assume importância significativa²⁸⁶ no processo de codificação: consiste, por sua vez, na interface material básica – na medida em que funciona não mais e não menos do que por eletricidade – entre o sinal elétrico no qual é convertido nosso dado de entrada e o sinal elétrico resultante dos testes de

²⁸⁴ A depender da capacidade de processamento, a qual tem aumentado exponencialmente nas últimas décadas.

²⁸⁵ Cada milímetro quadrado de uma placa de processamento chega a reunir mais de 1 milhão de transistores. E esse valor só faz se multiplicar vertiginosamente ao longo do tempo.

²⁸⁶ É claro que não podemos deixar de considerar também os demais componentes eletrônicos, mas, de fato, muitos deles (como os resistores, os capacitores ou os diodos) auxiliarão, em grande parte, o funcionamento dos próprios transistores.

verificação realizados pelo processador. Fundamentalmente, é pelo transistor²⁸⁷ que opera, sob uma perspectiva material, toda aquela "estrutura algorítmica" de que falamos. Um transistor é, em uma definição simples, um gerador de zeros e uns de maneira controlada.

Seu princípio é responsável por transformar dados X em dados Y, dados esses materializados pelo sinal elétrico. Nesse sentido, quando transformamos um problema em uma frase de zeros e/ou uns²⁸⁸, realizamos uma dupla e ambígua operação: abstraímos o problema ao transformá-lo em símbolos matemáticos, em números, mas, ao mesmo tempo, essa abstração só pode ser concebida por conta de um processo físico, material: ao final, o problema é convertido em sinal elétrico dentro de toda a complexidade dos componentes eletrônicos. Há, portanto, uma materialidade que se manifesta também por esse processo de codificação. Ela é necessária, fundamental: causemos qualquer dano em seu circuito ou desconectemos a eletricidade dos dispositivos e teremos a prova disso. Afinal, como bem nos lembra Lévy, "se todos os lugares de inscrição 'material' desaparecessem, a informação desapareceria para sempre"²⁸⁹.

5.2 A codificação (e sua natureza paradoxal)

Voltemos, no entanto, àquilo que identificamos como um problema anterior e primeiro passo da codificação. O "idioma" do transistor é a eletricidade: o que chamamos por "dado", para ele, trata-se de sinal elétrico, sinal que ele tem a capacidade de transformar (X em Y) graças a certas instruções, também expressas em código binário. Mas para que isso ocorra, é necessária uma etapa primeira, ou seja, é forçoso, portanto, que nosso problema seja expresso por meio dessas frases

²⁸⁷ O qual receberia inúmeras inovações ao longo dos anos, mantendo, no entanto, no nível elementar, aquela sua função primeira.

²⁸⁸ Por exemplo, em um *byte*, frase composta por oito *bits*.

²⁸⁹ Cf. LÉVY, 2009, p. 56.

de 0 e 1. Ora, resolver um problema matemático nesse contexto pode parecer algo não tão complexo, visto que podemos transformar o próprio problema em uma figura matemática e, a partir dela, deduzir uma fórmula capaz de expressar, em código binário, tal problema. É o que podemos realizar, por exemplo, se desejamos calcular o tempo de chegada a um local tendo por base a distância que devemos percorrer e a velocidade com que pretendemos nos deslocar. É a isso que nos dedicamos em áreas como a cinemática, a dinâmica ou mesmo a geometria, e foram justamente esses problemas alguns dos primeiros a serem solucionados pelos computadores. Isso porque, dado o seu caráter não contraditório (o resultado matemático é exato), eles são, de modo relativamente simples, transformáveis em código binário, pois são facilmente “formuláveis” em sentenças matemáticas. No entanto, surge nossa grande questão: como traduzir em códigos, em dados calculáveis, elementos de natureza abstrata, como conceitos, significados e mesmo afetos, ou seja, como apreender algebricamente a dimensão semântica que lhes é própria? Em tempo: como “calcular”, nesse nosso exemplo, o quão feliz ou triste estaremos no final de nosso percurso?

Pois esse talvez seja um dos maiores desafios do que se desenha hoje como o campo da dita “Inteligência Artificial” e outras áreas que se destacam como desenvolvedoras de algoritmos capazes de cumprir tarefas hoje exclusivamente humanas. O projeto de uma linguagem lógica que traduza essa dimensão abstrata dos conceitos, é, no entanto, de longa data. Gottfried Wilhelm Leibniz, filósofo, matemático e jurista alemão (1646-1716), buscava realizá-lo a partir do que denominava *caractéristique universelle*. Para Leibniz, o grande desafio seria dar conta justamente daquele inapreensível da linguagem a partir de um sistema universal e capaz de substituir as palavras, demasiadamente “vagas” e “voláteis”, por caracteres que “formalmente”²⁹⁰ expressassem ideias²⁹¹. A correspondência das palavras com

²⁹⁰ Daí a diferença entre Leibniz e Descartes no que toca aos modos de se conceber o pensamento: o “intuicionismo cartesiano” em contraposição ao “formalismo leibniziano”, como reforça Nef em seu *Leibniz et le langage* (NEF, 2000, p. 91)

²⁹¹ Esses caracteres poderiam ser trabalhados na metafísica e na moral tal como a geometria ou a análise trabalham com um sinal matemático. O objetivo de Leibniz é justamente esse, como nos assegura Nef: “Dans une lettre à Galois de 1677 Leibniz expose les grandes lignes de ce projet : « son véritable usage serait de peindre non pas la parole (...) mais les pensées et de parler à l'entendement plutôt qu'aux yeux. Car si nous l'avions [la *caractéristique universelle*] telle que je la conçois, nous pourrions raisonner en métaphysique et en morale à peu près comme en géométrie et en analyse, parce que les caractères fixeraient nos pensées trop vagues et trop volatiles en ces matières où l'imagination ne nous aide point, si ce ne serait par le moyen des caractères » ” (NEF, 2000, p. 91). Mais sobre a *caractéristique universelle* em LACERDA, 2006 ou ainda em ECO, 2001.

os conceitos que buscam expressar – no âmbito de saberes de natureza abstrata, como a metafísica ou a moral – não seria, segundo Leibniz, uma correspondência direta, e sim, muito mais, uma relação intuitiva. Diante dessa certa imprecisão, o filósofo almejaria corrigi-la a partir de um sistema de signos inspirados na álgebra e que dessem conta, também, de abarcar essa dimensão inapreensível pela palavra.

Mutatis mutandis, parece-nos que o problema que hoje circundamos ao discutir a inteligência e o aprendizado das máquinas (*machine learning*) assemelha-se em boa medida às questões postas por Leibniz. Pois é justamente esse espaço do inapreensível da linguagem (o caos de um universo semântico, como um jogo com regras, embora completamente imprevisível) que hoje parece ainda oferecer-se como grande desafio²⁹². Se essas ideias que hoje fariam parte desse inapreensível fossem assim transformadas em caracteres nos moldes imaginados por Leibniz, hipoteticamente, poderíamos então falar em uma máquina que conseguiria trabalhar com essas sutilezas da linguagem, com os “pensamentos mais vagos e mais voláteis”, na expressão leibniziana.

Talvez possamos compreender melhor seu ambicioso projeto se fizermos o exercício de pensar esse problema a partir da própria cabeça de Leibniz. Ora, para o filósofo, uma ação no mundo, a formulação de uma ideia, bem como a existência de qualquer coisa ou mesmo a de Deus são, fundamentalmente, lógicas, o que significa que elas obedecem inexorável e invariavelmente a dois princípios, o Princípio de Razão Suficiente²⁹³ e o Princípio de Não Contradição²⁹⁴. Essa dimensão lógica acerca do mundo ressoaria nos mais distintos temas da reflexão de Leibniz: tanto em seus

²⁹² Embora proposições, em certa medida num caminho parecido, floresçam como contorno ao problema. Exemplo disso é o ambicioso projeto da IEML (Information Economy MetaLanguage) encampado por Pierre Lévy. Embora ainda em aprimoramento, Lévy tem por objetivo, em linhas gerais, desenvolver uma linguagem capaz de calcular e traduzir a definição de conceitos e as relações que se dão entre eles. A IEML seria um tipo de “código semântico universal” que, reunido à Web e à Internet, age como uma ferramenta de “teorização” e “categorização de dados” (LÉVY, 2015, p. 15), uma espécie de “cálculo simbólico” que articula aritmética, estatística, sintaxe e, sobretudo, semântica (LÉVY, 2017, p. 25): “c’est pour surmonter les limites de l’IA contemporaine que j’ai inventé une langue à la sémantique calculable : IEML” (idem, ibidem). Mais sobre a IEML (além dos artigos citados) em LÉVY, 2011.

²⁹³ Segundo esse princípio, tudo tem uma razão suficiente, ou seja, uma espécie de “causa” anterior que lhe permite a existência. *Par conséquent*, não há criação *ex nihilo*, ou seja, “do nada”.

²⁹⁴ Se “ $2+2 = 4$ ”, “ $2+2$ ” jamais poderá ser igual a “não 4”. É o que, por corolário, assegura a exatidão ou a invariabilidade da matemática.

estudos de dinâmica, como nas matérias de direito, filosofia moral²⁹⁵ ou em suas investigações teológicas ou estéticas²⁹⁶.

Mas a remissão a Leibniz fica ainda mais interessante se pensarmos que seria ele o grande organizador do sistema binário moderno, apresentado em sua *Explication de l'Arithmétique Binaire*²⁹⁷, de 1703, o qual daria sustentação a toda essa sua perspectiva lógica, já anunciada preliminarmente em *De Arte Combinatoria*²⁹⁸, de 1666, e seu projeto da *caractéristique universelle*. Mais ainda se trazemos à tona o seu conceito de *algorithmus infinitesimalis*²⁹⁹, por meio do qual, trabalhando com quantidades tão reduzidas que seriam por nós inimagináveis, Leibniz abre espaço justamente à possibilidade de expressão de um mundo que, embora logicamente possível, seria por nós inconcebível, reino do completamente abstrato.

TABLE 86 MEMOIRES DE L'ACADEMIE ROYALE			
DES	bres entiers au-dessous du double du		
NOMBRES.	plus haut degré. Car icy, c'est com-		
1	1	1000	4
2	11	100	2
3	101	10	1
4	110	1	0
5	1001	1000	8
6	1010	100	2
7	1101	10	1
8	1000	1	0
9	1001	1000	8
10	1010	100	2
11	1011	10	1
12	1100	1	0
13	1101	1000	8
14	1110	100	2
15	1111	10	1
16	1000	1	0
17	1001	1000	8
18	1010	100	2
19	1011	10	1
20	1100	1	0
21	1101	1000	8
22	1110	100	2
23	1111	10	1
24	1000	1	0
25	1001	1000	8
26	1010	100	2
27	1011	10	1
28	1100	1	0
29	1101	1000	8
30	1110	100	2
31	1111	10	1
32	1000	1	0
33	1001	1000	8
34	1010	100	2
35	1011	10	1
36	1100	1	0
37	1101	1000	8
38	1110	100	2
39	1111	10	1
40	1000	1	0
41	1001	1000	8
42	1010	100	2
43	1011	10	1
44	1100	1	0
45	1101	1000	8
46	1110	100	2
47	1111	10	1
48	1000	1	0
49	1001	1000	8
50	1010	100	2
51	1011	10	1
52	1100	1	0
53	1101	1000	8
54	1110	100	2
55	1111	10	1
56	1000	1	0
57	1001	1000	8
58	1010	100	2
59	1011	10	1
60	1100	1	0
61	1101	1000	8
62	1110	100	2
63	1111	10	1
64	1000	1	0
65	1001	1000	8
66	1010	100	2
67	1011	10	1
68	1100	1	0
69	1101	1000	8
70	1110	100	2
71	1111	10	1
72	1000	1	0
73	1001	1000	8
74	1010	100	2
75	1011	10	1
76	1100	1	0
77	1101	1000	8
78	1110	100	2
79	1111	10	1
80	1000	1	0
81	1001	1000	8
82	1010	100	2
83	1011	10	1
84	1100	1	0
85	1101	1000	8
86	1110	100	2
87	1111	10	1
88	1000	1	0
89	1001	1000	8
90	1010	100	2
91	1011	10	1
92	1100	1	0
93	1101	1000	8
94	1110	100	2
95	1111	10	1
96	1000	1	0
97	1001	1000	8
98	1010	100	2
99	1011	10	1
100	1100	1	0

Figura 16: Página do artigo *Explication de l'Arithmétique Binaire*, Gottfried Wilhelm von Leibniz, 1703.

²⁹⁵ Assuntos como a “liberdade” são totalmente compreensíveis, no esquadro leibniziano, por meio da lógica e desses dois princípios. A isso me debruço no artigo *Leibniz compatibilista: a ação livre entre o indeterminismo e o fatalismo* (BORGES JUNIOR, 2017a), publicado pelos Cadernos Espinosanos do Departamento de Filosofia da FFLCH/USP.

²⁹⁶ Chegando a influenciar o próprio nascimento da estética enquanto disciplina, como vimos a partir do projeto de A. G. Baumgarten, na Parte I deste nosso percurso.

²⁹⁷ “Explicação da Aritmética Binária”, em português. Ver LEIBNIZ, 1703.

²⁹⁸ Ver LEIBNIZ, 2012.

²⁹⁹ Relacionados às operações matemáticas com quantidades infinitesimas, sendo o infinitesimal “um valor menor que qualquer valor dado” (BELAVAL, 1960, p. 329), “valor infinitamente pequeno que tende ao zero” (LACERDA, 2006, p. 52). Mais, especificamente sobre o “cálculo infinitesimal”, em LEIBNIZ, 1994.

Não seria exagero entrever aí uma certa tentativa de Leibniz no sentido de compreender, sempre buscando uma representação “formal” – um signo linguístico – a própria lógica de funcionamento do mundo e das coisas, mesmo daquelas sutilezas que seriam deficientemente representadas pela linguagem das palavras. Tanto as operações com os infinitesimais, o seu projeto da *caractéristique universelle* e sua descrição do sistema binário firmam-nos em um mundo de possibilidades para além do extenso, do imediatamente por nós calculável pela observação. Pela garantia da lógica, chancela-se, assim, o caráter “verdadeiro” de tal mundo. A partir de sua descrição do sistema binário, Leibniz apresenta-nos já alguns traços que caracterizariam o futuro sistema digital, a guardar uma relação com o concreto (podemos calcular sobre algo imediatamente verificável na natureza e isso será inexoravelmente um valor exato), embora largamente abstrato (podemos aventar sobre aquilo que não tem existência material, mas que pode ser logicamente “verdadeiro”). A partir desse novo modo de acessar e de calcular os fenômenos da realidade, vislumbramos, assim, com Leibniz, uma infinidade de possibilidades de mundo por meio de uma forma capaz de remeter, ao mesmo tempo, ao material e ao imaterial. Seu sistema binário, reunido por Claude E. Shannon³⁰⁰ a um projeto de circuitos digitais elétricos e à álgebra booleana, seria fundamental ao que hoje chamamos de “computadores” e a todo o rol de dispositivos que se valem dessas tecnologias.

É esse paradoxo, pois, que orientaria o que apontamos aqui como a natureza do processo de codificação binária e, portanto, o que se poderia identificar como a “estrutura” do algoritmo. É essa natureza paradoxal, esse modo ambíguo de construção e operação dos algoritmos, tensão entre concretude e abstração³⁰¹, que constitui o que chamamos de “forma algorítmica”. A *forma algorítmica* seria uma espécie de estatuto fenomenológico particular daquilo que é codificado em linguagem binária, construído e operado por algoritmos. Trata-se de uma forma de “apresentação”, de “aparecimento” a nós expressa por aquilo que é, em língua corrente, “digitalizado”,

³⁰⁰ Ver SHANNON, 1940.

³⁰¹ Talvez seja justamente num sentido cercano a esse que Cosimo Accoto, ao descrever o papel do “código” no mundo contemporâneo, aproxime-o a uma “ação em um duplo sentido”: “fa accadere eventi dentro la machina (ne cambia lo stato e il comportamento) e, come conseguenza, fa accadere cose nel mondo (...). È [il codice] una forma di scrittura materiale del mondo: dal suo svolgersi, letteralmente ma anche concretamente, il mondo emerge” (ACCOTO, 2017, p. 17).

transformado em “dados”. Quais seriam, no entanto, as implicações disso tudo para o centro de nosso trabalho, ou seja, a questão da elaboração e da fruição da imagem em contextos digitais?

Nesse novo universo de dados, todo e qualquer tipo de interação passa inexoravelmente pela sua conversão em código binário. É desse DNA que acabamos de descrever acima, com toda a dimensão paradoxal que lhe é própria, que se constitui – sustento – não só a imagem hoje gerada por algoritmos, mas também o modo pelo qual a acessamos. Por isso, em nome da precisão conceitual, façamos aqui uma distinção entre “imagem³⁰² algorítmica”, gerada por esse processo de codificação, e “fruição algorítmica”, que não significa “realizada *por* algoritmos”, mas sim a modalidade de fruição resultante de nossa relação com esse tipo específico de imagem.

Ao adquirir o que aqui descrevemos como essa *forma algorítmica*, a imagem herdaria um duplo tensionamento que se explicaria, de um lado, por um esforço de generalização do cálculo³⁰³ (a imagem algorítmica procura, no limite, transformar-se no próprio mundo da vida; pelo cálculo, dimensão abstrata, almeja produzir-se como realidade concreta) e, de outro, pela impossibilidade do cálculo total (na medida em que certos elementos da ordem do subjetivo, como as emoções, as paixões, os afetos não permitem, em última análise, a sua codificação). O resultado desse tensionamento entre “lógica” e “não lógica” culminaria em algo ambíguo, paradoxal, zona indefinida entre concretude e abstração, na impossibilidade de uma codificação completa que, no entanto, geraria como resultado abstrações ainda mais extremas.

³⁰² Termo que, pela própria tradição dos estudos sobre imagem (principalmente aqueles da dita história da arte “hegemônica”, como diria Georges Didi-Huberman), já merece aqui uma problematização. Faremos isso mais adiante.

³⁰³ Como escreve Kitchin, há uma premissa de que “*quase tudo o que fazemos (...) pode ser dividido em uma sequência de decisões binárias com base em entrada binária*”: “The premise is that '[a]lmost everything we do, from driving a car to trading a stock to picking a spouse, can be broken down into a string of binary decisions based on binary input' (Steiner 2012: 25). That is, there is a logic to all action and all tasks and systems can be disassembled into component parts and reassembled as a set of interwoven algorithms that calculate and perform a task based on appropriate input. (...) over the past half century millions of ideas and tasks have been translated into algorithms and code (logic + control), including multiple social systems (e.g., education, health, welfare, dating, entertainment, communication, policing). The resulting software are thus not just 'applications, but also models for life itself,' and their work 'shapes the possibilities of life' (Kushner 2013: 1243)” (KITCHIN, 2014, pp. 7-8, tradução e itálico nossos).

Ruben van de Ven, artista holandês parece nos sugerir isso em suas várias experiências de “catalogação” ou “classificação” de expressões faciais. Em obras como *Emotion Hero* (2016), van de Ven propõe experiências de reconhecimento de padrões expressivos a partir de seu “algoritmo de detecção de emoções”. Nessa espécie de “jogo” – daí a referência direta a *Guitar Hero* – temos acesso a um aplicativo que nos desafia a expressar, pelo desenho do rosto, aquilo que é prescrito pela tela do dispositivo: “alegria”, “tristeza”, “medo”, “surpresa”, “raiva”, “desprezo”, “desgosto”. A partir de seu “software de análise de emoções” ele “classifica” e “categoriza” a habilidade do jogador em seguir as instruções anunciadas. Por meio da imagem, operada por algoritmos, ele pretende, portanto, “detectar emoções”. Pois aquele tensionamento de que falamos parece se denunciar aí por um duplo e ambíguo movimento.

Figura 17: Tela de projeção de *Emotion Hero*, de Ruben van de Ven, 2016. Fotografia de Eli Borges Junior, exposição *Open Codes*, 2017.

Figura 18: Tela de projeção de *Emotion Hero*, de Ruben van de Ven, 2016.
Fotografia de Ruben van de Ven.

De um lado, essa imagem algorítmica, enquanto obra, define-se “logicamente” tanto por meio de um discurso que a precisa (expresso por seu título, ou pela descrição daquilo a que se propõe como razão primeira de existência) quanto por meio de sua própria materialidade (manifesta pelas tecnologias de operação da imagem – o aparelho celular, o projetor, seus cabos elétricos ou por toda a engenharia de software que envolve a construção do aplicativo, sua codificação e programação – mas também pela sala em que as imagens são exibidas, suas características arquitetônicas e as circunstâncias ambientais no momento). Ao mesmo tempo, entretanto, que ela se organiza por esse aspecto “lógico” e, em última medida material e “controlável”, ela se desorganiza, de outro lado, pelo aspecto não lógico dado pelo objeto mesmo de sua “análise”: as emoções³⁰⁴. Há algo de inalienavelmente abstrato no que ela mesma propõe e que, portanto, escapa a seu próprio objetivo lógico. É como se esse aspecto traísse o próprio artista, rebelando-se contra o desejo desse em domar-lhe. O resultado, no entanto, entre essa reunião de lógico e não lógico parece ser uma obra que não é nem uma coisa (nem aquilo a que ela mesma se

³⁰⁴ Não por acaso van de Ven parece reconhecer essa ambiguidade na própria descrição da obra: “Emotion recognition software is being used both as a tool for ‘objective’ measurements as well as a tool for training one’s facial expressions, eg. for job interviews. Emotion Hero is a literal translation of the paradoxical relation between these applications of the technology”. Disponível em: <<https://rubenvandeven.com/>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

propõe ser) nem outra (uma completa aleatoriedade sem qualquer sentido por nós apreensível). Sua imagem se transforma sim em um outro “algo”, diverso daquilo que o artista propõe, embora disso não esteja plenamente desconectada. Não é, assim, nem a “emoção detectada”, nem algo absolutamente diverso e descolado disso: torna-se mesmo uma abstração daquilo que pretendia ser (também abstrato); ela converte-se, por assim dizer, em uma abstração da abstração, isto é, em uma abstração extrema.

Figura 19: Telas do aplicativo de *Emotion Hero* (aplicativo para Android, software de servidor, projeção baseada em navegador), Ruben van de Ven, 2016, captura de tela. Fotografia de Ruben van de Ven.

“Nós sabemos como você se sente”³⁰⁵, alerta o título de outro de seus trabalhos de “reconhecimento facial”. Pode-se perguntar, no entanto: que fazem aí os algoritmos? Os algoritmos reconhecem padrões lógicos, recorrências de dados codificados, sequências específicas de *bits* que, por um trabalho de programação³⁰⁶, foram convencionados como tais. De fato, não há, *stricto sensu*, uma “catalogação” das emoções, como propõe a dimensão lógica da obra (tanto em sua descrição quanto em seu título). A grande questão – e parece ser aí que reside uma espécie de “magia”

³⁰⁵ No original *We know how you feel*, obra de 2015.

³⁰⁶ Incluem-se aqui também os recursos de Inteligência Artificial e seus algoritmos capazes de “aprender” com as próprias sequências de códigos.

da imagem algorítmica – é que, embora ela não cumpra o que nos anuncia, anuncia-nos uma outra coisa (aquela abstração extrema), a qual, mesmo não sendo o algo prometido, não é, todavia, completamente dele diverso. A forma algorítmica dessa imagem atribui àquilo que por ela é codificado uma existência diversa³⁰⁷, existência caracterizada por um processo de imaterialização o qual, paradoxalmente, é capaz de gerar efeitos de materialidade. Disso descende o seu legado mais direto: a impossibilidade de definir-se entre o concreto e o abstrato, o físico e o imaterial, o orgânico e o inorgânico, o *online* e o *offline*.

Nesse sentido, a imagem algorítmica é filha de uma contradição, de uma rivalidade insolúvel entre duas famílias: a contradição entre aquilo que é calculável e aquilo que não é calculável, entre aquilo que é traduzível e aquilo que não é traduzível em código (vejam só as emoções!). Ela é a manifestação possível de uma impossibilidade, de uma tentativa impossível de transformar em linguagem binária tanto aquilo que é lógico quanto aquilo que não é lógico. A imagem algorítmica é elaborada e fruída tendo como elemento de fundo essa contradição, uma contradição própria daquilo que circunscrevemos aqui como *forma algorítmica*. E essa *forma*, assim como a *forma espectacular* o fazia no contexto anterior, dita as normas de construção e operação dessas imagens, estabelecendo assim, *par conséquent*, suas próprias normas de fruição.

5.3 Um outro *modus percipiendi*

Tal contradição será sintomática do mundo em que vivemos hoje, dada a hipertrofia contemporânea dos usos e aplicações de dispositivos que se valem da imagem algorítmica. A primeira decorrência disso é que a fruição da imagem, na infinidade de tecnologias a que hoje temos acesso, parece não mais operar segundo a perspectiva lógica e racional da *representação*: o esforço em codificar o mundo e

³⁰⁷ Falaremos especificamente disso mais adiante.

seus mais diversos fenômenos por meio da linguagem binária culmina na tentativa de codificação de nossos próprios limites de reconhecimento entre concreto e abstrato, físico e não físico, “mundo real” e “mundo da imagem”. Ao vislumbrar a transformação total do mundo em dados (mesmo de nossos pensamentos), o que chamamos aqui como a generalização do código, esvaecem-se as fronteiras entre nós e o mundo, pois com elas parecem se dissolver justamente nossos critérios de distinção.

Nessa abstração extrema, tudo passa a fazer parte de “meu” mundo, tudo se torna *familiar*³⁰⁸. É aí que “meu mundo”, ou minha “esfera própria”³⁰⁹ – como diria Husserl –, e o “mundo da imagem algorítmica” tornam-se contíguos e, nesse sentido, “imediatos” – sem mediações³¹⁰ (pensemos aqui o mundo não como “coisa”, mas sim como “fenômeno”, como algo que nos “aparece” como tal). O mundo, transfigurado em código, se me aparece e é por mim percebido – eu, tal como parte constituinte desse “mundo codificado”³¹¹ – também sob a perspectiva do código, por essa “forma” específica e, como vimos, paradoxal, cujas normas se definem por sua própria lógica de programação. É por conta e por meio dessa forma algorítmica que “percebo” o mundo sob uma perspectiva particular, marcada justamente por aquela ambiguidade do código. Na mesma medida em que essa ambiguidade prescreve um modo próprio de construção e operação da imagem (dado justamente pela criação, combinação e recombinação dos algoritmos), a *forma algorítmica* prescreve também os modos pelos quais essa imagem deve ser acessada, ou seja, fruída. Ela nos prescreve um posicionamento em relação à imagem, um modo específico e também tecnológico, para percebê-la – o que na *forma espetacular* demarca-se, conforme nossa primeira parte, pela *frontalidade* entre um sujeito observador e um objeto observado: daí o “contemplar” da pintura e da escultura, o “assistir” do teatro e da música e, séculos mais tarde, do cinema, do rádio e da TV. A *forma algorítmica* é, do mesmo modo, um posicionamento outro assumido pela imagem e exigido por ela de nós, um outro

³⁰⁸ Característica que merecerá aqui cuidadoso exame.

³⁰⁹ Ver HUSSERL, 2013.

³¹⁰ Por isso, talvez tenhamos que pensar esses dispositivos não só para além da perspectiva de “meios”, mas também do esquadro da “mediação” (conceito formulado por J. Martín-Barbero e que ganharia corpo no que se poderia chamar de “campo da comunicação”. Mais em MARTÍN-BARBERO 1998).

³¹¹ Sem fazer menção direta à obra homônima de Flusser.

"idioma" – e é esse o seu ponto de semelhança com a *forma espetacular*, ou seja, a sua condição de “forma”³¹², de um conjunto de orientações – em que a imagem é, sob algoritmos, construída e operada no mundo contemporâneo: a *forma algorítmica* é, portanto, uma espécie de fio de prumo que orienta o *modus percipiendi* de nossa época.

Da mesma maneira que a modernidade e seus meios de comunicação de massa orientariam a configuração de um novo modo de percepção do mundo, o qual Benjamin muito bem vislumbraria sobretudo a partir do cinema e de seu “modelo da atenção distraída”, nossa época e a infinidade de tecnologias de comunicação digitais parecem ensejar um próprio *modus percipiendi*. Manifestar-se-ia já ali, no vigor alvissareiro da eletricidade, mãe da eletrônica, o gérmen da posterior ambiguidade resultante da codificação: é no efeito paradoxal de uma fruição capaz de provocar, ao mesmo tempo, distração e atenção, que já podemos entrever uma certa confusão entre realidade e ficção, entre concretude e abstração. Há ali um primeiro esforço de reunião das duas, na medida em que “pela imagem, ou melhor, pela cópia, pela reprodução”, busca-se “possuir o objeto na mais extrema proximidade”³¹³. O modelo da atenção distraída de Benjamin é, a seu modo, um sintoma inicial importante de uma alteração aguda de nossos critérios perceptivos e é por isso que ele aqui é posicionado justamente como índice de uma crise da *forma espetacular*.

Mas a importância de seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica ultrapassaria o próprio campo das artes ou da teoria da imagem: Benjamin percebe que a emergência de novas tecnologias não somente alteraria a pintura com a fotografia ou o teatro com o cinema, mas que essas mudanças transbordariam para o oceano da política, reconfigurando, pois, as águas nas quais revolveria o macaréu entre ética e estética de seu tempo. Tratar-se-ia, por isso, de uma transformação dos critérios de percepção do mundo, de todo um modo de existir nele³¹⁴.

³¹² Afinal, assim como a *forma espetacular*, a *forma algorítmica* deve ser aqui entendida como uma tecnologia não redutível meramente à sua instrumentalidade (mas que se concebe também “por” e “como” seu próprio processo de construção), além de investir-se de um caráter social e comunicativo.

³¹³ Cf. BENJAMIN, 2014, p. 29.

³¹⁴ Ainda que, em última instância isso seja dado sobretudo no plano do inconsciente, que com a câmera, no entanto, torna-se mesmo “óptico”. Ver BENJAMIN, 2012a, pp. 204-205.

Assim, Benjamin entrevê no advento das novas tecnologias não apenas novas espécies de imagem, mas também novas imagens de mundo³¹⁵. E é justamente essa sua sugestão que nos impulsiona a propor o conceito da *forma algorítmica*³¹⁶. Esse conceito rearticula, reiteramos, não apenas os modos pelos quais as imagens são construídas e operadas, como também, em um esforço concomitante, redefine os modos pelos quais as acessamos. É nesse sentido que ele é, sim, legatário da crise do modelo espetacular de fruição que aqui relacionamos à própria crise da percepção em Benjamin. Mas é forçoso remarcar que a *forma algorítmica* redesenha, em contornos distintos, a sua condição, comparada à *forma espetacular*.

Embora seja também uma arquitetura material de fruição, a *forma algorítmica* articula não mais pela *frontalidade* entre um espectador e uma imagem – como na *forma espetacular* –, mas sim que pelo chamaremos de *familiaridade* entre um e outro. Assim, a *forma algorítmica* é um modelo, também sob uma perspectiva material, que nos exige um posicionamento particular em relação à imagem algorítmica; um modelo dado tanto por uma sequência específica de dados codificados, quanto pelas normas que levam à organização dessa sequência. Por isso, enquanto *forma*, ela não é apenas “código” em seu sentido de “instrumento”, “intermediário”, “sistema de signos” entre significados, mas é também “código” na acepção de “conjunto de normas” (e, como tal, histórica e culturalmente constituído), as quais anunciam inclusive os princípios de sua própria construção (daí um algoritmo jamais poder ser considerado, de fato, “neutro” ou “objetivo”³¹⁷). É nesse sentido que aqui o algoritmo deve ser visto,

³¹⁵ Tomo a licença aqui de aludir ao ensaio heideggeriano sobre as “imagens de mundo” (HEIDEGGER, 1977).

³¹⁶ Se na época da explosão dos meios de comunicação de massa, a reprodutibilidade técnica da imagem nos levaria a novas expressões artísticas e experiências estéticas em larga medida distintas dos contextos anteriores, as tecnologias digitais e a codificação parecem precipitar um movimento semelhante, ainda bastante desconhecido e, por isso, difícil de analisar. Do mesmo modo com que a fotografia, o cinema, o rádio e a televisão representariam os meios a partir dos quais se consumaria o matrimônio, no século XX, entre estética e política – tendo por consequência uma dissolução da obra de arte tradicional junto ao advento das “massas” –, talvez sejam justamente os algoritmos e os sistemas computacionais os arautos de uma transformação que aqui descreveremos como algo ainda mais agudo. É nesse sentido que nos aproximamos, em certa medida, da reflexão de P. Levy, ao conceber os algoritmos como um novo *medium*, chamado por ele de “*medium algorithmique*” (LÉVY, 2015; 2017).

³¹⁷ Ainda que seja realmente desafiador o desdobramento dessas suas regras de operação. É mesmo por conta dessa complexidade da codificação que falamos em *black boxes* dos dados, labirintos cujas regras de desvelamento podem fugir facilmente à capacidade de compreensão humana (sobre as *black boxes*, ver especialmente GILLESPIE, 2014, p. 178 e KITCHIN, 2014, p. 14).

sob a inspiração de Pareyson, como “forma acabada” – a sequência de *bits* –, mas também como uma “forma que dá forma” – dada pelas normas que regem suas combinações, recombinações ou a mesmo a geração de novas sequências binárias. Uma “forma que dá forma” inclusive àquilo com que ela trabalha, hoje fenômenos das mais variadas esferas da vida os quais, na explosão das imagens dos computadores e dispositivos móveis, chegam a justificar a necessidade de vislumbrarmos mesmo uma “cultura algorítmica”³¹⁸ ou ainda de uma “ética algorítmica”³¹⁹, resultado direto de uma interação profunda e perene com o código. É nesse contexto que nossas maneiras de agir, na relação com essas imagens, sugerem mesmo reproduzir determinados traços de suas normas de codificação. Seus algoritmos “gerenciam nossas interações sensório-motrizas com os computadores e os dispositivos portáteis”³²⁰. Não por acaso, acabamos por adquirir certos comportamentos típicos dos computadores, não apenas na linguagem (com a incorporação de determinados termos típicos do universo dos computadores: “vou deletar de minha vida”, “não estou processando”, “vamos resetar esse projeto”), mas também no próprio modo de lidarmos com os fenômenos diários (a impaciência ao esperar por determinada resposta depois do envio de uma mensagem, a inabilidade em articular um diálogo pessoalmente, ou ainda, em um sentido mais favorável, a capacidade de se desdobrar em variadas tarefas ao mesmo tempo, desenvolvendo uma espécie de atenção difusa).

Assim como a *forma espetacular*, a *forma algorítmica* é também imbuída de um caráter social e comunicativo. No entanto, enquanto na primeira esse caráter se exprime fundamentalmente por meio de um sistema de símbolos constituído a partir de interações humanas, alinhavado pela língua escrita e falada e lastreado pela razão, na forma algorítmica, essa dimensão social e comunicativa é, em seu nível mais fundamental, assumida pelos algoritmos. A principal consequência disso seria o advento de um tipo singular de comunicação que se dá, em seu nível mais elementar, como um processamento de dados a partir de instruções predefinidas por um

³¹⁸ Ver STRIPHAS, 2015.

³¹⁹ Ver KRAEMER; VAN OVERVELD; PETERSON, 2011.

³²⁰ Como dirá Lévy ao descrever o papel dos algoritmos no que denomina “comunicação datacêntrica”. No original: “Ces algorithmes gèrent nos interactions sensori-motrices avec les ordinateurs et les gadgets portables, nos accès aux bases de données, nos actes de fouille, de tri, etc.” (LÉVY, 2015, p. 7).

programa ou um software. À diferença da *forma espetacular*, em que a imagem é gerada fundamentalmente para ser pensada, na medida em que “representa” algo do mundo (mesmo em sua dimensão artística ou religiosa mais abstrata ela fará, no limite, referência a ele), a *forma algorítmica*, ao reduzir tudo a código binário, acaba por deslocar a concepção de “entendimento” ou “compreensão” dos conceitos – nas interações humanas – para a de “processamento” de sequências numéricas dos sistemas digitais. Muito do que chamamos hoje por “informação” é gerado por meio desse tipo de comunicação dos dados, na qual a interação entre pessoas se dá não mais a partir de um código por elas articulado (operado na fala, na escrita, na língua de sinais). A comunicação entre pessoas, rompendo a necessidade da palavra, do fonema, dos signos convencionais, orientada pelo *telos* do entendimento³²¹, sugere alcançar um nível outro de operação, um “modo estigmérgico”³²² – bem próximo daquele das formigas que se “comunicam” por rastros deixados pelos feromônios a fim de construírem suas colônias –, um modo indireto, não racionalizado, que consiste na “modificação de seu ambiente comum”³²³ alterando dados numéricos compartilhados entre elas³²⁴. É nesse sentido que a forma algorítmica não deixa de se conceber também como algo social e comunicativo. Afinal, é por esse modo que as imagens de mundo de nosso tempo são constituídas, mas – distintamente do contexto da *forma espetacular* – é pelo código binário que elas correrão o mundo.

Figura 20: A comunicação estigmérgica das formigas. Fotografias de Igor Chuxlancev. Fonte: Wikimedia Commons.

³²¹ Como pressuporia, por exemplo, o modelo de esfera pública habermasiano (HABERMAS, 2014), ou, mais especificamente, a sua posterior Teoria do Agir Comunicativo (HABERMAS, 2012).

³²² Como nos dirá também LÉVY, 2015, p. 5. Mais em MARSH; ONOF, 2007.

³²³ Cf. LÉVY, 2015, p. 5.

³²⁴ Cf. LÉVY, 2015, p. 5.

A *forma algorítmica* é a “forma”, portanto, daquilo que hoje é transfigurado em imagem a partir de uma generalização do código binário. É uma forma de aparecimento do mundo a nós, uma expressão fenomenológica do mundo a qual, reduzida à dimensão de código e elevada a um nível de abstração extrema, provoca-nos uma incapacidade de nos distinguir por completo em relação a tal imagem, tornando-a “familiar” a nós. Se antes havia uma distinção entre o humano e as imagens que ele mesmo fabricava, era justamente essa possibilidade que lhe reservava uma postura específica a fim de “acessá-la” (como as imagens da religião e das artes sobretudo até a reprodutibilidade técnica), era essa possibilidade que lhe posicionava como um “espectador” a desvendar os seus segredos, a especular sobre aquilo que ela “representaria”, tudo sem prescindir, no limite, da racionalidade. Essa é a postura que caracteriza o que poderíamos chamar de uma leitura clássica da imagem. Em última instância, ela revigora aquele “socratismo estético” de que nos fala Nietzsche: uma imagem, para ser considerada “bela” e “verdadeira” deve ser, antes de qualquer coisa, uma imagem “inteligível”. Essa é, em um espectro amplo, a orientação geral que governa tanto a construção quanto a fruição da imagem no que descrevemos como forma espetacular: “o que a imagem *quer dizer*?”. Não é essa a pergunta que, ao cabo, rege não somente a dita “história da arte hegemônica”³²⁵, como também os métodos tradicionais de leitura de imagens da teoria da comunicação?

A imagem algorítmica, no entanto, parece fugir a essa chave de leitura justamente porque não guarda com o homem aquela antiga referencialidade. Não há mais algo “inteligível”, “verdadeiro” ou “único” a ser desvendado. É claro que essa multiplicidade de significados já seria ensejada pela própria pintura abstrata, como bem nos lembra Edmond Couchot sobre o cubismo³²⁶, ou como o faria Flusser no que toca à fotografia, destacando as “possibilidades” do programa ocultas pela “caixa preta” de seu aparelho³²⁷ (e é justamente dessa brecha que irrompe a perspectiva da “criação” ou da “criatividade” do fotógrafo – ou do artista).

³²⁵ A expressão é de DIDI-HUBERMAN, 2013.

³²⁶ Ver COUCHOT *in* PARENTE, 2011, p. 44.

³²⁷ Ver FLUSSER, 1985; 2008.

Em certa medida, as cartas do novo jogo já estavam ali postas. Mas, há, com os algoritmos de nossa época, um elemento fundamental e que parece elevar ao extremo as concepções de Flusser: a possibilidade de uma certa “imprevisibilidade” de ação dos dispositivos. Com a fotografia e o cinema, deixamos de fabricar, manual ou corporalmente, nossas próprias imagens, mas, com os algoritmos, renunciamos por completo a esse trabalho. São os dados, em última medida, a executarem o burilamento final, a darem o último retoque, pois são eles que, combinando-se e recombinaando-se, oferecem-nos uma imagem como obra final. Ainda que não consigamos desvendar, por nossas próprias capacidades, a “caixa preta” da câmera, nós planejamos, em última medida, tudo aquilo que, como função, ela pode executar. E isso não tem nada a ver com prever os seus resultados, ou seja, tudo o que podemos “criar” a partir desse programa. Isso já é, na câmera, imprevisível e é por aí que Flusser sinaliza ao dizer que o fotógrafo procura “esgotar o programa” da câmera, penetrando-lhe “a fim de descobrir-lhe as manhas”³²⁸. A “imprevisibilidade” a que nos referimos aqui é uma outra: é a da ação dos próprios algoritmos (e, portanto, de geração de imagens algorítmicas completamente fora dos quadros por nós imaginados), cuja capacidade de combinação, recombinação e geração de novos algoritmos está sendo agora apresentada nos primeiros passos daquilo que, na carência de uma expressão mais precisa e esclarecedora, temos chamado de “Inteligência Artificial”. É, pois, tal “imprevisibilidade”, como veremos nos capítulos seguintes, que acreditamos ser um dos elementos fundamentais na tarefa de apresentar esse *modus percipiendi* outro.

Se antes parecia haver uma distinção entre “o que percebo como mundo a mim imediato” (o que chamaremos aqui de “mundo patente”) e “o que percebo como mundo da imagem” (justamente porque, ao construí-la, já se pressupõe em relação a ela uma relação de *frontalidade*), essa distinção, no caso da imagem algorítmica, parece rarefazer-se. Nesse sentido, certos casos de imagens em Realidade Virtual ou Realidade Aumentada já não poderiam mais ser descritos como formas de “imersão” em ambientes numéricos. Não se trataria mais de “imersão”, pois só se imerge quando há uma percepção de um “dentro” e de um “fora”, como a imersão no filme, no contexto do cinema, ou a imersão no teatro, com toda a sua maquinaria de cena. De fato, a esse esforço de “imersão” dedicou-se a *forma espetacular*, a ponto de as histórias do

³²⁸ Ver FLUSSER, 1985, p. 15.

teatro e do cinema se confundirem mesmo com a histórias dessas tecnologias imersivas³²⁹. Ali a imersão é necessária porque há, antes dela, entre espectador e imagem, um distanciamento inexorável; distanciamento esse, aliás, imprescindível, pois é a partir dele que a imagem, no contexto da forma espetacular, opera: articulando-se como uma *representação* do mundo a ser desvendada pela *racionalidade*.

Mas a imagem algorítmica não parece seguir essa mesma configuração e, por corolário, sem essa distinção entre os dois mundos – o do espectador e o da imagem –, a operação racional entra em curto-circuito³³⁰. Nessa conjuntura, o que interessa, *par conséquent*, parece ser a reação imediata que essas imagens nos causam e não o que podemos *pensar* ou *entender* sobre elas. Não mais o que “representam”, mas o que simplesmente “expressam”. O que importa, fundamentalmente, é o que nos trazem à flor da pele, o fio de encanto ou a onda de apavoramento que conseguem aportar sobre nós. Por isso, a *forma algorítmica* parece dar lugar não só a uma nova forma de “ver” o mundo, à sistematização de uma nova forma de ver do Ocidente – assim como faria a *forma espetacular* –, mas de uma forma de “perceber”, e de “sentir”, o mundo. Nosso papel de “espectadores” das imagens (sempre tendo a razão como grande ponte entre nós e elas), dá lugar a uma experiência de fruição na qual a razão não se porta mais como mediadora, pois não há mediação a ser feita.

O que descrevemos nessas linhas constitui, em suma, a circunscrição do conceito de *forma algorítmica*. É mister desdobrar algumas das ideias anunciadas: dediquemo-nos então às características fundamentais dessa outra *forma*, quais sejam: a *familiaridade*, a *expressão* e a *sensorialidade*.

³²⁹ A isso nos dedicamos sobremaneira em nossa dissertação de mestrado (BORGES JUNIOR, 2014).

³³⁰ Pois a razão, em uma acepção clássica, não opera justamente a partir dessa distinção entre um interior e um exterior a nós? Não é ela uma operação individual que arbitra trazendo aquilo que vem “de fora” sempre como uma espécie de réu a ser sentenciado “no” e “por” nosso interior?

CAPÍTULO 6

A forma algorítmica

Primeira característica fundamental: a *familiaridade*

"(...) a palavra heimlich [familiar] ostenta, entre suas várias nuances de significado, também uma na qual coincide com o seu oposto, unheimlich [não familiar, inquietante]. O que é heimlich vem a ser unheimlich".

Sigmund Freud, em *O inquietante*, 1919³³¹.

³³¹ Cf. FREUD, 2010, pp. 337-338.

6.1 Intimidade e imprevisibilidade

Depois de delimitarmos o que aqui identificamos por *forma algorítmica*, cabe então descrevermos as suas características fundamentais. Com efeito, a forma algorítmica é em alguma medida tributária da *forma espetacular*, pois dessa última descende diretamente. Há, assim, um certo legado que se conserva, mas esse legado, como já oportunamente esclarecemos, limita-se à sua condição de *forma*. Isso significa que, por outro lado, a *forma algorítmica* se distingue marcadamente da *forma espetacular*, levando-nos mesmo a vislumbrar uma certa contraposição entre suas características. O primeiro aspecto que observaremos é que essa *forma* resultante da codificação nos sugere algo bastante distinto do que, no contexto da *forma espetacular*, identificamos como uma *frontalidade*, separação inelutável entre duas instâncias diversas, aquele "mal-entendido" lukacsiano, inalienável abismo entre sujeito e objeto de que falamos. É nesse sentido que, como se procura demonstrar a seguir, a relação entre "espectador" e "imagem"³³² insinua se efetivar muito mais no registro do que aqui chamaremos a partir de agora de *familiaridade*.

O que se pretende dizer, no entanto, com esse termo? Recorramos, por nossa conta e risco, a alguns exemplos³³³ dos quais possamos extrair a seiva fundamental de sua definição. O primeiro deles refere-se a um fenômeno relativamente recente e que aqui poderíamos associar ao aparecimento dos "novos museus"³³⁴. Ainda que esse "novo" se expresse das mais distintas maneiras e muitas vezes sob traços muito próprios, talvez eles se irmanem por uma estratégia comum, a saber, a da adoção de

³³² Está nessa própria distinção o nosso novo problema. Valhamo-nos dela, por ora, apenas por seu efeito didático.

³³³ Esses nossos exemplos foram tratados em artigo específico apresentado durante o X Simpósio ABCiber, realizado em São Paulo, em dezembro de 2017. A versão final do texto foi publicada nos anais do evento e posteriormente selecionada para integrar o livro *Corporalidades e ambiências na cibercultura*, no prelo. Apresentamos, neste capítulo da tese, excertos dos textos publicados. Ver BORGES JUNIOR, 2018b e BORGES JUNIOR, 2019a.

³³⁴ A expressão "novos museus" é empregada aqui de forma ampla e sem maiores rigores e, como ressaltamos em artigo publicado (BORGES JUNIOR, 2018b), não corresponde necessariamente ao mesmo sentido com o qual a utilizam tanto Ricardo Fabbrini, em seu texto *A fruição nos novos museus* (FABBRINI, 2008), como Otilia Arantes, em *Os novos museus* (ARANTES, 1991). Assim, "a esse 'novos' podemos associar tanto a inauguração de novas instituições de curadoria e exposição de obras artísticas quanto a reformulação de museus já bastante conhecidos a partir da mudança de suas estratégias de aproximação em relação ao público" (BORGES JUNIOR, 2018b, p. 1526).

dispositivos tecnológicos a fim de oferecer a seus visitantes uma experiência de fruição diversa daquela oferecida pelo museu tradicional. Tendo isso em conta, recorre-se a tecnologias que, declarada ou disfarçadamente, buscam uma alternativa ao exercício convencional da contemplação, muita vez encarado como tarefa “tediosa” em tempos digitais.

Assumindo a tarefa de “entreter” o espectador, enquanto esse “passeia” pelas dependências do museu, esses dispositivos parecem desejar extrair dele um efeito de “encantamento”, quase “mágico”³³⁵, como podemos verificar em casos diversos mundo afora. Vale citar, por exemplo, as exposições sobre games e Realidade Aumentada do SFMoma, que tem vinculado à estratégia uma boa parte de seus trabalhos, inclusive com a criação de programas de residência artística especializados³³⁶. Há também os *tours* em Realidade Virtual por grandes instituições como o British Museum³³⁷ ou a National Gallery³³⁸ de Londres, ou – para citar exemplos brasileiros – o Museu do Amanhã do Rio de Janeiro, com especial atenção a inovações tecnológicas nesse sentido. Mas o que gostaríamos mesmo de trazer ao foco de nosso exame é a experiência nessa direção empreendida pela Pinacoteca do Estado de São Paulo.

“Fale com as obras da Pina”, anunciava a programação do museu paulistano ao apresentar a atração *A voz da arte* sob a promessa de um passeio “ainda mais interativo”³³⁹ por seu espaço de exposição. Como fruto de uma parceria com a empresa estadunidense IBM, a Pinacoteca oferecia ao visitante a possibilidade de “interagir” com certas obras por meio da tecnologia IBM Watson, um projeto de computação cognitiva³⁴⁰ pelo qual teria o espectador a possibilidade de lhe “perguntar”

³³⁵ Não raro a “magia” é tal que, despertado de seu torpor, indaga o passante: “qual é mesmo o tema da exposição?”.

³³⁶ Como nos atesta a iniciativa PlaySFMOMA. Mais detalhes disponíveis em: <<https://www.sfmoma.org/playsfmoma-augmented-reality-game-jam/>>. Acesso em: 5 nov. 2019.

³³⁷ Disponível em: <<https://blog.britishmuseum.org/new-virtual-reality-tour-with-oculus/>>. Acesso em: 5 nov. 2019.

³³⁸ Disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/visiting/virtual-tours/google-virtual-tour>>. Acesso em: 5 nov. 2019.

³³⁹ Como publicava à época a *homepage* da própria Pinacoteca.

³⁴⁰ Acessado pelo espectador a partir de um aplicativo, instalado em um *smartphone* ou *tablet* a ele disponibilizado durante a visita. Segundo a companhia, “para identificar que um visitante se aproxima das obras selecionadas, foram instalados sensores de Beacon – dispositivo *bluetooth* de

o que bem desejasse. Ao se colocar diante do *Mestiço* de Cândido Portinari ou de *São Paulo* de Tarsila do Amaral, além de outras cinco telas³⁴¹, o espectador podia demandar-lhes considerações das mais variadas naturezas, desde detalhes sobre a sua história, a história de seus artistas, suas informações técnicas, até elucubrações acerca dos motivos das cenas de suas personagens, suas angústias, dissabores ou alegrias. Segurando um *tablet* nas mãos e munido de fones individuais de ouvido, o espectador percorria as salas da Pinacoteca, sendo logo, ao se aproximar das obras participantes do projeto, por elas identificado. Assim, ao ingressar no salão onde era exibido *O Porco*, bastava ao visitante que se posicionasse a poucos metros da escultura: não era necessária a seleção de um comando específico, o que, em certa medida, parecia aspirar a um certo desaparecimento do *gadget* em si.

Figura 21: Obra exposta em *Fale com a Pina*. *O porco*, de Nelson Leirner, 1967, porco empalhado, madeira, metal e plástico. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografia de Eli Borges Junior.

geolocalização que permite interação pelo *smartphone*. Já o *app* é um *chatbot* cognitivo que utiliza sistema de voz e de entendimento da linguagem humana por meio de serviços de inteligência artificial da IBM, que estão na plataforma em nuvem IBM Bluemix”. Disponível em: <<https://www-03.ibm.com/press/br/pt/pressrelease/52020.wss#release>>. Acesso em: 6 nov. 2019.

³⁴¹ Além de *Mestiço* (1934) e *São Paulo* (1924), a exposição envolvia ainda *Ventania*, de Antonio Parreiras (1888), *Saudade*, de Almeida Junior (1899), *Bananal*, de Lasar Segall (1927), *Lindonéia*, a *Gioconda do subúrbio*, de Rubens Gerchman (1966) e *O Porco*, de Nelson Leirner (1967).

De fato, ao oferecer essa experiência e ao anunciá-la como tal, parece haver mesmo uma tentativa, por parte do museu, de aproximar-se do público a partir de um “diálogo” com suas obras, um esforço claro a fim de “aumentar o interesse” do visitante ou de “despertar a sua curiosidade”³⁴². Fato é também que isso, nesse caso, parece se dar fundamentalmente a partir da inserção da tecnologia de Inteligência Artificial da IBM. Sem entrarmos no mérito da precisão de suas respostas³⁴³, o que parece estar por trás de tudo isso? O que um fato tem a ver com o outro, ou seja, que propriedades esses dispositivos teriam no sentido de promoverem uma experiência diversa de fruição? Em termos simples: como eles suscitariam aquele “encantamento”, quase “mágico”, de que falamos?

Pois isso parece estar relacionado ao que caracterizamos aqui como uma propriedade que esses dispositivos detêm de converter tais obras em uma *forma algorítmica*, transferindo-lhes aquela natureza paradoxal da codificação que assinalamos no item anterior. Por um lado, essa conversão seria capaz de estabelecer uma relação de proximidade com o espectador, mas não de uma proximidade comum e sim de uma proximidade ainda mais extrema do que aquela de Benjamin³⁴⁴: a inserção do elemento tecnológico teria a propriedade de gerar mesmo uma relação de “intimidade” entre espectador e imagem. Esse elemento parece redesenhar os termos do processo de fruição da obra, instaurando uma relação completamente diversa daquela anterior. Da *frontalidade* característica da contemplação tradicional, passamos a uma condição na qual os próprios limites entre sujeito e objeto da fruição parecem se dissolver. Isso se daria por uma espécie de deslocamento da obra – pressupostamente protagonista da exposição – para o “plano em suspenso” de um espaço de exibição em que é o próprio dispositivo e os efeitos curiosos que provoca a assumirem o grande foco de atenção da visita. Ainda que o próprio discurso sobre a atração tenha a obra de arte (o óleo sobre tela ou a escultura) como a razão

³⁴² Como afirmavam os textos de sua programação.

³⁴³ Ou mesmo na série de complicações técnicas da tecnologia, como as sentenças desconexas e o repertório limitado e ainda bastante previsível de seu discurso (embora esse seja um problema a ser trabalhado pela própria tecnologia, a qual, segundo a IBM, conta com capacidades próprias de “aprendizado”).

³⁴⁴ Cf. BENJAMIN, 2014, p. 29.

fundamental do projeto, não seria hiperbólico aventar que ali, em certa medida, os quadros de Portinari e Tarsila passam a rivalizar com as funcionalidades dos *gadgets*.

**Figura 22: Obras expostas em *Fale com a Pina*. Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Fotografia de Eli Borges Junior.**

Ora, que nosso leitor nos perdoe, mas pedimos toda a licença para não tomar aqui nessa interpretação o caminho da “perda” da aura da obra ao modo benjaminiano³⁴⁵. O que está em jogo não é propriamente isso – não obstante a necessidade das abordagens variadas sobre o fenômeno –, mas sim “como” e “por quê” esses dispositivos conseguem estabelecer essa intimidade, de onde provém essa sua “magia”. E, para compreender isso, parece ser fundamental observar que a

³⁴⁵ Ver BENJAMIN, 2014.

instauração dessa intimidade, dissolução da *frontalidade* entre espectador e obra, não se dá especificamente no plano físico (pois o quadro ainda lhe é inacessível como óleo sobre tela), mas sim em uma dimensão “extrafísica”. É aí que reside justamente o ponto fulcral de nossa proposição. O que antes parecia inacessível ao espectador, na medida em que se resguardava, para falar com Benjamin, como a sua “aura”, como algo inatingível pelo próprio hermetismo de sua forma – cuja pincelada assimétrica e bruta de um Segall poderia mesmo assustar-lhe num primeiro exame – é agora, nesse plano “extrafísico” posto lado a lado com ele. É nesse plano que parece se organizar, pois, o tal “diálogo” vislumbrado. Aliás, não é mesmo necessário que ele ocorra, mas sim que o espectador o “perceba” como tal. É pela *sensação de estar conversando* com a obra que a *familiaridade* é instituída. É por essa *sensação* que a aura é rompida.

O que pretendemos destacar aqui é a potencialidade, por parte dessas tecnologias, de promoverem esse rompimento, deslocando o próprio lugar do quadro – desde objeto a ser assistido e, portanto, separado do espectador –, para algo que, em certa medida, mostra-se a esse último como algo de “seu mundo”, algo a ele “familiar”. Por meio dos dispositivos, à obra é conferida uma “voz”, um traço humano, algo que seja capaz de estabelecer com ela uma “estranha” sensação de “alteridade”, a qual cresce ou decresce de acordo com o nível de “sagacidade” das respostas. A partir desse efeito gerado pelo dispositivo, todo o processo de fruição é, portanto, alterado: a *forma algorítmica*, que também é a forma dessa nova imagem construída pela ação dos dispositivos, *redefine a própria imagem a ser fruída*, muito além daquela do óleo sobre tela circundado por uma moldura. A *forma algorítmica* parece gerar, assim, um novo plano de fruição, o qual se define para além da materialidade da obra propriamente dita e no qual a imagem-objeto do quadro perde o posto privilegiado que lhe é conferido na contemplação. Perde espaço, portanto, aquela “fruição do especialista” em moldes valéryanos³⁴⁶ ou adornianos³⁴⁷, por exemplo.

Mas é forçoso ressaltar também um outro elemento: se antes a imagem da obra nos era, no limite, previsível, previsibilidade essa dada pela fixidez de seu suporte material (as pinceladas serão sempre as mesmas, a sua figura não mudará, e é

³⁴⁶ Ver VALÉRY, 1960, pp. 1290-1293.

³⁴⁷ Ver ADORNO, 1998. Referência citada pela preciosa análise de Ricardo Fabbrini sobre os comentários de Theodor Adorno (FABBRINI, 2008, p. 249).

justamente isso que a constitui como obra de arte), ela passa, ao ser convertida em forma algorítmica, à condição de uma certa imprevisibilidade, inscrevendo-se por conta disso como algo próximo de nossa própria condição no mundo (pois se há algo da mundaneidade que pulsa como o seu aspecto mais vivo é a sua imprevisibilidade³⁴⁸). Ao instituir essa imprevisibilidade também no mundo da obra, por meio do dispositivo, é como se fizéssemos essa mesma obra saltar a nosso mundo, ou melhor, como se nós dois saltássemos a um mundo comum; e, assim, como se a ela atribuíssemos uma forma de vida. É essa sensação de imprevisibilidade, instituída pelo dispositivo, que nos causa, por um lado, “encantamento” – intensificado pela própria “voz humana” do dispositivo –, e, por outro, uma certa “estranheza”, advinda justamente da impossibilidade de prever-lhe todas as reações, da impossibilidade de controlar-lhe os comportamentos.

Intimidade e imprevisibilidade são, assim, os dois elementos chaves da propriedade, com que contam os dispositivos tecnológicos, de instaurar essa *familiaridade* entre espectador e imagem ao converter uma imagem-objeto convencional em imagem algorítmica. E tais elementos, reiteramos, sugerem-nos justamente a própria natureza paradoxal do processo de codificação envolvido nessa conversão. O caso de *A voz da arte*, operada fundamentalmente a partir de uma imagem que se constrói por Inteligência Artificial, é emblemático porque nos faz ver aquele caráter mais fundamental dos algoritmos, sublinhado em nosso item anterior: a tentativa de traduzir algo intraduzível; o esforço de apreender a totalidade do mundo (e de prever todos os resultados possíveis), ainda que isso seja reconhecidamente impossível. Um esforço de intimidade, ou melhor, de aproximação ao inapreensível por completo, pois imprevisível. E esse paradoxo expressa-se justamente em nossa relação com a imagem algorítmica dessas obras, ou seja, aquilo que se forma naquele novo plano e como resultado da inserção dos dispositivos: não lidamos com elas como se fossem meros objetos a serem “interpretados”, dos quais temos que “extrair” o

³⁴⁸ É essa imprevisibilidade que nos dá a “sensação” de que fazemos parte do mundo, de que estamos inscritos no “mundo da vida”, e de que não estamos sonhando ou mesmo simplesmente figurando aquilo que percebemos. É porque não tenho controle sobre meu mundo neste exato momento, é porque estou sujeito às suas mais eventuais flutuações, por mim não previsíveis, que tenho a certeza de que estou inscrito em algo para além daquilo que posso imaginar ou figurar, ou seja, de que estou inscrito nesse “mundo da vida”. A imprevisibilidade oferece-me, paradoxalmente, a sensação de que há algo para além de mim mesmo nesse *Lebenswelt*, algo – seja um “outro de mim”, seja outra coisa – que opera e se transforma independentemente de mim.

significado ou, ao modo do socratismo estético, decifrar-lhes a beleza. Elas se tornam, em última instância constituintes desse mundo “extrafísico”, não como obras de arte convencionais, mas como “algo” diverso, nem obra, nem humano, mas com aquele caráter paradoxal da *forma algorítmica*: concreto e abstrato ao mesmo tempo, “real”³⁴⁹ e “irreal”. Essas obras, assim como tudo o que é convertido em forma algorítmica, passam a ter um tipo outro de existência.

Esse exemplo da Pinacoteca chama-nos, ao mesmo tempo, a dois pontos de observação importantes. O primeiro é a necessidade de esclarecer que aquilo que designamos como “imagem algorítmica” procura, no limite, instaurar uma certa crise no sentido mais corrente do próprio termo “imagem” – aquele de algo fundamentalmente apreensível pela visão –; referimo-nos mais a uma “ambiência”, sentido que talvez desestabilize, pela amplitude de sua definição, o conceito mesmo de “imagem”³⁵⁰. O segundo ponto é que esse caso nos exemplifica que o rompimento da *frontalidade* não corresponde forçosamente ao rompimento da separação física ou material com aquilo que antes se nos oferecia como imagem. Assim, não é mister que eu, como espectador, seja conduzido para “dentro” da obra (ainda que isso ocorra em outros exemplos, como veremos). A instauração dessa relação de *familiaridade* dá-se em um nível fundamentalmente perceptivo: aproximo-me da imagem a ponto de essa se me desaparecer enquanto tal, de modo que, aquilo que experimento, agora sob a *forma algorítmica*, passa a ter o mesmo *valor de realidade* que minha experiência imediata mais ordinária, mais fundamental do mundo da vida. Aquilo que experimento sob a *forma algorítmica* é convertido em uma espécie de *habitat*, em uma ambiência com a qual me relaciono em “intimidade”. É nesse sentido que aquela imprevisibilidade de que falamos se soma a uma dimensão previsível, dada justamente por essa sensação de intimidade, de “habitar” a imagem, um certo conforto, reconhecendo-a,

³⁴⁹ É certo que o emprego dos termos “real” ou “realidade” é por si só comprometedor: afinal, estão eles entre os conceitos mais controversos da filosofia. Mesmo assim, optamos pelo uso desses termos a fim de nos referirmos à experiência material mais imediata, ou, mais precisamente, àquilo que nos “aparece” como materialidade, afastando, com isso, eventuais conotações essencialistas. Assim, “o que é” o objeto que se nos apresenta como imagem, ou mesmo a relevância dessa questão, não é algo que aqui está em jogo. “Real” é aqui apenas um modo – e admitimos a imprecisão desse, mas, não por isso, devemos deixá-lo por completo – de nos referirmos ao resultado perceptivo de nosso mais imediato movimento em direção ao mundo. O mundo resultante desse movimento é o que chamaremos de “mundo patente”.

³⁵⁰ A isso nos dedicaremos nos próximos capítulos. Esse será, na verdade, o primeiro grande “problema” decorrente da *forma algorítmica*: “o problema da imagem”.

por meio de minha “consciência sensível” – recorrendo à expressão de Merleau-Ponty³⁵¹ –, como algo contíguo a mim, uma contiguidade de meu *mundo patente*³⁵².

Essa é, pois, a sensação que temos, por exemplo, ao “navegar” em certos trabalhos de Realidade Virtual (RV), os quais, a seus modos, parecem promover sobre nós uma sensação paradoxal que transita mesmo entre previsibilidade e imprevisibilidade, oferecendo-nos, ao final, um considerável *valor de realidade*. Artistas como Yoriko Ito, Rachel Rossin, Anna Zhilyaeva ou George Peaslee valem-se dos recursos da RV a fim de possibilitarem que o espectador explore suas obras como o desejarem: construídas por meio da tecnologia do Google Tilt Brush³⁵³, essas “ambiências” permitem que os “espectadores” as atravessem, percorram-nas de modo muito similar – ainda que diverso – às experiências em espaços convencionais.

³⁵¹ E não de minha consciência intelectual (a “consciência sensível” como uma “experiência muda”, anterior mesmo à linguagem e, portanto, ao pensamento), distinção muito bem posta por Merleau-Ponty em sua *Phénoménologie de la perception* (MERLEAU-PONTY, 1992). Comento-a brevemente em meu artigo *Né humano, né tecnológico: Merleau-Ponty e le dimensionnel ecologique del sentire* (BORGES JUNIOR, 2019b). A consciência intelectual estaria, a nosso ver, relacionada muito mais ao que aqui firmamos como *representação*, já que é, assim como essa última, fundamentalmente operada pela racionalidade.

³⁵² “Mundo patente” ou um outro modo de dizer “mundo imediato”, qual seja, aquele que percebo *imediatamente* como fora de meu corpo e que escapa à minha possibilidade de previsão ou de controle (nesta tese, em certas ocasiões e assumindo todo o peso do termo, nós o chamaremos também de “real” ou de “mundo da vida”). Um exemplo: o *mundo patente* é o mundo do vaso de flor e não o mundo da imagem do vaso de flor, como veremos. O Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa descreve o termo como “aberto, (...) que não deixa dúvida, claro, evidente, manifesto, (...) do latim *patens,entis*, ‘aberto, descoberto’, part. pres. de *patere* ‘estar exposto’” (HOUAISS, VILLAR, 2001, p. 2148). Já o Dicionário Caldas Aulete, como “evidente”, “acessível”, “manifesto”, “aberto a todos” e, também – contraditoriamente – como “próprio” (no sentido de propriedade) (AULETE, online). No contexto algorítmico, “patente” poderia então ser concebido como “aquilo que está no meu entorno”, “seguro”, “que não planta a dúvida”, “direto”, “imediato”, “aquilo que não se coloca a mim a partir de alguma resistência”, diferente, por exemplo, de uma imagem tradicional. O que é “patente” dessa última é apenas a sua materialidade, o seu suporte, mas o seu objeto não é patente a mim. É o que me faz também diferenciar minha postura e mudar mesmo meu corpo diante de uma imagem qualquer. O *mundo patente* é um mundo que sugere trabalhar em conexão direta com minha propriocepção: não penso para regar o vaso de planta sobre a mesa e não regar a sua fotografia pendurada na parede. Nós trabalhamos diretamente com esse *mundo patente* ou não conseguiríamos viver de modo “viável” se tivéssemos que verificar, a todo momento, que aquilo que vemos sobre a mesa é um vaso de barro, preenchido de terra e flores, e o que está na parede refere-se a tinta sobre papel fotográfico.

³⁵³ Recurso lançado pelo Google em 2016 a partir do qual o usuário/artista constrói uma obra em três dimensões, podendo a ela agregar efeitos diversos como cores e movimentos.

Figura 23: *Under sea*, Yoriko Ito, 2016, Google Tilt Brush. Fotograma do vídeo.
Fonte: Tilt Brush Artist in Residence.

A navegação pelas paisagens oceânicas de Ito³⁵⁴ ou pelas alucinações de Van Gogh em *De sterrennacht* (*A Noite Estrelada*), recriadas por Peaslee³⁵⁵, parece ocorrer justamente naquele plano “extrafísico” de que falamos, “ali” onde previsibilidade e imprevisibilidade se manifestam paradoxalmente, “onde” se pode ser surpreendido a qualquer momento e é justamente isso que lhes aporta o seu *valor de realidade*. Por isso, ainda que sejam convencionalmente chamadas de “realidade virtual”, elas parecem nos apresentar muito mais do que um espaço “virtual”³⁵⁶ a “representar” um espaço “físico”; sugerem, sim, subvertê-los a ponto de causar uma certa indistinção entre concreto e abstrato.

³⁵⁴ Disponível em: <<https://www.tiltbrush.com/air/artists/yoriko-ito/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

³⁵⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Woc0GZkDa7k>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

³⁵⁶ É nesse sentido que fundamento minha crítica ao conceito de Realidade Virtual no artigo *The post-virtual reality: from an interactive experience to a connective experience*, em coautoria com M. Di Felice. Ver BORGES JUNIOR; DI FELICE, 2018a.

Figura 24: *Noite Estrelada*, de Vincent Van Gogh, transformado em um VR diorama, George Peaslee, 2016, Google Tilt Brush. Fotograma do vídeo.

Fonte: <https://sketchfab.com/georgepeaslee>

E, nesse sentido, aquele “plano em suspenso” que vimos no caso da Pinacoteca reaparece: a imagem-objeto se nos desaparece enquanto suporte material e de nós separado convertendo-se mesmo em nossa própria realidade imediata. Temos, assim, a sensação de habitá-la e isso será mais intenso quanto maior a sua resolução visual, a sua fidelidade auditiva³⁵⁷ e o seu nível de imprevisibilidade. Afinal, o que mais poderia explicar a sensação de náusea que muitos sofrem ao usar os óculos de Realidade Virtual? Tais obras, articuladas por essa imagem construída e operada por algoritmos – essa “imagem algorítmica” –, parecem dotar-se, pois, da capacidade de gerar um “efeito perceptivo”, uma “sensação” de deslocamento físico, “efeito” e “sensação” que, para o corpo, convertem-se num próprio deslocamento. Por isso, fica difícil – quase impossível –, não dizer que caminhamos por esses espaços ou vivemos a experiência de percorrê-los³⁵⁸. Parece haver aí, um tipo de fruição muito além da simples lógica da “interação”³⁵⁹. Reconhecendo-se como parte daquela

³⁵⁷ Espécie de “resolução” sonora.

³⁵⁸ Munido de óculos de RV e sua bicicleta ergométrica, Aaron Puzey atravessou todo o Reino Unido pelo Google Street View em oito meses de aventura: “sentia como se estivesse lá”, revela Puzey. A aventura foi documentada e narrada em seu projeto Cycle VR. Disponível em: <http://www.cyclevr.com/>. Acesso em: 10 nov. 2018.

³⁵⁹ Cf. BORGES JUNIOR; DI FELICE, 2018a.

ambiência – ainda que esse reconhecimento também se dê sob a égide de uma consciência sensível –, espectador e obra parecem confundir-se por completo na medida em que a própria percepção dele sobre ela, enquanto obra, parece cessar de existir; ele estabelece com ela – e também ela com ele³⁶⁰ – uma relação outra, uma contiguidade que o fará ver aquela ambiência como o seu *mundo patente*. E é assim que o dispositivo em si desaparece e, com o seu desaparecimento, sobrevém a *familiaridade*.

6.2 Sobre o "familiar"

É, portanto, interessante reiterar que o conceito de familiaridade aqui ultrapassa a acepção mais corrente que procura situá-lo como algo meramente “conhecido”, ou mesmo “íntimo”. Só há o reconhecimento de um familiar porque há, ainda que de modo implícito, a manifestação de um “desconhecido”, dado justamente pela dimensão de imprevisibilidade. Esse duplo sentido de “familiar” seria bastante explorado, por exemplo, por Sigmund Freud, ao buscar uma definição para seu contraposto *unheimlich*³⁶¹ (“não familiar”). Freud apresenta-nos várias acepções que o termo *heimlich*, também referenciado em outras línguas, assume em alemão, relacionando-o, entre outros significados, a algo “pertencente à casa, não estranho, familiar, caro e íntimo, aconchegado etc.”³⁶², ou mesmo a algo “confiável, que lembra intimamente o lar; o bem-estar de uma tranquila satisfação etc., de confortável

³⁶⁰ Pois ali os algoritmos reagirão a todos os seus movimentos, reconfigurando o que é visto e ouvido pelo espectador (que conforme se desloca tem acesso a outros ângulos e perspectivas da ambiência explorada).

³⁶¹ Em seu texto *Das Unheimliche*, de 1919, traduzido para o português como *O inquietante*, segundo a versão publicada, juntamente com outros artigos de Freud, no volume 14 de suas *Obras completas* (FREUD, 2010). Para uma abordagem mais clara dos termos, cotejamos tal versão ao texto bilingue alemão/francês publicado pela Gallimard, traduzido por Fernand Cambon e prefaciado por Jean-Bertrand Pontalis (FREUD, 2001).

³⁶² Cf. FREUD, 2010, p. 333.

sossego e segura proteção, como o que se tem no interior da própria casa”³⁶³. Ainda que o objetivo de Freud seja o de debruçar-se sobre os vários sentidos de *unheimlich*, ele partirá de sua versão não negativada, *heimlich*, reconhecendo-lhe, no entanto, uma certa ambivalência ao identificar sentidos que parecem se contrapor a esses primeiros: *heimlich* aparece também como algo “oculto, mantido às escondidas (...)”, dissimulado”³⁶⁴.

Ora, temos aí duas direções diversas em que a mesma palavra opera: tanto como algo “amável, confiante”³⁶⁵, quanto como algo “fechado, impenetrável à exploração”³⁶⁶. Pois essa ambivalência apontada por Freud é aqui preciosa na medida em que nos ajuda justamente a sublinhar a dimensão paradoxal da característica da *familiaridade*. E, por ela, um duplo movimento na relação com aquilo que chamamos de imagem algorítmica. Por um lado, estabeleço com ela uma intimidade tal que a habito como se dela eu fizesse parte – pois ela me “aparece” como fenômeno de minha realidade mais imediata, de meu *mundo patente*, a ponto de me confundir a ela e fazer desaparecer o dispositivo que a gera³⁶⁷. Faço dela uma espécie de contiguidade de mim mesmo, estabelecendo com ela uma “intimidade”: ela se torna a mim uma espécie de *Heimat*³⁶⁸ (uma “casa”, um “lar”), com suas normas e hábitos (que se mesclam aos meus próprios hábitos), convertendo-se em um espaço “doméstico”, “confiável” e, em certa medida, “seguro”. Essa dimensão de “previsibilidade” dada justamente por um lugar de cultivo do hábito se aproxima da primeira vertente do “familiar” de Freud.

Por outro lado, há um outro sentido de *heimlich* que, no limite, chega mesmo a se contrapor à primeira vertente: há algo de desconhecido nesse “familiar”, há algo de

³⁶³ Cf. FREUD, 2010, p. 334.

³⁶⁴ Cf. FREUD, 2010, p. 335.

³⁶⁵ Cf. FREUD, 2010, p. 338.

³⁶⁶ Cf. FREUD, 2010, p. 339.

³⁶⁷ A *familiaridade* só é estabelecida quando esses dispositivos tendem a se tornar invisíveis. É por isso que, em certa medida, *gadgets* como os óculos de Realidade Virtual ou Realidade Aumentada ainda se oferecem como obstáculos a ela. Uma das potenciais soluções para isso talvez seja a incorporação desses dispositivos na retina humana, algo que os faça “desaparecer” enquanto dispositivos tornando-os, de uma vez por todas, integrados a nosso *mundo patente* e, assim, constituindo-se como nossos próprios hábitos.

³⁶⁸ Como reforçam João Adolfo Hansen, em ensaio sobre o texto de Freud (HANSEN, 2015), e François Stirn, ao comentar a tradução francesa *L'inquiétante étrangeté* (STIRN in FREUD [1919], 1987).

inacessível e, portanto, não próximo. A ambivalência do adjetivo *heimlich* de Freud nos permite pensar em um “familiar” que guarda também algo de misterioso, secreto e, assim, imprevisível; e, nesse sentido, ele se assemelha ao seu próprio antônimo, *unheimlich*, o “inquietante”. É por isso que Freud acabará então reconhecendo uma certa correspondência entre os dois termos: “*heimlich* é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até, ao final, coincidir com o seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*”³⁶⁹.

Há, portanto, no “familiar”, no *heimlich* de Freud, essas duas facetas mesmo paradoxais e é nesse sentido que o trazemos aqui. Nessa relação de *familiaridade* que introduzimos há sempre tal tensionamento entre conhecido e desconhecido, previsível e imprevisível e, *par conséquent*, norma e transgressão, hábito e descoberta, aconchego e desconforto, orientação e desarvoramento³⁷⁰. E parecem ser justamente essas tensões que produzem aquele “efeito perceptivo” ou a “sensação” de habitar a imagem de que falamos. São elas que ajudam a atribuir a tais imagens o que aqui designamos como o seu *valor de realidade*. Afinal, a “realidade” em seu sentido mais cru, aquilo que se nos aparece como dado perceptível do mundo, não é constituída senão por essas tensões? Pois jamais poderíamos imaginar um “mundo da vida” completamente previsível ou totalmente imprevisível: é essa cadência entre a certeza e a incerteza que dá pulso e movimento ao existir.

Tal espécie de “previsibilidade imprevisível” ou “imprevisibilidade previsível” é, portanto, fundamental à sensação de “realidade” na relação com a imagem algorítmica. Sem ela, estaríamos, pois, diante de uma figuração comum: ao nos colocarmos diante de uma imagem tradicional (um desenho, uma pintura, por exemplo), há sempre uma fixidez do seu objeto, fixidez que por si só já se apresenta a nós como uma inexorável previsibilidade. Ainda que possamos realizar os mais fantasiosos périclos com a imaginação, tal objeto não se transforma, a figura não muda: e mesmo que ela se altere no caso da imagem em movimento do cinema ou do teatro, isso é sempre conduzido segundo as regras determinadas ou organizadas por aquele que opera tal imagem (seja esse o diretor, o ator ou o próprio cinegrafista).

³⁶⁹ Cf. FREUD, 2010, p. 340.

³⁷⁰ Para usar o termo de Jentsch, ao se debruçar sobre o significado do “inquietante” em sua *Zur Psychologie des Unheimlichen*, citado por Freud (2010, p. 332).

Ainda que haja imprevisibilidade³⁷¹, será ela sempre coordenada, de um modo ou de outro, por esse "operador" e é por isso que uma imagem algorítmica é completamente diversa de uma imagem tradicional³⁷².

O que significaria dizer então que “habitamos” essas imagens? Pois significaria dizer que estabelecemos com elas e nelas uma “familiaridade da experiência habitual do hábito”³⁷³, nós as reconhecemos e sentimos como “hábito”, fazemos delas “hábito”, pois “o hábito é o que se habita: o hábito é o *Heim*, o ‘familiar’”³⁷⁴. Um familiar que exprime a ambivalência do *heimlich* e, por isso, mescla uma previsibilidade com imprevisibilidade – o hábito é repetição, mas não repetição propriamente dita; é repetição na diferença do tempo, o que, por si só, já lhe traz algo de diverso. Ao modo de Gilles Deleuze, é repetição e diferença³⁷⁵ e é aí que reside, paradoxalmente, uma previsibilidade imprevisível e uma imprevisibilidade previsível. “Habitar as imagens” significa dizer que estabelecemos nelas uma espécie de “lar” capaz de oferecer uma sensação de “privacidade”, “proteção”, ao mesmo tempo em que esse “lar” se abre à inconstância ao se abrir à imprevisibilidade do mundo. Isso talvez nos ajude a compreender por que identificamos certos comportamentos humanos bastante singulares como resultado da relação com imagens desse tipo: pessoas que, na relação com seus dispositivos tecnológicos, falam e fazem coisas que jamais fariam em público. Pensar isso como uma sensação de “privacidade” operada em circunstâncias não privadas, essa sensação de que se permanece “protegido” em um ambiente “público” – sensação de previsibilidade em meio à imprevisibilidade inexorável do mundo – talvez nos ajude a compreender experiências como as do dito “sexo virtual”, como as dos relacionamentos em redes sociais que nunca se efetivam

³⁷¹ Mesmo que estejamos falando de um espetáculo de improviso, há sempre um roteiro ou algo que se aproxime disso, ainda que esse algo se sustente sobre o modo mais débil e fragmentado possível.

³⁷² A *forma espetacular*, a propósito, só funcionaria justamente por conta dessa previsibilidade, já que essa é fundamental para o próprio processo de *representação* e, ainda mais, para o exercício da razão.

³⁷³ Ver HANSEN, 2015, p. 91.

³⁷⁴ Ver HANSEN, 2015, p. 91.

³⁷⁵ Mais em DELEUZE, 2011.

pessoalmente ou ainda como as dos fenômenos bastante curiosos dos casamentos entre japoneses e avatares de videogames³⁷⁶.

Há no "familiar" também um certo "encantamento", algo de "mágico", justamente por nos causar esse efeito duplo. O "familiar" da imagem algorítmica é *Heimlich* (aqui substantivado): é aquilo que está fora de nós, ao mesmo tempo em que nos é íntimo, confortável. Ou ainda aquilo que, embora íntimo e confortável a nós, conta com uma certa dimensão oculta e por nós não apreensível. E, nesse sentido, adquire *valor de realidade*, tornando-se parte de nossa mundaneidade: torna-se algo a mim imediato, percebo-o como dado direto do mundo, na medida em que não o figuro. Porque habito a imagem algorítmica, deixa essa de ser algo separado de meu *mundo patente* para tornar-se parte dele: a paisagem que vejo na tela torna-se minha própria paisagem. Da "paisagem representada" para uma "paisagem expressa". Passemos à nossa segunda característica da forma algorítmica.

³⁷⁶ Um fenômeno que por certo deve ser estudado mais profundamente nos próximos tempos. Exemplos dessas cerimônias podem ser conferidos em: <<https://interestingengineering.com/japanese-man-marries-virtual-reality-anime-real-chapel>>. Acesso em 17 jun. 2019.

CAPÍTULO 7

A forma algorítmica

Segunda característica fundamental: a expressão

"Em Leibniz, (...) o perspectivismo é certamente um relativismo, mas não é o relativismo em que comumente se pensa. Trata-se não de uma variação da verdade de acordo com um sujeito, mas da condição sob a qual a verdade de uma variação aparece ao sujeito".

Gilles Deleuze, em *A dobra: Leibniz e o barroco*, 1988³⁷⁷.

³⁷⁷ Cf. DELEUZE, 2012, p. 40.

7.1 A questão da referencialidade

O que queremos dizer quando definimos a segunda característica da *forma algorítmica* como “expressão”? Ora, responderemos essa pergunta apontando, primeiramente, por que razões ela se diferencia da característica da *representação*, aqui associada à *forma espetacular*. Concentremo-nos agora sobre a questão da referencialidade ou da não referencialidade da imagem nesse contexto dos algoritmos. Essa questão, desdobrada, oferece-nos elementos interessantes no sentido de pensar algo diverso da noção de *representação*.

Sublinhemos alguns elementos que nos permitam investigar mais detidamente como essa questão da referencialidade estaria relacionada ao modo pelo qual a imagem algorítmica seria constituída. Certos autores, cada um deles a seu modo, já tomariam essa direção ao se debruçarem sobre o estudo das imagens resultantes das “novas tecnologias” ou dos “novos *media*” surgidos durante as últimas décadas do século XX. Edmond Couchot, por exemplo, é enfático ao questionar a capacidade, por parte dessas imagens, de “representar” o mundo, já que a “numerização”³⁷⁸ provocaria para ele uma perda de referentes, um “desaparecimento do real”³⁷⁹. Tal desconexão estaria diretamente relacionada a uma modificação da própria técnica de produção das imagens: a perda da referencialidade é compreendida por Couchot como corolário de uma modificação da lógica de figuração ao passarmos das técnicas ópticas para a técnica numérica. Enquanto as primeiras se fundamentariam em uma “morfogênese por projeção”³⁸⁰, que gera “imagens que ‘colam’ ao real”³⁸¹ e “das quais cada ponto está ligado ao real pela lógica projetiva da representação”³⁸², a técnica numérica operaria a partir de um processo diverso: ela não projeta o real, mas, a partir de

³⁷⁸ Termo pelo qual os franceses designam o que, em português, compreenderíamos como “digitalização”.

³⁷⁹ Dirá Couchot: “Uma foto, um desenho, uma pintura, um filme ou um vídeo podem ser, por exemplo, *numerizados*, o que permitirá tratá-los através do cálculo, como verdadeiras imagens digitais. Mas a partir do momento em que a imagem é *numerizada*, toda ligação direta com o real desaparece” (COUCHOT in PARENTE, 2011, p. 47, *itálicos da tradução*).

³⁸⁰ Cf. COUCHOT in PARENTE, 2011, p. 39.

³⁸¹ Cf. COUCHOT in PARENTE, 2011, p. 41.

³⁸² Cf. COUCHOT in PARENTE, 2011, p. 41.

complexos cálculos realizados por computador, “simula-o”. Como complementa Couchot, a simulação “o reconstrói, fragmento por fragmento, propondo dele uma visualização numérica que não mantém mais nenhuma relação direta com o real, nem física, nem energética”³⁸³.

Assim, se na pintura, na fotografia ou na película, temos imagens em que “cada ponto registra e fixa o Real”³⁸⁴, nas “imagens numéricas” lidamos com uma outra lógica de figuração, em que cada *pixel* não tem qualquer “aderência ao real, [liberando-se] dele”³⁸⁵. O *pixel* será, nesse sentido, o elemento mínimo constituinte de uma outra realidade: “uma realidade sintetizada, artificial, (...) uma realidade cuja única realidade é *virtual*”³⁸⁶. A reflexão de Couchot é bastante interessante no sentido de nos atentar para uma certa “artificialidade” do *pixel*, já que esse – ao contrário da imagem ótica – não corresponde a qualquer ponto de um “objeto real preexistente”³⁸⁷. O *pixel* é algo gerado sem um referente real, e será justamente por isso, por não estar “ligado” a um objeto real definido, que ele poderá ser usado universalmente no sentido de constituir imagens as mais distintas.

Vilém Flusser, em sua tarefa de descrever aquilo que denominaria “imagens técnicas” ou “tecnoimagens”, parece trilhar um caminho em certa medida próximo ao de Couchot. Haveria, para ele, uma característica dessas imagens que as tornaria mesmo singulares em relação a todas as anteriores (às quais denomina “imagens tradicionais”): as “novas imagens” seriam “superfícies construídas com pontos”³⁸⁸. Essa condição levaria, por consequência, a uma perda da dimensionalidade da imagem (culminando em uma “zerodimensionalidade”), em contraposição à bidimensionalidade da imagem tradicional. Assim, de um mundo que representávamos a partir de linhas escritas, as quais mantêm, de algum modo, uma certa correspondência com ele, passaríamos a um contexto de “superfícies imaginadas”³⁸⁹, resultado de um profundo processo de abstração. Referindo-se ao

³⁸³ Cf. COUCHOT in PARENTE, 2011, p. 42.

³⁸⁴ Cf. COUCHOT in PARENTE, 2011, p. 41. A maiúscula do "Real" é de Couchot.

³⁸⁵ Cf. COUCHOT in PARENTE, 2011, p. 42.

³⁸⁶ Cf. COUCHOT in PARENTE, 2011, p. 42. Itálico do autor.

³⁸⁷ Cf. COUCHOT in PARENTE, 2011, p. 42.

³⁸⁸ Cf. FLUSSER, 2008, p.15.

³⁸⁹ Cf. FLUSSER, 2008, p.15.

pixel, Flusser, portanto, também parece, com toda a particularidade de sua análise, aproximar-se da tese da perda de uma correspondência direta com o real. É justamente isso que parece estar por trás de todo o debate que ele mesmo articula em torno da dicotomia concreto/abstrato.

Mas mesmo antes de toda a explosão do digital, certos autores já nos conduziam a uma espécie de perda dos referentes do real. O processo de avanço das tecnologias, sobretudo entre as décadas de 70 e a primeira década dos anos 2000, estaria de algum modo presente em boa parte da obra de Jean Baudrillard. Carregado nas tintas, seu estilo aforismático, de uma clareza muita vez ofuscadora, destacaria o que o filósofo demarca como uma passagem da “representação” para a “simulação”³⁹⁰, uma era de implosão dos sentidos e de sua plena redução aos signos: a era da simulação é uma era em que “se finge ter o que não se tem”³⁹¹. Baudrillard é mesmo categórico no sentido de caracterizá-la como um “aniquilamento de toda a referência”³⁹², o que, significaria, por seu turno, uma dissolução completa do próprio real. Aliás, não só uma dissolução, mas também uma incapacidade, por nossa parte, de distinguir entre o real e a simulação, “impossibilidade de voltar a encontrar um nível absoluto do real”³⁹³, uma estratégia da própria simulação. O que restam, pois, nesse “deserto do próprio real”³⁹⁴, nisso que Baudrillard chamará de “hiper-realidade”, são apenas “simulacros”, signos autorreferentes, “nunca mais [passíveis de serem trocados] por real”³⁹⁵ e que, portanto, não correspondem a qualquer referência daquele mundo da representação.

Vemos, assim, que tanto em Couchot e Flusser, como em Baudrillard, está bastante presente a ideia de um certo abalo na relação entre a imagem e o real, abalo esse promovido fundamentalmente pelas novas tecnologias de comunicação³⁹⁶.

³⁹⁰ Entendamos aqui “simulação” em um sentido diverso daquele de que se valeria, anos depois, Couchot.

³⁹¹ Cf. BAUDRILLARD, 1981, p. 9.

³⁹² Cf. BAUDRILLARD, 1981, p. 13.

³⁹³ Cf. BAUDRILLARD, 1981, p. 29.

³⁹⁴ Cf. BAUDRILLARD, 1981, p. 8.

³⁹⁵ Cf. BAUDRILLARD, 1981, p. 13.

³⁹⁶ Isso sem citar outros importantes autores como Régis Debray e suas “mídiasferas” (DEBRAY, 1992), Julio Plaza e a descrição daquilo que chama de “imagens de terceira geração” (PLAZA *in* PARENTE, 2011), Noval Baitello Júnior e seus esforços na direção de pensar uma teoria sobre a “imagem

Nessas reflexões, a representação se vê não só ameaçada, mas sim sobreposta ou mesmo aniquilada por uma outra espécie de relação com a imagem. E esse abalo seria de uma magnitude capaz mesmo de precipitar um modo de manifestação outro: Couchot nosalaria em “uma outra visão do mundo”³⁹⁷, “uma nova ordem visual”³⁹⁸; Flusser, em uma “nova sensação vital”³⁹⁹, um “novo nível de consciência”⁴⁰⁰; e Baudrillard, desde sua acidez e em seu autonegado niilismo, em uma “era do assassinio por simulação”⁴⁰¹, da “estética generalizada da simulação”⁴⁰².

Apesar de já sublinharem a hipótese da perda dos referentes, atribuindo às tecnologias um certo protagonismo nesse sentido, tais reflexões não se detêm (mesmo porque seu foco de atenção é outro) à questão específica do processo de codificação. Para nós, ela é, no entanto, o grande ponto de Arquimedes. É mister, nesse sentido, investigar o que está por trás da formação do *pixel*, do ponto ou do “autorreferenciamento” dos próprios signos e isso seria, de todo modo, uma deixa já ensaiada tanto por Couchot como por Flusser: a transformação do mundo em cálculo e a natureza matemática dessa nova imagem. Recuando um pouco mais em relação a eles, indaguemos: “como” e “por que”, ao ser numerizada, a imagem se distancia do real? Em que medida isso se efetiva? E, *par conséquent*, se a imagem não mais “representa” algo do real, qual seria então o seu novo papel?

Pois aí parece residir a pedra de toque de nossa defesa do termo “expressão”. Recordemos brevemente: sob um ponto de vista físico, a imagem algorítmica é, *grosso modo*, luz e som; ela é o que podemos captar, perceptivamente, de uma urdidura complexa de lúmens e decibéis, os quais, por sua vez, são energia elétrica convertida. O que vemos sob a forma de *pixel*, por exemplo, nada mais é do que o resultado de uma intrincada operação matemática que, como vimos nos capítulos

mediática” (BAITELLO JUNIOR, 2010; 2019), assim como Arlindo Machado e sua reflexão acerca da “imagem técnica” (especialmente embalada por Flusser) no âmbito da fotografia (ver MACHADO, 2001), autores os quais, ressalvadas as particularidades de cada análise, debruçaram-se no sentido de desvendar os segredos das imagens produzidas pelas novas tecnologias de comunicação.

³⁹⁷ Cf. COUCHOT in PARENTE, 2011, p. 42.

³⁹⁸ Cf. COUCHOT in PARENTE, 2011, p. 42.

³⁹⁹ Cf. FLUSSER, 2008, p. 45.

⁴⁰⁰ Cf. FLUSSER, 2008, p. 42.

⁴⁰¹ Cf. BAUDRILLARD, 1981, p. 35.

⁴⁰² Cf. BAUDRILLARD, 1981, p. 35.

anteriores, é transformada em código binário e, posteriormente, em uma longa e diversificada série de presenças e/ou ausências de sinal elétrico. É da interpretação desses “sinais” ou “não sinais” elétricos no circuito que o “programa” do dispositivo (já com seus algoritmos específicos) nos oferecerá a luz ou o som que vemos ou ouvimos como imagem algorítmica.

Ora, na medida em que o *pixel*, como constituinte mínimo (sob a dimensão visual) da imagem algorítmica, é o resultado da conversão de uma sequência específica de sinais elétricos em luz, somos, assim, obrigados a reconhecer que ele é, de fato, uma “construção” que nada tem a ver diretamente com aquilo que identificamos, num primeiro momento, como seu referente (a reunião de *pixels* à qual chamamos “imagem da árvore” não guarda qualquer relação direta com própria árvore). A não ser em condições que possam talvez ser explicadas pela psicologia clínica ou pela psiquiatria, não há casos de pessoas que vejam *pixels* – exatamente como os de uma tela digital – ao contemplarem diante de si uma bela paisagem.

Mas o *pixel* parece ir além de uma “construção” totalmente “artificial” e sem qualquer relação com o real. Ele é, com efeito, o resultado de uma redução, ao nível do código, de tudo aquilo, do referente, que se almeja apreender⁴⁰³. Mais precisamente, ele é o resultado do máximo possível de *perfis*⁴⁰⁴ desse objeto que se almeja “re-presentar” (embora isso não culmine, ao cabo, em uma “representação”⁴⁰⁵) e que ao mesmo tempo se é capaz de apreender: é tudo aquilo que, em certa medida, pode ser calculado e, assim, convertido em linguagem de programação. Assim, poderíamos equivaler “se é capaz de apreender” a “se é capaz de programar”. Quanto mais perfis puderem ser calculados (o que significa: convertidos em expressão matemática e, posteriormente, escritos em frases de código binário, em 0 e 1), mais

⁴⁰³ Seja sob nosso comando direto, seja, indiretamente, a partir da Inteligência Artificial (quando os próprios computadores, por meio de seus algoritmos, com suas infinitas combinações e recombinações, são capazes de gerenciar esse comando. Por exemplo: os “robôs artistas” de Leonel Moura, que “decidem”, por si mesmos, quando seus desenhos estão “prontos”).

⁴⁰⁴ Podemos considerar cada ângulo do real como um perfil. Cada perfil como uma combinação distinta de bits.

⁴⁰⁵ No momento de criação da imagem, parece haver uma intenção “projetiva” e, por isso, de “recriação” da totalidade da realidade, ainda que essa intenção conviva com o reconhecimento, oferecido pela própria razão humana, de que tal empresa é impossível. Esse é, exatamente, aquele paradoxo da codificação que trouxemos ao apresentar anteriormente o conceito de *forma algorítmica*.

“fiel” será a imagem ou o som que teremos como resultado. Entretanto, ocorre aí algo extremamente paradoxal.

Apesar de almejar essa fidelidade entre a imagem algorítmica e aquilo que ela busca “re-presentar”, não é uma representação que temos ao final. Ao convertermos um ambiente, digamos o interior de uma sala, em imagem algorítmica – por exemplo inserindo-a no contexto de uma obra em Realidade Virtual como o faz o artista e professor alemão Bernd Lintermann em *VRMe*⁴⁰⁶ –, a rigor, o que temos como resultado não é uma projeção da arquitetura de suas paredes, seu teto, da disposição de seus objetos ou da presença e do movimento de seus visitantes, os quais vemos ou mesmo ouvimos. O que temos, de fato, é a reunião de variadas possibilidades de “aparecimento” desse ambiente, possibilidades essas que foram calculadas e codificadas em linguagem binária. E elas nos serão reveladas à medida que explorarmos seu espaço: quanto mais perfis possíveis essa reunião nos oferecer, maior será nossa sensação de realidade⁴⁰⁷. Por isso, o tipo de fruição que temos nessas ambiências sugere-se como algo completamente diverso daquele da imagem espectacular. Ainda que a imagem em movimento do cinema nos forneça uma sensação de realidade maior do que a da fotografia, aproximando-se do funcionamento da própria visão humana a partir de seu registro em quadros no tempo, há um elemento que o cinema nunca foi capaz de nos oferecer (ao menos por enquanto): a imprevisibilidade daquilo que vemos. Ainda que a imagem “se movimente”, ela é definitiva, plasmada com o registro e o perfil único que determinado movimento de câmera lhe proporciona. E essa fixidez é a própria fixidez da representação. A mesma fixidez de que fala Couchot. Essa imagem carregará

⁴⁰⁶ A obra integra a grande exposição *Open Codes* do Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, o ZKM – com exibição entre 2017 e 2019, curadoria de Peter Weibel e co-curadoria de Livia Nolasco-Rózsás, Yasemin Keskinetepe e Blanca Giménez. Tive a oportunidade de visitá-la logo após a sua estreia, na ocasião de apresentação de uma conferência dentro da programação de um dos eventos do centro. Uma segunda visita foi realizada como aprofundamento em 2019, durante a ocasião de nosso estágio de pesquisa na Europa (Bolsa BEPE-FAPESP). Mais sobre *Open Codes* em: <https://open-codes.zkm.de/en>. Acesso em: 08 nov. 2019. Já sobre *VR ME*: <https://www.youtube.com/watch?v=UsSDXoMWXqM>. Acesso em: 08 nov. 2019.

⁴⁰⁷ Não seria exagero aventar que nossa “sensação de realidade”, na relação com a imagem algorítmica, não tem a ver diretamente com o grau de proximidade dessa imagem ao real, ou seja, de sua capacidade (da imagem) em reproduzir-lhe (o real) – por exemplo, a exata tonalidade de suas cores ou a precisão de seus movimentos –, mas sim com a capacidade que ela teria de nos oferecer uma ambiência com elementos suficientes para que a “percebamos” como realidade. É nesse sentido que a imagem algorítmica se diferencia sobremaneira da imagem espectacular: ela exige de nós um posicionamento, uma forma de fruí-la, de acessá-la, similar à que temos com o *mundo patente*.

consigo, para sempre (ou enquanto durar a película), aquele instante de tempo originalmente apreendido. Ela não tem a possibilidade de nos oferecer, portanto, perfis diversos da mesma coisa, perfis que se alternem de modo imprevisível entre si e que podemos, a nosso bel-prazer, explorar e descobrir, assim como exploramos e descobrimos o mundo a nós imediato.

A imagem do cinema, assim como todas as imagens sob a *forma espetacular*, é uma imagem para ser acessada, ou fruída, “como imagem”. E, para isso, ela exigirá do espectador não só que se coloque diante e, portanto, separadamente dela, como também, por conta disso, “extraia” dela um certo sentido de verdade: cabe ao espectador construir-lhes os demais perfis possíveis (aqueles que a imagem algorítmica terá a capacidade de nos oferecer) a partir da imaginação. Na *forma espetacular* de fruição, é o próprio espectador que gera as imagens possíveis e é por isso que dele será exigido um outro tipo de percepção, um outro posicionamento. Para que a fruição se efetive, para que ele possa acessar essa imagem espetacular, é mister que haja de sua parte uma espécie outra de dedicação, uma espécie outra de “entrega”, de “disponibilidade”, a qual lhe permita criar, por si mesmo, aquelas possibilidades outras. Para isso, por exemplo, o espectador, seja no teatro, no cinema, no museu ou na sessão de TV, deve se posicionar *diante* da imagem: em repouso, ele deve lhe dispensar ainda que seja um mínimo de atenção. É esse posicionamento, essa forma de acesso à imagem que, por consequência, separa-o dela, tornando-a algo distinto de seu mundo imediato e, portanto, tornando inviável a possibilidade de “percebê-la” como uma contiguidade, de habitá-la *propriamente*, de confundir-se com ela.

Apesar de não mais “registrar”, “projetar” o real, a imagem algorítmica, por sua vez, não deixa, no entanto, de guardar uma outra espécie de relação com aquele: a relação não é mais a de projetá-lo, a de copiá-lo, mas sim a de “expressá-lo”, a de trazer dele o maior número possível de perfis (ainda que esses perfis não correspondam forçosamente a uma reprodução exata do real, mas a um cálculo matemático de suas possibilidades por meio da ação dos algoritmos). Os algoritmos e seus padrões têm, assim, uma capacidade de apreender aquelas dobraduras mínimas da realidade que a percepção humana, por si só, não seria capaz nem de apreender nem de prever. Mas essas dobraduras não somente se referem a uma

dilatação do espaço e do tempo, como o faria o cinema ao nos possibilitar o acesso àquele “inconsciente óptico” da imagem – para falar com Benjamin. Não é apenas isso que parece vir à tona. As dobraduras mínimas da realidade se referem a outras possibilidades de existência das coisas e dos fenômenos, à possibilidade de estarmos diante de algo que, ainda que não exista como um referente “real” – fonte da representação –, tenha, no entanto, um *valor de realidade* tão potente quanto. É daí que emerge, a nosso ver, o “efeito mágico” da *forma algorítmica*.

Pois o que é a magia? A magia é a capacidade de romper com o previsível: sem surpresa, sem o estranhamento inerente a toda surpresa, não há magia. Tudo o que é mágico, por isso, violenta nossa razão. Mesmo aqueles exemplos mais célebres e banais da magia ainda não deixam de nos impressionar. Por que nos surpreendemos ao presenciar a lebre saindo da cartola ou ao ver o assistente sendo serrado e logo em seguida recomposto pelo mágico? Porque temos aí a tentativa de reunião de duas ideias paradoxais: o evento possível (que da cartola não brote um leporídeo; que do primeiro golpe de serra do mágico vejamos um chafariz de sangue no palco) e o evento impossível (que a lebre nos seja revelada; que um homem seja dividido em partes e, em seguida, regenerado, como se nada tivesse acontecido). O resultado final são os dois em cena. Pois a magia não seria isto: o reino onde possível e impossível “aparecem-nos” como “reais”?

Duas considerações elementares: a 1ª) O mais importante da magia não é o seu mecanismo de funcionamento (isso já é trabalho para a razão); não é isso que está em jogo e não é por isso que a boa magia funciona. A boa magia é simples, pois quanto mais simples for, mais desafiada se verá a razão. Impossibilitada de solucionar o enigma, é obrigada a sair de cena, permitindo à sensorialidade, manifesta em afetos e emoções, reinar soberana: a isso costumamos chamar de “encantamento”. E a 2ª) O “mágico” aqui nada tem a ver com o “enganador”, pois esse nos apresenta algo falso como verdadeiro, escondendo, no entanto, a sua verdadeira face. O ilusionista não: ali tudo é verdadeiro e, porque ele nos escancara isso (revelando-nos, no início, tratar-se de uma cartola vazia e de um serrote afiado), “percebemos”, em um mesmo patamar, o possível e o impossível. E isso não significa que ambos sejam de fato “reais”, mas sim que adquirem no palco o mesmo *valor de realidade*. É justamente isso que toma de assalto a razão. Atentem-se aqui: ela jamais poderá “explicar”

propriamente a magia: pois a própria magia se esvai ao se tentar revelar as artimanhas encenadas pelo ilusionista.

Talvez esse efeito mágico possa nos ajudar a compreender aquilo que ocorre em certas experiências com a imagem algorítmica. Buscando criar um “mundo paralelo” com suas imagens, Bernd Lintermann parece nos conduzir justamente a essa espécie de encantamento ao nos propor em *YOU:R:CODE*⁴⁰⁸ (obra também apresentada na exposição *Open Codes*, do ZKM), variados efeitos de realidade a partir da codificação.

A mensagem não poderia ser outra: todos serão inevitavelmente codificados⁴⁰⁹. Obra já do ingresso da exposição, não somos convidados, mas sim convocados a atravessá-la. Sete grandes painéis de LED distribuem-se pelo corredor de entrada, cada um deles a apreender o passante a partir de naturezas distintas: do simples reflexo de um espelho, no primeiro deles, passamos a outros cinco painéis que nos transformam nas mais distintas expressões desmaterializadas. Ao final, somos “rematerializados” pela mecânica simples de um display flip-dot. Atentemo-nos a esses painéis.

Figura 25: *YOU:R:CODE* (instalação interativa com espelho, vídeo de 5 canais, display flipdot e som), de Bernd Lintermann, 2017, exposição *Open Codes*, ZKM, Alemanha. Fotografia de Eli Borges Junior.

⁴⁰⁸ Disponível em: <<https://open-codes.zkm.de/en/works-exhibition>>. Acesso em: 27 nov. 2019.

⁴⁰⁹ Contaremos aqui com excertos publicados em BORGES JUNIOR, 2018b e BORGES JUNIOR, 2019a.

Lintermann vale-se ali de recursos de alta tecnologia que mesclam sensores de variados tipos, projeção multicanal e Inteligência Artificial a fim de construir vários perfis do visitante, desdobrando-o em uma série de elementos, alguns que jamais poderíamos perceber a olho nu ou por nossa própria capacidade intelectual. Essas telas nos examinam e, a partir da ação dos algoritmos dos processadores a elas conectados, oferecem-nos uma série diversificada de dados. Há desde aspectos menos complexos de identificação, como altura e cor de cabelo, até características que nos fazem mesmo duvidar que ali não haja alguma conexão com nossos dados pessoais em rede: um dos painéis “calcula” a graduação dos óculos do passante, seu gênero e, de forma impressionante, sua idade⁴¹⁰, chegando a arrancar reações maravilhadas dos visitantes.

Figura 26: *YOU:R:CODE*, de Bernd Lintermann, 2018, exposição *Open Codes*, ZKM, Alemanha. Fotografias de Eli Borges Junior e César Shishido.

⁴¹⁰ Evidentemente que, como se trata de Inteligência Artificial, o que temos ali pode variar conforme a posição em que nos apresentamos ao painel, mas é fato que o nível de acerto, por exemplo em relação à idade, é mesmo muito significativo.

Mas o que gostaríamos de mais destacar desse exemplo – aquilo que o correlaciona à questão da magia, da reunião entre possível e impossível – é o terceiro painel. A partir de um escaneamento em três dimensões do corpo do visitante, transformando-o em um emaranhado complexo de código binário, a obra calcula inúmeros perfis possíveis a partir desses dados codificados. Como nos esclarece a ficha técnica, ela dispõe esses dados de infinitas maneiras, permitindo, assim, que tenhamos acesso a essa outra infinidade de perfis: vemos nosso corpo em uma perspectiva inédita, uma espécie de modelo 3D, dando-nos a estranha percepção de estarmos nos vendo desde fora de nós mesmos. É nesse sentido que, como destaca Lintermann, sua tela funciona como uma espécie de extensão e “expansão” do espelho: "Aqui, o corpo se destaca do espectador para conduzir sua própria vida em um mundo paralelo como na história de Lewis Carroll *Alice through the Looking Glass* (1871)". E completa: "O escaneamento é uma expansão do espelho porque identifica e exibe dados que não são visíveis em um espelho clássico"⁴¹¹.

Figura 27: YOU:R:CODE, de Bernd Lintermann, 2018, exposição *Open Codes*, ZKM, Alemanha. Fotografia de César Shishido.

⁴¹¹ Ficha técnica da obra em *Open Codes*. Texto também presente na homepage da exposição, disponível em: <<https://open-codes.zkm.de/en/works-exhibition>>. Acesso em: 27 nov. 2018. No original: "Here the body detaches from the viewer to lead its own life in a parallel world like in Lewis Carroll's story *Alice through the Looking Glass* (1871)"; "The scan is an expansion of the mirror because it identifies and displays data that is not visible in a classic mirror".

Ora, aquele corpo que vejo é percebido por mim como “eu”. Mas se trata de um 3D de mim, sob uma perspectiva que não posso acessar a partir de mim mesmo. Posso, então, dizer que não se trata de mim. Mas me deparo logo com um problema: o que seria isso que vejo? Uma mera “simulação”? Uma “reconstrução” de mim? Mas sob que critérios operaria essa “reconstrução”? Não nos esqueçamos que esses dados não são uma simples “criação” dos algoritmos, não são algo aleatório, mas se baseiam em cálculos complexos a partir dos próprios dados apreendidos pelos sensores. É por aí que poderíamos sugerir o que descrevemos como o “efeito mágico” desses dispositivos. Essa infinidade de perfis de nós mesmos (que nossa percepção não pode captar a partir dos sentidos próprios ao corpo) violenta nossa razão. Essa infinidade de perfis a confunde, pois a tarefa fundamental da razão, em nossa relação com a imagem tradicional (como vimos na *forma espetacular*), é desvendar o que é *representado* por tal imagem. No limite, o que ocorre aqui poderia ser descrito como um certo conflito, como aquele exemplo da magia, em que possível e impossível são postos lado a lado: por uma vertente, a razão nos empurra a ver aquilo como uma *representação*, como um “outro de mim”, mas, por outra e já em curto-circuito, reconhece que aquilo não se trata de uma imagem convencional, um simples reflexo de espelho, com suas limitadas perspectivas. “Eu me vejo ali”, nada me convenceria de que aquilo não é o “meu reflexo”, ainda que aquilo não corresponda a qualquer reflexo de mim, a qualquer reflexo que eu, por meu próprio aparato perceptivo, poderia conceber.

Podemos entrever aí, portanto, aquele efeito de reunião entre um “possível” (algo que poderia existir no mundo e que me oferece uma alta fidelidade por conta de seus inúmeros perfis logicamente calculados pelos algoritmos – a imagem que vejo poderia, logicamente, ser “eu”) e um “impossível” (eu jamais poderia me ver sob aquela perspectiva; aquela imagem não sou “eu”, pois em nenhum momento eu poderia dela ter aquela perspectiva). Nessa tela de *YOU:R:CODE*, temos aquilo que na imagem algorítmica parece mesmo paradoxal: a reunião entre um e outro; possível e impossível são tensionados. Mas só o são porque os “percebo” sob o mesmo *valor de realidade*: a condição de “poder ser” é tão potente, ou seja, seu *valor de realidade* é tão “alto”, que, “perceptivamente”, concebo-a não como “real”, mas “como se fosse real”. Se o é ou não o é em essência, isso seria tema para os essencialistas. A grande questão é que aquela imagem algorítmica de meu corpo, isto é, aquela reunião de

inúmeros perfis de meu corpo, adquire um *valor de realidade* para mim. Essa reunião é tão “completa” que a deixo de ver como uma imagem convencional, como “recorte” extraído no tempo, como um enquadramento fixo e, portanto, limitado de meu *mundo patente*, para então concebê-la como algo inscrito dentro da própria urgência e acontecimentalidade desse meu mundo imediato. É por aí, pois, que ela se torna íntima, *familiar* a mim, e é por aí que me torno contíguo a ela. *Par conséquent*, não faz mais sentido buscar as semelhanças que ela guarda com meu mundo, o dito “real”, já que dele ela não se diferencia tanto mais: não no que toca ao seu *valor de realidade*. Em outras palavras, é como se a natureza da realidade da imagem “equivalesse” à daquela de nosso mundo imediato (e aqui – a ressalva é fulcral – “equivalentes” não quer dizer, de modo algum, o mesmo que “idênticos”).

É por isso que a fruição algorítmica – enquanto fruição dessa imagem algorítmica – distancia-se da característica da *representação*. Diversamente do que ocorre na relação com a imagem espetacular, na fruição algorítmica, o *valor de realidade* não reside na correspondência (lida como grau de semelhança ou de referencialidade) entre um “objeto real” e seu “outro de si”, o “objeto representado”, separados pela ponte da razão. Comparado ao contexto algorítmico, o *valor de realidade* da imagem espetacular é sempre e acentuadamente menor do que aquele de meu *mundo imediato*, aquilo que percebo imediatamente do mundo, e é isso que me permite reconhecê-la sempre como um “recorte” dele e não como ele propriamente. E essa diferença será, em última instância, ratificada e reforçada pela própria *frontalidade* sujeito/objeto: a imagem tradicional e sua “inelutável cisão do ver” ou o seu “interminável limiar do olhar”, como muito bem proclama Didi-Huberman⁴¹². Na imagem algorítmica, no entanto, o *valor de realidade* não está nem nessas semelhanças, nem é sempre menor que aquele de meu *mundo imediato*. Pelo contrário, o *valor de realidade* da imagem algorítmica tende a se aproximar cada vez mais (sobretudo a partir da sofisticação dos dispositivos) do *valor de realidade* de meu *mundo imediato*, já que me oferece desse último uma infinidade de perfis calculados. A imagem algorítmica tem, pois, a capacidade de preencher lacunas inexoráveis da *representação*. Ela tem a capacidade de me apresentar, dessas lacunas, as suas mais imprevisíveis dobraduras. Na *representação* haverá sempre um espaço a ser

⁴¹² Cf. DIDI-HUBERMAN, 2010, pp. 29-36, pp. 231-255. Ou, no original, “l’inéluctable scission du voir”, “l’interminable seuil du regard” (DIDI-HUBERMAN, 1992, pp. 09-15, pp. 183-200).

descoberto e, por conta disso, a imagem espetacular será sempre uma imagem incompleta, um quebra-cabeças a ser montado pela razão, um jogo de semelhanças e diferenças a ser jogado por ela: temos as regras dele, mas o jogo é jogado a cada vez que miramos a imagem; cada vez que a miramos, “descobrimos” um perfil diverso. E por isso até hoje temos ainda novas interpretações ao contemplarmos as *Pinturas Negras* de Goya ou os afrescos de Ghirlandaio em Santa Trinità.

Figura 28: *La romería de San Isidro*, de Francisco de Goya, da série de suas *Pinturas Negras*, 1819-1823, óleo sobre parede trasladado para tela, Museo del Prado, Madrid, Espanha. Fotografia: Wikimedia Commons.

Figura 29: *Rinuncia dei beni terreni*, de Domenico Ghirlandaio, 1482-1485, afresco, Cappella Sassetti, Igreja de Santa Trinità, Firenze, Itália. Fotografia: Wikimedia Commons.

Na imagem algorítmica, por sua vez, temos tantos perfis de "algo", de um "objeto" (os perfis calculados) que parece não haver jogo a ser jogado: há tanta "informação" que o "expressa" que parece não haver lacunas capazes de fazer

aparecer um espectro de dúvida⁴¹³ sobre a sua possibilidade de existência. É nesse sentido que, embora não seja propriamente o "real", a imagem algorítmica se nos "aparece como real": essa imagem adquire "para nós", "perceptivamente", o que chamamos de *valor de realidade*. Se existe ou não existe um correspondente desse "objeto" como forma material, como ponto diretamente verificável ou observável na crueza do "real", trata-se de uma questão que aqui não vem à tona. O que nos importa é que ela "poderia existir", sendo essas suas possibilidades de existência oferecidas pelos algoritmos. É isso que eles conseguem calcular. Seguindo esse caminho, a imagem algorítmica sugere exprimir mesmo uma nova natureza, um novo modo de existência dos fenômenos do mundo ao convertê-los em código binário. E, por conta disso, essa imagem parece instituir uma espécie outra de existência: uma existência *ex hypothesi*. O corpo que vejo na tela de *YOU:R:CODE* é, portanto, o resultado de vários perfis possíveis e calculados dele, e que, embora não seja meu corpo *de fato*, "poderia" *de fato* existir. É nesse sentido que dizemos: ele existe *ex hypothesi*. Mas como especificamente opera essa espécie outra de existência?

7.2 A existência *ex hypothesi*

A resposta a isso parece estar no próprio modo pelo qual a imagem algorítmica é constituída. A geração dessa nova possibilidade de existência dá-se por um processo de abstração extrema e, por conta mesmo da codificação, envolveria uma espécie de "standardização" dos antigos referenciais a partir da sua conversão em séries de *bits*. Mas isso não pode ser reduzido, como veremos, a uma "implosão" da referencialidade. A codificação aporta consigo a sua própria natureza fundamental, ou

⁴¹³ E isso ocorre não porque a imagem do corpo em *YOU:R:CODE* traz-nos um perfil absolutamente fiel ao que seria ver meu corpo desde uma perspectiva fora de mim. É claro que o que percebo da imagem algorítmica também tem suas lacunas. Mas são lacunas tão profundas que meu aparelho perceptivo, de qualquer modo, não detectaria. Sem conseguir detectá-las, tenho a sensação de estar vivendo algo "real". Isso significa que, para ter a percepção de algo como "real" não preciso apreendê-lo na sua inteireza, mas sim acessar a uma reunião mínima de perfis sobre esse algo (a propósito, Merleau-Ponty parece se aproximar disso ao observar que temos uma percepção sempre "parcial" do mundo (ver MERLEAU-PONTY, 1992, p. 94 e p. 267)). E é essa reunião mínima de perfis que os algoritmos parecem nos oferecer.

seja, aquela tensão paradoxal entre concretude e abstração: a imagem algorítmica ou o que dela chamamos comumente de “virtual” não deve ser circunscrito, no limite, como algo absolutamente abstrato. Há ali também uma certa concretude, a começar pela fisicalidade do próprio processo de codificação: não há codificação sem sinal elétrico, sem corrente elétrica que circule por diferentes componentes eletrônicos, materiais semicondutores química e fisicamente projetados e fabricados para uma específica finalidade.

Por aí a imagem algorítmica já não poderia ser considerada uma plena abstração. Mas há também aquilo que consideramos ser o elemento principal desse paradoxo: a imagem algorítmica tem a capacidade de nos oferecer uma “sensação de concretude”. Essa segunda concretude é, no entanto, uma concretude fabricada pelo próprio processo de abstração: é o resultado de uma reconfiguração de nosso mecanismo perceptivo, ou seja, de uma redefinição de nossos critérios de percepção sobre a realidade, o que significa dizer que a noção de realidade não depende mais de uma dimensão material necessariamente a ela associada. E é por isso que a *forma algorítmica* da imagem nos permite o acesso a um outro tipo de existência.

Por essa reconfiguração, essa *forma* permite-nos reconhecer nesse outro tipo um *valor de realidade*. Ela parece redefinir os critérios de percepção a partir da reconfiguração das normas de reconhecimento de algo como “real”. E como cumpre essa tarefa? Desvencilhando a noção de “real” daquilo que é forçosamente material para então concentrá-la em nossa própria percepção: cabe à imagem algorítmica gerar uma “sensação de realidade” tão potente que já nos baste para reconhecê-la “como se fosse o real”. Essa reconfiguração de critérios, o que apontaríamos como raiz de um novo *modus percipiendi*, dar-se-ia a partir de uma reconfiguração das normas elementares da percepção: não submetida forçosamente às regras da razão humana ou às leis naturais da física (por exemplo), é a ocasião em que nossa razão se vê desafiada – como a terceira tela de *YOU:R:CODE*.

Figura 30: Terceiro painel de *YOU:R:CODE*, de Bernd Lintermann, 2017, exposição *Open Codes*, ZKM, Alemanha. Fotografia de Eli Borges Junior.

Por isso, ao nos relacionarmos com as imagens desses dispositivos, estamos estabelecendo algo absolutamente diverso de nos relacionarmos com as imagens não algorítmicas (sejam essas últimas um desenho, uma pintura, uma escultura ou mesmo uma fotografia, um filme ou um vídeo convencionais). Como a imagem se transforma em uma contiguidade de meu próprio mundo, não a vejo mais propriamente como “imagem”, como um recorte do mundo fixado no tempo. Porque toda percepção de algo como imagem e não como inscrito na mecânica do cotidiano – como algo ordinário e a nós imediato – exige de nós, antes, uma modificação de nosso próprio posicionamento em relação ao observado. Colocar-me diante do vaso de flor sobre minha mesa é algo diverso de colocar-me diante da fotografia desse mesmo vaso de flor. Mas em que aspecto reside a diferença entre as duas situações? Na condição material da primeira e no status abstrato da segunda?

Parece, no entanto, haver uma questão anterior a essa, qual seja: por que vejo o primeiro como fenômeno a mim imediato, como algo não “recortado”, como algo já inscrito em meu mundo, mas a segunda como um “recorte” dele? Pois isso tem a ver

justamente com o número de perfis a que tenho acesso do primeiro e a limitada quantidade de perfis a que tenho acesso da segunda. Há algo em mim capaz de perceber o primeiro como “real” e a segunda como uma “imagem”, como uma “representação” do primeiro. Não atribuo à segunda o mesmo status do primeiro justamente porque a *forma* pela qual me é apresentada a segunda (*forma* dada por algo que busca projetar semelhanças com o real, mas que estará sempre em déficit em relação a ele) e o repertório de que disponho (dado por estar imerso em uma específica “forma de ver do Ocidente”, que aqui chamamos de “forma espetacular”) fazem-me acessá-la como uma “imagem” e não considerá-la como objeto ordinário do real. Essa *forma espetacular* de acessá-la, ou de fruí-la, é, como ressaltamos na primeira parte, uma espécie de idioma em que a imagem é escrita e, do mesmo modo que o poliglota não precisa apelar a todos os recursos da razão para perceber quando se passa de uma língua à outra, não necessito fazê-lo a fim de verificar se o vaso de flor é ou não “real”, se o que vejo concerne ao “objeto vaso de flor sobre a mesa” ou à “imagem do vaso de flor”. Trata-se de um reconhecimento “perceptivo”, mesmo anterior a uma articulação mais sofisticada do entendimento; em larga medida “tácito”, mas que, nem por isso, deixa de ser uma forma histórica e socialmente construída (daí nossa incapacidade, enquanto bebês, de distinguir entre o retrato de uma pessoa e a pessoa em carne e osso). Nós aprendemos a reconhecer uma imagem como “imagem” a partir desse idioma, dessa “forma de ver do Ocidente”. Essa sistematização do olhar, identificando uma certa limitação de perfis do vaso de flor e, portanto, as tais lacunas de que falamos, transforma aquilo que vemos em “imagem a ser contemplada”. E, assim, assumimos um outro posicionamento em relação a ela, distinguindo-a de algo inscrito na ordinariedade do mundo. Na presença da fotografia do vaso de flor, assumo, então, seu idioma: guardo com ela aquela inexorável e imprescindível *frontalidade* – e sua distância – de que falamos.

Poderíamos dizer que é justamente essa distinção entre “objeto” e “imagem” que parece não se firmar na fruição da imagem algorítmica. Ao ver e ouvir uma serpente em Realidade Virtual, reajo a ela como se fosse mesmo levar a picada. E reajo porque atribuo a ela o mesmo *valor de realidade* que atribuo ao vaso de flor sobre minha mesa. Ora, seria isso possível? Essa é a grande questão da *forma algorítmica*. O fato de não acessar a materialidade do animal peçonhento não me furta de sentir o “perigo” de sua presença. Trata-se de uma questão perceptiva: “percebo”

(e não por uma consciência intelectual, mas uma “consciência sensível”⁴¹⁴) essa imagem “como se fosse algo real” e percebo-a assim justamente por conta de uma outra forma de me relacionar com ela (diferente daquela “forma de ver” da *forma espetacular*, pois é mais do que uma “forma de ver”, é também uma “forma de sentir”), uma forma capaz de gerar aquele efeito de *familiaridade* comigo, fazendo dela uma contiguidade de meu *mundo patente*. Não vejo a serpente como “imagem de serpente”, mas como “algo” que, embora não seja o animal, “aparece” a mim “como se fosse animal”. E é justamente por isso que esse “algo” não é mais “representação”, mas pura “expressão”. “Seja” ou “não seja” o tal réptil (não me importa se aquilo que vejo é *de fato* um corpo, matéria em carne e osso, rajada e coberta por grossas escamas), ele “aparece” a mim como “algo que poderia ser uma víbora”. É nesse sentido que dizemos que esse algo é uma “serpente *ex hypothesi*”: esse algo – e não nos importa aqui o que é de fato – tem sobre mim um efeito capaz de instaurar tal sentimento de terror e repulsa. Esse é um caso em que o “efeito” de tal experiência, prescindindo do próprio objeto causador do terror e da repulsa, é tão próximo do real que adquire mesmo um *valor de realidade*.

Figura 31: Serpente em realidade virtual (um exemplo possível), vídeo para óculos de RV. Fonte: Youtube.

⁴¹⁴ Anterior mesmo a meu entendimento; a consciência intelectual, por sua vez, seria aquela própria da representação. Recorramos a Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 250).

Esse "efeito", essa capacidade, não é, entretanto, exclusividade da imagem algorítmica. Há certos casos que evocam elementos bastante similares. Pensemos, por exemplo, naqueles que padecem de ofidiofobia. Nessas situações, basta mesmo uma boa fotografia do réptil rastejante para que o pavor se instale. Embora tenhamos uma imagem espetacular (a fotografia), a representação sugere ser rompida. A fobia e sua condição de exceção (dada pela irracionalidade que lhe é característica) parecem ter a capacidade de desestabilizar a distância entre espectador e fotografia e de instaurar uma certa *familiaridade* com o objeto da imagem. Não seria hiperbólico aventar que a fobia mesma parece preencher as lacunas da representação, a carência de perfis do objeto. A fobia, nesse caso, reorganiza os critérios de percepção do "real", legando à imagem da cobra um elevado *valor de realidade* e, por consequência, o efeito de repugnância por parte de seu observador como se "real" fosse.

Falamos, assim, de um ente que parece dotar-se de um estatuto ontológico controverso: uma "serpente" e "não serpente", pois, ao mesmo tempo em que podemos dizer que possui vários aspectos de uma víbora, aquele objeto que chamamos de fotografia não carrega a materialidade de uma cobra real. De modo análogo, ao mesmo tempo em que podemos afirmar que não se trata do referido réptil, tal objeto causa ao portador da fobia uma sensação "como se o fosse": o portador "sensorialmente" reage "como se esse ente fosse" uma serpente real. É, pois, a natureza indefinida dele que me obriga a reconhecer que estou diante de algo sem um referente direto no mundo (pois, em última instância, o mundo da vida é constituído de referentes que posso identificar como "patentes" já num primeiro *coup d'oeil*, e não de "entes" com uma existência controversa, que necessito a todo momento verificar, pelo gabarito do entendimento, se se trata ou não de algo "real").

Mas, se, por um lado, não há um referente direto – e, portanto, a chave da representação cai por terra –, por outro, parece ser inegável haver aí uma certa "correspondência", ainda que indireta, com o "real". Indireta porque "real" e imagem algorítmica – víbora da floresta amazônica e serpente em Realidade Virtual – não se correspondem, nem se comunicam, a não ser pelo código e sua condição de "porta-voz" entre aqueles dois elementos (seria possível pensar em uma "referencialidade" sem um "referente" específico?). Essa "serpente/não serpente", esse ente estranho que presenciamos em RV consiste, em última medida, em uma "aparição", resultante

de uma reunião e um entrelaçamento de perfis possíveis. Quanto mais complexa for essa teia, quanto mais perfis essa teia for capaz de apresentar, maior será seu *valor de realidade* e, com isso, menor a sua capacidade de gerar estranhamento. Não representado, esse ente é simplesmente “expresso”, ele é pura aparição submetida à percepção: nem exatamente víbora material e nem a sua ausência, manifesta-se a nós como uma “presença” estranha capaz de despertar terror e desespero. Sob a “hipótese de existir”, essa imagem algorítmica a que temos acesso a partir dos óculos de RV parece pendular, assim, entre o concreto e o abstrato: e, por isso, conserva o paradoxo entre existente e não existente, presença e ausência, possível e impossível, legado direto daquela natureza paradoxal da codificação, entre 0 e 1. Afinal, aquela tensão entre o esforço de tudo codificar e a impossibilidade de tudo codificar poderia ser lida nada mais como uma tensão entre um esforço de gerar uma imagem que faça remissão direta ao real (que tenha, portanto, um referente real) e a impossibilidade de obter essa imagem com um referente real, já que tudo, no final das contas, torna-se ausência ou presença de sinal elétrico (o 0 e o 1 do código binário, como vimos).

7.3 A “expressão”

E aqui alcançamos nossa hipótese da passagem da *representação* para a *expressão*. Mas o que, de fato, queremos dizer com isso? Como compreender esse outro tipo de correspondência? Ainda que semanticamente bastante vasto, quem nos ajuda a esclarecer esse termo é nada menos que o próprio sistematizador do código binário moderno: Gottfried Wilhelm Leibniz. O conceito de “expressão” permearia boa parte da obra do filósofo alemão sobretudo como recurso a fim de garantir a coesão e a logicidade de seu grande projeto da *Characterisque universelle*. Nessa empreitada, Leibniz propor-se-ia explorar as seguintes questões: como pensar uma linguagem que fosse capaz de guardar uma correspondência perfeita entre seus conceitos e caracteres? Como escapar às sedutoras imprecisões entre ambos; como não reduzi-las à dimensão instrumental da linguagem? Em suma, como explicar que um caractere pode, logicamente, traduzir um conceito?

Ora, isso se torna possível se renunciarmos a uma noção de correspondência baseada na sinonímia visual entre duas partes ou dois sistemas. Duas coisas podem se relacionar sem que para isso guardem forçosamente entre si elementos semelhantes. Leibniz, então, desloca a noção de correspondência e, por sua vez, de referencialidade, desde uma abordagem a partir da *semelhança* para uma abordagem que explora as *relações* entre uma coisa e outra (relações, portanto, que não necessariamente funcionem na chave da sinonímia). Partindo disso, abre-nos espaço para pensar a correspondência entre duas coisas visual e materialmente diversas: o corpo e a alma, ou ainda, um círculo e uma equação matemática, por exemplo. Embora não guardem qualquer semelhança visual (tampouco material), poderíamos dizer que essas coisas são, no entanto, repletas de referencialidade entre si. Mas, se pensamos em um nível mais profundo, o que propriamente explicaria essa correspondência? Em que esses dois elementos tão distintos podem se aproximados? E aqui retomamos a pergunta: é possível haver referencialidade sem referentes específicos?

Isso pode ser vislumbrado a partir da noção de "expressão" apresentada por Leibniz. Para o filósofo, uma coisa "exprime" uma outra – o corpo exprime a alma; a equação exprime o círculo – na medida em que há “uma relação constante e regrada entre aquilo que se pode dizer de uma e aquilo que se pode dizer da outra”⁴¹⁵. Duas coisas diferentes se expressam, guardam uma correspondência entre si, não porque são semelhantes⁴¹⁶, mas porque *constituem relações análogas entre si*. Para isso, as duas coisas devem estar unidas por uma “regularidade”, uma “lei de correspondência”⁴¹⁷, o que significa que elas não se irmanam porque mantêm uma relação direta *entre si*, mas sim porque *atravessam e cumprem tais regras comuns*. Assim, com essa noção de expressão, podemos pensar a relação entre uma coisa e outra sem que tenhamos de passar inexoravelmente pela definição precisa de uma e

⁴¹⁵ Tradução nossa. No original: “Une chose *exprime* une autre (dans mon langage) lorsqu’il y a un rapport constant et réglé entre ce qui se peut dire de l’une et de l’autre” (LEIBNIZ, 1993, p. 273, *itálico do autor*). Vale conferir aqui o belo trabalho de Tessa Lacerda dedicado à noção de expressão em Leibniz, de onde, inclusive, revigoramos esse excerto de Leibniz (LACERDA, 2006).

⁴¹⁶ Esses são casos extremos, mas, mesmo quando há semelhanças visuais entre dois entes, Leibniz nos convoca a não as pensar como o substrato da correspondência entre eles. O substrato dessa correspondência reside, portanto, não nas semelhanças observáveis, mas no conjunto de relações entre um e outro. Não há semelhança, mas uma “correspondência expressiva” (LACERDA, 2006, p. 68).

⁴¹⁷ Cf. LACERDA, 2006, p. 70.

de outra. O que emerge daí são os seus sistemas de relações, via pela qual operará a correspondência.

Ora, isso nos convida justamente a pensar no processo de codificação entre o dito mundo “real” e aquele do resultado da conversão para imagem algorítmica. Qual a relação entre meu corpo de carne e osso e o corpo em 3D que vejo em *YOU:R:CODE*? A rigor, como dissemos, não há semelhanças diretas entre os dois, mas, como reconhecemos, parece inegável que haja uma certa correspondência entre ambos. Pois não poderíamos dizer que aquilo que os irmana é dado justamente por algo como essa “lei de correspondência” de que nos fala Leibniz, lei que regula a analogia entre o sistema de relações de um e o sistema de relações de outro? Ora, uma possível resposta a essa correspondência entre meu corpo em carne e osso e o corpo que presencio em 3D é a mesma de Leibniz: a matemática. Se posso aproximá-los sob um mesmo fio de prumo, se em algo eles são comuns, é a sua calculabilidade. Posso, em alguma escala, converter meu corpo de carne e osso em um conjunto de relações matemáticas, assim como posso construir um corpo em 3D, não “semelhante” e sim “correspondente”, a partir desse mesmo conjunto de relações. É, pois, no processo de codificação que meu mundo “real” e o mundo da “imagem algorítmica” se irmanam. A codificação é o ponto de passagem entre um e outro, ela é a câmara de combustão da expressão: é nessa etapa em que, pela regularidade e a constância do cálculo e pela conversão em código binário, coloco em relação “aquilo que quero e posso dizer de um” e “aquilo que posso e quero dizer de outro”. É por essa espécie de “padrão”, é por esse “mecanismo uniformizador”, que busco “equivaler” – ainda que não o possa plenamente – um e outro. Só a partir desse “invariante”⁴¹⁸ posso “traduzir” um no outro. O código binário (cálculo transformado em séries de 0 e 1) é a lei que aproxima, sem entrecruzar, esses dois mundos. Ele é o único ponto comum da correspondência entre ambos.

Por aí verificamos, mais uma vez, aquele caráter paradoxal da codificação⁴¹⁹. A imagem algorítmica é, assim, como a matemática, uma espécie de artifício que nos

⁴¹⁸ Cf. LACERDA, 2006, p. 70.

⁴¹⁹ Ao estudar o infinitesimal, Leibniz parece se ater a um problema cuja natureza poderia ser de um certo modo aproximado a essa tensão paradoxal da codificação. O filósofo não pretende, nesse sentido, determinar a menor quantidade possível, encontrar esse que seria o menor número de todos (uma vez que isso é, para ele, reconhecidamente impossível – visto que é logicamente inviável), mas sim

permite lidar com as variações do mundo “real” por meio de um invariável abstrato (o código). A partir dele, temos uma correspondência inegável entre concreto e abstrato e é por ele, e justamente por esse paradoxo entre existente e não existente, que minha imagem resultante herdarà a sua própria paradoxalidade: um corpo que não existe *de fato*, mas que poderia existir *ex hypothesi*. O importante a se observar nisso tudo é que, como anteriormente já sublinhamos, não é porque o código é algo abstrato que o seu resultado é toda uma abstração, algo “criado”, totalmente “simulado”. É para isso que queremos chamar a atenção. A codificação permite uma outra correspondência entre meu corpo material e meu corpo em 3D não porque “simula” o primeiro, por meio da constituição do segundo (assim como não se trata de uma mera abstração do primeiro no segundo), mas sim porque faz do segundo uma “expressão” do primeiro. A codificação reúne esses dois entes heterogêneos sob a sua invariabilidade, funcionando como uma espécie de lastro entre duas moedas distintas, lastro que, a rigor, não é (como também não pode ser) nem uma moeda nem a outra. Isso é permitido, pois, pela natureza matemática do código, única fronteira em que mundo “real” e mundo da imagem acenam-se, sem, no entanto, tocarem-se.

Algo que nos ajuda a compreender esse elemento da “invariabilidade” é pensar a codificação como a região entre duas retas ou figuras paralelas. Embora elas mantenham uma relação de proximidade (o próprio paralelismo se dá justamente por conta de estarem próximas), elas jamais se cruzarão. Há uma relação que se dá pela proximidade entre ambas (e por isso elas têm algo de comum), ainda que essa proximidade jamais se converta em um entrecruzamento, ou seja, em identidade. A mesma proximidade é aquela que, por um lado, “aproxima” e, por outro, “distancia” a ambas. Essa relação, constante e regradada, é, pois, o invariante que as irmana.

Podemos, assim, pensar em uma “correspondência”, ainda que as duas não possuam pontos semelhantes, ainda que não troquem pontos. E é por isso que entre

pretende trabalhá-lo como uma abstração, não como uma abstração completa, e sim como uma abstração que mantém relações com o concreto (pelo infinitesimal pode-se passar da matemática para a natureza (LACERDA, 2006, p. 61-62)). E isso se dá não porque o abstrato é uma cópia exata do concreto, mas porque expressa uma correspondência, uma analogia, de relações com ele. Por aí, Leibniz conseguirá reunir possível e impossível: mantém as diferenças, ao mesmo tempo em que as irmana sob um ponto comum. Assim, buscará “estudar um *processo de variação* por uma lei invariável” (LACERDA, 2006, p. 51). Ora, Leibniz já nos ensinaria o caminho da codificação e aquele esforço a ela impossível: o de tentar dar conta do diferente no mundo, tentar abordar as diferenças, a partir, no entanto, de uma mesma lei, de uma lei invariável – a linguagem binária do 0 e 1.

exprimido e expressão não há comunicação direta. Não há jamais algo de um que é efetivamente “copiado”, “transferido” ou “transmitido” ao outro. Tal como a linguagem ou a matemática, a codificação é esse ponto de passagem que permite que um mundo seja traduzível em outro, ainda que esse ponto de passagem não se assemelhe nem ao exprimido nem à expressão: o código binário não é semelhante nem àquilo que percebo de meu corpo em carne e osso, nem ao conjunto de sinais luminosos que vejo na tela da obra de Lintermann.

É mister que façamos ainda uma outra importante observação. Quando Leibniz nos afirma ser a expressão uma correspondência entre “aquilo que se pode dizer” de uma coisa e “aquilo que se pode dizer” de outra, ele nos abre espaço para pensá-la não a partir de uma abordagem totalizante, mas sim a partir de uma perspectiva singular, de um perfil, do conjunto de relações que “posso” ou “quero” dizer sobre elas⁴²⁰. E isso nos permite definitivamente descolar o significado de expressão daquele da representação: o que está em jogo aqui não é propriamente uma essência completa e absoluta da coisa (o seu “gabarito ideal”, sob uma acepção platônica), mas sim um perfil ou uma teia de perfis da coisa. E é por isso também que a noção de expressão nos é cara no sentido de caracterizar a forma algorítmica e seu processo de codificação: a imagem algorítmica guarda uma referencialidade com o “real” porque mantém com ele, não semelhanças, mas um conjunto de relações que se resolvem na propriedade estandardizante e invariável do código. O que, a rigor, explica a correspondência do corpo em 3D que vejo com o meu corpo material é, antes do que uma “semelhança” entre ambos (pois, a rigor, não pode haver semelhança entre duas coisas tão heterogêneas), a condição a qual o primeiro é uma “expressão” do segundo, ou seja, reúne dele uma série de perfis e, a partir dessa intrincada teia de perfis do corpo material, consegue estabelecer com ele um conjunto complexo de relações, complexo o bastante para obter, a partir disso, um *valor de realidade*.

É nesse sentido que o mundo da imagem algorítmica “exprime” o mundo real, ainda que não seja necessariamente semelhante a ele. E isso porque um guarda com o outro certas relações de correspondência as quais nos permitem, por si mesmas, experimentar o mundo da imagem “como se fosse” o mundo “real”. Relações de

⁴²⁰ Como nos dirá Leibniz, “pelo simples exame das relações do que exprime podemos chegar ao conhecimento das propriedades correspondentes da coisa a ser exprimida” em seu *Quid sit idea*. Passagem citada e traduzida por LACERDA, 2006, p. 11.

correspondência que não “representam” ou pretendem abordar a “essência” do “real” – ou uma ideia por trás das *coisas* –, mas que têm como matéria-prima única o que dele, do “real”, se é capaz de apreender, sempre em perspectiva. Por esses seus perfis é que pode ser conhecido, orienta-nos Leibniz. É dentro dessa chave que deve ser lido aqui o termo “expressão”. Como que redefinindo a noção de referencialidade, é por meio da “expressão” que, como bem nos complementa Merleau-Ponty, um fenômeno pode “fazer conhecer um outro que não está dado ou mesmo nunca foi dado”⁴²¹. O que importa, desse modo, não é a ideia por trás da coisa, isto é, algo capaz de atribuir-lhe um caráter substancial, essencial, fixo, mas aquilo que se manifesta dela, sua condição de presença mesma: “a expressão não é um enunciado sobre tal ou tal coisa, ela é a manifestação do próprio Ser; ela exprime a maneira em que o Ser nos aparece”⁴²². Da ideia por trás da coisa, passa-se, portanto, àquilo que dela a nós se apresenta, aquilo que dela a nós aparece.

Assim como o símbolo⁴²³ para Leibniz, a expressão de algo não é propriamente esse algo, mas um perfil, uma perspectiva desse algo⁴²⁴. E por isso ela é interessante para pensarmos a forma algorítmica: o que temos como dados codificados (e seus correspondentes como imagem e som propriamente ditos: o corpo em 3D de *YOU:R:CODE*) é apenas uma expressão (uma reunião de perspectivas, de perfis) de meu corpo físico, ou seja, “o que foi possível apreender” daquilo a ser codificado (meu corpo em carne e osso).

⁴²¹ Trecho que constitui a definição de expressão que Merleau-Ponty apresentaria em seus cursos no Collège de France, notas de 1953, sob o tema *Le monde*. No original, “On entendra ici par expression ou expressivité la propriété qu’a un phénomène, par son agencement interne, d’en faire connaître un autre qui n’est pas ou même n’a jamais été donné” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 48).

⁴²² Como muito bem define Jenny Slatman, seguindo a trilha de Merleau-Ponty, a noção de “expressão”. A tradução é nossa. No original: “L’expression n’est pas un énoncé sur telle ou telle chose, elle est la manifestation de l’Être même, elle exprime la manière dont l’Être nous apparaît”

⁴²³ Para Merleau-Ponty, os símbolos são tão também expressão, mas isso não tem nada a ver forçosamente com o universo da linguagem (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 45).

⁴²⁴ É por isso que os caracteres podem expressar conceitos; é por isso que o infinitesimal pode expressar as relações entre as figuras do mundo; é por isso, portanto, que a matemática pode expressar a natureza. E, nesse sentido, é por isso que a matemática não pode ser concebida como uma mera abstração, mas sim como uma abstração que guarda, no limite, em si, um aspecto de concretude dado justamente por aquele perfil que foi capaz de apreender do mundo. Cf. LACERDA, 2006, p. 29.

Mas, ainda que a codificação pareça estar sempre em déficit em relação a esse “real” – pois ela jamais poderá apreendê-lo por inteiro ainda que a isso aspire⁴²⁵ –, com ela essa capacidade de apreensão tornou-se poderosa como nunca antes. Com a fotografia e o cinema, pudemos apreender inúmeros perfis que a mão ou o olho jamais seriam capazes de acessar. É isso que Benjamin muito bem observa ao dizer que “o espaço se amplia com o grande plano” e “o movimento se torna mais vagaroso com a câmara lenta”⁴²⁶. A possibilidade de apreender aquela “atitude precisa” na “fração de segundo” em que alguém dá um passo⁴²⁷, aquele instante preciso capaz de nos revelar “o que se passa verdadeiramente entre a mão e o metal” no simples “gesto de pegar um isqueiro ou uma colher”⁴²⁸. É a esses mínimos detalhes – que significam, no limite, uma multiplicidade de perfis – que nos referimos como dobraduras do “real”.

Mas, se a câmera foi capaz de nos trazer perspectivas que o tato, a visão ou a audição jamais acessariam, sua imagem (mesmo com o movimento do cinema) remanesceria como uma *projeção* do “real”, sem nos oferecer, no entanto, desse “real”, aquele que talvez seja um de seus elementos perceptivos fundamentais: a sensação de imprevisibilidade. Pois isso exigiria uma sincronia temporal capaz de promover um encontro perfeito – sem prejuízo de uma ou da outra – entre a “temporalidade do *mundo patente*” e a “temporalidade da imagem”⁴²⁹. Só assim a imagem teria como adquirir um *valor de realidade* a ponto de confundir-se com o

⁴²⁵ A grande tensão paradoxal da codificação, como assinalamos ao definir “forma algorítmica”, no início da parte II desta tese.

⁴²⁶ Cf. BENJAMIN, 2012, p. 204.

⁴²⁷ Cf. BENJAMIN, 2012, p. 204.

⁴²⁸ Cf. BENJAMIN, 2012, p. 204.

⁴²⁹ O que não ocorre com o cinema, ainda que com a sua imagem “em movimento”. Ao assistirmos a um filme, ou renunciemos à temporalidade do “real” capitulando à temporalidade da imagem (quando dizemos “estarmos completamente imersos no filme”, com nossa percepção completamente desviada do real e dedicada ao que assistimos), ou o contrário, quando somos chamados ao “real” ou por uma distração ou por falta de interesse no que é exibido (quando não “nos entregamos” à imagem). Essa impossibilidade de compatibilizar as duas temporalidades ocorre por conta de uma qualidade muito específica dessa imagem fílmica: como tentativa de projeção de nosso *mundo patente*, como uma representação sua, ela é, em última instância, previsível; ela contém em si um número limitado de perfis daquele, sendo incapaz de, por conta disso, equivaler-se a ele (o máximo que pode ocorrer é esse primeiro caso, quando a imagem furta nossa atenção, impondo a sua temporalidade e não nos deixando perceber a temporalidade desse *mundo imediato*). A imagem do cinema, portanto, não conta com essa capacidade de se tornar “familiar” a nós, permitindo-nos habitá-la sem que renunciemos à própria dinâmica do *patente*. Distinguindo-se sempre desse por conta da diferença de temporalidades, não podemos percebê-la “como se fosse real”. É por isso que dizemos que ela é incapaz de nos fornecer um “valor de realidade”.

próprio real. Ironicamente, é libertando-se da obrigação de se assemelhar a ele em todos os seus pontos que a imagem logrará, com a codificação, tal tarefa: uma imagem pode se confundir ao "real" não pelo quanto se parece visual e sonoramente a ele, mas sim pela sua capacidade de nos fazer perceber a sua dinâmica própria. Uma imagem pode se confundir ao "real" quando nos faz percebê-la como viva, como algo que pode, a qualquer momento surpreender-nos, assim como a incrível tela de *YOU:R:CODE* que nos examina, que nos escrutiniza a ponto de “adivinhar” nossa idade. Ela parece querer conhecer-nos, ou seja, romper barreiras que nos separam, e, a partir disso, estabelecer conosco uma forma de proximidade. E para isso é fundamental que ela gere, paradoxalmente, aquela intimidade e aquele estranhamento: é forçoso que ela nos faça “perceber” (e não só ver ou ouvir), que seu mundo e as coisas que expressa estejam sob resguardo de uma ação que já não é mais a nossa.

Talvez seja essa sensação paradoxal que explique, em certa medida nosso encantamento pelos robôs, obras que buscam promover essa relação “viva”, porque de um certo modo "surpreendente", conosco. É o que nos oferece, por exemplo, a estranha criatura de *Fearful Symmetry*, de Ruairi Glynn⁴³⁰, que parece querer nos examinar como em uma missão alienígena, ou ainda os "robôs desenhistas"⁴³¹, do português Leonel Moura, que assinam suas obras depois de "estabelecerem" o seu término. Tal paradoxo parece nos oferecer aquela sensação de que com ela coabitamos, de que estamos submetidos às efemérides da mesma temporalidade, pois habitar não é uma ação estanque, ela só vale no tempo: é porque o mundo se movimenta em torno de nós, é porque aquilo que dele nos é imediato parece ter uma

⁴³⁰ Como assinalamos em artigo apresentado durante o X Simpósio Nacional da ABCiber, "Em *Fearful Symmetry*, Ruairi Glynn apresenta-nos seu robô luminoso, que num primeiro momento insinua um certo estranhamento em relação aos visitantes da instalação, uma certa hostilidade que parece, no entanto, ser dissolvida ao longo dos primeiros contatos com eles. Nada como alguns minutos para que o robô possa sofisticadamente analisar os gestos do público, reagindo a elas a partir de seus lânguidos ou frenéticos movimentos. Talvez o nome seja mesmo sugestivo, uma "simetria temível", sensação de encontrar ali, na sala escura, um ser estranho, que se comporta não como simples máquina, mas como algo "vivo", quase "animado". E por isso mesmo redunde no que sugere o seu próprio título: em que medida aquela criatura não nos desperta um certo receio, ou mesmo nos amedronta, com a possibilidade de se assemelhar tanto a uma vida inteligente?" (BORGES JUNIOR, 2018b, pp. 1531-1532). Disponível em: <<http://www.ruairiglynn.co.uk/portfolio/fsymmetry/>>. Acesso em: 02 dez. 2019.

⁴³¹ Chamados de RAP (Robotic Action Painter) por Leonel Moura. Disponível em: <<http://www.leonelmoura.com/index.php/robot-art/rap/>>. Acesso em: 01 dez. 2019.

ação distinta da nossa, enfim, é porque ele é imprevisível que podemos ter a percepção de que estamos "vivos".

Figura 32: *Fearfull Symmetry*, de Ruairi Glynn, 2012, em exibição na Tate Modern, Londres, Inglaterra.
Fotografias de Simon Kennedy. Fonte: <http://www.ruairiglynn.co.uk/>

Figura 33: Robotic Action Painter (RAP) em ação no Museu de História Natural de New York, Leonel Moura, 2007. Fonte: <http://www.leonelmoura.com/>

Figura 34: Obra realizada pelo RAP: RAP 230807, Leonel Moura, 2007, tinta sobre tela, Coleção Bebot Association. Fonte: <http://www.leonelmoura.com/rap-2/>

Por aí é possível pensar o processo de codificação a partir de algo que foge por completo de uma lógica da semelhança. O elemento da imprevisibilidade confere, assim, à imagem isso que identificamos como o seu *valor de realidade*. A imagem algorítmica não tem a capacidade de apreender todos os traços do "real", mas sim de expressá-los de uma maneira extremamente complexa, em perfis, a partir de relações que estabelece com eles⁴³². A teia de relações que ela cria, por meio do código, é tão complexa que nos dá um mínimo⁴³³ de "informações" que de necessitamos

⁴³² Por isso, o grau de *familiaridade* com uma imagem tem menos a ver com aquilo que ela traz do real do que com a complexidade de perfis que ela pode oferecer. A resolução ou a fidelidade visual ou auditiva de uma imagem algorítmica não tem a ver diretamente com a sua capacidade de "copiar" algo do mundo (pois o substrato da resolução visual, o *pixel*, nem existe concretamente), mas com a sua capacidade de nos trazer uma completude tal de perfis, de nos expressar algo que nos faça conceber aquilo "como se existisse". Pois, comparada ao *mundo patente*, a resolução visual ou a fidelidade auditiva de uma imagem serão sempre deficitárias. Qual o nível de fidelidade da imagem algorítmica? Nós não a acessamos buscando saber o que ela "representa" do mundo (e, a partir da razão, fazer as conexões com esse mundo). A sua fidelidade não é só prejudicada porque não conseguimos apreender por completo o mundo, mas sim pelas próprias limitações físicas do circuito elétrico: há sempre uma perda da conversão de analógico para o digital, já diria o Teorema de Nyquist. Nós a acessamos simplesmente pelo que ela exprime enquanto fenômeno. É essa expressão que acessamos. É ela mesma que nos sensibiliza e não o seu "significado" a ser desvendado pela razão.

⁴³³ Há fronteiras muito débeis, totalmente indefiníveis, entre nossa "percepção de realidade", nossa imaginação e a mais pura ilusão: basta um mínimo de transformação dos elementos que caracterizam o mundo (ou das variáveis desses) para transitarmos facilmente de uma às outras. Afinal, é justamente essa facilidade em confundir esses estados do "espírito" que levaria nosso mais célebre filósofo da Modernidade, René Descartes, a assegurar-se em suas *Meditações* – no seu caso a partir do próprio *Cogito* – que não estivesse mesmo sonhando. É nesse sentido que a sensação do "real" parece não ser algo tão seguro como pode parecer. Pode insinuar-se tarefa fácil fazer com que meu pensamento transite, neste momento, do sonho que tive na noite passada (a imaginação) para o que vejo e ouço nesta sala em que agora escrevo (o "real"). A passagem de um ao outro estado é praticamente "imperceptível", mas é justamente essa imperceptibilidade que nos evidencia a porosa fronteira entre os dois. Basta que alguns fatores sejam ativados para que pensemos fazer parte desse "real". Ou mesmo, no limite, basta que meu corpo, biologicamente, sofra qualquer revés capaz de furtá-lo à normalidade. O que queremos dizer é que aquilo que nos parece "real" não está garantido por uma fonte tão segura assim. Ora, que certeza será essa do *Cogito* com um pouco menos de oxigênio no corpo? A "Realidade" pode ser transpassada em um sopro. Prova disso são os transtornos psíquicos que confundem "realidade" e "ficção", como a síndrome de Dom Quixote, possivelmente causada por breves privações de oxigenação cerebral. O "real" não é algo tão "dado" assim e depende muito de nossa percepção, do que "percebemos" sobre ele. Percepção que é frágil e sujeita às mais imprevisíveis intempéries. O "real" aqui, portanto, não depende da *coisa em si* (ela aqui nem entra em questão, muito menos a sua natureza), mas dos perfis dela aos quais temos acesso. É por isso que, quanto mais perfis aos quais temos a nosso alcance (perfis daquilo que percebemos), maiores são as chances de concebê-lo como "real". Não porque essa reunião de perfis será comparada a um gabarito ideal (isso é tarefa na *representação*), mas porque ela tem a capacidade, de algum modo, de nos complementar, preenchendo aquelas lacunas, que a *representação*, por exemplo, deixaria em aberto. Por isso, nossa percepção trabalha a todo momento, do real à ficção, à imaginação, à ilusão. A todo momento testamos (ainda que de modo tácito) aquilo aportado por ela e nisso somos muito parecidos com os processadores, com seus testes de "se X, então Y" dos algoritmos. Esses testes nos dão um diagnóstico capaz de nos fazer considerar se estamos ou não vivendo um momento "real" ou não. Não é essa série de testes que faz Descartes (transitando do modo tácito para a operação do raciocínio) logo no início de sua primeira meditação? Não é esse o princípio da dúvida cartesiana? Uma série de perguntas de verificação? O mesmo ocorre, por exemplo, ao olharmos para um corpo que se move, a fim de verificarmos se se trata de um robô ou de um humano. Há aí um conjunto de relações a serem

(compatibilizando a sua temporalidade com a temporalidade do “real”⁴³⁴) para que a percebamos “como se fosse real”. Quanto maior e mais intrincada forem essas relações, quanto maior o número de perfis, maior será o nível de imprevisibilidade e a sensação de realidade (que, a partir de um certo momento se converte simplesmente em *valor de realidade*: a partir desse ponto a imagem adquire um status de “real”, permite-nos percebê-la “como se fosse real”. É o instante em que tudo ali adquire uma existência própria, *ex hypothesi*). Quanto mais apurada for a sua capacidade de nos oferecer perfis do “real” e, com a sua ação saturadora, preencher as lacunas da representação – alterando com isso nossos próprios critérios perceptivos –, mais estaremos prontos a perceber esse algo “como se fosse algo real”.

Mas há um outro elemento fundamental para que isso ocorra. O que deve se expressar não é a materialidade em si do dispositivo que nos fornecerá a imagem algorítmica (por exemplo, o objeto tela e sua resolução visual), mas os perfis do “real” que ela pode nos oferecer. O *valor de realidade* emerge, assim, quando a expressão tecnológica, ou seja, a imagem suportada pelos dispositivos (o que nos chega como luz e som), desaparece em favor do que é exprimido. E isso se dá, também, quando todo o processo de codificação desaparece em favor de uma hegemonia dos sistemas de relações dos perfis. Por isso, esse efeito de realidade só ocorre quando o dispositivo se torna “invisível” ou quando aquilo que dá forma à imagem que acessamos desaparece como tal (o pixelado, por exemplo). Nessa direção, dispositivos cada vez menores em tamanho, porém mais complexos e potentes⁴³⁵

“conferidas” a fim de que possamos identificá-lo como um “outro de mim”; há aí uma espécie de “*check-list* de analogias” que, cumprindo certos critérios, assegura a mim estar diante de “alguém” e não de “algo”. É por isso que a Inteligência Artificial nos desafia cada vez mais: ela consegue cumprir cada vez mais pontos desse *check list*. A partir de um certo momento, serão tantos os pontos cumpridos – e pontos importantes como a “empatia” ou a ação por nós imprevisível – que poderemos confundi-las por completo com os humanos: elas nos serão completamente familiares, pois aquilo que nos distingue se tornará cada vez menos “perceptível” a nós. Em suma, a partir de um certo nível de complexidade de relações, algo adquire para nós um *valor de realidade* (e isso, reiteramos, não tem nada a ver diretamente com a realidade mesma).

⁴³⁴ E por isso não concordamos que ela “supere” o tempo cronológico. Ela entra em sincronia com a temporalidade do “real”, sem fazê-la desaparecer.

⁴³⁵ Por isso, a própria dimensão do *pixel* tende a tornar-se cada vez mais reduzida, permitindo-nos que mais e mais perfis possam ser originados a partir de um elemento ainda menor. Isso foi bastante sensível durante a revolução digital com o salto astronômico da resolução das telas. Quanto ao som, passamos pelo mesmo fenômeno, com o melhoramento da fidelidade auditiva.

(muito próximos da capacidade de visão e audição humanas), tendem a elevar essa sensação de realidade.

E talvez seja esse justamente o calcanhar de Aquiles da Realidade Virtual ou da Realidade Aumentada. Há sempre um grande risco de competição entre a complexidade do dispositivo enquanto objeto físico e a complexidade da imagem: a complexidade do dispositivo parece obliterar o alcance do próprio *valor de realidade*, permitindo ainda ao usuário uma demarcação clara entre um “real” e um “não real” (pensemos nos óculos em RV, no peso do equipamento sobre nossa cabeça e em uma costumeira sensação de fadiga que, muitas vezes, sobrevém-nos após os primeiros minutos de uso). Essa diferença tende a desaparecer com o “desaparecimento” do dispositivo. É nesse sentido que, tudo indica, estaremos diante de uma nova era da imagem algorítmica quando a produção e operação da imagem algorítmica forem orientadas fundamentalmente para tecnologias quase imperceptíveis por nós (a implantação de *microchips* na retina, por exemplo), fornecendo-nos informações sobre temperatura, agenda de compromissos do dia, recursos para interação em tempo real, assim como já ensaiam os filmes futuristas de Keiichi Matsuda⁴³⁶.

⁴³⁶ Com destaque para seu *Hyper-Reality*, em que Matsuda nos ajuda a antever possíveis usos e aplicações dos recursos de Realidade Virtual e Realidade Aumentada na execução das mais variadas tarefas cotidianas, como comer, caminhar na rua ou ir ao mercado. Disponível em: <<http://km.cx/projects/hyper-reality>>. Acesso em: 03 dez. 2019.

Figura 35: *Hyper-Reality*, vídeo de Kiichi Matsuda, 2016. Fotogramas do vídeo.

Em outras, palavras, o “valor de realidade” daquilo que acessamos pela imagem algorítmica é diretamente proporcional à invisibilidade de seu suporte e, como vimos, ao número de perfis apresentados.

Figura 36: Gráfico "valor de realidade".

Parece ser possível admitir então que o *valor de realidade* da imagem algorítmica não está no que dela nós podemos extrair por meio da razão (esse é o caso da imagem espetacular, em que operamos a partir da representação). Esse *valor* estaria justamente na capacidade dela de instaurar uma fruição capaz de nos fazer “sentir” o “real” e não propriamente de “pensá-lo”. É então que a *forma algorítmica* parece inverter aquele movimento que vimos⁴³⁷ com a *forma espetacular* e, de uma “fruição do pensar” (na medida em que a imagem espetacular é “representada”) passamos a uma “fruição do sentir” (pois a imagem algorítmica é “expressa”). O acesso à imagem algorítmica se dá simplesmente pelo que ela pode fazer sentir: de uma *racionalidade* a uma *sensorialidade*. E é nesse sentido que ela nos invade. Tudo o que é “pensado” parece vir depois e a reboque disso. Dedicemo-nos então a refletir, mais detidamente, sobre o que seria essa terceira característica fundamental da *forma algorítmica*.

⁴³⁷ Na primeira parte da pesquisa.

CAPÍTULO 8

A forma algorítmica

Terceira característica fundamental: a *sensorialidade*

"Nada é no intelecto que não seja primeiro nos sentidos".

Tomás de Aquino, em *De veritate*, 1256-1259⁴³⁸.

"Sentir é compreender. Pensar é errar.

Compreender o que outra pessoa pensa é discordar dela.

Compreender o que outra pessoa sente é ser ela".

Fernando Pessoa, em *Páginas íntimas e de auto-interpretação*⁴³⁹.

⁴³⁸ Tradução nossa. No original: "Nihil est in intellectu quod non sit prius in sensu". Ver *De Veritate* 2, 3, 19 (TOMÁS DE AQUINO, 1949).

⁴³⁹ Cf. PESSOA, 1966, p. 217.

8.1 Pensar, representar/ Sentir, expressar

Certamente, um dos atestados da genialidade de Benjamin, ao se debruçar sobre a questão da reprodutibilidade técnica das artes, foi perceber que a nascente sociedade de massas tendia, cada vez mais, a querer *possuir o objeto pela sua cópia*, por sua imagem⁴⁴⁰. A grande consequência disso seria o declínio da "aura" da obra de arte, daquele "estranho tecido de espaço e de tempo"⁴⁴¹ em que resguardava seu "valor de culto"⁴⁴². Décadas antes da tese benjaminiana, um de seus grandes influenciadores, Aby Warburg, proclamaria, em termos bem menos otimistas – a bem da verdade –, as mudanças aceleradas que a eletricidade exigiria do novo modo de vida estadunidense⁴⁴³: explicitamente crítico às recentes invenções do telegrama e do telefone, Warburg fala-nos em um "espaço de contemplação [*Andachtsraum*]" e em um "espaço de pensamento [*Denkraum*]", que, surgidos com o mito, seriam "aniquilados" pela "comunicação elétrica instantânea"⁴⁴⁴.

Guardadas as particularidades da época e dos próprios tons das reflexões, o que ambos parecem ter identificado aí é uma certa mudança, diríamos aguda, nas possibilidades de acesso ao mundo, às suas imagens, em nossos modos de percebê-las. Tais possibilidades parecem sugerir uma certa migração da esfera dos mitos, dos símbolos, para o âmbito da vida mais imediata. Ora, Benjamin e Warburg trazem-nos aqui o que poderíamos, por nossa conta e vez, identificar como sintomas daquilo que anunciamos como uma crise da forma espetacular, crise essa que está associada fundamentalmente a uma "crise da representação".

⁴⁴⁰ Cf. BENJAMIN, 2014, p. 29.

⁴⁴¹ Tradução nossa. Na versão francesa: "étrange tissu d'espace et de temps" (BENJAMIN, 2012c, p. 39).

⁴⁴² Cf. BENJAMIN, 2014.

⁴⁴³ Em passagem por San Francisco, na ocasião de sua viagem ao território dos Hopi, nos Estados Unidos, em 1896. Resultado da viagem foi a conferência *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika* ("Imagens do território dos índios Pueblos na América do Norte"), que Warburg apresentaria, internado na clínica psiquiátrica dirigida por Ludwig Binswanger, 27 anos após sua experiência americana (WARBURG, 2011).

⁴⁴⁴ Dirá Warburg: "L'éclair prisonnier dans un fil, l'électricité domestiquée ont produit une civilisation qui rompaît avec le paganisme" (WARBURG, 2011, p. 119).

Talvez não fosse hiperbólico lermos a forma algorítmica como uma espécie de intensificação desse movimento identificado por Benjamin e, em certa medida, já preconizado por Warburg. Evidentemente isso não quer dizer que aí todas as cartas já estavam postas, mas sim que Benjamin e Warburg foram potentes "sismógrafos"⁴⁴⁵, capazes de identificar, ainda que sofrendo o impacto de suas ressonâncias, os importantes abalos – mesmo cataclismos – a atingirem a ruidosa e frenética transição entre os séculos XIX e XX. É nesse sentido, pois, que nos serve a comparação. Pois essa crise da representação, que associamos aqui a uma "crise da forma espetacular", e que parece ter seu ponto de tensionamento no advento da eletricidade, soa explodir definitivamente com a emergência dos algoritmos e de sua presença generalizada pela imagem.

Se, por um lado, na *forma espetacular*, a imagem operaria segundo a ideia e a capacidade de remeter ao "real" a partir de sua "projeção", "re-presentando-o", por outro, na *forma algorítmica*, o "real" parece expressar-se com a própria expressão da imagem, não sendo mais propriamente "re-presentado". Com isso, parece não mais ser necessário que a razão chancela ou não a sua existência, mas sim que essa última seja "sentida" como tal, "como se real fosse". É nessa linha que o privilégio da razão parece abrir espaço, na forma algorítmica, para a primazia (e que não significa exclusividade) de uma *sensorialidade*.

Voltemos ao exemplo da Realidade Virtual, especificamente de *VRMe*, exposta no ZKM. Bernd Lintermann reconstrói em 3D os minuciosos detalhes da arquitetura da sala de modo que, ao colocarmos os óculos de RV, tenhamos a sensação de estar sem eles. O nível de precisão é mesmo bastante elevado, bem distante de trabalhos em que mais prestamos atenção aos gráficos das imagens do que propriamente àquilo que pretenderiam constituir.

É então que, munido desses óculos, caminho pelo ambiente, dentro do qual Lintermann joga comigo. Sou convidado a desafiar determinadas leis da física a partir de ações *a priori* "impossíveis": dirigindo-me para o lado oposto, sou surpreendido por um muro muito alto no qual se anunciam os dizeres: "go through the wall". E qual é o aspecto mais interessante disso? Minha primeira reação é interromper o passo,

⁴⁴⁵ Cf. WARBURG, 1999, p. 21. Ver também DIDI-HUBERMAN, 2002, pp. 117-125.

temendo uma colisão (mas com o quê?), embora minha memória, ainda que exígua, dê conta de oferecer-me a certeza de que não havia um muro como esse lá antes. Trata-se apenas da "imagem" de um muro.

Figura 37: Instrução "Go through the wall" em *VRMe* (instalação de realidade virtual para HTC Vive, dois Kinects e câmera dome), de Bernd Lintermann, 2017, exposição *Open Codes*, ZKM, Alemanha.
Fotograma de vídeo sobre a obra (ZKM).

Todas essas constatações não são, no entanto, suficientes para interditar minha desconfiança, que, de assalto, sobrevém-me: usando a magnífica passagem de Merleau-Ponty, o que parece "ser percebido em mim" fala mais alto do que "aquilo que percebo"⁴⁴⁶. Parece gritar em mim uma voz que não é minha. É quando a razão me imbui de coragem e consigo seguir em frente e então "atravessar" a parede, "sentindo" algo realmente estranho.

O estranhamento, no entanto, não brota somente daquilo que a visão me permite acessar, mas também do próprio tato: ao atravessá-la, sinto seu limite sob a planta dos pés (graças a um relevo plantado no chão pelo artista).

Figura 38: Relevo metálico sobre o solo, VRMe, de Bernd Lintermann, 2017, exposição *Open Codes*, ZKM, Alemanha. Fotografia de César Shishido.

⁴⁴⁶ Ver MERLEAU-PONTY, 1992, p. 250.

Quando imagino ter vencido a estranheza, vejo diante de mim meu próprio corpo reconstruído em três dimensões. Um duplo de mim olha-me, mas distintamente de um espelho: graças a um volume vertical colocado na sala por Lintermann, posso "tocar" esse duplo, como se estabelecesse um contato comigo desde fora de mim mesmo. É impossível evitar mais um assombro!

Figura 39: Placa metálica para toque, *VRMe*, de Bernd Lintermann, 2017, exposição *Open Codes*, ZKM, Alemanha. Fotografia de César Shishido.

É inegável que aqui a imagem insinua operar para além da mera contemplação. Tampouco nos parece que poderíamos acusar um predomínio da representação. Pelo menos não na *representação* operada pela *racionalidade*, dentro daquilo em que se articula o que chamamos de *forma espetacular*. Parece não haver espaço para a lógica na medida em que a própria imagem violenta nossa razão. Ainda que saibamos que o muro de *VRMe* não existe materialmente (o que significa que, se tirarmos os óculos, ele não estará lá), o muro que vemos com os óculos assume um "estou aqui",

um certo "valor de realidade", "como se estivesse lá". E nossa consciência sensível pouco se importa com a lógica desse raciocínio: pouco se importa com aquilo que nossa memória nos entrega: é por isso que somos surpreendidos por aquilo que se nos aparece como uma barreira à nossa possibilidade de seguir em frente. A imagem algorítmica de VRMe tem a capacidade de mobilizar algo em nós de uma qualidade ou natureza anterior mesmo ao entendimento. Operando muito bem o potencial expressivo da *forma algorítmica* – leia-se expressivo na chave conceitual do item anterior –, o efeito dessa imagem sobre nós não decorre de uma "interpretação" ou compreensão de sua "verdade" (a verificação é posterior ao assombro), mas simplesmente de sua *expressão* e daquilo que, sensorialmente, mobiliza em nós. Essa imagem parece instaurar, e exigir de nós, uma outra postura diante de si mesma e é por isso que aqui a relacionamos a uma modalidade de fruição diversa. *O modo pelo qual acessamos a imagem algorítmica é diverso do modo pelo qual acessamos a imagem espetacular.* A imagem algorítmica exige de nós um posicionamento outro (ainda que esse posicionamento não seja "conscientemente" definido).

Mas poderíamos nos perguntar então: ao mirar belas imagens clássicas, aquelas cuja beleza e cuja perfeição são, no limite, praticamente inquestionáveis, não seríamos também acometidos por um assombro? Não seria justamente essa capacidade de "surpreender-nos", ou de nos mobilizar de algum modo, aquilo que sempre manteve essas imagens vivas e potentes? Evidentemente. O fulgor dessas obras em sua capacidade de articular nossos afetos é o ingrediente mais singular – e por isso o mais interessante – que dá à própria arte, reino de excelência dessas imagens, o seu caráter excepcional dentro da ordinariedade do mundo. E não precisamos sequer ir tão longe: pensemos mesmo no fotojornalismo e nas fotografias dos horrores das guerras. Não são elas capazes de gerar em nós também empatia, compaixão, repúdio ou dor?

A grande questão aqui, no entanto, não é o *pathos* gerado propriamente dito, mas sim o modo em que a imagem opera – a *forma*⁴⁴⁷, o modelo, o idioma – em que se dará a geração desse *pathos*. A pintura barroca de uma paisagem jamais será "percebida" por nós exatamente como uma paisagem: por mais que ela se aproxime

⁴⁴⁷ Relembremos o conceito de forma sobre o qual fizemos questão de nos desdobrar na primeira parte deste trabalho.

– como sonharia antes Da Vinci – da pintura do espelho, por mais que ela tenha um riquíssimo grau de detalhes, por mais que elabore magistralmente seus jogos de luzes e de cores. A "ilusão" por ela gerada é de uma outra ordem na medida em que opera muito mais pela ação da imaginação (uma articulação de detalhes empreendida pelo próprio pensamento) do que por uma capacidade de subvertê-lo apresentando-se "como se fosse real".

Do mesmo modo, *Laocoonte*, por mais que seja o modelo dos modelos da escultura clássica, a imitação perfeita para Winckelmann e os winckelmanianos, jamais será confundida com corpos vivos; não temeremos que suas serpentes saltem raivosas do bloco de mármore que as sustenta, rastejando pelas salas do Museu Pio-Clementino e enrolando-se no primeiro que delas se avizinhar. A natureza de nosso assombro – sintoma do quanto ela nos mobiliza – parece ser diversa: tanto no caso da pintura barroca quanto no de *Laocoonte*, ele sugere irromper sobretudo da capacidade que a imagem tem de, com maestria, “evocar” a realidade, *sem, no entanto, confundir-se com ela*. Esse assombro distancia-nos da própria imagem, funcionando como um atestado do caráter excepcional da obra. E não é porque a razão será violentada que ela não reagirá a tal violência. Ela continua a fazer suas perguntas, resistente: "como algo tão "perfeito" poderia ser concebido pela imperfeição humana?". A questão que aí ganha destaque parece ser muito mais a capacidade, por parte da imagem, de "representar" a agonia do combate com a serpente do que de trazer essa agonia ao *hic et nunc* da fruição, ou seja, de "presentá-la"⁴⁴⁸ como a obra mesma. Isso quer dizer o seguinte: que, embora vise a realidade com toda a sua potência, a força da imagem espetacular está justamente no fato de ela não ser e não poder ser realidade. É justamente a sua incapacidade de "apresentação" a fonte de toda a sua energia. Essa imagem só é potente porque "re-presenta" algo.

E é nesse sentido, portanto, que "representar" aqui significa muito mais do que propriamente "imitar" o real⁴⁴⁹. A representação "visa o real" ao mesmo tempo em que

⁴⁴⁸ O que seria impossível, já que, a rigor, o objeto não pode ser "presentado", fazer-se "presente", por sua imagem, senão por ele mesmo.

⁴⁴⁹ Remetamos àquele caráter ambíguo que a representação evocaria desde o seu nascedouro, com a tragédia euripídica: no drama de Eurípides, a imagem não visa simplesmente imitar a realidade – engana-se quem restringe o sentido da representação a essa tarefa. A representação só o é porque,

demarca dele uma distância, que faz questão de deixar clara. A representação a denuncia primeiro pela própria forma com que se identifica, ou seja, não é algo completamente dissolvido na ordinariiedade do mundo, mas um objeto particular ou um evento, uma "ocasião" especial, com um momento reservado a si mesma. Poderíamos aqui evocar uma pintura, uma fotografia, uma escultura ou mesmo um espetáculo de teatro. Pensemos: ele será apresentado sempre durante um período de tempo específico, em um lugar específico (o edifício e toda uma arquitetura especialmente voltada a isso), para um público que lhe reserva, ainda que intermitentemente, uma atenção especial. Por mais que a encenação pretenda trazer elementos do real, e ainda que ali se tente explorar os mais profundos dramas humanos, jamais poderá ela negar esse vínculo embrionário com a representação: fazendo alusão à metáfora que empregamos na primeira parte, não há como apagar um "DNA". Uma imagem representada não só imita; ela deixa ver que está imitando, demarcando com isso a sua distância em relação ao real. Seu compromisso com a realidade vai até um certo ponto, mas dali em diante será o espectador a completá-lo com os perfis que sua imaginação for capaz de figurar.

E há uma série de elementos que farão justamente a demarcação desses dois espaços, o do espectador e o da imagem, como em uma região fronteira. Pensemos na boca de cena do teatro, na moldura da pintura, no suporte da escultura, no breu do cinema... Pois esses elementos são como sentinelas que, a todo momento, impõem-se a nós como se estivessem ali a guardar os limites de nossa percepção. A todo momento, somos "apartados" dessa imagem, tendo firmada nossa posição de "espectadores"⁴⁵⁰. Em outras palavras, a imagem espetacular tem, portanto, esse

além de propriamente imitar, anuncia, a todo momento, tratar-se de uma "re-presentação" e não de uma "apresentação". Essa capacidade de "apresentação" é talento exclusivo da tragédia *all'antica* (pré-Eurípides), como vimos, verdadeira admiração de Nietzsche e razão primeira de sua crítica.

⁴⁵⁰ O fato de ser anunciada como um "evento" (seja ele identificado como for) já retira a encenação da própria ordinariiedade da vida: já aí a verei como uma "representação" por mais que aquilo mobilize meus afetos. E o teatro tradicional que conhecemos só funciona por conta disso. Por mais que me faça, enlevado por minha laboriosa imaginação, "esquecer-me" por alguns segundos de que se trata de uma obra. É como se, inevitavelmente, ao se anunciar a mim, ela já me fizesse assumir o papel de "espectador", demarcando a sua distância em relação a mim. Experimentações como a performance e o *happening*, dentre outras, tentariam levar ao extremo essa representação vislumbrando mesmo rompê-la. Mas é preciso reconhecer que, a rigor, a questão soa bem mais profunda a ponto de nos fazer indagar: seria mesmo possível? É certo que o grande Antonin Artaud já aspiraria por isso apelando ao inconsciente (ver SHISHIDO, 2015), ao tentar levar elementos da "crueldade" para o centro do palco. Ali busca trazer à cena aquilo de mais profundo – e, poderíamos dizer, "irracional" – do espectador: Artaud pretende desnudar seus espectadores, sem que eles mesmo o percebam. E com isso tenta

compromisso dúbio em "imitar" e "denunciar a imitação", mantendo-se alheia a nós. E, por isso, o posicionamento que ela exige de nós que a fruímos é, de antemão, um posicionamento frontal. Um posicionamento que, em última instância, apela à nossa racionalidade como esse árbitro capaz de reconhecer tais sentinelas e de nos fazer interromper a viagem percebendo, ainda que tacitamente: "isso não é realidade".

A imagem algorítmica, no entanto, parece operar sob uma maneira diversa, furtando-se a esse compromisso com a representação. Ela não visa "re-presentar" um objeto, não convive com aquela filiação genética que a obriga a operar entre a referencialidade ao real e a denúncia dessa referencialidade. A imagem algorítmica não age sobre nós exigindo uma operação racional a fim de resguardar aqueles limites fronteiriços entre "mundo real" e "mundo da representação". Sua função é outra: a de fazer aquilo ser "sentido" como real, sem, no entanto, necessariamente, "imitar" ou "copiar" uma realidade.

Mas como ela então alcançaria esse efeito? Criando um objeto novo a partir de um número de perfis que nos permita percebê-lo "como se fosse real", "como se existisse". De fato, ao atravessar o muro de VRMe, "sei" que ele não possui a mesma natureza de um muro de concreto físico, mas essa é, com efeito, para mim uma constatação de segunda ordem. Até aí, algo – portanto anterior – já atuou sobre mim: sensibilizou-me fazendo-me sentir, de algum modo, que havia "algo" lá. Caso contrário eu não teria recuado assim que me deparei com a alta parede que se impunha diante de mim. Houve "algo" ali que me fez "sentir" "como se aquele muro existisse". E é

mesmo dissolver a própria "representação", trazendo pelo mesmo inconsciente (não controlado a partir da racionalidade) uma espécie de "verdade" ou de "realidade" para a cena. Mas não teria ele superestimado a sensibilidade do público negligenciando esses elementos materiais do teatro e sua função de sentinelas da representação? Para começar, ele imaginaria suas "peças cruéis" (como *Os Cenci*, ver ARTAUD, 2011) em uma arquitetura teatral fundamentalmente convencional, como se pode conferir em seu manifesto pelo teatro da crueldade (ver *Le théâtre et son double*, ARTAUD, 1985; ver também, como um comentário à questão do espectador em Artaud, BORGES JUNIOR, SHISHIDO, 2017). Artaud imagina um novo teatro sobretudo a partir do que ele seria em seu conteúdo, mas seu grande extravio talvez tenha sido não perceber que não bastaria uma cena cruel para fazer o espectador aportar à cena: é preciso retirá-lo desse seu lugar mesmo de espectador. Mas isso se torna difícil, ou praticamente impossível, em um teatro italiano, bastante amparado no texto e com personagens extremamente demarcadas.

essa sensação que nos importa aqui. Ela tem a ver justamente com a forma em que opera essa imagem algorítmica⁴⁵¹.

Por que e como percebo essa parede algorítmica como uma parede "real"? Porque ela não representa qualquer outra parede, mas sim expressa a mim algo com o número mínimo de perfis capaz de fazer com que minha percepção a conceba como "parede". Fornecendo-me essa infinidade de perfis (posso me movimentar, vendo-a nos seus mais diversos ângulos), a imagem algorítmica satura todos aqueles espaços duvidosos deixados, por exemplo, pela imagem espetacular. Uma pintura, uma escultura, uma fotografia, a tela do cinema, jamais poderiam atingir o número mínimo de perfis a fim de que nós pudéssemos perceber o objeto que representam como algo real: já a sua bidimensionalidade inviabiliza isso. Destaquemos, portanto, que, para haver esse sentir, é forçoso que a imagem nos forneça um certo grau de imprevisibilidade: poderíamos dizer mesmo que ela deve ser "vivaz" (e, como tal, uma imagem "vivaz" não pode ser uma representação). É, pois, essa "vivacidade" da imagem que me permite estabelecer com ela uma relação sincrônica, como parte integrante de meu *mundo imediato* e, por mais paradoxal que possa parecer, deixando a sua própria condição de imagem de mim separada.

A partir da reunião dessa infinidade de perfis e da imprevisibilidade oferecida pelas imensuráveis combinações algorítmicas, essa imagem estabelece um elo de *familiaridade* conosco, buscando, assim, firmar-se como uma espécie de contiguidade daquilo que percebemos como nosso *mundo patente*. Ela cria uma ambiência que nos fornece um número mínimo de perfis – em uma complexidade que ultrapassa aquela que nosso cérebro poderia contabilizar –, capaz de fazer com que nossa percepção conceba aquilo "como se fosse real". Por isso, talvez não seja tão preciso afirmar que VRMe gera um efeito de "imersão", pois não deixamos o mundo real para "imersão" naquilo que a sua ambiência nos oferece. A rigor, não ocorre uma absoluta abolição do tempo cronológico ou de meu espaço físico, mas sim passo a fazer parte de um

⁴⁵¹ Isso significa que a sua simples transposição na forma espetacular já comprometeria esse efeito. É por isso que, se tal muro fosse reproduzido em um painel de LED e exposto naquela mesma sala (se fosse transformado em vídeo-obra, por exemplo), tudo já se transformaria, pois passo, nessa nova configuração, a assumir diante dele um outro posicionamento: ele já se transforma, por sua conta e vez, em imagem espetacular.

novo *topos*, ou melhor de um *cronotopo*⁴⁵², cuja temporalidade é sincrônica e a espacialidade é contígua e não diversas daquelas de meu mundo ordinário: em outras palavras, tornamo-nos sincrônicos e contíguos às imagens. Por outro lado, talvez também não possamos falar em um efeito de "ilusão", já que a imagem algorítmica, por conta daquele seu efeito saturador, parece oferecer exíguos espaços vazios a distraírem a imaginação.

Assim, a imagem algorítmica oferece-nos, por conta dessa imprevisibilidade, não a percepção de que o tal muro é real⁴⁵³, mas um sentir que nos leva a percebê-lo "como se fosse real". Pela imagem algorítmica, o muro adquire um *valor de realidade* para nós. Isso se dá não porque nós sabemos "o que aquilo é" (ou porque nós o "pensamos" e ao final "descobrimos" do que se trata), mas sim porque nós o "sentimos". É por "sentir" a imagem que ela adquire para mim um *valor de realidade*: o que aquilo que sinto "é" ou "não é" não está ainda em jogo⁴⁵⁴. A existência real do muro deixa de ter relevância diante da força dessa própria imagem: a capacidade de me sensibilizar, gerando em mim um efeito mesmo corporal, desafiando minha própria operação lógica, já o torna para mim, sob alguma forma, "existente"⁴⁵⁵. Essa é a chave e a exigência fundamental para que a tal parede tenha o que chamamos de *valor de realidade*. De uma "fruição do pensar" a uma "fruição do sentir"⁴⁵⁶: as imagens podem

⁴⁵² E aqui não nos valem propriamente do sentido em que Mikhail Bakhtin emprega o termo, mas nos restringimos à ideia que o levaria a adotá-lo no âmbito da literatura, ou seja, a de uma "inseparabilidade entre espaço e tempo (o tempo como uma quarta dimensão do espaço)", tendo como uma de suas inspirações a Teoria da Relatividade de Albert Einstein (BAKHTIN, 1981, p. 84).

⁴⁵³ Pois se trata de uma imagem do muro. É nesse sentido que, diferentemente do que certas objeções poderiam nos apontar, a imagem algorítmica não simula nem dissimula, já que isso ainda não faz sentido no plano do sentir. Fará, sim, sentido na dimensão do pensar.

⁴⁵⁴ Esse é mesmo um estágio outro (isso não quer dizer que ele seja posterior em relação ao sentir, muito menos que ele não ocorra, mas sim significa que ele não é privilegiado pela fruição algorítmica), estágio esse da compreensão e do "conhecer" a imagem, missão fundamental da estética disciplinar e da dita história da arte "hegemônica" – para usar o termo de Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2013) –, por seu turno, expressões de sobrevivência daquele "socratismo estético" de que falamos em nossa parte I.

⁴⁵⁵ Daí a natureza "fenomenal", no sentido forte do termo, da imagem algorítmica e da fruição a ela relacionada. Nessa *forma*, o que importa é o que se nos "aparece" e não o que a imagem "tem a dizer", dentro do decoro essencialista da representação: o que fica é aquela marca primeira do momento em que ela nos invade arrancando aquele grito de uma voz que parece não ser nossa.

⁴⁵⁶ Associar a "fruição" a um sentir pode parecer, num primeiro *coup d'oeil*, um tanto quanto redundante, pois o termo fruição, o verbo "fruir", são correntemente associados à sensação, notavelmente o prazer e a dor. Seria, assim, compreensível a estranheza daqueles que eventualmente, em nome da precisão etimológica, apontassem uma possível redundância no modo em que o termo aqui aparece. Entretanto, se a benevolência do leitor o permitira chegar até aqui, aproveitamos para recompensá-la com um breve esclarecimento, de fato o ponto de nossa crítica. Em certa medida, ela pretende problematizar

ser mais poderosas do que nós, elas podem agir sobre nós em uma intensidade maior do que aquela que nosso entendimento talvez seja capaz de captar, de interpretar, de assimilar, de representar. E é por isso que a imagem algorítmica parece estar além da dualidade entre o verdadeiro e o falso⁴⁵⁷. Há uma "verdade" da sensação mesma, isto é, em si mesma a sensação é "verdadeira" porque inegável.

Insistamos, portanto, nesse sentir e em esclarecer especificamente como ele conseguiria nos aportar esse *valor de realidade*. Como ele nos permitiria reconhecer algo "como se existisse"? Como ele nos possibilitaria aquilo que chamamos, no início desta parte II, de "existência *ex hypothesi*"?

8.2 Como opera o sentir

Começemos pelo próprio significado de "sentir" a partir do convite que Didi-Huberman nos faz ao demarcar a importância da obra *Du sens des sens*⁴⁵⁸, do fenomenólogo e neurologista alemão Erwin Straus. A amplitude da perspectiva de Straus, para muito além de um viés mecanicista dos sentidos, reservaria ao sentir uma abordagem extremamente particular dada justamente pelo seu caráter de indefinição. O sentir pressuporia, antes de mais nada, um desconhecido. No esforço de leitura das imagens do artista italiano Claudio Parmiggiani, Didi-Huberman, partindo de Straus, revigora a diferença fundamental que esse último demarca entre o "sentir" e o "conhecer": "sentir não é conhecer totalmente: é deixar à coisa sentida seu poder e

que, muito embora possamos num primeiro momento relacionar a "fruição" da imagem ao que ela nos "faz sentir", o que pontuamos até aqui parece ser algo distinto ou mesmo inverso disso: postulamos, com a forma espetacular, como nossa relação com essas imagens, mais do que uma experiência individual, faz parte de uma "forma de ver" específica do Ocidente. Assim, o termo fruição, mais do que uma experiência estética, envolveria, em um esquadro ainda mais amplo, uma prática de compartilhamento dessa "forma de ver o mundo", de compartilhamento de determinados valores, de determinados posicionamentos assumidos diante das imagens. E é aí que vislumbramos também uma dimensão ética da e na fruição.

⁴⁵⁷ Sobre essa dualidade e seus limites nos debruçaremos mais adiante.

⁴⁵⁸ Ver STRAUS, 2000. No original alemão *Vom Sinn der Sinne* (1935).

seu mistério"⁴⁵⁹. O sentir envolveria, assim, uma certa abertura ao imprevisível, ao instável, a gerar uma espécie de "*hantise*"⁴⁶⁰, cuja amplitude de tradução ao português remeteria justamente à dimensão de uma impossibilidade: "obsessão", "tormento", "assombro", "pavor"⁴⁶¹.

Recorramos ao luminoso exemplo de Straus: "o sentir é para o conhecer aquilo que o grito é para a palavra"⁴⁶². Ora, o que caracteriza o grito é justamente a sua efemeridade, impermanência que o reserva apenas àquele que o escuta⁴⁶³; o grito só o é enquanto é escutado e será exatamente esse seu *hic et nunc* aquilo que fará dele propriamente *aquela* grito. Em outras palavras, o grito confunde-se com a própria situação em que é emitido e, por isso, só pode ser plenamente concebido naquele lugar e naquele momento. Poderíamos ir ainda mais além de Straus e aventar que, por mais que o tentemos reproduzir, em um momento ou um contexto outro, ele jamais será o mesmo e isso porque aquilo que o especifica é exatamente essa sua efemeridade e essa sua imprevisibilidade. Nós jamais poderemos reproduzir, por exemplo, o horror do instante em que um inseto de que guardamos o mais profundo asco pousa sobre nossas costas. Aquele grito que se nos escapa só o é, como aquele grito específico, naquele exclusivo instante em que é emitido e é por isso que, em seu *hic et nunc*, será ele sempre "verdadeiro". Não há qualquer outro grito "paralelo" ou "substituto" que lhe possa fazer frente em um desafio de verdadeiro e falso; afinal, no mundo do sentir, "cada coisa é o que é, mas unicamente em seu lugar particular e em seu tempo"⁴⁶⁴.

Estendamos, no entanto, o nosso problema. Posso eventualmente descobrir que fui vítima de uma simples *blague* – com efeito de um certo mau gosto – e que aquele monstro artrópode que me visitara o dorso não passava de um brinquedo remotamente controlado por meu mais galhofeiro amigo. Ora, poderíamos dizer que

⁴⁵⁹ Tradução nossa. No original: "sentir, c'est ne pas connaître tout à fait : c'est laisser à la chose sentie son pouvoir et son mystère" (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 144).

⁴⁶⁰ A constar inclusive no subtítulo de tal obra de Didi-Huberman.

⁴⁶¹ Ver MORVAN, 2002, p. 825. Tradução nossa.

⁴⁶² Tradução nossa. No original: "Le sentir est au connaître ce que le cri est au mot" (STRAUS, 2000, p. 371).

⁴⁶³ Dirá Straus: "Un cri atteint hic et nunc seulement celui qui l'entend" (STRAUS, 2000, p. 371).

⁴⁶⁴ Tradução nossa. No original: "Chaque chose est ce qu'elle est mais uniquement à sa place particulière et dans son temps" (STRAUS, 2000, p. 243).

aquele grito foi falso? Certamente, não enquanto grito. Não enquanto sensação, seja para quem o emitiu – eu, no caso – seja para meu próprio amigo. Isso porque se o grito fosse "falso", ou melhor, se o grito não fosse *real*, a própria brincadeira perderia a sua "graça". Sem essa minha reação, a galhofa estaria arruinada. Ela só se torna "engraçada" para meu amigo porque envolve esse elemento "verdadeiro" que é, ao cabo, confirmado pela minha reação de susto. Assim, o que faz a *blague* funcionar enquanto *blague*, ou seja, o que permite que a *blague* seja, em si, "verdadeira" será justamente a minha surpresa, aquele imprevisível materializado pelo grito. Aliás, esse será seu único elemento de "verdade": essa minha sensação, porque é verdadeira, será o prêmio final de meu amigo, já que sabe ele que o restante é todo "falso". Assim, não me importa se o inseto era ou não *real*, mas sim que eu lhe senti *como se fosse real*. A essa condição paradoxal de aparecimento da "verdade", relacionamos, pois, aquilo que aqui chamamos de *valor de realidade*.

Essa impermanência, essa efemeridade do grito, no entanto, é justamente aquilo que a palavra busca preencher. Voltando ao exemplo de Straus, a razão de ser da palavra reside justamente na condição de "[permanecer] a mesma, [podendo] alcançar qualquer pessoa onde quer que se encontre e a qualquer momento"⁴⁶⁵. É por essa sua característica da "permanência", sem mudar ao sabor das circunstâncias, que a palavra pode atravessar tempos, pode ser traduzida, pode ser interpretada e reinterpretada. E, ainda que tenhamos interpretações diversas, segundo Straus, isso não significa um caráter metamórfico da palavra – ela em si não muda –, não significa que ela vença essa permanência, mas sim o contrário disso. O esforço de interpretação ou de tradução, no limite, pressupõe que haja uma rede comum, "*un filet*", algo que irmana as acepções diversas sobre um mesmo termo, uma mesma frase. Afinal, se não pressupuséssemos isso, não poderíamos dizer que o que lemos hoje em *Fédon* ou *Protágoras* fora dito por Platão; sequer poderíamos atribuir a autoria desses diálogos que hoje lemos ao filósofo ateniense⁴⁶⁶.

⁴⁶⁵ Tradução nossa. No original: "le mot par contre demeure le même, il peut atteindre n'importe qui partout où celui-ci se trouve et à n'importe quel moment" (STRAUS, 2000, p. 371).

⁴⁶⁶ Assim como nos assevera Straus: "Sans aucune scrupule nous commençons la lecture d'un dialogue platonicien en espérant pouvoir comprendre le texte. Nous nous attendons donc à ce que la signification des mots et des phrases soit demeurée la même depuis le temps de leur origine jusqu'à maintenant, en dépit de tout ce qui s'est passé depuis le IV^e siècle avant J.C." (STRAUS, 2000, p. 372).

Assim, enquanto o grito exprime um sentir, a palavra envolve um conhecer; enquanto o primeiro é concebido justamente na e pela efemeridade de seu momento, o segundo só faz sentido porque, em última instância, visa um imutável⁴⁶⁷. Conhecemos pela palavra e isso só é possível porque ela se desprende do instante em que é dita – "a palavra, falada ou ouvida, escrita ou lida, desaparece com o momento que a trouxe"⁴⁶⁸.

Porque o sentir dá o mundo para mim, em um momento particular, único, não reproduzível, ligado à minha ação e à minha situação. [Mas,] se quero conhecer, se quero alcançar as coisas como elas são nelas mesmas, devo romper essa rede perspectivista. Devo recuar em relação a mim mesmo, dissolver o agora, tornar-me identificável a uma ordem geral, deixar também o centro em que me encontro no sentir, tornar-me estranho a mim mesmo. Todo ato de pensar e de conhecimento, todo ato da palavra é reflexivo desde o início⁴⁶⁹.

Essa distinção de Straus nos ajuda a demarcar as próprias diferenças entre as formas de fruição que aqui buscamos circunscrever. Na *forma espetacular*, o que prevalece seria justamente aquilo que devemos "conhecer" da imagem, herança daquele "socratismo estético" que orientaria o nascimento da Estética e da História da Arte como disciplinas e que acabariam por nos fazer indagar, ao fim e ao cabo, o que uma imagem "significa", o que "nos tem a dizer". Sua fruição é assim orientada para a revelação de uma "verdade", desvelamento de algo pressupostamente universal e, portanto, independente de uma experiência única, de um "momento particular", de meu "agora", da singularidade de minha "situação". Verdade que será revelada pela obra da razão, exercício de "recuo em relação a mim mesmo". Pois a tarefa do conhecer, não seria mesmo, proclama Straus, a de "romper esse *filet* [fio] perspectivista"⁴⁷⁰? Na *forma espetacular*, interessa-nos revelar, pelo pensar, pela luz

⁴⁶⁷ Ora, a hermenêutica não nasceria mesmo disso? A ideia de uma "verdade", ainda que sempre submetida à crítica, não seria sempre o ponto cardeal da exegese bíblica, por exemplo?

⁴⁶⁸ Tradução nossa. No original, "Le mot, parlé ou entendu, écrit ou lu, disparaît avec le moment qui l'a apporté" (STRAUS, 2000, p. 372).

⁴⁶⁹ Tradução nossa. No original: " Si je veux connaître, si je veux atteindre les choses comme elles sont en elles-mêmes, je dois rompre ce filet perspectiviste. Je dois prendre du recul face à moi, dissoudre le maintenant, me rendre moi-même identifiable à un ordre général, quitter aussi le centre dans lequel je me trouve dans le sentir, me rendre étranger à moi-même. Tout acte de penser et de connaissance, tout acte de parole est réflexif dès le début" (STRAUS, 2000, p. 373).

⁴⁷⁰ Na expressão de Straus, "je dois rompre ce filet perspectiviste" (STRAUS, 2000, p. 373).

da lógica, esse enigma da imagem – um enigma universal por uma linguagem universal –, dissolver esse "mistério"⁴⁷¹ que a ronda como um fantasma a ofuscar-lhe a beleza e a verdade.

A experiência do sentir é, por outro lado, uma experiência diversa, anterior mesmo à tarefa da razão e, por conseguinte, da representação. No sentir, "os fenômenos não são transformados mentalmente em coisas com qualidades definidas, que se apresentam em diferentes momentos e em diferentes lugares, mas análogas e, assim, intercambiáveis"⁴⁷². No sentir, não há um "em si" a que acesso pela razão, não há o que se revelar sobre as coisas, não há o que pensar sobre o que elas significariam. O sentir "não está a serviço do 'eu penso'"⁴⁷³, mas envolve, com efeito, um "mundo alinguístico"⁴⁷⁴, no qual ele se impõe por sua "immediatez contínua"⁴⁷⁵, pelo seu caráter patente, sempre em direção "àquilo que já se anunciara como próximo"⁴⁷⁶. É por isso que o sentir, assim, constitui-se, em certa medida, dessa estreiteza – "sentir é experimentar um contato"⁴⁷⁷ lembra-nos Didi-Huberman –, "resistindo a toda tentativa de compreensão de si"⁴⁷⁸.

⁴⁷¹ Ao qual se refere Didi-Huberman na esteira de Straus. É certo que o advento da estética como disciplina e da própria filosofia da arte já nos permitiriam vislumbrar uma relação diversa com a imagem, principalmente depois da estética do XVIII, nomeadamente com o sublime kantiano e a sua abertura a um "irrepresentável" (ponto bastante explorado pelas *Leçons sur l'analytique du sublime* de Jean-François Lyotard (LYOTARD, 1991): suas aulas terão como objeto fundamental descrever esse "sentimento da sublimidade" dentro da *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant (KANT, 1993)) e, mais ainda, com a reflexão benjaminiana e as vanguardas históricas (isso para citarmos apenas alguns exemplos). Mas o que salientamos aqui – e aproveitamos para reiterá-lo – é que, não obstante todas as rupturas que esses movimentos indubitavelmente nos apontam, parece haver ainda, como indicamos em nossa parte I, um resguardo daquela forma espetacular: por mais que essas experiências visem instaurar novas possibilidades de acesso à imagem.

⁴⁷² Tradução nossa. No original: "Les phénomènes ne sont pas transformés mentalement en choses avec des qualités définies, qui se présentent à des moments divers et à des endroits variés, mais analogues et donc interchangeables" (STRAUS, 2000, p. 243).

⁴⁷³ Tradução nossa. No original: "Le sentir n'est pas asservi au « je pense »" (STRAUS, 2000, p. 243).

⁴⁷⁴ Expressão também desenvolvida por Straus (2000, pp. 237-240).

⁴⁷⁵ "Immédiateté continue", nos termos de Straus (2000, p. 239).

⁴⁷⁶ Tradução nossa. No original: "ce qui s'est déjà annoncé soi-même comme proche" (STRAUS, 2000, p. 239).

⁴⁷⁷ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 145.

⁴⁷⁸ Assim como o mundo "alinguístico" para Straus: "L'alinguistique résiste à toute tentative de compréhension de soi. Tout ce qui a été structuré et pensé préalablement par le langage masque ce qui est expérimenté au niveau alinguistique dès que nous tentons de comprendre nos vécus ou mêmes d'exprimer simplement leur contenu" (STRAUS, 2000, p. 239).

Pois parece ser essa incompreensão característica do sentir um dos elementos fundamentais da imagem algorítmica. Incompreensão decorrente do fato de que a imagem não pode ser plenamente concebida, já que ela nos oferece aquela infinidade de perfis de que falamos. Aventar que a forma de fruição se modifica, em relação à forma espetacular, é aventar não somente que o modo com que nos relacionamos com essa imagem se transforma, mas também que ela age sobre nós de um modo outro, que ela nos provoca, porém de outro modo enquanto um objeto a nós imediato: pois o foco de sua ação está justamente sobre nossa esfera alingüística. Nesse plano anterior, não há espaço para conceber aquilo que a imagem poderia "significar"; lê-la a partir de um enquadramento lógico, racional – e, nesse sentido, "conhecê-la" – parece não ser possível: não podemos resolver o seu mistério, mas apenas senti-lo.

Se podemos compreender a palavra que gritamos em um momento de horror, não podemos, com efeito, compreender o susto que dele faz parte. Não podemos compreender aquilo que só pode ser sentido. Por isso, a imagem algorítmica, naquilo que a torna singular – a operação pelo sentir –, não pode ser logicamente compreendida; enquanto uma *expressão* (e não uma *representação*) do mundo, ela é simplesmente "capturada". Quem nos inspira a pensar essa diferença é Straus, ao cotejar o que chama como "*Das Ausdrucks-Verstehen*" (a "compreensão" da expressão) e "*Das Ausdrucks-Erfassen*" (a "captura" da expressão)⁴⁷⁹. Mais do que compreendida, uma expressão é antes "capturada" por nós, como o estrondo ou o grito que nos assustam; nós a "tomamos vivamente", nós a "agarramos", nós de algum modo a "apreendemos" tal como sugere a tradução do verbo "*erfassen*" também em sua versão francesa – para a qual os tradutores elegeram o verbo "*saisir*"⁴⁸⁰. Um aspecto bastante interessante sobrevém dessa comparação de verbos: tanto "*erfassen*" como "*saisir*" nos aportam a ideia de "apreensão viva" de algo, de capturar (*accrocher*), "invadir" (*envahir*), "englobar" (*englober*) ou "cobrir" (*couvrir*), ao mesmo tempo em que, incrivelmente, desdobram-se nos sentidos de "registrar" algo, de "introduzir um dado" no computador [Em tempo, o adjetivo relacionado *erfaßbar* é traduzido como "*saisissable*", "*enregistrable*", "*calculable*", "*chiffrable*" (idem, ibidem)]. Ora, é no mínimo curioso que o mesmo verbo transite entre esses dois significados e

⁴⁷⁹ Ver STRAUS, 1935, pp. 125-126.

⁴⁸⁰ Ver BLEHER, 2004, p. 995.

não seria espantoso pensarmos na seguinte relação: registrar um dado, diríamos, "codificá-lo", pode remeter, por extensão, a uma espécie de "apreensão" do mundo, a uma forma de "agarrá-lo", de "tomá-lo vivamente", algo bastante diferente daquela habitual e fria noção de cálculo matemático.

Ao ingressar na sala de *VRMe*, como poderia, entretanto, explicar aquele ambíguo efeito sobre mim? De fato, se "penso" no que tenho diante de meu corpo, sou logo levado a admitir que se trata de algo não "real", no limite uma reprodução muito bem feita e precisa do que seria a própria sala "real". Ali vejo seu teto, seu chão, suas paredes, seus móveis, todos em cores, em disposições e em dimensões bastante próximas daquilo a que tenho acesso sem meus óculos de RV. Mas, se parece preciso afirmar que aquilo a que tenho acesso com os óculos não se trata da "realidade", por assim dizer, "pura", ao mesmo tempo, parece ser impreciso afirmar que, com os óculos, tudo se torna definitivamente falso, ainda que minha razão insista em me denunciar essa "falsidade". Há algo ali de inexoravelmente verdadeiro e esse algo reside justamente em meu sentir. O que explicaria, pois, minha hesitação ao ler o anúncio que vejo diante de mim solicitando-me que atravessasse o tal muro? Há algo ali que me faz "sentir" o muro, sobretudo por conta do pequeno relevo que sinto na sola dos pés ao insistir em atravessá-lo. Lintermann joga muito bem com esse paradoxo. Assim como no exemplo do grito, poderíamos dizer que aquela minha sensação e aquela minha reação, em suas exatas situações (em seu espaço e seu tempo específicos), foram falsas? Algo me violenta a razão, sinto por isso um estranhamento. Seria esse estranhamento algo "não real"?

Figura 40: Instrução "Touch me", em *VRMe*, de Bernd Lintermann, 2017, exposição *Open Codes*, ZKM, Alemanha. Fotograma de vídeo sobre a obra (ZKM).

Podemos ainda insistir nessa mesma questão. Como explicar meu fascínio ao poder acessar meu corpo em três dimensões, tendo meus dedos na ponta de meus dedos, como se fosse possível duplicar-me, tocando-me e sendo tocado por mim mesmo e ao mesmo tempo? Aí chegamos à grande questão de Lintermann: "como

meu corpo se relaciona com o mundo real e o mundo virtual?"⁴⁸¹. Logicamente, "sei" que a placa vertical que toco com as mãos não se trata de meu corpo (no mínimo, posso recordar, garimpando minha memória, seu desenho ou a cor de seu metal). De pronto, conheço também determinadas leis da física que me impediriam de pensar que aquilo que toco pudesse ser um duplo de mim. E há também meu próprio entendimento, capaz de minimamente distinguir-me daquela superfície fria sobre a qual pouso meus dedos. Mas, ao tocá-la, com os óculos de VRMe, todas essas salvaguardas lógicas parecem escapar a mim, não porque passo a duvidar delas, mas sim porque algo me acomete antes mesmo da dúvida: é como se a imagem me surpreendesse com uma força própria antes mesmo que pudesse reconhecê-la como logicamente impossível. Meu espanto, entremeado a fascinação, advém justamente daí: revigorando Merleau-Ponty, antes que "eu" mesmo "sinta" algo, há algo que "é sentido" em mim. É, pois, por essa operação misteriosa que parece agir a imagem algorítmica e é por isso que os critérios para percebê-la são diversos daqueles do contexto da fruição espetacular.

Em outras palavras, ao operar pelo sentir, a imagem algorítmica parece estabelecer uma noção diversa de espaço e de tempo, um tempo e um espaço singulares, não propriamente identificáveis ou calculáveis. Será a essa específica configuração espacio-temporal que se reportará o que denominamos *valor de realidade* e é por isso que ele aqui não pode ser compreendido a partir de uma noção objetiva ou quantificável de espaço e de tempo. O *valor de realidade* e o "real" não têm a mesma natureza. E como poderíamos descrever essa particular "configuração espacio-temporal" própria do sentir?

Didi-Huberman ajuda-nos a responder essa pergunta a partir do que destaca, na trilha de Straus, como um paradoxal – e muito interessante – movimento em que o "sentir" estaria relacionado a uma dupla experiência de aproximação e distanciamento. Para sentir, precisamos estar próximos, ainda que essa proximidade não tenha a ver forçosamente com uma situação física. "Sentir" envolve,

⁴⁸¹ Entrevista de Bernd Lintermann na ocasião da abertura da exposição *Open Codes*, em outubro de 2017 no ZKM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UsSDXoMWXqM>>. Acesso em: 05 jun. 2019. A mesma questão seria revigorada em entrevista a nós concedida em Karlsruhe, em maio de 2019 (ver LINTERMANN, 2019).

independentemente disso, "*experimental um contato*"⁴⁸². Nessa própria experiência, ou melhor, nesse "experimento", estamos sujeitos a todas as suas imprevisibilidades: ao abrir-me à experiência do sentir, sou levado a esse território indefinido, no qual o que penso, minhas regras e possibilidades de controle são abruptamente atravessadas pela coisa sentida, como uma multidão enfurecida a furar todos os bloqueios que lhe obstaculizam, sem nem mesmo se dar conta deles. É assim que "o mundo nos invade e nos faz cair por terra"⁴⁸³. O sentir é sempre uma troca e, em certo sentido, também uma perda. É assim que ele nos vence, que ele se faz mais "real" do que qualquer ideia, do que qualquer raciocínio lógico que dele possamos formular. Há sempre ali algo que não é propriamente nosso, algo de "estrangeiro", um "alheio" – um *fremd*, como diria Husserl – e sobre o qual, portanto, não podemos arbitrar. O exemplo extremo disso seria dado por Straus: a dor, "é precisamente [nela] que sentimos a chegada, a irrupção do outro, o Mundo"⁴⁸⁴. Pois a dor é, como sensação, inegavelmente verdadeira: é como essa multidão que nos "faz cair por terra", que nos "joga ao chão" sem que possamos controlá-la segundo nossos próprios pensamentos, ela inexoravelmente nos escapa. Poderíamos dizer então que esse movimento do mundo sobre nós não é "real"? De fato, não há uma identidade entre a dor e aquilo que a provoca. Mas aquilo que a provoca, a coisa em si, o "Mundo", não estão aqui em questão: o que nos interessa é que essa coisa, esse Mundo, far-se-ão "reais" não por si mesmos, mas pela realidade da dor que nos impõem. Eles se farão "reais" *a priori* não como coisa ou Mundo mesmos, mas como a *expressão* dessa coisa ou do Mundo. Em outros termos, isso significa que o substrato da "verdade" não reside, nesse caso, na coisa em si, mas na *expressão* que dela podemos acessar.

Não poderíamos dizer que haveria, portanto, algo de inexoravelmente "verdadeiro" no toque entre meus dedos e os dedos de meu corpo em 3D, algo que, como a dor, invade-me, obrigando-me a reconhecer nessa sua condição *para além de mim* um valor de verdade? Pois esse contato já nos torna maior que nós mesmos, já nos permite "descobrir" algo, um descobrir cuja condição heurística não decorre do

⁴⁸² Na expressão de Didi-Huberman, "*sentir, c'est éprouver un contact*" (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 145). Itálico do autor.

⁴⁸³ Tradução nossa. No original: "le monde nous envahit et nous terrasse" (STRAUS, 2000, p. 251).

⁴⁸⁴ Tradução nossa. No original: "Car il semble que c'est précisément dans la douleur que nous ressentons l'arrivé, l'irruption de l'autre: le Monde" (STRAUS, 2000, p. 251).

fato de haver, como resultado, um objeto descoberto, mas sim do *movimento* da descoberta, no próprio *descobrir*. É desse movimento, o qual poderíamos chamar também de "contato", que irrompe o que denominamos *valor de realidade*. Esse contato já nos porta, por si mesmo, algo de "verdadeiro"⁴⁸⁵ e é por isso que, paradoxalmente, a façanha de tocar meu corpo desde fora de mim mesmo não é, sensorialmente e de todo modo, impossível.

Mas, se o sentir pressupõe um contato, Didi-Huberman e Straus nos atentam para o lado ambíguo dessa história: "sentir [também] é *experimental a distância*"⁴⁸⁶. Não por acaso, essa seria a própria tese da obra de Straus: "*A distância (die Ferne) é a forma espacio-temporal do sentir*"⁴⁸⁷. É preciso conceber "distância" aqui não propriamente como uma oposição a "contato", mas sim como uma noção que o envolve, ou seja, como uma "polaridade do « próximo » e do « distanciado »", "da mesma forma que a palavra « um dia » compreende o dia e a noite"⁴⁸⁸. Há, portanto aí, uma dialética muito interessante que descreve o sentir: uma espécie de movimento, experiência dinâmica que não envolve apenas o contato propriamente dito com a coisa, mas também e do mesmo modo, aquilo que me separa dela, diferença que justamente me permite perceber o contato. Seria por essa dinâmica que funcionaria, por exemplo, um de nossos mais eficientes operadores do sentir, o "movimento tátil", o qual sempre "principia por uma aproximação que começa no vazio e termina quando atinge novamente o vazio"⁴⁸⁹. O tato é o exercício dessa diferença e só porque ela existe é possível sentir. Ora, não posso sentir qualquer ponto de minha mão direita

⁴⁸⁵ Ou, como diria Giorgio Colli, "Vrai, c'est dire ce qui dérive d'un contact" (COLLI, 2000, p. 95). Interessante é a noção de "contato" pela qual Colli designa a "immédiateté" (idem, p. 37). Referindo-se a essa "imediateidade", o filósofo também se vale do termo ἀφή, "contato exterior" (p. 163), "au sens limité selon lequel il n'y a rien au milieu", definição que revigoraria da *Metafísica* de Aristóteles (idem, p. 209). Vale ainda completar: "(...) le contact n'est pas le *point de contact*, qui en soi n'existe pas, puisque chaque quantité continue est divisible n'importe où dans le sens de ne rien laisser au milieu. (...) dans le contact *deux points sont en contact dans le sens limité qu'entre eux il n'y a rien*" (p. 163). Itálicos do autor.

⁴⁸⁶ Na expressão de Didi-Huberman, "sentir, c'est éprouver la distance" (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 145). Itálico do autor.

⁴⁸⁷ Tradução nossa. No original: "*La distance (die Ferne) est la forme spatio-temporelle du sentir*" (STRAUS, 2000, p. 451). Itálico do autor.

⁴⁸⁸ Tradução nossa. No original: "polarité du « proche » et de l'« éloigné » de la même manière que le mot « un jour » comprend le jour et la nuit" (STRAUS, 2000, p. 251).

⁴⁸⁹ Tradução nossa. No original: "s'amorce par une approche qui commence dans le vide et se termine lorsqu'il atteint à nouveau le vide" (STRAUS, 2000, p. 452).

desde esse mesmo ponto, senão apenas desde um outro ponto, um ponto outro que com ele guarde, portanto, essa diferença.

É porque trabalha no limite dessa diferença, é porque explora justamente essa relação paradoxal entre o contato e a distância que o sentir se dá, portanto, não em um espaço físico ou conforme um tempo objetivável. A dimensão em que opera o sentir extrapola a fisicalidade e não é possível mesmo definir o lugar ou o período em que uma sensação ocorre. É a isso que nos referimos ao dizer há pouco que aqui lidamos com uma outra "configuração espacio-temporal"⁴⁹⁰.

Disso resulta que, na fruição pelo *sentir*⁴⁹¹, não estabelecemos aquela mesma relação direta com o espaço métrico propriamente dito, tal como havia na *forma espetacular*, na qual, como destacamos, o processo de fruição está diretamente associado a uma arquitetura especificamente preparada à tarefa contemplativa: o modelo embrionário do teatro e o que chamamos de "espetáculo". Na fruição pelo *sentir*, essa tecnologia espacial de fruição parece ser substituída por um outro mecanismo de relação que não o da frontalidade inexorável entre aquele que vê e/ou ouve e aquilo que é visto e/ou ouvido, posicionados em uma distância objetivável e necessária (que como vimos funda, com Eurípides, a figura do "espectador"). Essa relação se complexifica, não simplesmente pelo rompimento da frontalidade, mas sim por um jogo dinâmico entre distância e proximidade. Pois é nessa chave que aquilo que chamamos de Realidade Virtual parece trabalhar. Reduzi-la à "simulação" de uma ambiência é deixar de considerar aquilo que caracteriza o cerne do funcionamento da

⁴⁹⁰ Para não usar a expressão de Straus, "estrutura espacio-temporal", dado todo o peso do termo "estrutura". Aqui preferimos "configuração", "arranjo" e "rearranjo" dinâmicos.

⁴⁹¹ A expressão "fruição pelo *sentir*", que aqui se distingue da "fruição pelo *pensar*", pode parecer mesmo redundante em um primeiro momento, já que a acepção mais comum do termo "fruição" remete a um sentido de "desfrute", de "aproveitamento", ou mesmo de obtenção de um certo "prazer", todos significados que, de algum modo, exibem uma dimensão estética. Mas esse é justamente o ponto problematizante que aqui levantamos sobre a expressão: aqui "fruição" adquire um significado que deve ser lido na chave do "acesso" ou do "uso" e do "aproveitamento" (não necessariamente prazeroso). E é por isso que parece fazer sentido a expressão "fruição pelo *pensar*", operação que só se concebe justamente porque passa, antes, por uma via não estética, a do entendimento. Nesse caso, o estético parece ser acessado por consequência do entendimento. É como passar a valorizar uma imagem ou uma obra de arte, é como, por exemplo, emocionar-se com ela, somente depois de saber o seu significado cultural ou histórico. Nesse caso, o entendimento, por assim dizer, direciona a própria fruição. Um exemplo de "fruição pelo *sentir*" poderia ser descrito pela fruição proustiana, enquanto um caso de "fruição pelo *pensar*" poderia ser associado à fruição do especialista, aquela sustentada por Paul Valéry, por exemplo.

imagem algorítmica. E isso se complexifica justamente porque estabelecemos uma relação de *familiaridade* com ela, "familiar" (*heimlich*) – entre o confortável e o estranho, o conhecido e o impenetrável à exploração – que, como vimos, não deixa de pressupor um distanciamento, mas um distanciamento dialético, ou seja, um distanciamento que sempre mira a aproximação. Na *familiaridade*, não está em jogo a distância objetiva, o "espaço objetivo métrico", na expressão de Straus⁴⁹², mas sim o quão posso "sentir-me" próximo daquilo expresso pela imagem, algo, no limite, inexoravelmente distante. Esse é o efeito que a imagem algorítmica torna possível.

No momento, portanto, em que coloco meus óculos de RV e que experimento aquilo a que a obra de Lintermann me oferece, submeto-me a essa outra "configuração espacio-temporal" e é justamente por conta dessa sua desvinculação do espaço da Física e de suas leis (sem delas prescindir completamente) que então posso vislumbrar uma outra modalidade de existência das coisas, uma existência *ex hypothesi*. Existência essa que se me aparece não como representação de algo, de sua essência, mas como uma forma de expressão desse algo, sem com ele, no entanto, guardar qualquer semelhança direta, tal como discutimos no item anterior. É nesse lugar "estranho", "atípico" – para falar com Massimo Di Felice⁴⁹³ –, que brota o sentir, "lugar paradoxal", como completaria Didi-Huberman, "lugar para experimentar, ao mesmo tempo, o contato e a distância"⁴⁹⁴.

⁴⁹² Cf. STRAUS, 2000, p. 243.

⁴⁹³ A essa ambiência outra gerada pelos dispositivos tecnológicos, a esses "metaterritórios" aos quais nos dão acesso as tecnologias digitais, Massimo Di Felice relaciona um novo modo de habitar o mundo, um habitar que a partir de então anuncia-se, antes e além de tudo, como uma "prática comunicativa" (DI FELICE, 2009, pp. 25-68).

⁴⁹⁴ Tradução nossa. No original: "lieu paradoxal: lieu pour éprouver en même temps le contact et la distance" (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 146).

8.3 O sentir e o “valor de realidade”

É nesse "lugar", nessa particular condição cronotópica, que irrompe o que chamamos aqui de "valor de realidade". Configuração espacio-temporal para além do "espaço métrico objetivo" ou do tempo cronológico, o que não significa também, como já destacamos, que o espaço físico e o tempo cronológico deixem de vigorar nesse "lugar estranho"⁴⁹⁵. O "valor de realidade", portanto, depende menos do quanto objetificamos um espaço sob uma imagem gráfica, ou seja, o quanto e como o dimensionamos e o quanto ele, calculadamente, corresponde a um espaço físico. O "valor de realidade", portanto, não reside no quanto consigo "reproduzir" um espaço em suas medidas e sua profundidade, tal como seria na imagem espetacular (miremos os grandes ofícios da pintura, da escultura e mesmo do teatro). O grande *tour de force* de VRMe não é a reconstrução gráfica de mínimos detalhes da sala de exposição⁴⁹⁶. Ele reside, sim, na capacidade que essa obra tem, pela imagem algorítmica, de criar esse "lugar", um "lugar paradoxal" porque próximo e distante ao mesmo tempo, um lugar que nos pertence e ao mesmo tempo nos escapa, em que materialidade e imaterialidade dissolvem-se na imediatez e na efemeridade daquilo que se faz sensação em nós. Só em um "lugar" assim coisas poderiam existir de um outro modo: só aí algo poderia ser percebido não como propriamente existente, mas "como se existisse", em que todas as hipóteses são possíveis e infinitamente recombinantes: só aí poderíamos "sentir" as coisas ainda que a razão nos diga "não".

Daí a sensação de desorientação trazida por certas experiências: ora, o que explicaria o mal-estar no estômago que sinto ao fazer o *looping* da montanha russa em RV? Como poderíamos ter uma sensação de vertigem ao percorrê-lo ainda que não movimentemos propriamente nosso labirinto? Do mesmo modo, como

⁴⁹⁵ Ao adentrar a sala de VRMe, não sou transportado a uma outra dimensão, a uma "realidade" simplesmente "virtual" – o que nos obriga mesmo a problematizar essa própria expressão que aqui empregamos tanto (BORGES JUNIOR, DI FELICE, 2018) –, mas essa condição do tempo e do espaço ganham novas possibilidades, deixando de se restringirem aos limites pressupostos pelas leis da Física.

⁴⁹⁶ Assim como o *tour de force* de muitas outras experiências de RV – as quais nos deixam completamente absortos – não é o elevadíssimo grau de resolução de suas imagens ou a sua alta fidelidade auditiva.

poderíamos explicar certos efeitos "terapêuticos" da RV, com suas possibilidades de mudança de comportamento por exemplo no controle da ansiedade e no tratamento de fobias?⁴⁹⁷

Isso está diretamente relacionado, pois, ao "valor de realidade" do que ali é experimentado. E quando usamos o termo "valor" não o fazemos de modo aleatório, mas fundamental: a noção de "valor" nos permite transitar, de modo simples, entre os mundos do *real* e do *como se fosse real*. Ora, não é nada espantoso que essa noção seja um elemento muito particular de nosso sistema, sobretudo em sua dimensão econômica⁴⁹⁸, e do próprio paradoxo expresso em sua acepção mais simples, a nota de dinheiro. O modo com que lidamos com ela mostra-nos como operamos – sem mesmo nos darmos conta – tal trânsito entre o *real* (o papel da nota ou o metal da moeda) e o *como se fosse real* (o que ela "vale", "o que poderia ser"). Admitimos a transformação de uma volumosa soma de dinheiro em uma casa, um automóvel, um tratamento de saúde. Mas, a rigor, o que significa dizer que X vale Y? Significa que X, embora não "seja" imediatamente Y (já que X só é idêntico a X), sob alguma outra "forma" *poderia sê-lo*. Trabalhamos aí em uma zona delicada de correspondências, trânsito entre material e imaterial, cujas vias, embora indefiníveis, não nos deixam, apesar de tudo, confundir o "real" de uma maleta plena de dólares com o "real" do suntuoso imóvel que poderíamos adquirir com ela. Entretanto, ainda que o último não seja confundido com a primeira – e sabemos muito bem a distância entre um e outro –, há aí uma relação de proximidade entre eles sintetizada pela noção de "valor". Quando relacionamos à imagem algorítmica essa noção de "valor de realidade" significa que admitimos esse trânsito, significa que, a todo o tempo, miramos não só o que a imagem "é", mas também e simultaneamente, aquilo que ela "poderia ser".

É, pois, a força dessa correspondência e o modo pelo qual ela opera, invadindo-nos pelo sentir, que nos podem levar, em muitos casos, a modificar mesmo nossos comportamentos diante de determinados traumas ou em situações limites de pânico de altura ou fobia de animais peçonhentos. A realidade virtual, nesses casos, tem a capacidade de operar justamente nessa ambiguidade, aportando a força do *como se*

⁴⁹⁷ Conforme nos narra Lintermann em entrevista (LINTERMANN, 2019).

⁴⁹⁸ Sem querer expandir essa nossa observação, aqui de caráter mais pontual, ao largo e complexo território da teoria do valor em Karl Marx, presente logo no capítulo primeiro do primeiro volume de *O Capital* (MARX, 2008).

fosse (sou levado, por meu dispositivo de RV, à beira do mais alto desfiladeiro do mundo ou posto ao lado da mais letal serpente), dentro de uma situação *real* em que somos propriamente inseridos (nós, enquanto materialidade corpórea, usando os dispositivos de RV na simples e tranquila sala em que nos encontramos, sem cobra ou abismo algum). Tudo o que nos interessa nessa imagem é senti-la e não descobrir a "verdade" que representaria: não importa que seja "falsa", que não "represente" o objeto tal como o *real*, já que adquire para nós – graças ao que desperta em nós como sentir – um *valor de realidade*⁴⁹⁹.

Figura 41: *Super Slime Simulator*, aplicativo para relaxamento e controle da ansiedade, captura de tela. Pensemos aqui no efeito verdadeiro da sensação mesma.

É nessa ambiguidade, portanto, que se faz o próprio paradoxo entre contato e distância, entre aquilo que nos aparece em proximidade, no *como se fosse real*, e aquilo que se firma, no *real*, como distante de nós. O que se descreve como “Realidade Virtual” pode ser concebido, assim, por meio desse paradoxo e o interessante é pensar em como o sentir é dado justamente por essa inexorável dialética: será ela a grande responsável por tornar esse lugar um "lugar" particular, "paradoxal", já que não é o lugar próprio do *real*. Em outras palavras, estar no ambiente da sala de VRMe, a rigor, não é estar na sala de exposição da obra: é estar em um lugar outro, distinto do *real*, mas também de qualquer representação figurativa que lhe intente fazer referência (e por isso esse "lugar paradoxal" também não é o território da imaginação, aquele que adentramos ao ver uma foto ou assistir a um filme

⁴⁹⁹ É nessa condição que sugere operar, como defenderemos adiante, o que tem se denominado, nos últimos tempos, como "pós-verdade".

com imagens da mesma sala). O que sentimos ao visitar esse lugar paradoxal parece ser dado por tal movimento ambíguo que nos coloca em suspenso sem que nos desprendamos por completo do espaço físico: o desconforto no estômago e a vertigem que nos abatem, dados pela sensação de desorientação, seriam mesmo inevitáveis.

"Desorientação" que nos geraria algo como aquela sensação ambígua da *familiaridade*, de operar entre o conhecido e o oculto, o previsível (o que está ali) e o imprevisível (aquilo que a imagem nos reserva, aquilo em que ela sempre nos surpreenderá). Sensação que não se opõe, mas se vê muito próxima àquela "inquietante estranheza" da *Unheimliche*, a qual Didi-Huberman – como veremos e para nossa grande surpresa – apontaria, sob as palavras do próprio Freud, como um "domínio particular da estética", "um lugar paradoxal" em que se escapa às "formulações clássicas da teoria do belo"⁵⁰⁰:

Freud propunha ainda um último paradigma para explicar a inquietante estranheza: é a *desorientação*, experiência na qual não sabemos mais exatamente o que está *diante* de nós e o que não está, ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo *dentro* do qual seríamos desde sempre prisioneiros⁵⁰¹.

Ora, isso nos abre caminho justamente no sentido de pensar a fruição a partir de um enquadramento mais amplo do que aquele polarizado pelo extremo do prazer. Mais ainda, como Didi-Huberman nos recorda por Freud, para além da noção de beleza, para além de um "belo" absoluto, verdadeiro, único, tal como defenderia aquele "socratismo estético" da crítica de Nietzsche. A noção de fruição reconfigura-se, assim, como uma forma mais ampla de acesso à imagem, noção que não forçosamente corre entre esses dois polos, mas que deles se descola, confundindo-os. Sensação cuja indefinibilidade resulta mesmo de "um limite que se apaga ou vacila"⁵⁰² entre o *real* e o *como se fosse real*, o calculável e o intangível⁵⁰³, entre a

⁵⁰⁰ Conforme Freud, citado por Didi-Huberman (2010, p. 227).

⁵⁰¹ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 231. Os itálicos são do autor. Aqui nos valem da versão em português do texto.

⁵⁰² Cf. DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 231.

⁵⁰³ Ver Di Felice e sua reflexão sobre as "metaterritorialidades" geradas pelas redes digitais, forma de superação do espaço objetivo, métrico, a partir de uma "suspensão" da perspectiva, algo que – como ratifica pela citação de Alberto Abruzzese – seria definitivamente resultado dessas novas tecnologias: "A experiência contemporânea do espaço configura-se, portanto, como um modelo dinâmico e

sala de concreto – e meu corpo de carne e osso – e suas correspondências algorítmicas, entre o "orgânico e o inorgânico"⁵⁰⁴, numa "transorganicidade" em que, para falar com Di Felice, a noção de "informação" irrompe como elemento-chave:

Será sobretudo na época contemporânea, com a introdução de novas tecnologias digitais e a reprodução virtual de ambientes e objetos, que as paisagens, os territórios e os corpos encontram a própria extensão na informação, assim como aconteceu na obra de arte analisada por Benjamin⁵⁰⁵.

É nesse sentido que nossa terceira característica, o que aqui descrevemos como *sensorialidade*, põe em evidência, e revigora, aquele efeito "generalizante" do código, efeito ao qual nos referimos ao apresentar o que compreendemos por *forma algorítmica*. A *sensorialidade* da forma algorítmica é, pois, o resultado fundamental desse novo tipo de fruição⁵⁰⁶ de uma imagem que também é outra. Distintamente da *racionalidade* da forma espetacular, operando a *representação* por meio de uma relação de *frontalidade* entre imagem e espectador, o que se abre, no contexto algorítmico, é uma *sensorialidade* por meio da qual acessamos aquilo que nos é *expresso* pelas novas imagens, em uma relação não mais frontal, mas de *familiaridade* com elas. Essa relação, catalisada pelo contexto de explosão dos usos e aplicações da imagem algorítmica, parece nos pôr diante de um novo *modus percipiendi*. *Modus* que parece poder ser descrito e desdobrado a partir do que apontaríamos como os três problemas⁵⁰⁷ contemporâneos da *forma algorítmica*: o problema da imagem, o problema do espectador e o problema da ação.

temporário, nem orgânica nem inorgânica, no qual acontece a suspensão de todas as concepções perspectivas do espaço e das suas antinomias: nômade/sedentário, interno/externo, sujeito/território, centro/periferia, local/global" (DI FELICE, 2009, p. 257).

⁵⁰⁴ Sobre esse trânsito entre orgânico e inorgânico, ver DI FELICE, 2009, p. 257 ou ainda, mais recentemente, BORGES JUNIOR, DI FELICE, 2018.

⁵⁰⁵ Cf. DI FELICE, 2009, p. 260.

⁵⁰⁶ E, nessa linha, Di Felice parece se aproximar daquele sentido mais amplo do termo "fruição" ao qual acabamos de nos referir: "A digitalização, ao mesmo tempo em que multiplica a matéria e o território, tornando-os imateriais, possibilita sua fruição em uma forma imersiva que se realiza não apenas pela extensão da nossa percepção, mas também pela introdução dessas pós-materialidades e pós-territorialidades nas nossas experiências" (DI FELICE, 2009, pp. 263-264).

⁵⁰⁷ "Problema" que aqui não deve ser compreendido em uma chave forçosamente "negativa", mas sim como uma questão em aberto, que nos desafia por sua indefinição ou ainda por nossa incapacidade de defini-la.

PARTE III

A forma algorítmica

Implicações

CAPÍTULO 9

O problema da imagem (e do espectador)

"Às vezes, parece-me que, no meu papel de psico-historiador, tentei diagnosticar a esquizofrenia da civilização ocidental a partir de suas imagens em um reflexo autobiográfico. A "Nympha" extática (maníaca), de um lado, e o deus fluvial melancólico (depressivo), de outro".

Aby Warburg, em seu *Diário*, 3 de abril de 1929⁵⁰⁸.

⁵⁰⁸ Cf. WARBURG in GOMBRICH, 1986, p. 303.

9.1 Imagens que desaparecem

A forma de fruição da imagem algorítmica é, por excelência, uma forma problemática, o que se verifica não só pelo caráter imprevisível da *familiaridade* e da *expressão*, como também pela ambiguidade, espécie de "desorientação", que, como vimos, caracteriza o *sentir*. Enquanto a *forma espetacular* organiza a fruição – e, para isso, a própria construção da imagem – a fim de que essa seja percebida de uma determinada maneira (lembramos do exemplo da *Venere* de Tiziano), a *forma algorítmica* sugere, por sua vez, romper com essa configuração: seus elementos seriam demasiado rebeldes para manter a racionalidade dessa operação. Se na primeira vigora a herança de um socratismo estético manifesto nos ideais de simetria, beleza e verdade – valores absolutos que refletem, por si mesmos, as condições e os critérios de acesso às imagens –, a forma algorítmica, por sua vez, parece desafiar tal "lógica" levando ao limite um aspecto cujas origens podem ser identificadas já na reprodutibilidade técnica: a possibilidade de acesso às imagens, a possibilidade mesmo de possuí-las, momento em que o exercício da fruição deixa os altos circuitos da arte ou da liturgia para então se tornar cada vez mais público⁵⁰⁹. Reside aqui, aliás, uma razão importante para compreender por que estendemos neste trabalho o significado de "fruição": na medida em que as imagens se tornam cada vez mais públicas, a natureza do acesso a elas ultrapassa os domínios do sagrado ou do artístico (o qual acabava também por resguardar uma dimensão fortemente sagrada a partir de seu valor de culto). Em outras palavras, poderíamos dizer que aquilo que

⁵⁰⁹ Comentário realizado pelo professor Georges Didi-Huberman, em reunião de supervisão realizada em março de 2019. Basta pensarmos em como o exercício da fruição da imagem estava antes condicionado à própria posse das obras. Somente aqueles que detinham os suportes das imagens (as telas, as estátuas, as gravuras), aqueles que frequentavam as salas em que eram exibidas, ou ainda, aqueles que, em um sentido mais amplo de imagem, podiam sentar-se nas cadeiras das salas de concerto, somente a esses era reservada a possibilidade de acessá-las. A fruição, nesse contexto, está relacionada a uma dimensão profundamente privada. Prova disso são os próprios motivos das obras, buscando representar aspectos, os mais íntimos, desses proprietários. Warburg se aproxima dessa questão ao se debruçar sobre a prática do retrato renascentista em *A arte do retrato e a burguesia florentina* (WARBURG, 2013). Ele nos deixa ver como essa prática artística está diretamente relacionada aos valores e anseios específicos de uma classe burguesa ascendente, tratando-se, assim, de uma arte feita *para* esse específico segmento. A imagem, nesse contexto, é algo privado, assim como a possibilidade de acessá-la ou os temas que a motivam. Prova disso, também estudados pelo historiador da arte alemão (WARBURG, 2013), são os afrescos de Ghirlandaio da Cappella Sassetti, na Igreja de Santa Trinità em Firenze, capela que inclusive levaria o sobrenome do então rico e influente mercador Francesco Sassetti, mecenas da obra. Nada mais emblemático disso, diria o professor.

se altera fundamentalmente parece ser o modo pelo qual nos posicionamos diante das imagens; há uma espécie de "secularização" desse posicionamento, o que por consequência, desassociaria a tarefa do fruir daquela de acesso a um ideal, a um transcendente ou a um absoluto.

Fruir uma imagem torna-se, assim, um exercício também experimentável *na e pelas* massas. Se é possível afirmar que Benjamin, como bom "sismógrafo"⁵¹⁰ de seu tempo, já sente esse fortíssimo abalo no estatuto da imagem e da fruição⁵¹¹, faz sentido também sugerir que efeitos ainda mais radicais desse sismo seriam desencadeados a partir das últimas décadas do século XX. O ponto fulcral desse grande movimento não seria propriamente o advento da imagem algorítmica a partir da sofisticação dos sistemas de codificação – não ele por si só –, mas sim, e isso é forçoso destacar, o seu movimento de hipertrofia. O que nos interessa aqui é, portanto, a intensificação dos usos e aplicações dessa imagem, a ponto de torná-la a "superfície"⁵¹², a "instância"⁵¹³ ou simplesmente o "espaço" por excelência em que se "existe" hoje. A imagem algorítmica, como um estágio extremo da imagem reproduzível levaria, por sua vez, também ao extremo a "crise da percepção" também anunciada pelas palavras de Benjamin, "crise" que se desencadeia sobretudo a partir dessa mudança no acesso à imagem e por sua consequência mais explosiva em nossa época: a fruição como um exercício público levaria, no limite, a um compartilhamento extremo do sensível⁵¹⁴.

É atravessando esse aspecto que defendemos, assim, o que poderíamos descrever como um *modus percipiendi* outro, o qual se articula justamente *por e a*

⁵¹⁰ Para usar a expressão de Warburg.

⁵¹¹ Ainda que não o faça por esses termos, parece ser essa a questão posta na mesa por ele ao anunciar o declínio da aura ou, em um sentido próximo, ao postular um "possuir o objeto" pela sua imagem ou por sua reprodução (Cf. BENJAMIN, 2014, p. 29).

⁵¹² Para uma noção de imagem como "superfície", vale conferir as diferentes formulações de Vilém Flusser (FLUSSER, 2008) e Susan Buck-Morss (BUCK-MORSS, 2004).

⁵¹³ Pode-se evocar aqui a interessante definição de Eugênio Bucci sobre o termo "instância", como uma espécie de "suporte" ou de "sede" de "uma sucessão de fixações e deslizamentos de significantes", sobretudo quando esses se referem a "cenários com movimento" (a partir do que sugere o conceito de "instância da imagem ao vivo") (ver BUCCI, 2009, pp. 66-67. Ver também BUCCI, 2002, pp. 20-22 e pp. 29-33).

⁵¹⁴ A ponto de filósofos como um Mario Perniola sustentarem estarmos vivendo mesmo uma "época estética", com o predomínio de um sentir não mais "interior, singular, subjetivo, privado", mas sim "anônimo, impessoal, socializado" (ver PERNIOLA, 1993, pp. 11-14).

partir desse caráter compartilhado do sensível: na medida em que sentir se torna uma tarefa cada vez mais pública, tudo se torna íntimo, doméstico, "familiar". Se a imagem espetacular tem sempre *algo* a nos dizer, com essa imagem outra convivemos com a fúria e a imprevisibilidade de seus significados. A imagem algorítmica é essa "superfície" caótica em que todos, mais do que *estarem* juntos, *sentem* juntos. E "sentir", como Straus bem nos esclareceu, não tem nada forçosamente a ver com o "espaço" métrico, físico ou racionalizável⁵¹⁵.

O que seriam as ditas "redes sociais digitais"⁵¹⁶ senão o "espaço" por excelência de profusão dessa imagem? Façamos o exercício de refletir sobre isso partindo da seguinte interrogação: o modo pelo qual lidamos hoje com a tela de nossos dispositivos seria o mesmo quando o comparamos ao modo com que lidávamos – para aqueles com mais de três décadas de vida – com a tela da televisão? Pois parece insustentável uma afirmação como essa. E por quê? Respondendo a questão a partir de nossa tese central: porque há aí uma mudança na forma de fruição das imagens. E isso significa, por ora, dois pontos, que revigoramos: o primeiro, que passamos a estabelecer com essas imagens um outro tipo de relação na medida em que as percebemos de forma distinta; e isso porque se altera – aqui o segundo ponto – nosso próprio posicionamento no sentido de acessá-las. Falaremos acerca desse posicionamento no capítulo seguinte; por ora, concentremo-nos sobre a questão da imagem e de sua percepção.

Os modos de operação da imagem nos levantes políticos dos últimos anos – sobretudo aqueles que se articularam fundamentalmente a partir de uma ação net-

⁵¹⁵ O que acaba por nos trazer sérios problemas conceituais caso a relacionemos, por exemplo, a uma espécie de "ágora digital" ou a uma eventual esfera pública "sensível". Em outras palavras, essas expressões ("ágora", "esfera pública") parecem funcionar em um contexto fundamentalmente racional; o predomínio do sensível exigiria mesmo novas denominações.

⁵¹⁶ "Redes sociais digitais", denominação de Massimo Di Felice (DI FELICE, 2017) que aqui também faz referência às chamadas SNSs, sigla para "Social Networking Sites", "Social Networking Services" ou ainda "Social Network Sites", como define Nicholas A. John em seu artigo sobre o conceito de "*sharing*" na Web 2.0 (JOHN, 2012, p. 167). Alguns exemplos desses sites são, como apresenta, "AsianAvenue, aSmallWorld, Badoo, Bebo, BlackPlanet, Care2, Classmates, Dodgeball, Facebook, Fiverr, Flickr, Flixster, Fotolog, Friendster, Habbo, hi5, Last.fm, LinkedIn, LiveJournal, Meetup, Multiply, MyLife, Myspace, Myyearbook, Netlog, Orkut, PerfSpot, Piczo, SixDegrees, Skyrock, StumbleUpon, Tagged, Tribe.net, TwitPic, Twitter, Viadeo, WeeWorld, Windows Live Spaces, Xanga, XING, Yahoo! 360, Yfrog, YouTube and Zorpia" (idem, p. 180).

ativista⁵¹⁷ – parecem nos oferecer um interessante sintoma disso. O que faria, por exemplo, com que um nome como o de Neda Agha-Soltan ganhasse projeção global? De fato, se há algo que não podemos desvincular da lembrança de seu nome é a memória de sua imagem, ou melhor, de suas imagens, que, retrabalhadas nos mais diversos contextos, comporiam o imaginário de diversos movimentos em distintas partes do planeta.

Figura 42: Algumas das diversas imagens de Neda Agha-Soltan compartilhadas nas redes sociais.

⁵¹⁷ Concebido por Di Felice (2017), o termo "net-ativismo" refere-se a uma nova configuração da ação social contemporânea que se articula de forma direta ou indireta a partir das redes digitais. Nesse contexto, os movimentos "net-ativistas" seriam novos agrupamentos cuja ação ultrapassa aquela das ruas de modo a constituir uma outra lógica de funcionamento bem próxima à lógica das próprias redes: podem ser descritos pela ausência de um conteúdo programático específico e bem definido ou de lideranças (uma hierarquia de poder) organizadas (como poderíamos observar nos movimentos tradicionais, em contraposição).

A jovem iraniana de 26 anos fora alvejada no dia 20 de junho de 2009 durante um protesto na capital Teerã em contestação ao resultado das eleições presidenciais, que haviam reconduzido Mahmoud Ahmadinejad à presidência do país. Manifestantes que acompanhavam os protestos captaram o momento exato desde o início de sua agonia até segundos após sua morte. Todo o procedimento dos primeiros-socorros foi capturado pela câmera: seus últimos segundos seriam tomados pelas palavras de reanimação do médico que tentaria deixá-la consciente. Em vão: o projétil atingira em cheio o coração de Neda, subtraindo-lhe a vida em menos de dois minutos. A sequência tomaria as redes⁵¹⁸, contabilizando centenas de milhares de visualizações poucas horas após o ocorrido.

Figura 43: A morte de Neda, legendas em inglês. Fotogramas do vídeo. Fonte: Youtube.

Neda não seria a única vítima fatal dessas manifestações no Irã: por que então seria ela, especificamente ela, a tornar-se emblema de resistência contra a tirania de

⁵¹⁸ Principalmente por meio do Facebook e do Youtube. Uma das filmagens ficaria mais conhecida e pode ainda ser visualizada no Youtube. Há também montagens com vídeos registrados a partir de outras câmeras. Por razões estritamente acadêmicas, indicamos a seguir um desses links: <https://www.youtube.com/watch?v=R1hkQtuwV38>. Acesso em: 21 mar. 2019.

seu e de outros tantos governos? Pois, não é dos outros, mas é de Neda que se tem as referidas imagens de horror. Por um lado, Neda torna-se, assim, a personagem mais importante do protesto, dando ao evento uma projeção provavelmente inimaginável em outras ocasiões. Na mesma noite do assassinato, quem caminhava por Teerã podia ouvir gritos de "Neda" ecoando das janelas das casas. Mas, por outro lado, quem era propriamente Neda? A quem os iranianos evocavam? De quem era, no final das contas, aquele nome e aquele rosto que se transfigurava como sentimento de revolta?

Com efeito, pouco se sabia sobre a jovem que lutava contra a morte no vídeo em questão. Não se sabia ao certo nem mesmo seu nome, o que renderia uma série de mal-entendidos, inclusive confundindo sua identidade com a de outra Neda⁵¹⁹ que nada tinha a ver com o episódio. Além disso, nas primeiras horas posteriores ao assassinio, quando suas imagens tomariam as redes, mal se sabia com certeza se a vítima participava do protesto ou se passava ocasionalmente pelo local. Neda não era uma figura pública importante da resistência contra o regime iraniano, não contava com um passado considerável de luta política, nem mesmo um histórico de envolvimento em outras manifestações: Neda era uma pessoa anônima.

Anônima assim como o rosto de Luther Blisset, nas inúmeras revoltas de que seria emblema, como a face escondida do subcomandante Marcos, "porta-voz" dos zapatistas⁵²⁰, ou como a máscara de Guy Fawkes, figura de provocação e de deboche que, com sua ironia quase daliniana – alusão do bigode –, oculta os milhares – ou milhões – que por ela reivindicaram se apresentar. Mas nada mais emblemático do que a imagem principal pela qual se identifica esse mesmo movimento *Anonymous*: um corpo sem rosto; no lugar, um ponto de interrogação.

⁵¹⁹ Um dos mal-entendidos traria, aliás, sérias consequências à vida de Neda Soltani, professora que teve sua foto divulgada como sendo o retrato da jovem assassinada. Uma confusão de nomes transformaria por completo sua vida, a ponto de, sob o risco de perseguição política, ter de pedir asilo na Alemanha pouco tempo após o ocorrido. Soltani contaria seu drama em uma espécie de autobiografia, *Mein gestohlenes Gesicht: Die Geschichte einer dramatischen Verwechslung* (Tradução nossa: "Meu rosto roubado: a história de um mal-entendido dramático") (SOLTANI, 2012).

⁵²⁰ O que Massimo Di Felice bem observa como uma característica importante do que identifica por "movimentos net-ativistas". Seriam exemplos, como o professor mesmo destaca, a figura enigmática do subcomandante Marcos, não um "líder", mas "porta-voz" do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), a aparecer sempre de rosto coberto (DI FELICE, 2017, p. 153); ou ainda a "pessoa coletiva" de Luther Blisset, identidade usada por diversos movimentos de guerrilha, que com ela assinavam a "autoria" de suas ações (DI FELICE, 2017, p. 147).

Figura 44: A identidade aberta de Luther Blissett, imagem compartilhada por ativistas e hackers das mais variadas regiões do planeta. Fonte: Wikimedia Commons.

Figura 45: Imagem do movimento Anonymous (máscara de Guy Fawkes), acompanhada da bandeira da Tunísia. Fonte: Wikimedia Commons.

Figura 46: Emblema do movimento Anonymous. Fonte: Wikimedia Commons.

Mas o que nos sugerem todas essas imagens? Talvez que devamos compreender essa imagem de Neda não pelo que ela "graficamente" nos sugere, isto é, não por suas características enquanto objeto material, enquanto um conjunto minimamente ordenado e identificável pelas cores, luzes e sombras de um cartaz ou pelos raios luminosos da tela de um dispositivo eletrônico. Aqui reside, pois, uma das operações fundamentais do que descrevemos anteriormente como fruição algorítmica: ao convertermos o ocorrido em imagem algorítmica, tornando-o uma superfície a transitar pelas redes, transformamos nossa própria relação com o evento e isso significa dizer que estabelecemos com essa nova imagem também um outro tipo de relação. No limite, ao adquirir essa nova forma, não estamos falando mais do mesmo fenômeno que se passou numa das ruas de Teerã. E isso porque a imagem ganha uma nova dimensão, já que a percebemos em uma outra relação, relação que herdaria aquelas três características que apontamos em relação à forma algorítmica: *a familiaridade, a expressão e a sensorialidade*.

É nesse sentido que o rosto de Neda, sob essa nova forma, deixa de ser seu retrato: ele não é mais um conjunto de traços e cores que guardam algum tipo de semelhança com seu rosto real. Em suma: ele deixa de ser o rosto de Neda. Sua imagem algorítmica não é uma *representação* de seu rosto; essa nova imagem não tem um referente real (a confusão em torno de sua identidade real foi o sintoma mais evidente disso). Aqueles rostos que vemos nas imagens das redes abdicam de seu

estatuto representativo para exercerem então a condição de *expressão* de algo maior: eles se tornam, por sua conta e vez, uma superfície de compartilhamento do sensível. Mas o que isso quer dizer?

Operando fundamentalmente a partir dessas imagens, as redes tornam-se, pois, o espaço por excelência desse compartilhamento, compartilhamento que deve ser compreendido não como um "ato distributivo" – com a divisão de algo em partes e sua posterior distribuição – mas sim como um "ato comunicativo", capaz de tornar comum algo fundamentalmente abstrato – por exemplo, as mais variadas sensações⁵²¹. Fazer com que essa sensação constitua um *comum* de sensações. Compartilhar o sensível quer dizer, portanto, fazer parte de uma espécie de *mise en concurrence*⁵²² dos mais variados afetos, pois será na forma de afetos que esse "sensível" irá desdobrar-se. A imagem enquanto "rosto" parece atuar aí apenas como um *dispositivo* de operação dessa concorrência; afinal, enquanto "rosto" ela ainda é "representação", sua potência é limitada. Ao se converter em imagem algorítmica, ela se descola do "real", alcançando o horizonte daquilo que evoca: torna-se, assim, uma "expressão" desses afetos, e será, por conta dessa sua nova natureza, que ela viajará a toda potência, alcançando os mais variados pontos do globo.

Esclareçamos muito bem essa operação. Dizer que isso que compartilhamos – a imagem enquanto rosto – é apenas um "dispositivo" não significa reduzir sua importância, mas, muito pelo contrário: é justamente sua nova condição de "expressão" desses afetos que a torna tão poderosa como mecanismo sensibilizador. Descolando-se de sua função representativa, ela assume então um papel radicalmente distinto daquele da imagem do ídolo político – a de Che Guevara talvez seja uma das mais emblemáticas –, do líder carismático, do messias libertador, com uma história ou uma tradição relativamente bem contadas ou bem definidas. E é assim que, como "expressão", ela se desloca por completo do domínio do discurso,

⁵²¹ Essa diferença é muito bem estabelecida por Nicholas A. John ao postular o que descreve como um significado novo para o termo "sharing", segundo ele, "the fundamental and constitutive activity of Web 2.0 in general, and social network sites (SNSs) in particular" (JOHN, 2012, p. 167). Há, nesse contexto, o desenvolvimento de uma outra ideia de compartilhamento: "this kind of sharing involves letting someone else have something that you have (somewhat akin to sharing a candy bar) though without entailing any kind of material sacrifice on the part of the sharer. Not only is this not a zero-sum game, but it is a form of sharing that leaves us with more than when we started" (idem, p. 170).

⁵²² Uma expressão que aqui seria difícil ou praticamente impossível traduzir, assim como suas correlatas "mise en scène", "mise en œuvre", "mise en place".

operando em nós um efeito sensibilizador cuja tradução irá muito além daquela perseguição de uma finalidade, de um *thélos*, uma verdade: ela irá mais fundo e sua operação será muito mais sofisticada do que aquela da imagem espetacular.

Essa sim que, operando pela *representação*, valer-se-ia, no final das contas, por meio da razão, da palavra, para contar ou recontar uma história, dizer alguma coisa: a imagem espetacular definiria, em última instância, o que deve ou não deve ser visto. Seja na pintura, na escultura, na fotografia ou no cinema convencionais, todo o seu processo de constituição preocupar-se-ia com essa orientação: afinal, cabe sempre a nós a tarefa de desvendar o seu mistério, solucionar seus enigmas, ainda que a nós, "espectadores", seja *concedida* a mais ampla liberdade de "interpretá-la". E isso por uma razão primeira: em qualquer desses suportes, ela se *anuncia* a nós *como* imagem. O próprio modo em que se inscreve em seu suporte atua como denúncia disso. E daí o corolário: haverá ali uma rivalidade invencível entre sua própria condição de objeto material e aquilo a que evoca. Há algo de sua materialidade que sempre saltará aos nossos olhos: por mais arrebatadoras sejam as sensações de dor e angústia às quais a contemplação de *Laocoonte* nos convida, impossível é perder-se nelas sem que sejamos seduzidos por aquele bloco imponente de mármore, sem que a exatidão de suas formas, não nos furte, no mínimo, um: "que perfeição!". Produzir uma imagem, no contexto espetacular, significa, portanto, agir dentro dessas fronteiras, delimitando com isso também os próprios limites de como fruí-la.

Ao estabelecer entre imagem e mundo uma relação de *representação* – por mais subterrânea que seja – somos sempre orientados a vê-la segundo seu próprio código de normas – como se essa imagem já pressupusesse, em sua própria produção e no modo pelo que se anuncia a nós, uma espécie de "manual" (cujas diretrizes são aquelas mesmas do socratismo estético) pelo qual podemos acessá-la (aquela "forma de ver do Ocidente"). Pois essa rivalidade invencível entre a materialidade da obra e aquilo a que evoca teria como legado a sua também invencível *frontalidade*. Ora, não seria esse o grande crime de Eurípides? É por querer transformar em imagens materiais o *thymós* (θυμός) de Medeia ao sacrificar os filhos, é por querer transformar a força imaterializável de Zeus em uma engenhoca de madeira e metal que Eurípides inaugura, para desespero de Nietzsche, essa maneira

de ver que se articula, ao fim e ao cabo, por uma dependência inelutável da imagem com seu suporte⁵²³.

A figura do "vedor"⁵²⁴ da antiga tragédia daria lugar ao "espectador". E, ao mesmo tempo em que, com isso, cristaliza-se uma "forma de ver" as imagens, outras "formas de ver" deixam o esquadro de possibilidades da percepção. Lembremos que os gregos contavam com mais de trinta verbos diferentes para dizer "ver"⁵²⁵. É assim que, como um hábito que é deixado de lado, perde-se a habilidade em se ver de modos diferentes. A partir da *estratégia representativa*, o olhar se "habituia" à deixa sempre concedida pela imagem material ou pelo que dela pode ser apreendido. Ainda que as luzes e cores de um Botticelli evoquem, poderosas, a "grandeza serena"⁵²⁶ do nascimento de Vênus, ainda que Munch implacavelmente traduza em seu *Grito* a angústia profunda daquele momento em que uma "espada flamejante rasgar-lhe-ia a abóbada do céu"⁵²⁷, parece ser impossível negar essa sua condição primeira ou última: ambas⁵²⁸ as imagens são óleo sobre tela; são, antes e irremediavelmente, suporte material. Ainda que busquem transcender seus objetos, essas imagens e a *representação* conviveriam sempre com a urgência deles, pois é deles a tarefa inicial de despertar o espectador. Isso quer dizer que a dimensão afetiva em torno da imagem passará, necessariamente, por aquilo que lhe daria forma material e é dessa última que partirá o esforço da interpretação: afinal, "o que isso [esse objeto] *quer dizer?*". Talvez por isso seja tão difícil trabalhar com dimensões mais "conceituais" da imagem, seja em experimentações da literatura ou das ditas "artes contemporâneas". O suporte da imagem, ainda que relegado a segundo plano em nome daquilo que evoca, nunca deixou de assumir esse papel cabal (e é justamente essa constância na ampla história da imagem que nos permite reconhecer o caráter formal daquilo que chamamos por *forma espetacular*).

⁵²³ Ainda que isso tenha sido levado às últimas consequências seja pelo minimalismo de um Tony Smith, seja pela simplicidade das formas e contornos geométricos de um Richard Serra, por exemplo.

⁵²⁴ Como se referirá Guinsburg em NIETZSCHE, 2007, p. 155.

⁵²⁵ Tal como nos atestam MONTANARI, 2015, pp. 1478-1479; CHANTRAINE, 1968, pp. 813-815; ALEXANDRE, PLANCHE, DEFAUCONPRET, 1936, pp. 988-989.

⁵²⁶ Para usar a célebre expressão de Winckelmann.

⁵²⁷ Como narraria Munch sobre o instante da experiência de *O Grito* (ver BORGES JUNIOR, 2017b).

⁵²⁸ Ainda que em épocas radicalmente distintas: e isso, de fato, não importa aqui.

É por isso que, prescindindo de um suporte material específico, a imagem algorítmica e sua fruição sugerem escapar a essa rivalidade do contexto espetacular entre objeto material e aquilo que de imaterial procura evocar. Condição que torna propício o seu descolamento do "real": uma imagem, agora sem um suporte que a apreenda, a permitir o livre – e caótico – trânsito do sensível: o que aqui chamamos de uma *mise en concurrence* dos mais variados afetos⁵²⁹. Aprofundemos, pois, essa noção.

9.2 *Mise en concurrence* de afetos: as polaridades da imagem algorítmica

Que as imagens mobilizam afetos não é novidade, mas a questão a que queremos chamar a atenção é o modo pelo qual a imagem algorítmica o faria. E é nesse ponto em que ela parece se diferenciar radicalmente da imagem espetacular: enquanto essa última orienta a fruição tendo como ponto cardeal uma certa noção de verdade ou mesmo de beleza, noção a ser acessada pelo trabalho do espectador em descobrir-lhe o enigma, a imagem algorítmica parece subverter por completo essa lógica. A imagem, no curso de sua história, sugere exercer, mais do que nunca, essa sua "vocação afetiva"⁵³⁰ e é, de fato, interessante pensar como isso estaria relacionado a uma alteração de seu suporte, anunciada já com a reprodutibilidade da

⁵²⁹ Isso não significa mesmo dizer que ela não tenha um "suporte": a rigor, a imagem algorítmica não deixa de se manifestar por algum recurso material (lembramos daquela concretude inexorável que assinalamos ao nos referirmos ao processo de codificação). O próprio dispositivo que a gera, em termos físicos, funcionaria como tal. A grande diferença, no entanto, seria, a natureza do suporte, o qual não está ligado diretamente a uma forma única de aparecimento dessa imagem no mundo, mas pelo contrário: nas redes digitais, essa imagem pode ser alterada ou infinitamente compartilhada em seu formato original, o que, em certa medida, acaba por dissolver aquela rivalidade com o suporte. No caso das "imagens tradicionais" (utilizando a expressão de FLUSSER, 2008), qualquer mudança deveria ser recíproca: refazer uma imagem, repintar ou redesenhar, envolvia necessariamente a alteração do próprio suporte da imagem, o que assinala aqui uma distinção importante em relação à imagem algorítmica.

⁵³⁰ Expressão de Wagner Souza e Silva aqui bastante oportuna (ainda que o professor a utilize para se referir sobretudo à "prática fotográfica"). Ver SOUZA e SILVA, 2014.

imagem. Mas, antes mesmo de Benjamin, Warburg já seria um dos importantes "sismógrafos" dessa transformação.

Sua reflexão não se debruça especificamente sobre essa "nova imagem" – como faria a de seu compatriota –, mas sim recoloca o próprio problema da imagem em uma chave radicalmente diferente da tradição que lhe dava abrigo: "da história da arte para a ciência das imagens"⁵³¹. É propriamente isso que nos interessa aqui: seu modo de pensar parece, em certa medida, prenunciar aquilo que, embora ainda relativamente latente nas mudanças da imagem de seu tempo, ficaria cada vez mais evidente num primeiro instante com a imagem dos meios de comunicação de massa e, mais tarde, com o que descrevemos como imagem algorítmica.

O primeiro aspecto de sua reflexão que nos ajuda a caracterizar essa *mise en concurrence* de afetos é justamente a própria concepção de imagem de Warburg, a qual busca se desvencilhar do que ele mesmo definiria como uma "história da arte estetizante"⁵³². Warburg contrapõe-se diretamente à ideia da história das imagens como simples objetos devotados a um "ideal de beleza"⁵³³, um ideal a ser "imitado"; ele identifica as imagens não como "representações" desse ideal, "boas imitações"⁵³⁴, não como partes de um "sistema"⁵³⁵ cuja intenção primeira seria desvendar as suas "essências" a partir de uma operação que, em última instância, firmar-se-ia como um saber racional, lógico, cronológico. Muito distintamente disso, ele as vê como mecanismos dinâmicos, inscritos na cultura, constituintes não de um "sistema", mas de um "modelo fantasmal"⁵³⁶, marcado "por não-saberes, por irreflexões"⁵³⁷ e, como tal, capaz de articular suas contradições. Pois aqui chegamos a um ponto fundamental e que, em certa medida, reconduz-nos ao início de nosso texto: Warburg permite-nos

⁵³¹ "Von der Kunstgeschichte zur Wissenschaft vom Bilder", tal como sugere a obra de Thomas Hensel (2011). Ao articular o método da montagem no cinema à reflexão de Warburg, Philippe-Alain Michaud dá força à ideia de Hensel, endossando a relação entre a "história warburguiana da arte" e o "contexto moderno das técnicas da reprodutibilidade" (MICAUD, 2013, p. 9).

⁵³² Ver WARBURG, 1893.

⁵³³ Ver DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 20.

⁵³⁴ Ver DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25.

⁵³⁵ Ver DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 20.

⁵³⁶ Ver DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25.

⁵³⁷ Ver DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25.

assim pensar as imagens – seria ele antes um "historiador da imagem, não um historiador da arte"⁵³⁸ – para além daquele universo lógico e racional do socratismo estético de Eurípides, universo que seria reproclamado tanto indiretamente por Baumgarten, e sua Estética, como por Winckelmann, e sobretudo por ele, enquanto grande patrono da "história da arte clássica"⁵³⁹. Quando Warburg se posiciona contra ela, não deixa de anunciar aí uma clara insatisfação voltada justamente a esse "sistema" winckelmanniano e a seus discípulos. Mas o que significaria propriamente essa abertura promovida por Warburg? E assim: por que ela nos é útil?

De pronto, entrego o segredo: porque a imagem algorítmica, como *mise en concurrence* de afetos, operaria fundamentalmente a partir de uma articulação de "polaridades". É especificamente essa sua noção que nos interessa aqui. Vejamos então, primeiramente, o que ela significa na reflexão de Warburg.

A noção de polaridade na obra do historiador da imagem alemão manifesta-se sob variados modos, em passagens distintas, muito embora, assim como suas outras noções, ela não seja desdobrada como objeto de um escrutínio filosófico. De todo modo, é no Renascimento que Warburg concentra a pedra de toque dessa sua reflexão⁵⁴⁰, identificando nesse período, como nos auxilia Silvia Ferretti, o que descreve como uma espécie de tensão entre dois mundos ou, melhor, entre dois modos de concebê-lo: aquele do Medievo, marcado por um "sentimento de pertencimento" a um mundo cujas explicações residem em última instância no dogmatismo da fé cristã⁵⁴¹, e aquele moderno, em que se busca justamente o contrário, em que o indivíduo é desafiado a romper os limites das explicações oferecidas pelas Sagradas Escrituras e, a partir de si mesmo, reconstruí-las sobretudo por meio da própria razão. Dessa tensão resultaria uma "condição de instabilidade, de

⁵³⁸ Um "Bildhistoriker, kein Kunsthistoriker" ("historiador da imagem, não historiador da arte"), diria Warburg em anotações de seu diário em 12 de fevereiro de 1917 (o que nos é aqui oferecido pela detalhada nota de Hensel (HENSEL, 2011, p. 12).

⁵³⁹ Sobre essa contraposição entre reflexão warburguiana acerca da imagem e a história da arte winckelmanniana, ver DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 13-24.

⁵⁴⁰ Como bem nos esclarece o rigoroso capítulo de Silvia Ferretti, *La polarità nella formazione filosofica e culturale di Aby Warburg*, em obra organizada por Claudia Cieri Via e Pietro Montani (CIERI VIA, MONTANI, 2004, pp. 27-39).

⁵⁴¹ "Sentimento di appartenenza a un mondo dominato dalla conformità alla fede cristiana", como narra Ferretti (CIERI VIA, MONTANI, 2004, p. 27).

passagem, condição sentida, ao mesmo tempo, como efêmera e edificante"⁵⁴² e que, como muito bem resume, reuniria, simultaneamente, uma "necessidade de fé na imortalidade e no transcendente e uma necessidade, em vez disso, de afirmar a própria vontade de poder sobre esta realidade presente e terrena"⁵⁴³.

Essa tensão poderia ser verificada – e será a esse trabalho mais "prático" de identificação da polaridade que Warburg se dedicaria realmente – nas imagens renascentistas, que, como tais, seriam uma espécie de "reflexo autobiográfico"⁵⁴⁴ dessa própria época e desses seus conflitos. Dois grandes exemplos disso seriam, lembra-nos Agamben, a figura da ninfa nas pinturas de Botticelli⁵⁴⁵ e a personagem de Francesco Sassetti nos afrescos de Ghirlandaio da Igreja de Santa Trinità em Firenze⁵⁴⁶.

Figura 47: *La Primavera*, de Sandro Botticelli, 1482, têmpera sobre madeira, Galleria degli Uffizi, Firenze, Itália. Fotografia: Wikimedia Commons.

⁵⁴² Tradução nossa. No original: "condizione di instabilità, di passaggio, condizione sentita insieme come effimera ed esaltante" (CIERI VIA, MONTANI, 2004, p. 28).

⁵⁴³ Tradução nossa. No original: "bisogno di fede nell'immortalità e nel trascendente e a un bisogno invece di affermare la propria volontà di potere su questa realtà presente e terrena" (CIERI VIA, MONTANI, 2004, p. 28).

⁵⁴⁴ Expressão que seria posteriormente utilizada pelo próprio Warburg, como destaca Gombrich (GOMBRICH, 1986, p. 303) e Agamben (AGAMBEN, 1998, p. 30).

⁵⁴⁵ Ver WARBURG, 1893; 2003. A figura da ninfa e essa sua condição paradoxal tornar-se-iam uma espécie de "modelo teórico" ou "conceito operativo" na obra de importantes comentadores de Warburg, entre eles Agamben (2007) e o professor Didi-Huberman. Disso resultaria sua "série das ninfas": *Ninfa moderna* (DIDI-HUBERMAN, 2002b), *Ninfa fluida* (DIDI-HUBERMAN, 2015), *Ninfa profunda* (DIDI-HUBERMAN, 2017b) e *Ninfa dolorosa* (DIDI-HUBERMAN, 2019b).

⁵⁴⁶ Ver *A arte do retrato e a burguesia florentina* (1902) e *A última vontade de Francesco Sassetti* (1907), reunidos em edição póstuma publicada no Brasil sob o título *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu* (WARBURG, 2013).

Figura 48: *Conferma della Regola*, de Domenico Ghirlandaio, 1482-1485, afresco, Cappella Sassetti, Igreja de Santa Trinità, Firenze, Itália. Fotografia: Wikimedia Commons.

Do registro orgiástico e pagão da Antiguidade, a ninfa retornaria na obra do mestre florentino: seu novo comparecimento seria, no entanto, transfigurado, agora em ares cristianizados. Do mesmo modo, Ghirlandaio nos faz ver em seus afrescos a contradição entre um Sassetti cristão, filiado, portanto, ao dogmatismo religioso, e um Sassetti mercador, adepto às descobertas do cálculo e afeito às novas liberdades individuais⁵⁴⁷. Tal tensão, "polaridade" para Warburg, marcaria a emergência de um modo de vida e de uma visão de mundo que, a partir de "uma experiência nova e audaz"⁵⁴⁸ – pois também de revigoração da Antiguidade pagã –, deviam "reunir" em si sagrado e profano, cristianismo e mitologia, um "conflito espiritual" que, estampado na tradição figurativa da Renascença, era também o reflexo de sua própria civilização⁵⁴⁹. "Reunião" que, como nos alerta Didi-Huberman, não deve ser entendida

⁵⁴⁷ Dirá Warburg sobre isso: "Todas as características completamente heterogêneas do idealista cristão-medieval, romântico-cavaleiresco ou clássico-platonizante e do mercador etrusco-pagão, pragmático e voltado para o mundo, permeiam e se unem no florentino mediceio para formar um organismo enigmático de energia vital elementar, porém harmônica. (...) Francesco Sassetti representa esse tipo do cidadão compreensivo e honesto em períodos de transição que, sem qualquer pose heroica, aceita o novo sem rejeitar o velho" (WARBURG, 2013, p. 126, p. 129).

⁵⁴⁸ Cf. WARBURG, 2013, p. 129.

⁵⁴⁹ Como bem observa Agamben: "Dans un cercle encore plus vaste, l'apparition de la « nymphe » devient ainsi le signe d'un profond conflit spirituel, dans la culture de la Renaissance, qui devait concilier avec audace la découverte des *Pathosformeln* classiques avec leur charge orgiaque et avec le christianisme, dans un équilibre chargé de tensions qu'illustrent parfaitement des personnalités telles que le marchand florentin Francesco Sassetti" (AGAMBEN, 1998, pp. 29-30).

como "síntese" ou como "apaziguamento"⁵⁵⁰ dessas próprias forças, mas como uma "convivência inarmônica"⁵⁵¹: é preciso resguardar aqui a sua insolubilidade, pois é ela mesma a "energia" fundamental a fertilizar o "espírito", um "sentido da vida"⁵⁵² para a época:

Quando visões conflitantes do mundo despertam paixões unilaterais nos membros da sociedade e assim provocam guerras de vida ou morte, acabam causando uma decadência social inevitável. Mas quando essas visões conseguem encontrar um equilíbrio no mesmo indivíduo – quando, em vez de se destruírem, essas oposições se fertilizam mutuamente e expandem toda a gama da personalidade –, transformam-se em forças impulsionadoras que levam às conquistas mais nobres da civilização. Foi nesse solo que a cultura do início do Renascimento florentino floresceu⁵⁵³.

Como as imagens de Botticelli e Ghirlandaio poderiam então reunir essas duas visões de mundo sem, no entanto, unificá-las, ou mesmo neutralizar os seus efeitos a partir, por exemplo, das próprias características materiais dessas imagens, ao nos alvejarem pela beleza de suas figuras e pela força de suas cores? Elas só conseguiriam fazê-lo porque o ponto fundante dessa energia não reside, para Warburg, nas imagens em si, enquanto objetos materiais, mas para além delas: o que mais interessa nessas imagens, ou seja, essa polaridade, não pode ser propriamente "visto", mas se resguarda sob uma dimensão simbólica. E será ela que não permitirá que a imagem seja tratada como mero objeto a ser contemplado e inscrito em um "sistema" histórico, lógico e causa-consequencial (como a tradição pré-Warburg o faria): mais do que articular significados ao que é oferecido por sua materialidade, a imagem articula "estados de espírito", portanto "afetos", *pathos*, no vocabulário warburguiano. Daí a sua "vocação afetiva" por excelência: Warburg nos abre à incrível e inédita possibilidade de conceber a imagem como um repositório energético, campo em constante tensão, capaz mesmo de atravessar distintas épocas e contextos

⁵⁵⁰ Ver DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 161.

⁵⁵¹ Como precisará Warburg, mais tarde, em *A última vontade de Francesco Sassetti* (WARBURG, 2013, pp. 169-194).

⁵⁵² Traduzido do alemão por Maurizio Ghelardi como "senso della vita". Curiosa aqui é a correspondência trocada entre Warburg e Max Weber, a partir da qual o primeiro compararia a figura paradoxal de Sassetti à do protestante capitalista (o que lhe renderia prudentes, mas importantes elogios do segundo). Ver GHELARDI 2012, p. 151.

⁵⁵³ Cf. WARBURG, 2013, p. 126.

culturais. O fio condutor desse movimento, ao qual dará o nome de "fórmulas de *pathos*" (*Pathosformeln*)⁵⁵⁴, será capaz de "sobreviver"⁵⁵⁵ em tempos diversos justamente porque essa "energia" é gerada, em cada época, pelas forças de seus próprios espíritos.

Temos aqui, portanto, uma noção poderosa pela qual Warburg nos ajuda a conceber a imagem como *mise en concurrence* dos mais variados afetos. A imagem como território de polaridades, como tensão entre diversos, como campo de desconforto, como algo radicalmente distinto daquela "grandeza serena" e da "nobre simplicidade" de Winckelmann, reverberações diretas do socratismo estético. Imagem para além dos "modelos", dos "ideais", subvertendo os limites de uma fruição que, em última medida, acaba por racionalizar aquilo que é visto. Warburg parece orientar boa parte de sua obra no sentido das polaridades, ressoando essa ideia não somente no exame das imagens renascentistas, como também em suas experiências fotográficas juntos ao índios Pueblo dos Estados Unidos e em sua tarefa de examinar anúncios de publicidade e recortes de jornais de sua época⁵⁵⁶: "polaridade entre a cultura italiana e a cultura germano-flamengo-holandesa"⁵⁵⁷, polaridade do ritual da serpente dos

⁵⁵⁴ Cujo próprio termo já denota essa polaridade. Como esclarece Didi-Huberman, *Pathosformel* visa a uma ambição de reunir, em uma mesma chave conceitual, "*la force avec la forme*" (DIDI-HUBERMAN, 2002a, p. 198, *itálico do autor*), a espontaneidade e a desmesura da noção de *pathos*, vista a sua relação direta com o reino da sensibilidade, com a previsibilidade e a rigidez denotada pela noção de *formel*. O que o conceito acaba por revelar-nos é uma conjunção – ou ao menos uma tentativa – entre o imponderável do *pathos* com a abertura à ponderabilidade da forma, único ponto de contato entre emoção e sua expressão no mundo das coisas. É por isso que, como dirá Careri, a *Pathosformel* relaciona-se diretamente à vida, a uma "*opération de configuration qui, dans le dialogue avec des images, des textes et des formes intermédiaires, figure intensément le sentiment de l'existence*" (CARERI, 2003, p. 47), "*conception de la vie*", "*ce qui n'a pas encore acquis une détermination précise mais qui « pousse » de l'affect vers la forme*" (idem, p. 45). É nesse "intervalo", pois, que se situa o âmago do projeto de Warburg: "*La tentative de Warburg est précisément d'étudier le territoire mouvant dans lequel les affects et les formes se rencontrent et se constituent en figures: dans cette perspective, la notion de Pathosformel (formule du pathos) est décisive*" (idem, *ibidem*).

⁵⁵⁵ Warburg utiliza para dizê-lo a palavra *Nachleben*, a qual, como bem ressalva Agamben, não deve ser entendida precisamente como "sobrevivência". *Nachleben* não significa algo que "ainda vive" – assim como não equivale a algo "renascido" ou "ressuscitado". Há sim uma "continuidade", uma "pós-vida" ou "vida póstuma" (as imagens são diferentes e trabalham, no plano material, de modo distinto com os símbolos): o que as percorre é essa componente *patética*, é esse o fio de Ariadne entre a imagem do Renascimento e a imagem pagã. É esse fio, sempre sob tensão, que une a ninfa cristianizada de Botticelli à "ninfa pagã" da Antiguidade clássica. É essa tensão que permite reunir o Sassetti cristão ao Sassetti mercador.

⁵⁵⁶ Aqui Claudia Cieri Via nos ajuda a tecer um breve elenco de polaridades (CIERI VIA, 2011). Ferretti também sublinharia essa dimensão "polissêmica" ("*polisemanticità*") da noção de polaridade em Warburg (ver CIERI VIA, MONTANI, 2004, p. 36).

⁵⁵⁷ Ver CIERI VIA, 2011, p. 80.

índios Pueblo, entre "dança animal" e "dança cultural"⁵⁵⁸, polaridade entre o "mítico e o imaginativo" da astrologia e o "matemático" da astronomia⁵⁵⁹, entre caos e cosmo, entre instinto e civilização⁵⁶⁰. Todas essas polaridades não seriam, no entanto, mais do que a ressonância de uma, a fundamental: a polaridade entre dionisíaco e apolíneo, resultado paradoxal de um conflito entre o orgiástico do *pathos* sempre a ameaçar a conformidade e a sofrósina⁵⁶¹ do *ethos*. O dionisíaco que ressurgue como esse elemento que, pelo caos da tragédia, sobrevive no tempo e revigora-se pela sua própria negatividade.

Pois não seria esse dionisíaco de Warburg aquele mesmo dionisíaco vislumbrado por Nietzsche? A fúria e a rebeldia de Dionísio arrebatando a prudência e a correção de Apolo? E aqui se encontram os dois alemães⁵⁶², exatamente no problema com que demos início a esta nossa tese. Warburg parece estar à procura daquele elemento perdido com a tragédia euripidiana, aquele elemento transgressivo, incômodo porque fora da ordem, mas potente, e que Nietzsche reivindica da forma trágica original. Com uma diferença fundamental (e que não o distancia, antes o aproxima ainda mais do filósofo): para além de uma "classificação" das artes entre "apolíneas" e "dionisíacas", como faz Nietzsche⁵⁶³, Warburg leva ao limite essa sua reflexão: "ela se dissemina, antes, em cada arte, cada período, cada objeto, cada nível de análise"⁵⁶⁴.

⁵⁵⁸ Ver CIERI VIA, 2011, p. 81. Sobre o ritual dos índios Pueblo, ver a própria conferência de Warburg *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika* ("Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte") (WARBURG, 2011). Proferida no sanatório de Kreuzlingen em 1923, serviu como "atestado de sanidade" para que deixasse a clínica meses depois.

⁵⁵⁹ Ver CIERI VIA, 2011, p. 102. Ver ainda a conferência de Warburg *Per Monstra ad Sphaeram: Stern Glaube und Bilddeutung* (na versão italiana: *Per Monstra ad Sphaeram. La conferenza in memoria di Franz Boll e altri scritti*) (WARBURG, 2009).

⁵⁶⁰ Ver CIERI VIA, 2011, posições 2229 e 2236 (versão Kindle).

⁵⁶¹ Como nos bem esclarece o professor Guinsburg, a *sofrosyne* pode ser compreendida como um "conceito ético grego que, além de moderação e prudência, envolve também autoconhecimento e autocontrole, sendo personificado, na saga homérica, pela figura de Nestor" (GUINSBURG in NIETZSCHE, 2007, p. 150).

⁵⁶² Como vimos, a polaridade "apolíneo X dionisíaco" inspiraria Warburg em vários de seus trabalhos indireta e diretamente, mas seria no texto de fechamento de um seminário sobre Burckhardt, de 1927, em que essa filiação seria consagrada: *Seminarübungen über Jacob Burckhardt*. Texto traduzido e publicado por *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne* sob o título *Texte de clôture du séminaire sur Jacob Burckhardt* (WARBURG, 1999).

⁵⁶³ Ver NIETZSCHE, 2007; 2004. Para um belo comentário sobre a questão, ver COLLI, 2010.

⁵⁶⁴ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 133.

Assim, ao admitir esse dionisiaco na imagem, Warburg abre espaço para pensá-la para além da *representação* de um "ideal", para além de um campo de resolução de conflitos (nessa linha, a tarefa do socratismo estético não seria a de inelutavelmente revelar o belo, o bem e o verdadeiro?). A abertura a que Warburg nos possibilita – e aqui respondemos à questão anunciada poucas páginas atrás – é a de conceber a imagem como *problema*, como *crise*.

9.3 A imagem algorítmica como crise

É essa concepção de "imagem como crise" que gostaríamos de firmar aqui como elemento característico da imagem algorítmica, problema que se articula, tal como em Warburg, por uma polaridade entre diversos. Polaridade que, assim como em sua reflexão, não significa "dualidade", oposição necessária (os diversos não são forçosamente opostos), mas que, pelo contrário, como em um campo magnético⁵⁶⁵, admite a infinidade de estados possíveis entre os dois pólos, mais do que propriamente a condição exata de seus extremos. A imagem algorítmica não é, de modo algum, confortável ou apaziguadora, ela é o resultado dessa revigoração do dionisiaco na imagem, ela é o resultado – e opera a partir disso – da rebeldia desse herói trágico a perturbar a temperança e a serenidade dos deuses. É nesse sentido que a imagem das redes sociais – e aqui voltamos a nosso exemplo – guarda, *par excellence*, uma dimensão trágica. Não seria sintoma dessa "tragicidade" a sua tendência em dar relevância a temas incendiários como a desordem, o horror, a crueldade, o perverso? Façamos o exercício (ainda que bastante difícil) de conceber

⁵⁶⁵ Não à toa o extenso cuidado de Didi-Huberman com a metáfora do dinamograma (ver DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 149-165): "[Em Warburg], como que num movimento de respiração ou num ritmo de diástole e sístole, a *imagem pulsa*. Oscila para o interior, oscila para o exterior. Chama-nos para um contato material [*Materie*], depois nos rechaça para a região semiótica dos distanciamentos. A imagem pulsa e a cultura que há nela pulsa também. Essa seria a sua vida paradoxal, sua *Lebensenergie* [energia vital] impossível de fixar, sua dialética impossível de tornar a fechar, indo e vindo entre a própria afirmação e a negação da vida (...)" (DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 164-165). Ver também Sierek, ao reforçar essa dimensão "energética" da imagem em Warburg, imagem como "oscilação", "davantage processus que produit, champ de forces qu'état, *energeia* qu'*ergon*" (SIEREK, 2009, p. 50).

essa indagação para além de seu aspecto moral. A questão é que, distintamente da imagem espetacular (lembramos Apolo enquadrando Dionísio), aqui a dinâmica de operação se repolariza: a força, o excesso, o *pathos* disputando a todo tempo com o equilíbrio, a temperança, o *ethos*. A imagem algorítmica é também uma imagem incendiária: ela opera a partir de um elemento perturbador (e não por isso deixará de ser encantadora: afinal, o que haveria de mais fascinante do que desafiar os deuses?).

E como não relacionar a explosão das imagens nas redes sociais com essa imagem-crise, essa imagem-polaridade à qual Warburg nos convida a pensar? Seus modos de produção e circulação parecem nos sugerir exatamente essa instabilidade, essa urgência do *pathos*, do excesso e, mesmo, de um caráter eminentemente caótico. Da verdade única, da lógica e da beleza, do equilíbrio, da serenidade e da "simplicidade nobre"⁵⁶⁶, para a urgência dos mais diversos afetos.

Voltemos ao exemplo das imagens de Neda, especificamente ao seu movimento de profusão pelas "redes". Ao observarmos algumas das incontáveis expressões dessa disseminação, interessante é perceber como o ocorrido com a jovem de Teerã tomaria rumos os mais diversos, o que seria expresso pela própria diversidade de imagens fazendo menção à sua figura, exemplos que a colagem de D. H. Saur nos ajuda a perceber⁵⁶⁷.

⁵⁶⁶ Para provocar Winckelmann.

⁵⁶⁷ Sua obra *Hope*, que reúne imagens compartilhadas nas redes sociais (especificamente aquelas derivadas das criações do artista Shepard Fairey), integrou a exposição *Affect Me. Social Media Images in Art*, cuja temática nos é aqui bastante oportuna (curadoria de Julia Höner e Kerstin Schankweiler, Freie Universität Berlin, Alemanha). Mais sobre a exposição e o artista: <<http://affective-societies.de/en/2017/zeitgenossenschaft/affect-me-social-media-images-in-art/>>. Acesso em: 10 dez. 2019.

Figura 49: *Hope*, de D.H. Saur, 2008-2017, colagem da exposição *Affect Me. Social Media Images in Art*, Düsseldorf, Alemanha. Fotografia de Alexandra Höner. Fonte: <http://affective-societies.de>

Figura 50: Detalhes de *Hope*, de D.H. Saur, 2008-2017.

O problema do rosto de Neda reaparece aqui para nos dizer que, ao cabo, é ele o que menos importa: não obstante os traços comuns de uma face e do véu que o cobre ao modo islâmico, trata-se de imagens (que se tornariam *memes*⁵⁶⁸ à época) marcadamente diferentes, produzidas segundo os mais diversos afetos. Há, assim, as mais "explicativas" e que buscam uma espécie de reconstituição do fato, situando o rosto de uma jovem sobre a foto do que seria o cenário da tragédia (e que, por sinal, não parece corresponder ao mesmo cenário de um dos vídeos), até as imagens mais simples, em poucas cores e sem qualquer texto. Há também aquelas com mensagens de esperança – "Voice" –, as que mostram o desenho de um rosto desfigurado e tomado por um vermelho que remete a sangue, as que denunciam o crime em outras línguas ou mesmo as que sugerem a própria confusão de identidades. Todas elas foram, dentro de uma constelação imensa de outras imagens, disseminadas como remissão à tragédia de Teerã. Mas sintoma do que seria esse aspecto?

9.3.1 Primeira polaridade: entre vários pontos de vista

É possível afirmar que, no mínimo, não há qualquer consenso sobre o fato em si, sobre as situações materiais em que ocorreu: são diversas as versões, as figurações e as narrativas sobre o caso Neda. Distintamente da imagem do ídolo político tradicional – e a de Che Guevara talvez seja uma das mais emblemáticas (sobretudo aquela que parte da fotografia de Alberto Korda) –, exemplo em que a imagem parece obedecer a uma certa versão universalizante dos fatos que, de um modo ou de outro, responde a um "documento" histórico e tem uma inscrição na materialidade (estamos falando de um "retrato"), o que temos no caso das imagens de Neda é algo completamente heterogêneo que coloca mesmo em choque os mais variados pontos de vista. Essa polaridade diversa de *Weltanschauungen* – para usar a forma bastante empregada por Gianni Vattimo⁵⁶⁹ – irá se traduzir justamente na

⁵⁶⁸ Sobre os *memes* trataremos a seguir.

⁵⁶⁹ Ver VATTIMO, 2011.

diversidade de versões em que o episódio é tratado. Não há, portanto, algo que canalize essas versões atribuindo a elas uma certa unicidade (como o faz o retrato de Guevara).

Figura 51: *Guerrillero heroico*, de Alberto Korda, 1960, fotografia.
Fonte: Wikimedia Commons.

Em outras palavras, o que mais interessa no caso de Neda é que, além dessa diversidade de pontos de vista, de versões, parece não haver, ao fim e ao cabo, algo com o que elas possam ser comparadas no sentido de se aproximarem do que teria sido o "fato real". E o mais importante: isso parece não ter a menor importância. A produção dessas imagens, a sua circulação e os usos que delas são feitos não partem nem de uma versão "verdadeira", nem de algo que se identifique como uma "verdade". Não há uma razão que diga "trata-se de um documento histórico e, portanto, 'esta' é a versão verdadeira dos fatos": o que ganha relevância não é a busca da versão "verdadeira", mas a tensão entre as inúmeras versões. Polaridade entre pontos de vista: essa constitui a primeira das tensões que dá movimento às redes.

Assim, o idioma da "verdade", da versão "única" ou "universal", não é aqui o que orienta a fruição; essa imagem de Neda opera (é produzida e circula) em uma *forma* diversa do contexto que descrevemos como a *forma espetacular*. A imagem algorítmica não depende dessa inscrição no real e por isso a sua força enquanto imagem está além do que graficamente nos apresenta. E isso é o mais interessante da questão. Sua força está mesmo naquilo que ela não nos mostra, ou seja, nessa tensão paradoxal de uma *mise en concurrence* dos afetos que não permite ser graficamente (ou racionalmente) anunciada, mas que pode, pelo próprio modo como

nos é apresentada e como a fruímos, ser por nós *sentida*. Aí reside a rebeldia "demoníaca" – para falar com Warburg⁵⁷⁰ –, a única "verdade" dessas imagens: que aquilo que nos "mostram" não é aquilo que pensamos ser ou, muitas vezes, que aquilo que nos "mostram" não mantém qualquer relação direta com os afetos que resguardam. É nesse sentido que a imagem algorítmica se torna, portanto, essa superfície em que se "destilam" afetos e é por isso que a relação dela conosco se configura de outra maneira: não como guardiã de uma verdade sobre o mundo, uma verdade para além de nós, essa nova imagem comporta-se como uma espécie de suporte para nossos próprios afetos. Assim, a essas imagens não faz sentido perguntar o que querem dizer, mas sim o que nos fazem sentir.

Ressaltemos: imagens que atuam muito mais como superfície de destilação do sensível do que propriamente como ícone político com uma história ou uma tradição bem definidas. Por isso, os ídolos constituídos nas redes tendem a não possuir um rosto definitivo. Não consistem em uma *representação* de ideais (e, nesse sentido, de uma ideologia), mas em uma *expressão*, resultado de uma "destilação" do real, muito menos identificável e apreensível. Tal como em um processo de destilação em laboratório, aquilo que nos sobra ao final (o que poderíamos aqui aproximar à imagem) é apenas uma parte de todos os elementos que participaram da ebulição: a imagem resta como aquela porção líquida, parte visível e em certa medida controlável (ainda que, fora do frasco e em nossas mãos, poderia muito facilmente escapar entre os dedos). A imagem é essa substância final, resultado de todo aquele conjunto de substâncias variadas em processo de ebulição, processo que aqui chamamos de *mise en concurrence* de afetos.

⁵⁷⁰ Warburg falará em um "demoníaco" para se referir ao dionisíaco (ver principalmente *Rinascimento dell'antichità demoniaca nell'età della Riforma tedesca* em WARBURG, 2007). É importante que "demoníaco" aqui seja compreendido para além de seu sentido corrente, o de algo necessariamente ruim ou maléfico. Remontemos à própria origem do adjetivo, o termo grego "*daimon*", para o qual Guinsburg nos oferece a esclarecedora definição: "uma espécie de espírito intermediário entre os mortais e os deuses" (GUINSBURG in NIETZSCHE, 2007, p. 145). Compreendamos "demoníaco" aqui muito mais no sentido de um tipo de "espírito", de "gênio" ou mesmo de "força" que nos impele a uma ação impulsiva, muitas vezes extrema, governada pelos afetos, antes de qualquer apelo à razão.

Figura 52: Esquema do processo de destilação. Créditos: Theresa knott e John Kershaw. Fonte: Wikimedia Commons, modificada.

A imagem algorítmica pode circular somente por conta dessa habilidade: porque ela se transforma nessa superfície compartilhada de afetos; seu conteúdo-forma é sim um dispositivo e não o fim (como atuaria, por exemplo, a imagem tradicional do líder): a imagem algorítmica é apenas o resultado, como *expressão*, dessa destilação de afetos. E tal como em uma destilação: o resultado não guarda qualquer semelhança com os produtos iniciais, mas sim exprime um outro *perfil* pelo qual eles podem se manifestar⁵⁷¹.

Mas não é sua condição de superfície de afetos que as fará deixar de disputar lugares hegemônicos – e também aí se expressa o seu caráter polar –: assim como os próprios afetos, essas imagens tentarão, por diversos modos (inclusive apelando

⁵⁷¹ A hipertrofia dessa imagem algorítmica geraria uma herança importante: tornar-se, essa imagem mesma, a principal forma de expressão dos afetos em nossa época. Uma forma pela qual sentimos, uma forma de que precisamos para *sentir*, forma pela qual a energia afetiva (imaterial) é canalizada (materialmente). Mas uma energia que, como tal, pode ser vista a não ser que pela sua *expressão*. Assim como energia mecânica convertida em energia elétrica, assim como uma lâmpada que pisca conectada a um dínamo: parece haver "algo" aí, uma força ativa, mas só o sabemos pela sua expressão material, pela luz que persiste (luz que não guarda qualquer semelhança com a energia em si, imaterial, invisível). É por isso, que, embora as imagens sejam o resultado de uma destilação de afetos, não guardam qualquer relação de causalidade direta com eles. Muito próxima disso talvez esteja a concepção de "imagem-sintoma", que Didi-Huberman revigoraria a partir de Warburg e de Freud (ver sobretudo DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 243-251).

ao fascínio que a crueldade do trágico inelutavelmente nos provoca), afirmar-se umas sobre as outras, inclusive a partir de posicionamentos excludentes: uma guerra entre afetos, uma guerra entre imagens. A diferença se dá no que se refere à duração e à solidez dessa hegemonia. Pois, na mesma medida em que é arrebatador, é também efêmero o gozo trágico⁵⁷². Hegemonia escorregadia, repolarizações contínuas entre *Weltanschauungen* e seus afetos, uma inexorável tendência ao caos a qual se reflete também no modo em que a imagem algorítmica circula na rede. Aí podemos observar nossa segunda polaridade: tensão entre ordem e desordem.

9.3.2 Segunda polaridade: entre ordem e desordem

Como conceber esse infindável arcabouço de imagens algorítmicas que estaria muito mais para um "universo" em constante expansão? Desafiador já é, inclusive, nomeá-lo, posta essa sua natureza rebelde. Se a imagem espetacular envolve, para ser fruída, sempre um tipo de "rito" – e não seria por acaso, como mostramos, que o lugar de sua origem, o teatro, seria aquele do antigo ritual dionisíaco –, ou seja, se a fruição de uma peça dramática, de um concerto, de um quadro barroco, de um filme ou mesmo de uma performance envolveriam, no mínimo, uma espécie de roteiro (ainda que tácito) a ser seguido para que tal imagem fosse reconstruída assim como (de algum modo) predeterminara o seu criador, o que vemos com a imagem algorítmica parece desestabilizar essa lógica de operação.

Vemos esse contraste, por exemplo, quando procuramos "representar" o modo de circulação dessas imagens a partir de uma lógica sistemática, linear ou esquemática, com início, meio e fim: de pronto, a tarefa já sugere a sua inconclusividade. Não seria essa a mensagem das imagens de D. H. Saur? Voluntária ou involuntariamente parece ser essa impossibilidade de uma organização definitiva aquilo que ele nos exhibe ao reuni-las em uma espécie de "atlas" que mais nos sugere o movimento das imagens do que propriamente o conteúdo específico de cada uma

⁵⁷² Ora, esse traço da imagem algorítmica, em larga medida, não deixa de ser uma herança do efeito de *choc* observado por Benjamin.

delas. Atlas que nos mostra muito mais a cambiante posição desses continentes de imagens (lembremos aqui da oportuna metáfora das placas tectônicas que Sodré atribuiria à comunicação contemporânea⁵⁷³); atlas que não é *mapa-mundi*, nem mosaico, nem quebra-cabeças, cujas peças têm sempre apenas uma única ordem em que podem ser combinadas e assim nos oferecendo um todo – seu sentido – predeterminado. O sentido aqui, porém, é construído a cada possibilidade de movimento e, mais importante do que isso, pode mudar a qualquer instante, tal como Warburg fazia com as imagens de seu *Atlas Mnemosyne*⁵⁷⁴ ou com os livros de sua biblioteca⁵⁷⁵, os quais visavam, como bem observa Karl Sierek (e o que para nós é precioso pensar), "um *arranjo hipertextual* de imagens e livros"⁵⁷⁶.

⁵⁷³ Segundo Sodré, "a comunicação seria o conjunto das placas tectônicas sob a superfície do comum" (SODRÉ, 2014, p. 16).

⁵⁷⁴ Não por acaso, Warburg chama o suporte de suas imagens de "*Tafel*", que muito bem poderíamos traduzir para "mesa", "lousa" ou "prancha" em português. Em todos esses significados, trata-se de um lugar de trabalho; espaço pelo qual *passam* coisas ou signos, sempre em uma relação transitória: um espaço onde a disposição daquilo que o ocupa é constantemente rearranjada. Didi-Huberman faria um exame minucioso desse elemento em seu mais específico estudo sobre o *Atlas* de Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2018a, pp. 67-78).

⁵⁷⁵ Fora dos sistemas de arquivagem, seus livros, como vimos em nossa introdução, obedeciam a um só e mutante critério, o da "lei da boa vizinhança".

⁵⁷⁶ Tradução nossa. No original, "l'un et l'autre visent un *agencement hypertextuel* d'images et de livres" (SIEREK, 2009, p. 167). Itálico do autor.

Figura 53: *Hope*, de D.H. Saur, 2008-2017, colagem da exposição *Affect Me. Social Media Images in Art*, Düsseldorf, Alemanha. Fotografia de Alexandra Höner. Fonte: <http://affective-societies.de>

Figura 54: *Bilderatlas Mnemosyne*, Aby Warburg, 1927-1929, prancha 77. Warburg Institute Archive, Londres. Fotografia: The Warburg Institute.

Esse constante movimento de organização e desorganização, desorganização e organização, talvez possa ser compreendido, como nos sugere Sierek, pela lógica do *hiperlink*, a partir da qual "navegamos" entre as imagens das "redes". Pois o que define o destino de nossas rotas nesse universo? A busca de "ideais"? A busca de um "ponto comum" a partir de um esforço racional? A breve radiografia da repercussão das imagens de Neda e, principalmente, a confusão em torno de sua verdadeira identidade, sugerem exatamente o contrário disso. Aqui a bússola da razão parece não ser o que orienta as rotas traçadas. No universo dessas imagens em rede, vários são os caminhos possíveis, já que não existem caminhos verdadeiros: daí a oportuna metáfora da "fluidez"⁵⁷⁷ e de sua instabilidade, de sua impossível fixidez. E quiçá resida aí um aspecto bastante interessante da imagem algorítmica. Tal como a eletricidade que a torna possível, a imagem algorítmica leva ao extremo aquela dimensão energética que Warburg já registraria em suas "reflexões-sismogramas", ainda sem ter noção das transformações inimagináveis que sofreria a própria natureza da imagem: mais do que nunca as imagens passariam a operar por essa "fluidez", como que pelo caráter variante da corrente elétrica, desse seu caráter "oscilatório"⁵⁷⁸, trânsito imprevisível entre estados os mais distintos; como "imagens *precárias*: fluorescentes ou vacilantes, indeterminadas ou difusas, cercadas de ou afogadas em sombras, frágeis ou líquidas"⁵⁷⁹.

Imagens "fluidas", "líquidas", "oscilantes", "frágeis", "fluorescentes" ou "vacilantes" assim como os afetos de que são o produto destilado. Tomemos mais uma vez a imagem de Saur, esse movimento indefinido entre sua tectonia de imagens, que muito bem nos remete à própria tectonia dos chamados "memes" nas redes sociais, e revigoremos a indagação: que critérios nos orientam nessa nossa

⁵⁷⁷ Como nos sugere a bastante conhecida e tão revisitada metáfora do "líquido" acerca da modernidade e de seus fenômenos, em Zygmunt Bauman (ver BAUMAN, 2001), a concepção da "ninfa fluida" das imagens de Didi-Huberman, sob uma inspiração assumidamente warburguiana (ver DIDI-HUBERMAN, 2015), ou ainda, aplicada especificamente ao âmbito das recentes tecnologias de comunicação, a noção das "linguagens líquidas", de Lucia Santaella (ver SANTAELLA, 2011).

⁵⁷⁸ Ver SIEREK, 2009, p. 50, p. 135. Curiosamente, é pelo adjetivo "oscilatório" (*häufiger schwankt*) que o estado mental de Warburg seria descrito pelo famoso psiquiatra Ludwig Binswanger, durante os anos que o primeiro passaria em sua clínica de Kreuzlingen (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 255).

⁵⁷⁹ Sierek aqui faz uma relação entre o que chama de "imagem numérica" e o caráter energético da imagem warburguiana. A tradução é nossa e o itálico do autor. No original: "Celles-ci [les images aujourd'hui générées sur les écrans], tout d'abord, apparaissent aussi comme des images *précaires*: fluorescentes ou vacillantes, indéterminées ou floues, cernées ou noyées d'ombre, fragiles ou liquides" (SIEREK, 2009, p. 136).

navegação diária – hoje muito mais para um périplo – ao navegarmos pelas imagens algorítmicas de nossos dispositivos? Ora, é mister que compreendamos que esse "navegar" é de uma outra ordem – ainda que a metáfora seja tão luminosa, reconheçamos –: ao navegarmos, sempre *atravessamos* algo, o que significa que esse algo se coloca diante de nós antes mesmo que o atravessemos. Ele já existe antes mesmo da navegação, ainda que em ideia. Não se atravessa o nada. Ou seja: aquilo se "apresenta" anteriormente a nós, antes da navegação propriamente dita, e é penetrando aquilo que nos enfrenta que então começamos a navegar. Isso quer dizer que as regras dessa navegação, ou ainda, que as leis que regem já estão em parte anunciadas antes mesmo de nossos movimentos, anunciadas já antes mesmo daquele movimento de enfrentamento. Elas são anteriores a nós, o que quer dizer, por consequência, que todos que quiserem navegar no mar poderão seguir essas mesmas leis, ainda que os barcos, a rigor, cumpram sempre rotas diversas (mesmo que por milímetros de diferença). Há assim uma certa anterioridade daquilo que é navegado em relação ao navegador.

Pois nosso movimento nas redes parece sugerir algo, em certa medida, distinto disso, já que não há, em seu caso, a anterioridade daquilo que é "navegado". Nas redes, aquilo que percorremos possui um aspecto de instantaneidade: a imagem que se modifica a cada movimento de nossos dedos ou a cada clique é uma imagem construída por nosso próprio movimento e, distintamente da água do mar, ela é, no limite, definida por nós mesmos – nós é que definimos o que queremos ver ou ouvir, a ordem dessas operações, com a grande diferença de que, distintamente da água do mar, essas imagens são geradas somente enquanto queremos ou decidimos por vê-las ou ouvi-las. *Elas não estão lá independentemente de nós*. Basta um simples clique para que desapareçam. É nesse sentido que se dá nossa relação com a imagem nas redes. Mas há ainda um outro elemento que reafirma a diferença com o "navegar". Assumindo a errância completa de nossos movimentos, na aventura pelo oceano, não há mesmo leis imperativas que nos façam, ao fim e ao cabo, seguir de um modo específico: estamos sob o sempre presente risco de naufrágio. Nas redes, contudo, não há esse risco. E talvez venha daí justamente aquela sensação de "liberdade" ao percorrê-las, aquela fascinante "irresponsabilidade".

O que define essas rotas parece manifestar uma natureza fundamentalmente afetiva, embora isso não signifique, no entanto, tratar-se de um movimento sem qualquer objetivo. Haverá sempre uma tensão entre os infinitos *hyperlinks* possíveis e a rota que percorremos; essa será sempre o resultado de uma seleção entre possíveis e é isso que, de alguma forma, produz uma certa ordem no caos. Mas, diferentemente da lógica espetacular, o estabelecimento dessa espécie de "ordem" não conta com um roteiro predeterminado, em vista do qual será "revelado" um pressuposto sentido. O que orienta essa ordem é a própria instantaneidade da experiência e por isso ela é tão imprevisível. E não é por conta da ausência de um roteiro e por esse caráter errante da fruição que não haverá algo interessante como resultado, algo que poderíamos chamar sim de "conhecimento", mas que preferíamos aqui, ao modo de Sodr, denominar como "inteligibilidade"⁵⁸⁰. Um "modo de inteligibilidade" orientado por "princpios afetivos e emocionais"⁵⁸¹, tais como aqueles da "lei da boa vizinhana" da biblioteca de Warburg, capaz de "despertar no leitor perspectivas, cumplicidades, conivncias e correspondncias heursticas cada vez mais ricas (por serem tambm mais complexas)"⁵⁸². "Modo de inteligibilidade" que, portanto, escapa ao encadeamento causa-consequencial do raciocnio lgico: e por isso a imagem algortmica no se configura simplesmente como um *medium* ou uma mediao⁵⁸³, como "reflexo" passivo e pacfico do real⁵⁸⁴, a imagem algortmica como a imagem warburguiana: , antes, um "espao de pensamento" [*Denkraum*] mas no de um pensamento ao modo ocidental, que liga e religa coisas segundo ordens indissolveis. A fruio da imagem algortmica um espao de indefinio *par excellence*, um "intervalo" [*Zwischenraum*]⁵⁸⁵ que so a experincia afetiva capaz de apreender, ainda que a razo tente preench-lo a todo momento (sem sucesso, j que seus resultados parecem muitas vezes contrariar os prprios preceitos lgicos). A imagem algortmica , portanto, muito mais do que o produto racional de uma imitao ou o

⁵⁸⁰ Ver SODR, 2014, pp. 171-172.

⁵⁸¹ Expresso de que se vale Sierek para se referir aos crterios de associao de imagens e livros de Warburg (SIEREK, 2009, p. 167).

⁵⁸² Cf. SAMAIN, 2011, p. 35.

⁵⁸³ E aqui nos alinhamos perspectiva de SIEREK, 2009, p. 50.

⁵⁸⁴ A imagem como "des relations de rsistance ou de conflit", tal como narra P.-A. Michaud ao se referir imagem warburguiana (MICHAUD, 1998, p. 111).

⁵⁸⁵ Desse termo Warburg derivaria a sua "iconologia do intervalo" (WARBURG in WARBURG; BING, 2005, p. 99).

percurso de uma relação de causa e efeito. E é por isso que está muito mais para *expressão* do que para *representação*; é por isso que a superfície à qual se detém – a imagem algorítmica – não poderá ser propriamente "entendida", mas sim "capturada", diferença entre o *begreifen* (compreender) e o *ergreifen* (agarrar, capturar) de Warburg, que faz revigorar aqui exatamente aquela ambivalência de Strauss [*comprendre* X *saisir*], pela qual descrevemos o "sentir".

Não seria o caso de vislumbrarmos algo como a constituição de um novo saber a partir dessa fruição? "Sabedoria dionisíaca"⁵⁸⁶, como diria Nietzsche, "não-saberes, irreflexões", para falar com Didi-Huberman⁵⁸⁷, saber labiríntico, mas produtor de descrições potentes sobre o mundo. Um "princípio de associação não linear"⁵⁸⁸, uma espécie de "*Fuzzy Logic*" ("lógica difusa"): "uma maneira simples de alcançar uma conclusão clara baseada em uma informação vaga, ambígua, imprecisa, ruidosa ou não disponível"⁵⁸⁹. Ora, não seria essa a lógica de fruição dos ditos "memes"? Voltemos à colagem de D. H. Saur.

Exemplo interessante dessa "lógica difusa", da dinâmica de operação dessas imagens e da impossibilidade de reuni-las a partir de um critério linear e lógico, com início, meio e fim. Neda, Barack Obama, Muammar al-Gaddafi, Che Guevara... Imagens das redes, produzidas e compartilhadas nos mais distintos contextos, apropriadas e reapropriadas segundo afetos os mais diversos. Imagens-conflito, guerra de imagens que se travestem de temas parecidos – traços gráficos semelhantes, as mesmas personagens – mas que nos desafiam exatamente pelo que colocam em comum, muitas vezes ao ponto de proclamarem o exato oposto: Obama "Hope", Obama "Progress", Obama "Nope?", Obama "Liar".

⁵⁸⁶ Cf. NIETZSCHE, 2007, p. 117.

⁵⁸⁷ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25.

⁵⁸⁸ Cf. SIEREK, 2009, p. 167.

⁵⁸⁹ E aqui Sierek se vale do conceito de "Fuzzy Logic" de Steven Kaehler, de quem cita tal definição: "...la *Fuzzy-Logic* (« logique floue »), proposant « une manière simple de parvenir à une conclusion claire basée sur une information vague, ambiguë, imprécise, bruyante ou non disponible »" (SIEREK, 2009, p. 167 a partir de KAEHLER, 1998).

Figura 55: Detalhe de *Hope*, de D.H. Saur, 2008-2017.

A que caminho essas imagens pretendem nos levar? Há padrões capazes de descrever a sua produção e a sua explosão nas redes? Ora, traçar certas constâncias no sentido de caracterizar o "comportamento" dessas imagens tomando-o como um fenômeno total (inserindo-as, por exemplo, como simples protagonistas de uma "cultura" do *sharing*⁵⁹⁰, ou da construção de uma "identidade coletiva"⁵⁹¹), com traços recorrentes e padrões observáveis, é o que parece, no entanto, estar por trás da própria origem da palavra "meme".

O termo seria cunhado na década de 70 pelo darwinista Richard Dawkins⁵⁹², grande estudioso dos temas da genética e da hereditariedade. "Meme" descende da forma grega *μίμημα* (mímema), "aquilo que é imitado" (daí, *mimesis*, mímica, mimo) e é empregado pelo cientista a fim de designar uma "unidade de transmissão cultural", "unidade de *imitação*"⁵⁹³ que funcionaria como uma espécie de "replicador" da cultura: uma melodia, uma teoria científica, a ideia de Deus⁵⁹⁴. Assim, como o gene, o "meme"

⁵⁹⁰ Ver JOHN, 2012.

⁵⁹¹ Ver GAL, SHIFMAN, KAMPF, 2015.

⁵⁹² Na obra que consagraria o cientista, *The Selfish Gene* (DAWKINS, 1989).

⁵⁹³ No original de Dawkins: "a noun that conveys the idea of a unit of cultural transmission, or a unit of *imitation*". Destaque para o *italico* do autor.

⁵⁹⁴ Cf. DAWKINS, 1989, p. 192.

seria propagável"⁵⁹⁵ e estaria subordinado a certos princípios como "longevidade, fecundidade e fidelidade da cópia"⁵⁹⁶. É claro que o que chamamos de "memes" aqui não têm a ver exatamente com aquilo que Dawkins conceitua em seu livro, mas é certo que seu termo seria assumido por vários estudiosos contemporâneos como uma forma interessante para se pensar a explosão dessas imagens nas redes⁵⁹⁷. A grande questão, contudo, parece estar relacionada à adequação do próprio termo ao levarmos ao limite essa ideia de "imitação" ou de "cópia" tomada por ele. Pois pensemos: para que haja uma "imitação", algo deve, assim, ser imitado e o problema aparece justamente na definição desse "algo", que Dawkins distingue como uma espécie de componente essencial, algo que não muda (remetamos aqui a seu trocadilho com a palavra *même*, "mesmo", do francês⁵⁹⁸). É esse "mesmo" elemento, é essa condição sua de permanência que lhe tornaria capaz de ser transmitido e disseminado como se fosse um organismo biológico, um vírus⁵⁹⁹. Ainda que Dawkins pressuponha aí uma variação nas "cópias"⁶⁰⁰, expandindo o sentido de "imitação" – ressalva bastante importante, diga-se de passagem –, resta essa ideia do elemento comum, de um "mesmo" que pode ser "replicado" e talvez esse seja o ponto mais problemático ao trazermos o termo para designar imagens como essas que chamamos de "memes". Sem nos alongarmos sobre a reflexão específica de Dawkins, mas aproximando-nos do uso desse seu termo "meme" no contexto desses nossos exemplos, seria mesmo possível descrever, em nosso caso, essas diferentes versões do rosto de Neda ou os conjuntos de rostos montados por D. H. Saur (ou mesmo os exemplos de natureza mais jocosa ou sarcástica com os quais nos deparamos

⁵⁹⁵ Cf. DAWKINS, 1989, p. 192.

⁵⁹⁶ Cf. DAWKINS, 1989, p. 194.

⁵⁹⁷ Destacam-se no rol dessas reflexões: sobre uma "teoria" acerca dos memes, ver BLACKMORE, 2006; BLACKMORE, 1999; SHIFMAN, 2014. Para um panorama sobre uma "evolução dos memes", ver SHIFMAN, THELWALL, 2009. Especificamente sobre a "memética", ver SHIFMAN, 2013, p. 363. E, também, para uma "crítica" à "analogia biológica" dos memes, ver SHIFMAN, 2013, pp. 365-366. No Brasil, vale conferir os trabalhos de CHAGAS, 2018 e RECUERO, 2007.

⁵⁹⁸ Cf. DAWKINS, 1989, p. 192.

⁵⁹⁹ Sobre essa analogia entre a dinâmica de disseminação da informação nas redes e as noções de "contágio", "infecção" e "viral", ver MUNSTER, 2013, pp. 99-123. Para um registro arqueológico da analogia, vale conferir a obra pioneira de Douglas Rushkoff (RUSHKOFF, 1996). Acerca da "natureza dos eventos virais" ou sobre o fenômeno da "viralidade" na Internet, ver NAHON, HEMSLEY, 2013, pp. 15-40 (sobre o "viral" relacionado especificamente ao contexto dos "memes", ver pp. 37-38).

⁶⁰⁰ O que Blackmore identifica como um "sentido expandido" do termo "imitação" (BLACKMORE, 2006, p. 37).

cotidianamente em nossas redes sociais) como "imitações" ou "cópias" uns dos outros?

Mas, e se pensarmos que, distintamente de um elemento que permanece o mesmo, de "algo" que é copiado ou transmitido como um organismo biológico, o que parece circular por essas imagens pode ser descrito muito mais como aquela tensão entre afetos, por aquela espécie de "energia" constituidora das imagens, que se distribui e que se refaz segundo as características do meio e da época em que encontra? Que não se trata da memória de um "mesmo" que atravessa o tempo, mas de uma fórmula "afetiva", ao modo da *Pathosformel* de Warburg, que se transmuta, de contexto a contexto, e que terá os traços e a linguagem do meio que lhe der vazão? As inúmeras imagens que surgiriam do ocorrido em Teerã não são diferentes imagens "de um mesmo", mas, antes, distintas *expressões* em que essa energia afetiva se reconfigura, tornando um fato ou um evento algo identificável e, por isso, próximo a nós.

Ao mesmo tempo, não deixa de ser interessante o movimento do darwiniano Dawkins no sentido de vislumbrar algo para além da hegemonia do gene e capaz de sobreviver como um traço de memória em meio ao "caldo da cultura humana"⁶⁰¹. Talvez seja esse o seu *tour de force* e o que o aproxima mesmo a Warburg⁶⁰² e sua noção de "engrama" [*Engramm*]⁶⁰³ – a propósito, herança de suas leituras de Darwin – pela qual o historiador alemão designaria aquela "marca" afetiva capaz de sobreviver na memória da civilização humana e de "presentar-se" (não de "ressuscitar" no tempo, mas de expressar-se sem que seja, nisso, a "continuidade" ou a simples repetição de algo anterior), em cada época e sob modos distintos, como forma expressiva de certos afetos. De todo modo, parece não haver propriamente um elemento que seja "imitado" e, portanto, que tenha recorrência no tempo cronológico, mas sim a sobrevivência [a *Nachleben*] anacrônica de uma carga afetiva e energética.

⁶⁰¹ Cf. DAWKINS, 1989, p. 192.

⁶⁰² Destaquemos aqui a acentuada influência dos escritos de Charles Darwin sobre a reflexão de Warburg, assim como nos apresenta o professor Didi-Huberman em seu item *Gestos memorativos, deslocados, reversivos: Warburg com Darwin* (DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 193-211).

⁶⁰³ Ver WARBURG, 2012, p. 55.

Assim, essas imagens, que se valem sobretudo de uma forte verve irônica, concentrando sua força justamente sobre aquilo que não mostram, possuem em si aquele elemento perturbador de que falamos, aquele elemento "demoníaco" que parece querer nos "enganar", que nos mostra algo querendo dizer muitas vezes o seu oposto. É, pois, nessa tensão e nessa polaridade que essas imagens operam e seu efeito se dá muito mais por esse conflito a que nos lançam, portanto mais pelo que difere entre elas, do que por aquilo que sugerem ter de comum.

Figura 56: A vertiginosa profusão dos memes de Internet. Resultado de busca simples no Google. Acesso em 16 nov. 2019.

Pela força que contêm em si, por essa energia afetiva que carregam, por essa sua função de "superfície" capaz de promover uma *mise en concurrence* de afetos, essas imagens são também o modo em que se traveste o "espírito afetivo" de uma época. Elas são a expressão em que o gesto⁶⁰⁴ – na sua forma mais pura – se converteu: o "meme" como uma espécie de "gesto algorítmico", uma das formas

⁶⁰⁴ A essa questão do gesto contemporâneo nos dedicaremos especificamente em nosso último capítulo.

contemporâneas pelas quais expressamos nossos afetos, sintomas visíveis da *Stimmung*, da "tonalidade emotiva"⁶⁰⁵, de nossa época. Se toda época tem um "espírito afetivo", o significado e a operação dessas imagens rebeldes têm muito a dizer sobre nossa própria contemporaneidade.

Rebeldia paradoxal, que faz tudo parecer escorregadio, "fluido", "oscilante", "vacilante", fazendo-nos mesmo perder os critérios do que é e do que *não é*, do que *deve ser* e do que *não deve ser*, algo que nos aponta para um lado ao mesmo tempo em que nos planta a dúvida sobre o caminho a seguir. A fruição dessas imagens é esse caminho tortuoso, essa rota indefinida e não planejada, mas que, em última instância, não deixa de nos oferecer uma certa "orientação", nada linear, mas errante, mutante, como se o fiel da bússola acompanhasse nossos próprios movimentos. "Ordem rebelde", algo que, por um lado, acaba por nos orientar de algum modo nos fazendo ir para uma direção (seja ela qual for), mas que, por outro, parece escapar a um "programa", a um "jogo de combinação com elementos claros e distintos"⁶⁰⁶.

A fruição dessas imagens algorítmicas é, pois, essa tensão constante entre uma tendência "informativa" (que procura organizá-las seja de que modo for) e, ao mesmo tempo, uma tendência "entrópica"⁶⁰⁷ (pela qual se entregam ao movimento indefinido da caoticidade dos dados). É a partir disso, portanto, que se caracteriza a segunda de nossas polaridades. "Ordem rebelde" que reproduz a própria "lógica difusa" do chamado *Big Data*, esse conjunto inestimável de dados desordenados e que organizamos a cada momento em que criamos rotas ou trilhas com nossos cliques

⁶⁰⁵ "Tonalidade emotiva" é uma tradução possível para *Stimmung*, embora não satisfatória como observa Giorgio Agamben (AGAMBEN, 2015, p. 71). Outra tradução descompromissada poderia muito bem equivaler o termo a "humor" ou "atmosfera", mas aqui o que nos interessa é a amplitude semântica que o substantivo tem no alemão. Sua tradução é mesmo desafiadora, já que, segundo Leo Spitzer, não há nas "línguas europeias, um termo que exprima a unidade dos sentimentos que um homem experimenta em face do que o envolve (uma paisagem, a natureza ou algo semelhante) e funde o dado objetivo com o subjetivo em uma unidade harmoniosa" (SPITZER in AGAMBEN, 2015, p. 71). *Stimmung* como uma "orientação anterior a todo conhecimento consciente", uma espécie de "lugar" que não está nem *na* interioridade nem *no* mundo, mas no limite entre ambos", assim como descreveria Agamben em sua reflexão sobre o substantivo na filosofia de Heidegger (AGAMBEN, 2015, p. 73). É a esse sentido mais amplo, nem propriamente o de uma "atmosfera" (exterior) nem o de "humor" (interior), mas o de um espaço entre os dois, que aqui gostaríamos de evocar como esclarecimento a "tonalidade emotiva".

⁶⁰⁶ Aqui aludindo ao conceito-chave que Flusser apresentaria principalmente em sua *Filosofia da caixa preta* (FLUSSER, 1985, p. 5; mais em pp. 15-16).

⁶⁰⁷ Recorrendo aqui à referência de Flusser à 2ª Lei da Termodinâmica (ver sobretudo FLUSSER, 2007, pp. 93-94; além de FLUSSER, 1985, p. 26, p. 39).

e toques sobre as imagens, a cada vez em que acionamos algoritmos seja para acessar seus conteúdos, seja para modificá-las ou simplesmente para compartilhá-las. Assim, cada movimento nosso nesse universo infinito de imagens (que são, antes, dados) funciona como um dos possíveis modos de organizá-las: cada um desses modos, cada uma dessas rotas, constitui um *perfil* possível de mundo.

9.3.3 Terceira polaridade: entre o próximo e o distante

Passemos então à descrição de nossa terceira polaridade: aquela entre aproximação e distanciamento. Essa talvez seja a mais característica tensão operada pela imagem algorítmica em sua relação conosco. Ela é, pode-se dizer, efeito daquilo que descrevemos como uma das características da forma algorítmica: de sua *familiaridade*.

Recordemos o ponto fulcral do que compreendemos por esse conceito, especificamente aquela ambivalência do *heimlich* ("familiar") que Freud nos ajudou a observar. Por um lado, aquilo que é "familiar" é próximo, é íntimo, é confortável, já que "conhecido". Mas, por outro, compreende também "aquilo que, embora íntimo e confortável a nós, conta com uma certa dimensão oculta e por nós não apreensível"⁶⁰⁸. Podemos ir ainda mais longe e pensar no exemplo trivial do que seria uma "relação familiar". Ora, ela não seria mesmo a expressão clara e distinta dessa ambivalência? Pensemos em um membro da família, ou, mais especificamente, em como concebemos nossa relação com ele. Temos com esse indivíduo (um pai, uma mãe, um irmão, uma amiga) uma "relação" que poderíamos conceber – sem pensar em situações excepcionais – como uma certa "proximidade", proximidade essa que nos daria acesso a várias de suas dimensões (comportamentais, sentimentais, corporais) as quais um "estranho" não poderia conhecer. Sermos próximos a essa pessoa significa também estabelecermos com ela uma certa "intimidade", um território comum, no qual podemos acessar a várias dessas suas dimensões que se manteriam opacas a nós em uma relação "distante", "não íntima". É a partir de então que certos

⁶⁰⁸ Que aqui retomamos de nosso item sobre a característica da *familiaridade*.

comportamentos seus tornam-se a nós em certa medida "previsíveis": dizemos, assim, que as conhecemos profundamente, que as conhecemos "intimamente".

Mas, por mais paradoxal que possa parecer, não seria justamente essa "proximidade" aquilo que nos distanciaria de nossos entes "mais próximos"? Não é justamente a instauração de uma intimidade aquilo que, muitas vezes, acaba por nos ocultar alguns de seus próprios comportamentos ou traços de personalidade? Quantos são os casos em que nos surpreendemos com atitudes daqueles que julgamos "conhecer" muito bem! A instituição dessa *familiaridade* tem, portanto, um efeito duplo e mesmo contrário: é justamente porque estou tão próximo desse alguém que deixo de – ou mesmo não posso – perceber-lhe certos aspectos particulares. *Par conséquent*, a instauração da "intimidade" não envolve um conhecimento pleno daquele – ou daquilo – de que se está próximo, mas, em última medida, transforma nossa percepção redefinindo sua amplitude; haverá sempre aí uma sombra de indefinição e, por isso, de imprevisibilidade. Tornar algo *familiar* a nós envolve essa operação completamente paradoxal, pressupondo, portanto, não só intimidade, mas, paradoxalmente, o seu contrário, um inelutável distanciamento. É, pois, essa condição que nos impele a anunciar⁶⁰⁹ que *a familiaridade é aquela proximidade que, de tão próxima, torna-se distante*. E aonde gostaríamos de chegar com tudo isso?

Não seria hiperbólico aventar que estabelecemos com as imagens algorítmicas essa dupla e paradoxal relação. Por um lado, elas têm a capacidade de instaurar conosco uma proximidade, a qual, por extensão, coloca-nos em intimidade com aquilo que elas nos oferecem. Assim, parecem instaurar uma espécie de "doméstico generalizado", como se todos estivéssemos "em casa". De fato, esse é um efeito em larga medida já registrado pelo sismógrafo McLuhan e sua ideia de "aldeia global"⁶¹⁰, mas é mister que reconheçamos que a imagem algorítmica e seus modos de operação nas redes sociais digitais parecem levar essa proximidade a um extremo que tem a ver justamente com a irrupção daquela energia afetiva perturbadora: uma proximidade capaz de dissolver até mesmo o que aqui poderíamos descrever como certos códigos

⁶⁰⁹ E aqui reformulemos a máxima de Benjamin sobre a aura, evidentemente que em um sentido diverso.

⁶¹⁰ Ver MCLUHAN, 1972, pp. 49-51.

de conduta social, certas normas de comportamento, certos "rituais de interação"⁶¹¹, como diria Goffman, pelos quais se maneja a "*mise en scène* da vida cotidiana"⁶¹². A formalidade do discurso, a racionalidade da linguagem verbal a regulamentar e regular, no limite, o funcionamento da interação "em público", dão espaço à irrupção de uma certa "espontaneidade", energia afetiva, rebelde e potente, a assumir-se como idioma primeiro desse tipo de interação nas redes: do registro racional do diálogo e de uma certa distância por ela presumida para um registro afetivo e sua proximidade.

Os próprios "memes" sugerem manifestar essa proximidade, sobretudo ao se valermos da ironia como instrumento expressivo. Operam, nesse sentido, a partir da mescla de elementos conhecidos: imagens "populares" que são deslocadas de seu contexto original, reaparecendo em situações inesperadas e será exatamente esse "fora de contexto" que ativarará o efeito irônico. Mas, para se reconhecer esse deslocamento, é mister que conheçamos essas imagens: e o sarcasmo é mais potente quanto mais próximos formos delas. É por isso que a sensibilização de um "meme" exigirá sempre essa proximidade.

Figura 57: Exemplos de memes de temáticas variadas.

⁶¹¹ No original: "interaction rituals" (GOFFMAN, 1973a, pp. 5-45). Ver também GOFFMAN, 1973c, pp. 101-110).

⁶¹² Ver GOFFMAN, 1973b, pp. 25-77, p. 238.

Essa sensação de proximidade, no entanto, parece guardar em si exatamente o seu contrário: é justamente pela sensação de estarmos "dentro" demais que talvez percamos a noção do "fora". E aí o efeito mais curioso da imagem algorítmica: ela desaparece para nós enquanto imagem, tal é a sua capacidade de estabelecer conosco essa intimidade. Porque a conexão torna-se afetiva, o mergulho torna-se profundo, tão profundo que se torna cada vez mais difícil o estabelecimento de limites entre uma existência fora e uma existência dentro. Não por que não haja mais os limites, mas sim porque não podemos mais reconhecê-los, já perdemos as balizas de profundidade. É nesse sentido, portanto, que sobrevém aquele grande paradoxo da *familiaridade*: assim como um ente da família, pensamos conhecer profundamente suas características, mas será justamente essa proximidade que abrirá entre nós e ela uma inexorável lacuna, incapaz de ser preenchida já que completamente opaca a nós. É nessa sua capacidade de tornar conhecido e próximo, é nessa sua capacidade de tornar "comum" que ela correrá o risco de dissolver a possibilidade do "extraordinário". É na profundidade do mergulho que podemos perder a noção da superfície: o maior paradoxo do *familiar*. Algo que se torna tão próximo que desaparece, tornando-se mais distante do que antes. E, assim, o maior dos riscos: por sua capacidade de instaurar um senso "comum", poderá ela dissolver a estranheza e o incômodo do absurdo, retirando dele aquilo que o fazia exceção na ordinariedade do mundo e, assim, tornando-o também "ordinário". Afinal, como nos lembra Didi-Huberman ao descrever o paradoxo entre a "super" e a "subexposição": muita luz pode cegar⁶¹³.

Ora, por que já não concebemos o vídeo de Neda (e tantos outros) da mesma forma que antes? Ou ainda: por que o seu caráter "excepcional" (justamente aquilo que nos chama tanto a atenção) parece se esvaír com as milhões e milhões de vezes em que o vídeo é reproduzido? Pois, ao se tornar conhecido e próximo a nós, ele parece perder justamente aquilo que antes o tornava tão "absurdo" aos nossos olhos: é como se essa "absurdidade" se tornasse cada vez menos absurda e, por

⁶¹³ No original, "sur" e "sous-exposition", "trop de lumière aveugle" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 15).

consequência, cada vez mais "trivial" e mesmo – aí o risco – "tolerável". Neda, de tão vista, pode tornar-se invisível⁶¹⁴.

9.3.4 Quarta polaridade: entre o excepcional e o banal

A tensão entre proximidade e distanciamento, conhecido e desconhecido, talvez seja uma das polaridades mais contraditórias da imagem algorítmica. Mas essa última ainda nos anuncia um outro elemento bastante característico, sobretudo porque esse a distingue por completo da imagem espetacular: a imagem algorítmica abre espaço para a urgência de uma espécie de "banal" – no sentido de "ordinário", "comum", "sem muita importância" –, podendo lhe render os mesmos privilégios que rende àquilo considerado como o oposto disso. Assim, contrariando qualquer "ideal", a imagem algorítmica transforma em seu objeto algo que, num contexto espetacular, jamais seria transformado em imagem.

Tomemos, por exemplo, uma escultura de Bernini, um quadro de Tiziano, uma gravura de Goya, uma fotografia de Atget, um filme de Godard. Não obstante a heterogeneidade desses exemplos, há algo muito interessante que os une: mais do que artistas, cada um desses nomes é, antes, um "produtor" de imagens. Cada um deles produz uma imagem não apenas a partir de uma ideia, afeto, desejo (ou qualquer outra "inspiração" que poderíamos aqui aventar), mas a partir da tradução disso em uma *forma* de apresentação cuja especificidade reside justamente em se firmar, diante de nossos olhos, como algo que deve ser compreendido "como imagem", isto é, como algo que se firma, sob um certo sentido, não como o mundo ordinário, mas como qualquer coisa de distinta dele. É essa identificação enquanto *forma*, como vimos, que nos permite afirmar que aquilo que vemos pendurado na

⁶¹⁴ A fenômenos como esse atribuíamos e prévia alcunha de "efeito rinoceronte" (sugestão mais do que interessante para um ensaio futuro), com referência à célebre peça dramática de Eugène Ionesco (IONESCO, 1999): o absurdo torna-se de certa forma tão banal que mal pode então ser percebido; uma absurdidade que se torna invisível e que decanta como normalidade. Parece haver, a partir disso, uma espécie de perda de força das próprias imagens. Norval Baitello Junior descreveria essa perda como uma "crise da visibilidade" das imagens perpetrada por um vertiginoso movimento de reprodutibilidade, o que resultaria, por sua vez, em uma "rarefação de sua capacidade de apelo" (BAITELLO JUNIOR, 2005, p. 14).

parede se trata da imagem de um vaso de flor e não de um vaso de flor em si. Esse vaso de flor da parede nos é apresentado, como vimos, segundo uma *forma* a partir da qual *percebemos* que ele não constitui nosso *mundo imediato*, mas sim é um perfil possível dele. Em outras palavras, a própria tradução dessa ideia, afeto ou desejo na materialidade do óleo sobre a tela, do mármore da escultura, do papel e das tintas da gravura, do papel fotográfico, e da tela e suas luzes no caso do cinema ou da TV, demarca aquele objeto como uma "imagem" do mundo, como um objeto "extraordinário" em relação a ele, como algo não banal, como algo que não pode ser encontrado durante um passeio de barco ou uma caminhada pela floresta. É, pois, essa sua materialidade e o modo como ela se apresenta a nós que nos indicam tratar-se de uma "imagem". Vimos que, até o final do século XX, a *forma* encontrada para se "produzir" essa imagem (o que também envolve a sua fruição) era aquela que aqui denominamos e descrevemos como *forma espetacular*. A *forma espetacular* é uma espécie de "artifício" que nos possibilita produzir "imagens" do mundo, mas também que essas sejam identificáveis como tais.

Isso, no entanto, não basta, e há na *forma espetacular* uma exigência imprescindível a fim de que essa "inspiração" possa "ter direito"⁶¹⁵ de se tornar imagem: ou ela deve ter algo de "excepcional" como objeto ou conteúdo (a simetria e a delicadeza estarrecedoras das figuras de Bernini, a decadência de uma Paris desconhecida na fotografia de Atget) ou deve tornar-se algo excepcional ao ser traduzida sob a *forma espetacular* (como os diálogos ziguezagueantes e sem sentido lógico dos roteiros de Godard, que se tornam qualquer coisa, menos isso, quando ganham a sua *mise en scène*)⁶¹⁶. Produzir uma imagem, dentro desse contexto

⁶¹⁵ Ver DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 15.

⁶¹⁶ Essa excepcionalidade, portanto, não reside necessariamente no objeto em si, mas também pode se articular na conjunção entre ele e seu modo de fruição. É isso que abre espaço para que um objeto comum, algo que não forçosamente tenha sido concebido para ser imagem, possa se tornar imagem: é a conjunção desse objeto com a sua situação de apresentação que atribui àquilo uma condição de excepcionalidade e, assim, de "imagem". Um primeiro exemplo é o teatro, em que, ao seguir determinados códigos da *forma espetacular* do drama (estar sobre um palco, projetar a voz, alargar os gestos, dizer um texto sem esperar respostas), transformo meu objeto corpo em imagem teatral: eu o destaco, torno-o excepcional a partir desses códigos. Mas há outros exemplos interessantes a citar, como o de Marcel Duchamp, que operaria exatamente isso ao exibir um urinol no espaço de um museu. Seu exemplo mostra-nos que as próprias condições de exibição (dadas pelo contexto espetacular da *frontalidade* e por sua exigência sobre nós a fim de que extraíamos um "significado" para aquela imagem tão bizarra: "mas o que isso quer dizer?") atribuem àquilo que vemos, àquela imagem, o seu caráter de excepcionalidade no mundo. Isso significa que são elas que permitem que miremos aquele objeto como uma "imagem" e não como o urinol do banheiro mais próximo.

espetacular, significa, portanto, lidar sempre com uma "excepcionalidade". É como se, ao traduzir algo do mundo em uma *forma espetacular*, nós lhe retirássemos de um lugar comum⁶¹⁷, de um lugar banal, e indicássemos: "isso, e não aquilo, deve ser visto (ou ouvido)"⁶¹⁸. Seja no âmbito artístico, seja em um contexto litúrgico ou religioso, a imagem terá sempre esse caráter de "excepcionalidade" em relação ao mundo. E isso não tem mesmo a ver com uma "aura" nem com a "autenticidade" ou com a "originalidade" do objeto: ainda que a fotografia seja reproduzida, aquilo que temos ali, ao mirar o papel, impõem-se a nós não como algo do mundo, como algo banal, mas como algo "fora" dele, fora da sua imprevisibilidade e é nesse sentido que mesmo a cópia, enquanto algo que se torna previsível dentro da imprevisibilidade do mundo, guarda também uma certa "excepcionalidade".

Mas enquanto na *forma espetacular* lida-se sempre com essa dimensão do excepcional, na *forma algorítmica* parece não haver mais forçosamente essa exigência. É nesse sentido que certos objetos que num contexto espetacular não teriam qualquer relevância podem se tornar o foco de sua atenção: a imagem algorítmica pode eleger como elemento articulador da sensibilização não a estonteante beleza de um objeto ou a perfeição de seus contornos, não a harmonia da forma, não aquilo que evoca algum valor de verdade, não a situação extraordinária em que ele aparece ou nem mesmo aquilo que possa se tornar excepcional quando exibido, mas sim aquilo diverso ou mesmo contrário a isso. A *forma algorítmica* permite que algo se torne imagem sem necessariamente transformar o banal em extraordinário e – o mais importante – ela não conferirá ao objeto da imagem, como faria a imagem espetacular, um caráter de excepcionalidade pela simples transformação dele em imagem. E isso não deixa de se relacionar também à própria facilidade de conversão do mundo e de seus fenômenos em imagem algorítmica: a facilidade de manipulação dos dispositivos e a desvinculação da produção da imagem a uma materialidade específica alteram por completo essa exigência do excepcional. No contexto algorítmico, tem direito à imagem não apenas aquilo que se destaca da ordinariedade do mundo: parece haver uma generalização do direito à imagem. Tudo

⁶¹⁷ Sem fazer aqui referência direta à expressão de Arthur Danto (DANTO, 1981).

⁶¹⁸ Por isso, "excepcional" ou "extraordinário" aqui devem ser compreendidos estritamente dentro de suas definições mais literais, ou seja, a daquilo que é exceção dentro do comum e a daquilo que está fora do ordinário.

pode ser convertível em imagem algorítmica, o que desvincula a imagem dessa obrigação do excepcional. Assim, nesse contexto, abre-se espaço para o "ordinário": paradoxalmente, nesses casos, é a própria "ordinariedade" do objeto da imagem que o torna digno de atenção. Surge, então, o que poderíamos denominar aqui, paradoxalmente, uma "estética da banalidade", o que parece nos ser sugerido por uma certa tendência no caos das imagens das redes sociais digitais.

Pensemos, por exemplo, no interesse despertado por certos perfis de personagens dessas redes de compartilhamento de imagens e vídeos⁶¹⁹. Concebamos aqui o banal não de modo pejorativo – assim como não podemos conceber o excepcional –, mas sim como aquele "comum", aquele "ordinário" que a ele relacionamos. Interessante é perceber como ganham espaço, dentro dessa produção de imagens, situações que não seriam elencáveis, em outros contextos, como objetos a se tornarem imagens. Sugere-se aí uma espécie de modificação e uma extensão extrema do domínio do "fotografável" e do "filmável": tornam-se relevante o prato que se come, a fila corriqueira do metrô, o pôr do sol, o último corte de cabelo, não porque forçosamente tenham algo de excepcional, mas simplesmente porque trazem em si essa expressão do banal. Sua importância reside justamente na sua banalidade. Por mais contraditório que possa soar: quanto mais banal, mais "interessante". E será justamente para evidenciar essa banalidade que aparece, com força, uma espécie de "informal": para que se inscreva como parte desse comum, a imagem deve parecer "espontânea", como se não tivesse sido preparada para aquele contexto, daí a admissão de um "assimétrico" que de todo modo deve ser evidenciado.

Um grande exemplo disso pode ser oferecido por aquela que poderia ser considerada como a "mais representativa das práticas fotográficas das formas visuais

⁶¹⁹ Destaquemos aqui, por exemplo, o Instagram, o Facebook, o Snapchat, o Flickr e o Youtube. Ainda que nosso foco aqui não seja o de analisar em profundidade esses perfis, mas sim o de refletir sobre eles a partir de elementos muito específicos, vale citar como referência dois estudos quali-quantitativos. Um deles é o projeto pioneiro de Jean-Samuel Beuscart, Dominique Cardon, Nicolas Pissard e Christophe Prieur sobre os usos sociais do Flickr, (BEUSCART, CARDON, PISSARD, PRIEUR, 2009); outro é o estudo plurirregional *Selfiecity: Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media*, em que Lev Manovich e Alise Tifentale buscam identificar certos padrões e tendências no Instagram concentrando-se sobre imagens de *selfies* (MANOVICH, TIFENTALE, 2015, pp. 109-122).

contemporâneas"⁶²⁰, o comumente chamado "*selfie*"⁶²¹. Ao concebermos o seu modo de produção, é interessante pensar que, embora muitas dessas imagens tenham exigido um profundo esforço por parte daquele que fotografa (em alguns casos extremos sob o risco de lhe furtar a própria vida⁶²²), elas se orientam por uma espécie de linguagem que muito se diferencia da linguagem fotográfica convencional: além de ser produzida de antemão visando o seu compartilhamento⁶²³, a própria forma com que a fotografia é realizada já subverte, em certa medida, a frontalidade planejada da *forma espetacular* e talvez por isso o *selfie* guarde, no mínimo, aquela estranheza diante de uma fotografia tradicional. Como prática fotográfica, parece eleger o assimétrico, o não uniforme, o heterogêneo como seus próprios elementos estéticos – e por isso, para muitos fotógrafos, seria a maior das heresias considerá-lo mesmo como "fotografia".

Figura 58: *Selfie* durante a cerimônia do Oscar em 2014. Um dos mais conhecidos e compartilhados *selfies* da história das redes. Em 24 horas, 2,8 milhões de retweets. Fonte: 100photos.time.com

⁶²⁰ Assim como sustenta o professor André Gunthert, "la pratique photographique la plus représentative des formes visuelles contemporaines" (GUNTHERT, 2015, p. 152).

⁶²¹ Sobre uma breve história do *selfie*, ver RIVA, 2016, pp. 19-38; GUNTHERT, 2015, pp. 151-171; GUNTHERT, 2018.

⁶²² Ou, como destaca Gunthert evocando Pierre Bourdieu, "o que conta assim não é a dimensão estética das fotos, mas a aventura singular daquele que as tirou" (GUNTHERT, 2015, p. 154, citando BOURDIEU, 1989, p. 62).

⁶²³ Cf. RIVA, 2016, p. 19.

Para além das inúmeras questões a que esse tipo de prática nos convida hoje a pensar – sobretudo àquelas relacionadas à subjetividade e à construção da identidade⁶²⁴ –, concentremo-nos aqui sobre a sua *forma* em si. Tudo já começa com um ângulo "fora do convencional", um pouco estranho às técnicas tradicionais do enquadramento fotográfico, ângulo que depende inteiramente da extensão do braço do sujeito que pressiona o botão do dispositivo, sujeito esse que também é sempre objeto de suas próprias lentes. A configuração não busca o posicionamento simétrico entre ele e seu entorno (algo que um simples tripé talvez pudesse resolver), mas é esse "arranjo desalinhado" o que justamente parece atribuir um caráter singular à ação. É assim que o próprio modo pelo qual a fotografia se realiza parece concorrer com aquilo que ela mesma visa: aquilo que é fotografado é tão importante quanto o modo em que é fotografado. O sorriso de lado, a expressão jamais limpa – dando origem mesmo a certos padrões como a língua para fora ou a famosa "*duckface*"⁶²⁵ –, a agregação disforme dos corpos em torno da câmera somente vêm compor essa assimetria, conferindo àquele "evento" uma certa espontaneidade. Um efeito paradoxal, no entanto, advém justamente se pensarmos que essa "informalidade" ou essa "assimetria" passam a orientar uma espécie de código – "selfie ao espelho", "selfie de lado", selfie "frontal", "selfie dos pés"⁶²⁶ –, a ponto de se converterem mesmo em uma nova *mise en scene*: é assim que temos então aquele estilo da fotografia "espontaneamente posada".

⁶²⁴ Acerca do *selfie* especificamente como elemento de construção de identidade e de formação do "ego", ver RIVA, 2016, p. 77-89; LICHTENSZTEJN, 2015, pp. 35-59. Para uma análise ampla sobre o *selfie* e seu papel dentro de um "ethos" contemporâneo, ver NAIVIN, 2018.

⁶²⁵ Mais sobre essas fórmulas recorrentes nos *selfies*, ver ULLRICH, 2016, p. 34.

⁶²⁶ Assim como descreve André Gunthert, ao apresentar os "différents types de selfie": "selfie au miroir, (...) selfie retourné, (...) caméra frontale (...), selfie aux pieds (...)" (GUNTHERT, 2015, p. 156).

Figura 59: Selfie frontal, selfie dos pés, selfie de espelho, selfie de lado. Classificação segundo André Gunthert (2015, p. 156). Fotografia de Alessandra Scaff.

Essa busca pela espontaneidade, por uma imagem "informal", "vernacular", por algo que escape aos modos mais "profissionais" e sofisticados de produção de imagens – um "tempo dos amadores"⁶²⁷ –, parece ainda ressoar na infinidade de vídeos hoje compartilhados nas redes, sobretudo em grandes plataformas dedicadas exatamente a isso⁶²⁸. Evidentemente que os trabalhos mais sofisticados também estão presentes e em larga escala, mas interessante é perceber que eles entram em tensão com esse outro movimento da imagem, concorrendo com produções que parecem ganhar espaço – ou número de "seguidores" ou de "inscrições" – justamente

⁶²⁷ Cf. GUNTHER, 2015, p. 80. Ressalta-se que aqui "amador" não pode ser compreendido dentro de um registro valorativo, como algo menor ou menos importante, mas sim na linha daquilo que não frequenta o círculo dos profissionais da imagem e de suas técnicas mais específicas. Vale conferir ainda, sobre o tema específico do "amador" como elemento característico da imagem na "era digital", bem como sua inscrição dentro da lógica de operação da web, a obra organizada por Laura Rascaroli, Gwenda Young e Barry Monahan, *Amateur filmmaking: the home movie, the archive, the web* (RASCAROLI, YOUNG, MONAHAN, 2014), sobretudo os ensaios de Lauren Berliner (*Shooting for Profit: The Monetary Logic of the Youtube Home Movie*) e Max Schleser (*Towards Mobile Filmmaking 2.0: Amateur Filmmaking as an Alternative Cultural Practice*).

⁶²⁸ Entre as principais e atualmente mais populares estaria o Youtube.

pelo seu aspecto "amador", capaz de promover, por sua conta e vez, uma certa aproximação com o "espectador", uma certa "intimidade", e assim corroborando com o estabelecimento de uma *familiaridade* entre um e outro. A imagem algorítmica, nesses casos, não só não esconde, como faz questão de mostrar, por exemplo, os detalhes que envolvem a sua própria produção. Mas para que essa intimidade entre espectador e imagem se firme, é mister que entre eles haja um certo "acordo tácito": é necessário que o espectador "confie" na imagem. E o que melhor para estabelecer confiança do que contar os seus mais ocultos segredos? Sob uma estratégia aparentemente paradoxal, embriagada de um "desejo de extimidade"⁶²⁹, de tudo mostrar ao espectador, a imagem desnuda-se a ele evidenciando em si aquilo que tem de mais particular: as falhas e os incidentes de gravação, a parca ou mediana sofisticação dos equipamentos e das técnicas de iluminação, sonoplastia e edição e a amadora preparação da *mise en scène* tendem a ser superexpostos, sendo, com isso, convertidos em elementos que dão o tom, definem o estilo e atribuem "valor" ao material exibido. A isso, somam-se ainda a própria seleção dos temas a serem tratados e a ausência de roteiros estritamente definidos, abrindo espaço ao improviso, à informalidade e à habilidade de manter, pela fluidez da oratória e a seleção de questões simples, uma relação de extrema "proximidade" conosco⁶³⁰.

É por isso que talvez tenhamos que firmar uma grande diferença entre a imagem dos meios de comunicação de massa tradicionais e essas novas expressões que aqui descrevemos. Por mais que certas produções desses *media* operem justamente no sentido de estabelecerem uma proximidade com o espectador, tal proximidade acaba, em alguma medida, sendo limitada pelas próprias características da *forma espetacular*. O esforço de proximidade que envolve, por exemplo, a

⁶²⁹ "Desejo de extimidade" que aqui citamos de Serge Tisseron, ao escrever sobre o "théâtre des selfies": "(...) j'ai appelé « désir d'extimité » le processus qui pousse chacun à présenter à son entourage des facettes jusque-là gardées secrètes de lui-même, *afin d'en éprouver la valeur*" (TISSERON in NAIVIN, 2018, p. 9). O itálico é nosso.

⁶³⁰ Não seriam esses aspectos traços marcantes e comuns, por exemplo, no fenômeno da explosão dos conhecidos "vloggers" (ex.: "youtubers", "facebookers" etc.), personagens cada vez mais comuns nas redes, e de seus "*live streaming*" (vídeos em "tempo real")? Talvez essa "superexposição", a partir desse "informal" e desse "amador", com a busca pela "proximidade" possam nos ajudar a compreender, em certa medida, algumas das razões da própria crise contemporânea dos *media* de massa (sobretudo suas ressonâncias no jornalismo): em síntese, condições outras em que a imagem opera (dentro de uma forma outra de fruição) acabam configurando uma diversa relação entre espectador e imagem, para além daquela possibilitada pela *forma espetacular*.

construção da imagem em um noticiário guarda, em seus princípios, o mesmo fundamento que orienta a relação entre plateia e palco no teatro⁶³¹: trata-se de uma "proximidade" cujos limites estão sempre claramente delimitados, cada qual com funções muito específicas a desempenhar (pois no teatro, pela *forma* em que ele mesmo é organizado, tanto a plateia como o público devem seguir certas regras tácitas). É nessa linha que há "atuação" de ambos os lados: todo o *modus operandi* da TV, assim como no teatro, será, assim, meticulosamente pensado de modo a evitar qualquer tentativa de rompimento dessa *frontalidade*⁶³². Paradoxalmente, e aqui sobrevém mais uma de nossas tensões, o que seria tratado como "falha", "deslize", "ruído" no contexto da *forma espetacular* (o processo de produção e suas adversidades e informalidades tendem sempre a se manter fora do espectro apresentado à audiência), será justamente o elemento promotor da identidade dessas produções da imagem algorítmica.

O que nos interessa aqui, no entanto, não é propriamente nos debruçarmos sobre essas novas produções e sim perceber o que parece haver de comum entre esses exemplos que citamos, desde o primeiro deles, o vídeo de Neda. Pois, em todos eles, há, se observarmos bem, o que descrevemos aqui como um elemento perturbador.

9.4 A bipolaridade da imagem algorítmica

A irrupção da diferença, da desordem, do desconhecido e do banal a partir dessas polaridades nos sugere, pois, o próprio caráter crítico e conflitivo como um

⁶³¹ Acerca da influência do legado da forma teatral sobre o contexto dos *media* de massa: "Tanto o cinema, quanto o rádio e, posteriormente, a televisão parecem articular, no limite, todo o seu modo de operação nessa mesma lógica espetacular. Não à toa, a organização das primeiras emissoras – tanto de rádio como de TV – dar-se-ia justamente em grandes teatros, com seus célebres “programas de auditório”. Ou mesmo o cinema, cujas primeiras importantes experimentações recorreriam, em larga medida, ao modo de organização dramática e cênica do teatro" (BORGES JUNIOR, 2016, p. 5).

⁶³² Aqui nos referimos ao que se pode conceber, a rigor, como "teatro tradicional", herdeiro direto do formato grego antigo. É claro que haverá muitas e muitas tentativas de subversão dessa *forma*: a essa questão nos dedicamos especialmente em BORGES JUNIOR, 2014.

certo modelo pelo qual a imagem das redes sociais parece operar. É como se essa coexistência de elementos diversos ou mesmo opostos lhe conferisse a sua própria energia vital; é como se isso "animasse" e pusesse em atividade o seu mecanismo de sensibilização sobre nós. A imagem algorítmica *necessita* desse elemento perturbador para que tal energia se mantenha em movimento: sem o conflito e a diferença, ela perde sua razão de existência. É por isso que a ela é, por excelência, algo instável, imprevisível; terá ela sempre esse elemento desestabilizante que nos lança ao universo do incômodo, do desconforto, já que não a podemos apreender por completo, não a podemos controlar, não a podemos prever. Efeito que se imprime dúbio sobre nós, do pequeno prazer ao êxtase máximo, da apatia à absoluta repulsa. Como na tragédia, é nesse elemento demoníaco que reside dubiamente seu pavor e seu encantamento.

Do território pacífico e relativamente sereno da imagem espetacular – ainda que ali haja tensões, elas tendem a ser resolvidas pelo "ideal" ou ainda por "aquilo que a imagem quer dizer" – passamos assim à emergência dessa nova imagem, imagem que não somente não pretende nos dizer algo como – destaquemos isto – não exige de nós um posicionamento no sentido de revelar o seu enigma. É por isso que ela opera conosco um outro tipo de desafio, em que, no lugar de construir um percurso lógico a fim de tudo apaziguar, tem como objetivo justamente o seu contrário: ela tudo desorganiza e é na sua rebeldia, na sua ousadia que atrai nossa atenção. Distintamente da imagem espetacular, ela não precisará fazer sentido para que nos sensibilize (ainda que nada a impeça de fazê-lo após a sensibilização). Não que ela não tenha sentido, mas aqui a construção de sentido é sempre interrompida, ela é redefinida a todo momento, repolarizada com as novas tensões dadas pela variação dessa energia.

Legatária direta da explosão de uma crise no modo de perceber o mundo já anunciada por Benjamin, a imagem algorítmica é a expressão extrema daquela bipolaridade que aventamos no surgimento da imagem da reprodutibilidade técnica, ao tratarmos sobre o efeito de *choc* e da atenção distraída⁶³³. Na medida em que a imagem algorítmica é constituída para operar de modo bipolar (e isso não significa, como dissemos, que ela varia sempre como dois extremos, mas que assume as

⁶³³ Ver capítulo 4.

nuances entre eles), ela exigirá de nós um posicionamento também paradoxal. Nessa sua ousadia dionisíaca de despertar nossa atenção, ela extrairia de nós reações as mais contraditórias, certos comportamentos que provavelmente não imaginaríamos algumas décadas atrás (o que explicaria, por exemplo, o casamento de japoneses com seus avatares de games?).

Mas, na mesma medida em que as polaridades operadas pela imagem algorítmica despertam nossa atenção, elas também nos distraem e será justamente esse movimento dúbio que nos mantém a todo momento "conectados": é na diferença entre estados que isso se dá com mais intensidade. Assim como aquele sob um surto de bipolaridade, ela é tão intensa quanto é, na mesma medida, apática. Ela tem a dupla capacidade de ser histriônica e entediante, mas o tédio aí é apenas um momento de preparação para a nova catarse. A imagem algorítmica nos convida a uma fruição pelo sentir, uma fruição que privilegia o aspecto do *pathos*. Ela é "patética" (afetiva) e "patológica" (perturbadora porque fora do "normal") no seu sentido mais original: e é aí que ela revigora, ou faz sobreviver – ao modo warburgiano – aquele elemento trágico, fundamento mais primordial da nossa cultura. Ela é a forma contemporânea em que essa energia anacrônica se transmuta. E é por isso que, mais do que imagem em si, a imagem algorítmica é uma expressão de nossa época, "reflexo autobiográfico" de nossa própria civilização⁶³⁴.

O que teria levado ao extremo essa crise assinalada por Benjamin? Por que a imagem algorítmica poderia ser concebida como a sua explosão? Esse aguçamento de nossas faculdades sensoriais (já que nessa imagem o que nos importa não é o que quer dizer, mas o que nos faz sentir) parece mesmo nos conduzir a um outro *modus percipiendi* em que a tarefa do perceber não é mais a de distinguir entre "clareza e distinção", mas no qual tudo é instável e escorregadio, em que a dúvida (e por isso também a angústia) aparece não como um problema inicial a ser desdobrado e esclarecido, mas como um estado perpétuo. E o corolário de tudo isso talvez não seja, no final das contas, a perda da verdade ou da certeza: se há uma perda "verdadeira", essa sugere ser aquela dos *critérios para defini-las*. Essa parece ser a grande perda da era algorítmica, era da opacidade generalizada. Pois esse estado de completa indefinição, com opostos se confrontando a todo momento, não residiria naquela que

⁶³⁴ Cf. WARBURG in GOMBRICH, 1986, p. 303.

parece ser a maior das contradições de toda a nossa história aqui narrada até agora? É nesse sentido que voltamos àquele nosso paradoxo da codificação. Afinal, o que esperar de uma imagem "situada no campo de tensão entre figura e cálculo"⁶³⁵?

⁶³⁵ Cf. SIEREK, 2009, p. 134.

O problema da existência (e da verdade)

"Certas coisas existem na verdade, mas de uma existência de devaneio".

Étienne Souriau, em *Ter uma alma: ensaio sobre as existências virtuais*, 1938⁶³⁶.

⁶³⁶ Tradução nossa. No original: "Certaines choses existent en vérité, mais d'une existence de rêverie" Ver *Avoir une âme: essai sur les existences virtuelles*: SOURIAU, 1938, p. 21.

10.1 Sobre diferentes modos de existência

0 e 1. Ausência e presença de sinal elétrico. Abstração e concretude. Tensão irresoluta que, como vimos, demarca aquilo que apontamos como o grande paradoxo da codificação. Seu aspecto variante é aquilo que dará vida e movimento à forma algorítmica. É, assim, por si mesma uma forma "problemática"; ela surge dessa impossibilidade de definição, instabilidade na qual aquilo que parece ser nem sempre é, em que a relação entre o *ser* e o *não ser* pode ir muito além da anteposição de Parmênides. Mas poderia algo despontar entre o *ser* e o *nada*? O leitor pode aqui se surpreender até mesmo quanto à pertinência da questão: "O que tudo isso tem a ver propriamente com os algoritmos?", "Em que medida os algoritmos ou seus modos de operação abalariam uma constatação lógica tão primordial?". Indagações compreensíveis, já que o problema é realmente espinhoso: "ser" e "não ser" não seria uma oposição tão lógica assim?

Revigoremos aqui o exemplo da serpente em Realidade Virtual⁶³⁷. Por que sentimos pavor ou algum tipo de aflição ao vermos que o animal peçonhento se avizinha de nossos pés? Afinal, trata-se apenas de uma "imagem": podemos, com o mínimo raciocínio, atestar que não há risco algum de que seu bote culmine em uma picada em nossa perna. Não há aí qualquer ameaça "material" – ao menos por parte da cobra – capaz de imprimir sobre nós um risco de ferimento ou de morte. Ainda que o réptil não exista fisicamente, seria tão fácil afirmar que ele, de todos os modos, "não existe"? E já nos antecipamos: *como* algo que "não existe" poderia causar em nós um tal pavor, a ponto mesmo de nos acelerar o coração ou de nos fazer afastar os pés como tentativa de proteção (de nosso corpo "físico", aliás)? Afinal, ela "existe" ou "não existe"?

⁶³⁷ Ver capítulo sobre a expressão.

Figura 60: Serpente em realidade virtual (um exemplo possível), vídeo para óculos de RV. Fonte: Youtube.

É claro que se recorrêssemos aos racionalistas (e aqui seus representantes gregos, modernos e mesmo contemporâneos tenderiam a concordar), a resposta seria categoricamente negativa (e há uma série de testes lógicos que poderíamos fazer para verificar essa resposta): a serpente não tem nem os atributos de *coisa*, nem de *fenômeno*, e disso nossa "consciência intelectual" – recorrendo à expressão de Merleau-Ponty – não teria dúvidas. Mas isso não resolve o nosso problema, pois a pergunta persiste: como algo que "não existe" poderia causar em nós um tal pavor? Como algo que "não existe" pode agir sobre nós a ponto de nos alterar de um certo modo? Insistimos: ela "existe" ou "não existe"?

Pode ser que a própria filosofia nos ajude a iluminar o dilema a partir daquilo que seria a sua preocupação primordial em um exercício reflexivo: concentremo-nos sobre a pergunta em si; ela é a mais adequada? Podemos então reformular a questão: devemos pensar a existência a partir dessa dicotomia "sim" e "não"? Existir seria algo tão absoluto? Há apenas um único e absoluto modo de existir? E se pensarmos a existência como um leque de possibilidades variadas, algo que se poderia expressar em modos diversos? E se, para existir, algo não necessite passar nem pelo estatuto de *coisa* nem pelo de *fenômeno*?

Foi pensando em questões como essa que o francês Étienne Souriau desenvolveu boa parte de sua filosofia. Devotado a uma estética que se revelaria mesmo próxima de uma epistemologia, é esse o cerne de suas investigações naquela que seria uma de suas principais obras, *Les différents modes d'existence* (1943):

O pensamento existe, em si mesmo e por si mesmo? A matéria existe, e da mesma maneira? Deus existe? Hamlet, a *Primavera*, Peer Gynt existiram, existem, e em que sentido? As raízes quadradas dos números negativos existem? A rosa azul existe?⁶³⁸

Souriau pode nos oferecer uma importante orientação para lidar com essas nossas indagações. De fato, reconhece que há aqueles que concebem a noção de existência dentro de uma "lei do Tudo ou Nada"⁶³⁹: são os "rigoristas" e para quem seria impossível admitir uma "meia-existência", já que seria ela mesma um "fato"⁶⁴⁰: "há existência ou não há, dirão eles"⁶⁴¹. Mas será que poderíamos dizer, ou mesmo seria sensato afirmar que uma pedra e uma alma existem da mesma maneira? Não para Souriau. Existir, segundo ele, não é uma tarefa absoluta, mas que varia segundo níveis diversos: é preciso desvendar o caminho dos possíveis e de suas gradações entre o *ser* e o *nada* e é nessa pletora de níveis que poderíamos acomodar seus exemplos também tão diversos como o da pedra e o da alma⁶⁴².

Isso não significa que Souriau advogue para o lado contrário, admitindo que a existência seja uma espécie de grandeza flexível e, por isso, classificável em mais forte ou mais fraca, que um ente possa existir mais ou menos do que outro. Afinal, admitindo-se essa alternativa, a existência, embora fragmentável em "meios-caminhos", permanece ainda como uma escala única a ser preenchida entre aqueles

⁶³⁸ Tradução nossa. No original: "La pensée existe-t-elle, en elle-même et par elle-même ? La matière existe-t-elle, et de la même manière ? Dieu existe-t-il ? Hamlet, la *Primavera*, Peer Gynt ont-ils existé, existent-ils, et en quel sens ? Les racines carrées des nombres négatifs existent-elles ? La rose bleue existe-t-elle ?" (SOURIAU, 2018, p. 79).

⁶³⁹ Tradução nossa. No original: "une loi du Tout ou Rien" (SOURIAU, 2018, p. 92).

⁶⁴⁰ Citações em SOURIAU, 2018, p. 89 e p. 90.

⁶⁴¹ Tradução nossa. No original: "On a l'existence, ou on ne l'a pas, diront-ils" (SOURIAU, 2018, p. 90). E complementa Souriau: "Point de vue qui, niant l'acheminement graduel du néant à l'existence, postule plus ou moins l'accomplissement complet de tout être, l'impossibilité d'un arrêt à mi chemin" (idem, p. 92).

⁶⁴² Ver SOURIAU, 2018, p. 89.

com menores ou maiores "níveis" de existência⁶⁴³. Para Souriau, a grande questão está justamente em flexibilizar a noção de existência: não seria ela sempre a mesma, não poderia ela ser sempre descrita ou caracterizada com os mesmos termos. Existir é algo que pode se dar por "modos" distintos e é por isso que não faz sentido comparar a pedra com a alma. Enquanto a pedra "existe como pedra", a alma "existe como alma": não se pode afirmar que a pedra "exista mais" do que a alma; ambas "existem" a seus modos. E, da mesma maneira que seres distintos existem em modos distintos, aquilo que nomeamos (por convenção) como um mesmo "ser" pode também existir de diferentes modos: isso também é possível em Souriau, como bem nos complementa a bela obra de David Lapoujade em comentário ao filósofo:

[Assim como] Hamlet, que existe como personagem em Shakespeare, como presença no palco, como referência em um discurso, como herói de filme etc. (...) [...] um ser pode participar de vários *planos de existência*, como se pertencesse a vários mundos. Um indivíduo existe neste mundo; ele existe como corpo, existe como "psiquismo", mas também existe como reflexo em um espelho, como tema, ideia ou lembrança no espírito do outro, tantas maneiras de existir em outros planos⁶⁴⁴.

O que define cada existência, portanto, não será a modificação de uma natureza substancial. Souriau desloca a questão da existência de sua filiação quase que inexpugnável à substância, mas esse deslocamento não ocorre por uma mera negação dela (na mesma medida em que ele não a afirma): parece que Souriau não está preocupado com um núcleo duro do ser, pois não seria propriamente esse núcleo que "existe", o que existe seria, antes, o "modo" em que isso que chamamos de "ser" se manifesta no mundo. Existir, para ele, sugere muito mais *ser capaz* dessa manifestação, de "*faire réalité*"⁶⁴⁵ – dirá o próprio –, uma espécie de *movimento*, do

⁶⁴³ Recordemos aqui, por exemplo, a clássica ideia dos "graus" de ser em Tomás de Aquino, problema tratado pelo filósofo em seu opúsculo *O ente e a essência* (TOMÁS DE AQUINO, 1995) e que, como tal, influenciaria toda a Escolástica. Para Tomás de Aquino, todos os entes e mesmo Deus, enquanto substâncias, possuiriam mais ou menos graus de ser, classificando-se desde o que denomina "substâncias compostas" (aquelas finitas e menos perfeitas por seus menores graus de ser, como as plantas, os animais irracionais e nós, enquanto corpos materiais) até as "substâncias simples" (as almas humanas, as inteligências – os chamados "anjos" – e Deus, a mais perfeita delas, "Puro Ato de Ser" – como destacaria Étienne Gilson (1962, p. 39)). É dessa espécie de classificação ou escala unificadora que Souriau pretende escapar. De todo modo, para uma primeira incursão sobre essa peculiar noção de existência no opúsculo tomasiano, ver (além de GILSON, 1962) também GILSON, 1948; 2000.

⁶⁴⁴ Cf. LAPOUJADE, 2017, pp. 14-15. Itálico do autor.

⁶⁴⁵ Em português, "fazer realidade" (Ver SOURIAU, 1938, p. 25).

que de apresentar esse núcleo duro, imutável e que, como tal, sugere ser aqui mesmo o oposto de sua noção de existência. Existir é movimento e não fixidez. É por isso que a existência de algo são, muito mais, os *gestos* desse algo (o modo em que ele aparece) do que o "algo" propriamente dito. E isso é genial: Souriau liberta a noção de existência de sua hereditariedade essencialista e assim se afasta da ideia de que, como essências, os seres já seriam de algum modo "dados".

Pelo contrário, o filósofo francês acaba por sugerir-nos que, seguindo o caminho da matéria ou da substância, é que não poderíamos mesmo definir a noção de existência. E por que a existência não poderia ser dada unicamente pela matéria ou pela *coisa*? Pensemos em seu exemplo do bloco de argila transformado em obra de arte. De fato, do ponto de vista material, poderíamos definir alguma diferença entre aquela pilha de barro virgem sobre a mesa e aquilo que, depois de assinado pelo artista, passa a ser chamado de obra de arte? Sob uma perspectiva química, por exemplo, são ambos blocos de argila, ainda que em estados físicos diversos (um pastoso e o outro sólido). Mas seria sensato dizer que a obra final que vemos *era* um bloco de argila? Trata-se do mesmo *algo* transformado? Aos que insistirem no argumento químico, poderíamos então perguntar diante do bloco de barro virgem: há aqui uma obra de arte?⁶⁴⁶ Seria a pilha de argila a mesma "*coisa*" que o bloco modelado pelo artista e que hoje mobiliza todo um conjunto específico de relações (enquanto objeto de museu, peça de coleção particular ou mercadoria de loja de *souvenirs*) que antes não mobilizava?

Embora quimicamente compatíveis, o que difere entre pilha e obra, para falar com Souriau, seria justamente o "modo" em que existem no mundo; cada uma delas

⁶⁴⁶ Como em resposta a isso, escreverá Souriau: "À chaque nouvelle action du démiurge, la statue peu à peu sort de ses limbes. Elle va vers l'existence – vers cette existence qui à la fin éclatera de présence actuelle, intense et accomplie. C'est seulement en tant que la masse de terre est dévouée à être cette oeuvre qu'elle est statue" (SOURIAU, 2018, p. 107). A obra de arte concluída não é a mesma do projeto do artista: essa é a questão. O que chamamos de obra só surge mesmo com o trabalho artístico, ela não existia "como projeto", mas só passa a existir no ateliê ("l'image et son modèle parviennent ensemble à l'existence (...) Rien n'est donné d'avance. Tout se joue en cours de route", como nos esclarece Latour ao comentar Souriau (idem, p. 7)); na verdade ela se desdobra em modos distintos de manifestação: como "existência espiritual" (como sonho do artista, devaneio perturbador, por exemplo) e como "existência física" (idem, p. 108). Não há aqui, no entanto, como poderíamos objetar, o mesmo "algo" que se transforma, nem uma mudança de substância ou mesmo uma mesma substância cujo estado se modifica; não há substância, simplesmente. Qual a relação entre "obra a fazer" e "obra feita"? Como nos esclarece Latour, trata-se de uma "coincidência" (não de uma "semelhança"), há uma simples "abolição da distância entre as duas" (p. 7).

tem, por si, um "modo" de manifestar-se, e é nesse sentido que cada uma tem um gesto diferente no mundo: cada uma delas estabelece com o mundo um conjunto distinto de relações, cada uma delas "faz a sua realidade": "os seres são realidades plurimodais, multimodais; e aquilo que chamamos de mundo é, de fato, o lugar de vários 'intermundos', de um emaranhado de planos"⁶⁴⁷.

Cada ser possui, assim, um modo próprio de manifestar-se e é assim que "existe"; ele é por esse seu *gesto*, por essa sua "potência de dramatização"⁶⁴⁸. A existência não é fundada pela substância e, por isso, escapa à verificação material ou mesmo por um conjunto de regras e leis de causalidade: "existir" é um exercício relacionado diretamente à experiência. "Para existir, é necessário agir"⁶⁴⁹.

Mas, como bem observa Souriau, há, de fato, modos mais evidentes de fazê-lo, assim como aqueles menos manifestos, mais obscuros, cujos gestos podem nos escapar com mais facilidade. O filósofo descreveria "modos" específicos de existência (como o *fenômeno*, a *coisa*, o *imaginário* e o *virtual*⁶⁵⁰), mas o que mais despertaria seu interesse seriam justamente aqueles "modos" obscuros, incutidos na misteriosa vereda entre o ser e o nada: "modos" "mais frágeis, mais evanescentes, e também [os] mais espirituais"⁶⁵¹, como comenta Lapoujade. "Frágeis" porque necessitam de outras existências para que se tornem assim "perceptíveis". Como escreve:

(...) pode-se também existir pela força de outros. Há certas coisas – poemas, sinfonias ou pátrias – que não possuem por si mesmas acesso à existência. É preciso que o homem se devote para que elas sejam. E talvez nesse devotamento possa ele, por outro lado, encontrar uma verdadeira existência. Seja qual for, o existir designa e constata esse sucesso (do ser e de seu apoio) à medida que é alcançado"⁶⁵².

⁶⁴⁷ Cf. LAPOUJADE, 2017, p. 15.

⁶⁴⁸ Cf. STENGERS, LATOUR *in* SOURIAU, 2018, p. 11.

⁶⁴⁹ Cf. SOURIAU, 2018, p. 110.

⁶⁵⁰ Ver SOURIAU, 2018, pp. 113-142.

⁶⁵¹ Ver LAPOUJADE, 2017, p. 21.

⁶⁵² Tradução nossa. No original: "(...) on peut aussi exister par la force d'autrui. Il est certaines choses – poèmes, symphonies ou patries – qui ne possèdent pas par elle-mêmes l'accès à l'existence. Il faut que l'homme se dévoue pour qu'elles soient. Et peut-être en ce dévouement peut-il d'autre part trouver une véritable existence. Quoi qu'il en soit, l'exister désigne et constate ce succès (de l'être ou de son soutien) en tant qu'il est atteint" (SOURIAU, 2018, p. 110).

Ora, Souriau apresenta-nos com isso mais uma possibilidade pela qual poderíamos conceber a noção de existência. Da mesma forma que "existir" se desvincula da noção de substância, o filósofo nos abre espaço aqui para conceber o ser como uma "relação", ou ainda, uma complexidade de relações (isso é atestado pela própria posição de importância da "experiência" em sua reflexão). Assim, poderíamos disso depreender que "existir" de um modo específico sugere estabelecer um conjunto específico de relações (de "fazer realidades"), do mesmo modo que, alterando esse conjunto de relações, poderíamos também alterar o modo de existência de algo. O modo como algo existe para nós dependeria, então, do modo como nos relacionamos com esse "algo"; e nesse sentido nada está dado⁶⁵³, mas apenas "esboçado"⁶⁵⁴.

É por esses modos distintos de existência e pela possibilidade de variação deles (as relações variam por conta da própria instabilidade da experiência), que não poderíamos nem mesmo definir cores específicas para o verdadeiro ou o falso, pois tudo depende dessas variações. Como confessa Souriau⁶⁵⁵, as definições entre o "ser" e o "não ser" não são exatas: "existir plenamente, intensamente, absolutamente, que ideal! (...) Mas também, como todo ideal, talvez que devaneio!"⁶⁵⁶. São elas sempre "problemáticas", mas quanto mais o forem, mais ricas e interessantes. Elas nos denunciam um jogo ainda mais complexo que lhes permite atuarem no mundo e, nesse sentido, "fazer realidades". Mas, basta uma mínima mudança de ponto de vista, para que tudo caia por terra, para que tudo se reconfigure, um outro jogo comece,

⁶⁵³ Como o ser nunca está "dado", o que garante a sua existência é aquilo que Souriau chamará (e que se tornará uma de suas principais noções) de "instauração": para existir, o ser precisa ser continuamente "instaurado": "D'une façon générale, on peut dire que pour savoir ce qu'est un être, il faut l'instaurer, le construire même, soit directement (heureux à cet égard ceux qui *font des choses* !) soit indirectement et par représentation, jusqu'au moment où, soulevé jusqu'à son plus haut point de présence réelle, et entièrement déterminé pour ce qu'il devient alors, il se manifeste en son entier accomplissement, en sa vérité propre. Et l'on peut dire qu'il n'y a de choses, qu'il n'y a d'êtres, que par comparaison avec cet accomplissement, soit effectué, soit supposé" (SOURIAU, 1938, p. 25). Em comentário ao conceito de Souriau, Peter Pál Pelbart bem o sintetiza: "instaurar significa menos criar pela primeira vez do que estabelecer 'espiritualmente' uma coisa, garantir-lhe uma 'realidade' em seu gênero próprio" (PELBART, 2014, p. 250).

⁶⁵⁴ "Ébauche", esboço em português, termo do próprio Souriau (2018, p. 212).

⁶⁵⁵ E isso vale para as mais variadas esferas da vida, sobretudo àquela pela qual procuramos dar algum sentido ao mundo: a ciência. Será essa a tarefa de Latour em seu *Enquête sur le modes d'existence*, ao defender que "el problema es unicamente que hay muchos tipos de verdades y falsedades y cada uno depende de condiciones de ejercicio muy particulares y muy fragiles" (LATOUR, 2013, p. 33).

⁶⁵⁶ Cf. SOURIAU, 2018, p. 89.

com outras regras, outros possíveis e outros "tipos de verdades e falsidades" (para usar a expressão de Latour⁶⁵⁷). Deslocando a existência desde a substância para as relações, o que importa não é mais a *coisa* ou o *fenômeno* em si, mas o "modo" pelo que isso aparece e se sustenta, o modo como atua no mundo. E se esse modo se diversifica, sua força está justamente nisso (e é por ela que ele se faz perceptível). Afinal, "cada existência é tão perfeita quanto pode ser"⁶⁵⁸ e, nesse sentido, "cada uma delas possui seu modo de ser, intrínseco, incomparável"⁶⁵⁹. É por isso que "a existência não admite grau (...) [e que] não há potência de existir maior ou menor"⁶⁶⁰: em certa medida, todas elas "têm o mesmo grau de realidade, existência e autenticidade"⁶⁶¹. O que difere são os modos em que isso aparece (uma diferença que não pode ser escalada, mas apenas constatada).

Consideremos então as duas principais lições de Souriau para nossa reflexão acerca da noção de existência: a desvinculação em relação à substância ou à matéria e a importância da experiência e das relações. Renovados pela filosofia de Souriau, talvez agora possamos desdobrar mais claramente a questão: afinal, a serpente em Realidade Virtual existe ou não existe?

10.2 O modo de existência algorítmico (MEA)

Não poderíamos sugerir então que a serpente que acessamos pelos óculos de RV "existe"? Pois nos arriscaríamos a dizer que sim, não sem já complementar que ela existe, mas de um certo "modo". E qual seria ele? O modo pelo qual esse réptil

⁶⁵⁷ É por isso que determinadas "verdades", dentro de certos campos do conhecimento, perdem sentido quando são transplantadas para outras disciplinas (ainda que Latour admita a inviabilidade dessa categorização em "disciplinas"): uma das lições que aprendemos com o autor de *Jamais fomos modernos* ao se fiar nas reflexões de seu compatriota Souriau.

⁶⁵⁸ Cf. LAPOUJADE, 2017, p. 27.

⁶⁵⁹ Cf. LAPOUJADE, 2017, p. 27.

⁶⁶⁰ Cf. LAPOUJADE, 2017, p. 27 e p. 28.

⁶⁶¹ Cf. LAPOUJADE, 2017, p. 28.

peçonhento existe é o modo em que existe aquilo que é codificado em forma algorítmica (tal como todas as imagens que nos servem aqui de casos ou exemplos). Nós aqui o chamaremos, a partir de agora, de "modo de existência algorítmico" (MEA). Como poderíamos descrevê-lo?

Antes de tudo, é preciso recordar uma lição de Souriau: a serpente algorítmica é tão "autêntica" quanto a cobra que encontraremos nos recônditos da Amazônia. Isso pode parecer um verdadeiro absurdo e nos lembra mesmo a discussão quase anedótica que Flusser teria com o espanhol Vicente Romano ao equivaler uma maçã material ao holograma de uma maçã⁶⁶². Mas, assim como no exemplo da serpente, cada uma delas existe a seu modo e, como tal, dentro de seu microcosmo, cada uma delas exerce a máxima potência de existir. Existência que é "tão perfeita quanto [poderia] ser"⁶⁶³ e não faz sentido aqui tentar classificar duas existências completamente diversas na medida em que cada uma delas aparece no mundo de uma maneira muito específica (uma como matéria orgânica e a outra como imagem algorítmica). Notem que aqui o orgânico e o inorgânico não são colocados lado a lado, não são equiparados; não fazem parte de uma escala de valores que atribui o mesmo grau de existência a ambos, mas, muito pelo contrário, o que pretendemos aqui é dizer que a serpente física e a serpente algorítmica são tão diversas que não há parâmetro comum capaz de compará-las⁶⁶⁴. O erro máximo está nesse esforço de reconhecer ambas como valoráveis pela mesma escala: isso não faz sentido, já que existem de *modos* absolutamente diversos e têm por isso, como já dissemos, uma riqueza própria que as faz potentes (em máximo grau) dentro de seus distintos "planos" (lembremos aqui daquela distinção, não valorativa que fizemos ao falar em "plano imediato" e "plano extrafísico" no capítulo sobre a *expressão*).

Deixar essa comparação é, de fato, uma árdua tarefa epistemológica, pois nos exige o esforço de tentar falar de duas *coisas* distintas sem atribuir essa sua distinção a uma diferença entre substâncias. Se uma é material e a outra não, não é isso que

⁶⁶² Como bem nos narra o professor Norval Baitello Junior (BAITELLO, 2006, p. 2).

⁶⁶³ Cf. LAPOUJADE, 2017, p. 27.

⁶⁶⁴ A existência, nesse sentido, não configuraria uma escala única dentro da qual seriam classificados distintos entes *conforme* o seu "grau de existência". Em vez de pensarmos em uma escala única, pensemos em diferentes escalas, sem correspondência entre si e cada uma para um tipo distinto de ente.

aqui nos importa (não aqui). Mas, se elas não são distintas porque apresentam substâncias diferentes, se não são distintas porque uma serpente é material e a outra imaterial, ou porque uma delas é orgânica e a outra inorgânica, porque elas seriam então "distintas"? Elas são distintas porque estabelecem no mundo, e conosco, conjuntos de relações distintos. Elas existem em modos diversos por sustentarem relações diversas por meio de outros modos de existência. É isso que aqui nos interessa propriamente e não a natureza ontológica de cada uma dessas cobras. Essa é a questão a que queríamos chegar. O que importa não é a *coisa* ou o *fenômeno* em si, mas o modo pelo qual elas se manifestam e se sustentam. O que importa é, como bem lembra Lapoujade, o gesto desses seres no mundo.

Dos seres para seus gestos, meios pelos quais se fazem presentes no mundo, meios pelos quais, para falar com Souriau, "fazem realidade". Mas como propriamente? Por que, seguindo a trilha de nosso comentador, a serpente algorítmica seria tão real ou autêntica quanto o exemplar que poderíamos encontrar rastejando pelo serpentário do zoológico? Pois o que garante a autenticidade de sua existência é a capacidade que ela tem, tornando-se "perceptível"⁶⁶⁵, de nos fazer *sentir como se fosse* uma cobra amazônica. E como ela o logra? Oferecendo-nos, como imagem algorítmica, um número de perfis suficientemente capaz de nos fazer percebê-la como uma cobra "real".

Revigoremos aqui alguns elementos de nosso capítulo sobre a característica da *expressão* na forma algorítmica. A serpente em RV nos apavora – assim como nos sentimos embaraçados ao tocar, desde fora, nosso próprio corpo em VRMe – porque a imagem nos oferece um número mínimo de perfis (sobre aquele seu conteúdo, para não dizer "objeto") capaz de nos fazer percebê-lo como uma extensão de nosso *mundo patente*. É como se a imagem algorítmica conseguisse estender a cobra do plano do possível para nosso "plano" ou "mundo" imediato; como se tivesse a capacidade de nos aproximar de tal maneira daquele conteúdo que, paradoxalmente (como vimos pela *familiaridade*), ele perdesse a sua condição de "imagem" para nós. E, como vimos, uma característica fundamental a isso é que essa imagem contenha

⁶⁶⁵ Por mais paradoxal que seja, é justamente por não ser material que a serpente algorítmica se torna especialmente "perceptível" para nós. É assim que ela aparece no mundo, é assim que ela se destaca em relação a qualquer cobra amazônica e aquilo que poderia ser visto como uma deficiência (na medida em que não é material) torna-se aqui seu grande trunfo.

uma certa imprevisibilidade. É também a possibilidade de sermos surpreendidos por ela, e mais, a "sensação" de poder alterar-lhe o destino, de jogar com seus movimentos, que a faz ter para nós um *valor de realidade*: quanto mais amplo for esse leque de possibilidades, maior será esse valor, a *ponto* mesmo de nos perguntarmos se aquilo com que lidamos se trata ou não de um exemplar "perigoso" (o número de perfis é tal que chega mesmo a nos plantar uma certa desconfiança). Com meus óculos, movimento-me pela sala, desvio de seu guizo, procuro conter-me no sentido de não lhe chamar a atenção. Mas, de repente, a serpente se torna agressiva e, num só golpe, lança-se sobre mim: é então que, na postura desesperada da presa a reagir contra seu ataque, protejo minha cabeça com as mãos, serpenteio eu mesmo pela sala a fim de fugir de sua agressividade. Mas para que tudo isso? Que perigo "real" ela me oferece?

Ora, fisicamente nenhum, a não ser as trombadas com os móveis que os óculos me impossibilitam ver. Mas esse "fisicamente" é o que menos importa a essa altura: o que devemos considerar é que ela ali foi capaz de "fazer uma realidade" própria e coerente consigo mesma. Ou seja, o que importa é que tudo ali se articulou de modo que aquela situação "instaurada" fizesse sentido (seu próprio sentido) para si mesma, fazendo-me experimentar, pelo que "senti", tudo aquilo dentro de "sua" verdade, da "verdade" mesma dessa sensação – e de sua coerência própria. Somente a sensação nos permite isso, somente aquela "verdade" primeira e última da sensação nos permite sentir – seria medo? – de algo que (fisicamente) não nos ameaça. A razão não permitiria esses "extravios"; ela nos disciplina, inviabilizando qualquer "verdade" que não seja aquela por ela mesma atestada. Mas nos atentemos aqui para algo crucial: o que chamamos aqui de "verdade" de uma sensação não reside em seu "conteúdo", mas sim na sua "arquitetura"; o que importa aqui é que "se sente algo" e não "o que se sente". Que se sente algo é da ordem do incontestável (caso contrário não estaríamos nem postulando sobre isso); aquilo que se sente, porém, já escapole para o reino da interpretação. Isso porque a "arquitetura" da sensação tem aquilo que Souriau chamaria de "patuidade", ou seja, a qualidade de ser "patente"⁶⁶⁶, ela é clara, evidente por si mesma, como o "brilho" de uma estrela, que – embora não conheçamos de fato aquilo de que o brilho descende – brilha, incontestavelmente. Só

⁶⁶⁶ Segundo Souriau, "Il est présence, éclat, donnée non repoussable. Il est et il se dit pour ce qu'il est" (SOURIAU, 2018, p. 113).

sabemos que brilha, que nos altera de alguma maneira, que nos transforma em alguma dimensão. E por isso exprime-se, em nós, a partir de uma *acontecimentalidade*: por si mesma, a sensação nos faz perceber que há um antes e um depois (da sensação), "pois o acontecimento consiste precisamente nisto: uma mudança de perspectiva"⁶⁶⁷. O que era e o que se torna não são aqui a fonte de verdade, mas sim o fato de ter havido uma mudança, assegurada pela sensação mesma: há aí um "irreparável, insuprimível, inescamoteável mesmo pelos mais sutis recursos do espírito, que pode dele se desviar mas não contradizê-lo"⁶⁶⁸. E por isso falamos em uma "verdade" da sensação mesma.

Ora, a sensação pode gerar efeitos irreprodutíveis. Poderíamos ainda dizer que há certos entes cuja única forma de voltarem a existir é pela sensação que temos ao experimentá-los. Recordando Souriau, pensar na dor é sempre menos próximo da dor do que senti-la propriamente. Sentir *como se fosse* uma serpente é sempre mais do que pensar sobre aquilo que nos faz sentir de tal modo, ou sobre o que seria a tal serpente "em essência". O ato de sentir possui uma patuidade que o ato de pensar não possui. É por isso que, no caso de *VRMe*, a sensação de estranhamento de nos tocarmos de fora de nós mesmos é infinitamente mais potente do que pensarmos sobre a impossibilidade disso (é por essa sensação que esse algo estranho "existe", ainda que não seja propriamente "real"). De algum modo, ao "sentirmos", acessamos um "verdadeiro": todas as vezes que somos alterados, sensorialmente, pelos dispositivos e suas imagens, tocamos esse "verdadeiro"; assim, o que vemos na imagem não é simplesmente "virtual" ou "imaterial", mas "existe" por sua potência própria.

Mas ressalvemos: só pudemos viver essa sensação porque a imagem algorítmica da serpente nos aporta um número absurdo de perfis (e tudo isso tem a ver diretamente – também – com a sua resolução de imagem e sua fidelidade auditiva). O que nos permitiria vislumbrar que, quanto mais caminhamos na direção da complexificação desses recursos e quanto mais esses perfis se aprimorarem (com a sofisticação dos dispositivos), menos claras se tornarão as distinções, para a nossa percepção, entre cobra em carne e osso e serpente algorítmica. O que a imagem

⁶⁶⁷ Cf. PELBART, 2014, p. 252.

⁶⁶⁸ Cf. PELBART, 2014, p. 252.

algorítmica faz (aumentando o número de perfis) é justamente diminuir ao máximo a distância entre "real" e "não real" instaurando, com toda autenticidade e uma "realidade própria", um *como se fosse real*.

Em outras palavras, a imagem algorítmica promove o possível como um *modo* de existência. Operando como uma espécie de *intermediário*, espessura entre os limites da dualidade *ser/nada*, esse *modo*, sob uma existência *ex hypothesi*, aquilo que *poderia ser*, é tão "problemático" e paradoxal quanto a tensão que anunciamos logo no início da segunda parte desta nossa tese. "Existir", na forma algorítmica, significa estar entre um "ser" e um "não ser", entre concretude e extrema abstração (e esse *intermediário* não deve ser confundido de modo algum com uma "existência fraca": basta nos recordarmos do pavor que nos desperta a serpente em RV). Com zeros e uns, procura-se traduzir, ainda que isso seja impossível (lembramos das emoções de Van de Ven), as mais diversas manifestações daquilo que reunimos no amplo e generalizante espectro do termo "mundo" (suas *coisas*, seus *fenômenos*, e agora já podemos falar também em seus "seres imaginários" e seus "seres virtuais" – usando o elenco de Souriau); com 0 e 1, ausência e presença de sinal elétrico, acabamos por "instaurar" esse modo de existir *intermediário* do mundo, algo entre *é* e *não é*, algo que desestabiliza nossos parâmetros racionais de atestação do real, algo que deles foge ao mesmo tempo em que aparece a nós sob uma força da qual seria difícil negar uma "existência". Não se trata de uma "serpente", mas é *como se fosse* uma serpente. Mas isso é lógico demais; é preciso refazer a frase: eu a *sinto* como serpente e, por isso, não posso, de modo algum, negar a sua existência. É, pois, nesse sentido mesmo perturbador e *problemático*⁶⁶⁹, que a transformação da vida em algoritmos sugere herdar a própria condição paradoxal da codificação.

É nesse sentido que esse grande "problema" do MEA talvez não possa ser propriamente descrito como "virtual", mas como "também virtual". E por quê? Desdobremos essa questão a partir de uma indagação anterior: o que seria o "virtual"? Buscando escapar do binômio atual/virtual, evoquemos a definição de Souriau: "virtual" como existência em que "uma realidade qualquer a condiciona, sem a compreender ou a colocar", como existência que "se completa fora, fecha-se sobre si

⁶⁶⁹ Não podemos aqui deixar de remeter também à noção de "imagem em crise", que acabamos de expor no capítulo anterior.

no vazio de um puro nada": "o arco da ponte destruída, ou iniciada, desenha virtualmente a consequência que falta"⁶⁷⁰. O virtual como um modo de existência lacunar, cheio de espaços vazios, de "indicações interrompidas", o modo "mais evanescente, o mais inconsistente, o mais próximo do nada"⁶⁷¹. "Com os virtuais, toda realidade se torna inacabada"⁶⁷². Não seria, então, "impreciso" reduzir nossas experiências hoje nas redes digitais a experiências "virtuais"? O MEA, tal como o descrevemos, vai além do "virtual". Ele reúne a virtualidade (além de lascas de imaginação⁶⁷³) com a imagem algorítmica (a sua imprevisibilidade e a oferta de um sem-número de perfis do mundo): ele reconstrói o arco da ponte, dá-lhe "vida", atribui-lhe uma imprevisibilidade (aquele fio inexorável de incerteza que temos ao lidar com o *mundo patente*), a partir do sem-número de perfis que a sua imagem algorítmica nos é capaz de oferecer. É assim que o virtualmente possível (que por si só não poderia existir, dado que é cheio de lacunas) pode então "aparecer" e ser *sentido* por nós (já que a imagem algorítmica pode preencher essas lacunas com a sua oferta de um sem-número de perfis do mundo e, por conta desses últimos, oferecer um caráter de imprevisibilidade, aproximando-se de nós, desfazendo a frontalidade e tornando-se *familiar*). Assim, o MEA tem a potência do virtual (a de convidar ao indefinido, abrir lacunas, gerar expectativas) e a força da imagem (a de oferecer definições, preencher os espaços vazios). Na reunião de impossibilidade com possibilidade, temos um amálgama de possibilidade *sob hipótese*, estado em que a possibilidade se torna "existente" (ainda que não verificável no mundo material). E é nesse sentido que o MEA tem algo de "mágico", assim como a forma algorítmica e o exemplo que apresentamos no capítulo sobre ela: "mágico" pela reunião entre possível e

⁶⁷⁰ Tradução nossa. No original: "indications interrompues"; "c'est dire qu'une réalité quelconque la conditionne, sans la comprendre ou la poser. Elle se complète au dehors, se ferme sur soi dans le vide d'un pur néant. L'arche du pont cassé, ou commencé, dessine virtuellement la retombée qui manque" (SOURIAU, 2018, p. 136).

⁶⁷¹ Cf. LAPOUJADE, 2017, p. 38.

⁶⁷² Cf. LAPOUJADE, 2017, p. 61.

⁶⁷³ O virtual flerta continuamente com o imaginário (ou o "solicitudinário", termo de Souriau, que nos apela a todo momento, sendo sustentado por nossos afetos e crenças), pois é também um modo em que a existência é "sustentada".

impossível, algo que violenta nossa razão; "mágico" porque existe ainda que (pela razão) não pudesse existir. E talvez nisso resida uma certa sublimidade⁶⁷⁴.

Difícil é, no entanto, compreender essa dinâmica paradoxal (assim como a sua eficiência) fora da noção de *valor de realidade*; ela é aqui fundamental e por isso gostaríamos de retomá-la a fim de reforçar-lhe a importância. Ela ajuda-nos a esclarecer todo esse caráter paradoxal, já que opera muito bem o trânsito entre concreto e abstrato.

Poderíamos dizer que o que denominamos aqui como *valor de realidade* de algo depende, no limite, de nossa "relação" com esse algo: leia-se aqui "relação" como o modo pelo qual o *sentimos*. Ou seja: o *valor de realidade* está aqui diretamente relacionado à possibilidade e a um modo de *sentir*. Esse "algo", sob a forma algorítmica, inscreve-se então na "realidade" não como *coisa* nem *fenômeno* (pois seria impossível, por exemplo, pela lógica racional e pelas leis da física, tocar nosso corpo estando fora de nós mesmos⁶⁷⁵), mas como um "valor"⁶⁷⁶, o que significa que ele é convertido, na "realidade", em algum tipo de "ação". Enquanto "valor", o *valor de realidade* (que não é falso nem é verdadeiro, pois é ele um "valor" e não aquilo que "representa"⁶⁷⁷) tem o que poderíamos chamar de um efeito "prático", é nessa medida que ele opera muito bem o trânsito entre concreto e abstrato, não sendo nem propriamente concreto nem totalmente abstrato. Remetendo à mais extrema abstração, ele, ao mesmo tempo, tem a capacidade de abalar o concreto, "agindo" em

⁶⁷⁴ Sublimidade mesmo no sentido em que Kant empregaria o termo em sua terceira *Crítica*: qualidade do que é "sublime", aquilo que não pode ser representado ainda que tenhamos o ímpeto de fazê-lo; algo que nos causa, ao mesmo tempo, encanto e apavoramento (mais em KANT, 1993; 2015). É esse aspecto da violência à razão que – vale aqui a digressão – inspiraria Mario Costa a postular uma espécie de "sublime digital" ao se debruçar sobre as novas imagens tecnológicas do início dos anos 80. Ainda que o contexto e a chave de sua reflexão sejam outros (ver COSTA, 1995) e contestáveis, deve-se ressaltar que, de algum modo, o filósofo italiano associaria à discussão acerca dessas imagens o elemento da "violência à razão" do sublime kantiano. Vale aqui também uma consulta ao curso de Jean-François Lyotard, publicado como *Leçons sur l'analytique du sublime* (LYOTARD, 1991), em que o filósofo francês repensaria o conceito de Kant poucos anos depois da inspiração que lhe trariam as imagens tecnológicas de *Les Immatériaux*, célebre exposição que teria a sua curadoria (junto a Thierry Chapat), organizada na capital francesa, em 1985, no Centre Georges Pompidou (ver LYOTARD, 1985).

⁶⁷⁵ Referimo-nos aqui a VRMe.

⁶⁷⁶ Lembremos aqui de nossa alusão à teoria marxiana do valor, no capítulo sobre a expressão.

⁶⁷⁷ Ele tem aquele caráter *intermediário* entre *ser* e *não ser*. Não é assim com o "valor" financeiro? Ao mesmo tempo abstrato, ele pode ser convertido em absoluta concretude com a compra de um bem ou um serviço.

nosso *mundo imediato*. O *valor* é, assim, como uma ponte, com acesso às duas margens, sem, no entanto, jamais confundir-se com elas. Tal como a ponte, ele se comunica diretamente com uma e com outra, promove o trânsito entre ambas, sem, no entanto, nunca as colocar em contato direto. O *valor* tem essa mesma capacidade: entre as margens do abstrato e do concreto, ele possibilita a livre passagem entre uma e outra; não é nem uma nem outra, nem *ser* nem *não ser*, mas também não deixa de ser, em algum sentido, "algo" (não substancial, mas uma relação: uma ponte), algo estranho cuja função não pode ser limitada a si mesmo (uma ponte em si mesma, sem as margens por exemplo, deixaria de ser ponte), mas à relação que proporciona. É assim que o valor se coloca entre a *possibilidade* e a *realidade* promovendo o encontro dessas duas. O *valor de realidade* atribuído pela forma algorítmica, quando, por exemplo, convertemos algo em código binário, tem, pois, esse efeito mesmo mágico – no sentido em que o empregamos – de estabelecer essa ponte entre o *não é* e o *é*, o *como se fosse* (nem propriamente um nem totalmente o outro). É por seu *valor de realidade* que a serpente algorítmica "age" no mundo, embora não haja nenhum correspondente material dela no mundo (lembremos que ela é uma simples *expressão*; não há aí nem semelhança nem identidade). É por isso que ela não é – vale insistir – nem propriamente concreta nem totalmente abstrata.

Assim, a forma algorítmica tem a capacidade de atribuir um *valor de realidade* àquilo que expressa, "instaurando"⁶⁷⁸, com isso, um modo outro de existência: não se trata mais de uma *coisa*, nem de um *fenômeno*, nem de um ser *imaginário*. A existência de algo não depende mais da lógica racional, mas sim da possibilidade de "sentir", de "experimental", ou, no sentido de Souriau, de "viver" esse algo⁶⁷⁹. Se o grande fiador do modo de existência das *coisas* e dos *fenômenos* seria a razão (por meio dela, a existência de algo é ou não atestada segundo certas orientações às quais devo submeter o "objeto" a fim de extrair-lhe algo "lógico" e pretensamente indubitável), o grande fiador do MEA é a sensação (juntamente com os afetos que lhe acompanham), mais especificamente o "ato de sentir", em que não há "objeto" que se "revela": essa existência não decorre de verificação lógica, mas sim de uma

⁶⁷⁸ No sentido mesmo de Souriau, ela não "cria", não "funda" e nem "constrói", ela "instaura".

⁶⁷⁹ Como comenta Latour em SOURIAU, 2009, p. 19. Não por acaso a sua reflexão sobre a ontologia dos seres nasce justamente dentro de sua área de atuação por excelência, a estética. E por isso Souriau nos é aqui tão precioso: uma preocupação sobre o mundo e suas características que é, ao mesmo tempo, epistemológica e estética.

experiência sensorial (coerente em si mesma) e que não nos diz propriamente o que aquilo é, mas apenas que nos faz *sentir* algo (o que aparece, o que ali se manifesta a nós). Com o modo de existência algorítmico, herdando a provocação de Souriau, algo pode existir sem que seja "verdadeiro".

Evidentemente que essa não é uma "capacidade" exclusiva da forma algorítmica, mas essa a revigora e a generaliza. Trata-se de uma possibilidade que também aparece quando pensamos, por exemplo, a relação da criança com os objetos com que brinca: porque, embora a criança "veja" aquele objeto que lhe é *patente*, que lhe é *imediato* (uma tampa de panela, por exemplo), àquilo ela atribui um *valor de realidade* tal que aquilo que "vê" deixa de ser a própria tampa de panela: ela a "vê" – e a *sente* – “como se fosse” um volante de caminhão. O interessante aqui é que o "ver" se abre para muito além daquilo que a visão em si pode apreender: ver aqui se estende a uma operação muito mais ampla, capaz não meramente de "subverter" a realidade ou de negá-la. Há uma operação aí muito sofisticada que mescla abstração e concretude. "Ver" aqui se estende para muito além da visão.

Ou ainda, isso não evocaria também uma revigoração daquele estado do "vedor"⁶⁸⁰ da tragédia pré-euripídiana? Um "vedor" que nada tem a ver com um uso aprimorado da visão, mas que se expande para muito além dela, um "ver" que pode se desdobrar nos mais de trinta verbos do grego antigo, um tal "vedor" que tem a capacidade de "ver" aquilo que não pode ser visto, alguém que, pelas características específicas da condição de que participa, tem mesmo acesso a um, poderíamos dizer, outro "modo de existência" daquilo que vê.

Lembremos ainda do papel do "adivinho", nos rituais de sacrifício aos deuses, papel que inspiraria toda a economia dessas tragédias. O adivinho era aquele que podia "*ver bem*"⁶⁸¹ e isso significava que, na sua forma de *ver*, operava uma espécie de "transformação estrutural" do próprio objeto por ele "visto". Como anota Didi-Huberman, com a ajuda de Jacques Vernant, o adivinho é aquele que, em presença do fígado do animal, "não se limita a vê-lo, e vê-lo bem: ele o vê de forma diferente"⁶⁸².

⁶⁸⁰ Ver GUINSBURG in NIETZSCHE, 2007, p. 155.

⁶⁸¹ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 54. Itálico do autor.

⁶⁸² Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 54. Itálico do autor.

O adivinho é assim, esse "vedor" de que falamos na medida em que tem a capacidade de estabelecer ali, na presença daquele órgão, um "sistema de múltiplas 'relações figurais' em que tudo o que é visto só o é por desvios, relações, correspondências e analogias"⁶⁸³. Note-se: o fígado ali (assim como o que se via sobre o palco da tragédia *all'antica*) não é uma "representação" daquilo que se vê a partir dele; ele não *representa* a "previsão" ou o "sinal" dos deuses, mas antes, ele é a própria previsão e o sinal, deixando de *ser* um órgão de carne e sangue. Portanto, o que ali se vê não é mais um fígado, mas sim um fígado "transmutado": uma "transmutação" que "concerne primeiramente a uma modificação decisiva no estatuto de visibilidade do objeto contemplado; de *coisa visível* no sentido empírico do termo, torna-se o suporte para outras *coisas para entrever* ou para prever"⁶⁸⁴. Com essa operação, que no cristianismo seria tomada como "transubstanciação"⁶⁸⁵ – uma das grandes questões dilemáticas da filosofia medieval – é possível "transformar" o corpo "sem mudar seu aspecto"⁶⁸⁶. É a essa *forma de ver* que a *imagem representativa* acaba por substituir. E essa parece ser justamente a capacidade a que Nietzsche faz referência ao demarcar a morte da forma trágica *all'antica*: é desse "vedor" que sente aquilo que vê⁶⁸⁷, sem desse algo se distinguir como aquele que simplesmente *contempla* ou *assiste*, que o filósofo nos fala. É essa a capacidade que perdemos com o nascimento da figura do espectador.

⁶⁸³ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 54.

⁶⁸⁴ Aqui fazendo referência à reflexão de Jacques Vernant. Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 54. Itálico do autor.

⁶⁸⁵ Interessante é a revigoração que o professor Massimo Di Felice faria do termo "transubstanciação" como forma de descrever a constituição daquilo que denomina "infomatéria", ou seja, o que significaria, em sua perspectiva, o processo de "digitalização" de algo. Como assinala, "o termo 'transubstanciação' indica o particular processo de alteração de substância que ocorre no ritual católico da consagração, quando, durante a oração eucarística e a imposição das mãos do sacerdote, o pão e o vinho, segundo a fé e a tradição cristã, sofrem uma alteração transubstancial, tornando-se no corpo e no sangue de Cristo. Tal alteração, no contexto da concepção religiosa, é considerada não como um evento simbólico, mas como a real alteração das substâncias, que, mesmo mantendo a forma de origem em espécie, assumem nova identidade e composição (corpo e sangue de Cristo)" (DI FELICE, 2017, p. 225). Segundo o professor, poderíamos compreender a digitalização a partir de um análogo "processo de transubstanciação, que, ao transformar as coisas e as relações em código binário, altera todo o estatuto da natureza da própria substância, tornando-a outro de si e, sobretudo, capaz, nesse novo estado, de alterar sua própria dimensão material e originária" (DI FELICE, 2017, p. 255. Mais em pp. 272-278).

⁶⁸⁶ VERNANT, 1948, p. 305. Citado por DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 54.

⁶⁸⁷ Ver GUINSBURG in NIETZSCHE, 2007, p. 156.

Um modo de existência em que a força mesmo do que "existe" ampara-se em uma profunda carga afetiva, "afetos" diversos como desdobramento primeiro daquilo que se sente. Uma carga afetiva tal que nos faz, na própria "lógica" de seu "intermundo" (aqui o termo de Souriau), conceber aquilo que vemos sob *valor de verdade*, como se aquilo fosse a realidade. Por isso, a imagem algorítmica é uma "imagem" que não é concebida propriamente para ser vista ou ouvida – pensando aqui num significado estendido de imagem –, ela é *problemática* demais para que conosco se envolvesse apenas nesses níveis. Sua fruição significaria, assim, uma transformação – e uma indefinição, já que não se configura como um rearranjo definitivo (ela desorganiza sem reorganizar) – de nossos critérios de verdade e falsidade. Nem mesmo grandezas como o tempo e o espaço permaneceriam incólumes a isso: o MEA "cria" o próprio espaço-tempo que ocupa, assim como todo modo de existência⁶⁸⁸.

Nesse modo de existência outro, a sensação é central. E isso é o que gostaríamos de ressaltar como uma diferença fundante. Temos o sentir e não o pensar como critério de existência: da máxima cartesiana do "penso, logo existo" para o "sente-se = existe"⁶⁸⁹, uma chave em que uma ação não é anterior à outra, mas simultânea⁶⁹⁰. Sentimos a imagem, nós a acessamos (o que significa que em alguma medida ela nos afeta e age sobre nós); ela e o que expressa adquirem para nós um *valor de realidade* – não são propriamente "realidade", mas "existem" na medida em que nos fazem sentir *como se o fossem*. É claro que o exemplo da criança e mesmo o da tragédia pré-euripídica não podem ser tomados ao pé da letra, mas nos servem muito mais para questionar, brevemente, as relativamente frágeis bases sobre as quais buscou se sedimentar, por meio da razão, o conceito de "verdade" ou aquilo que

⁶⁸⁸ Segundo comenta Lapoujade sobre a obra de Souriau: "os modos de existência são ocupações de espaços-tempos, contanto que fique claro que cada modo de existência cria o espaço-tempo que ocupa. O espaço-tempo dos fenômenos não é o mesmo das coisas, e o das coisas não é o mesmo dos seres imaginários etc." (LAPOUJADE, 2017, p. 20).

⁶⁸⁹ A terceira pessoa do singular liberta a sentença cartesiana da obrigação de um "eu" anterior, um "eu" que precederia a sensação, responsável por atestar ou não a sua existência. Aqui, a existência se desloca de uma consciência capaz de auferir-lhe validade, mas vale simplesmente como *manifestação* do mundo, como algo que nos invade e que atropela, pela sua força, qualquer consciência intelectual. E aqui nos aproximamos daquele trajeto merleau-pontiano do "eu percebo" para um "aquilo que é percebido em mim" (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 250).

⁶⁹⁰ Por isso, não faz sentido a conjunção conclusiva "logo" (*ergo*) da máxima de Descartes "penso, logo existo" (*Cogito, ergo sum*).

dele parece cristalizado⁶⁹¹. A imagem algorítmica é dotada de uma lógica própria e que, muitas vezes, desafia a razão e as leis naturais.

Seu modo de existência vem a somar-se ao "pluralismo existencial"⁶⁹² do mundo. Não é porque a imagem algorítmica não tem uma correspondência material como tem uma pedra que ela deixará de ter existência, ou que essa será mais fraca do que a existência de um galho seco recolhido na floresta. Só podemos compreender o MEA diante da lição de Souriau: a existência não é algo absoluto, único, unitário, uniforme, homogêneo, mas, muito mais que isso, ela significa uma maneira de se manifestar no mundo, uma maneira válida e potente *em si e por si mesma*. E como Leibniz nos inspira a pensar – não por acaso esse gênio da modernidade despertara tanto o interesse de um Serres⁶⁹³ e de um Deleuze⁶⁹⁴ –, a existência pode ser desdobrada em perfis dos mais diversos, infinitos, cada perfil podendo nos inaugurar, consigo mesmo, novas possibilidades de mundo e, nesse sentido – aqui por minha conta –, também novos modos de existência.

A existência de algo não é dada pelo conhecimento absoluto de tudo aquilo que envolve esse algo. Essa é uma narrativa à qual nos conduz o método científico unitário e toda a sua herança cartesiana: conhecer é uma tarefa absoluta, capaz de esgotar a dúvida, pressupondo, antes de qualquer movimento, uma "ideia" do conhecido (ainda que em projeto). A tarefa seria justamente tornar esse caminho, inicialmente obscuro, "claro e distinto"⁶⁹⁵. Só assim poderíamos atestar a existência de algo. Limpar todos os rastros de dúvidas (como se isso fosse possível) e apreciar o "objeto" por inteiro (a partir da razão e com a chancela de sua superintendente, a matemática). Mas será que só atestamos a existência de algo a partir dessa peregrinação da razão? Mais

⁶⁹¹ Afinal, o que *existe* ou *não existe* talvez não dependa mesmo de uma "realidade". O que nos importa aqui é que esse algo seja percebido dentro de seu próprio jogo de relações e, se há algo de "verdadeiro" nisso, esse algo advém justamente como efeito de uma percepção. Vemos, a partir daqui, como o papel da percepção é tão importante e como ele parece tão fundamental no estabelecimento dessa mesma "verdade".

⁶⁹² Cf. SOURIAU, 2018, p. 81.

⁶⁹³ A obra do filósofo alemão seria inclusive o tema de sua própria tese de doutorado, *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques* (SERRES, 1968).

⁶⁹⁴ O que resultaria, principalmente, em *Le pli: Leibniz et le baroque* (DELEUZE, 1988).

⁶⁹⁵ Aportando aqui a célebre expressão de Descartes, espécie de coroamento final de seu método (ver DESCARTES, 1992a, 1992b).

ainda: teríamos essa incrível capacidade intelectual a ponto de esgotar absolutamente todo fio de incerteza? Não será essa mais uma das fábulas da Modernidade? Ora, para falar com Latour⁶⁹⁶, será que, em algum momento, conseguimos cumprir esse ideal?⁶⁹⁷

Talvez não precisemos mesmo conhecer todos os perfis de algo para dizer que algo "existe". A vida ordinária nos ensina que não. Tenho diante de mim agora o jardim da Bibliothèque Nationale de France. Incrustado bem no centro de seu edifício em formato de um grande retângulo, esse jardim lá figura, intocado, como uma espécie de exemplar natural de espécies da região. Não conheço todos os perfis deste jardim que vejo através da janela (nunca sequer o acessei fisicamente, dada a proibição dos vidros que o circundam; não há também portas de acesso para o público): mas nem por isso ele deixa de existir para mim. Como, porém, consigo constatar a sua existência como jardim físico e não como imagem de um jardim?

Pois tenho acesso a um mínimo número de perfis dele, mínimo que permite à minha percepção concebê-lo como algo "existente". Posso me aproximar da vidraça e perceber o relevo de seu solo, observar o movimento das cabras (sim, cabras) que se acomodam entre as pontudas árvores, ou mesmo o escorrer da água entre as suas pteridófitas. Se levanto o olhar, posso ver, fora de seu limite mais distante, na sua outra borda, jovens que também parecem observá-lo, alternando a contemplação às risadas sobre um assunto qualquer ou às baforadas de um cigarro mal preparado. Há ali um mundo que pulsa e que parece não depender de mim. Em nada. Posso também me recordar que, nos dias mais duros do inverno, esse pequeno horto se parecera a uma grande colcha branca amarrotada, exibindo o espetáculo criado pela última nevasca. Todas essas pequenas mudanças, seja do próprio jardim, seja de meu ponto de vista, são um desdobramento (dobras que se desfazem) a partir do qual esses

⁶⁹⁶ Ver LATOUR, 1991. Esse questionamento sobre a Modernidade e as formas contemporâneas do conhecimento científico embalaria a sua pesquisa nas últimas décadas, culminando com seu *Enquête sur les modes d'existence* (LATOUR, 2012). A obra é a grande responsável pela revigoração do pensamento de Souriau, juntamente com o artigo *Sur un livre d'Étienne Souriau: Les Différents modes d'existence* (LATOUR, 2009) e o prefácio que escreveria junto com Isabelle Stengers (LATOUR, STENGERS, 2009) a *Les différents modes d'existence*.

⁶⁹⁷ Por isso, a tarefa de Souriau não é somente estética, mas epistemológica. E ele nos incita a pensar que, ao vislumbrarmos um novo modo de existência, abrimos juntamente um caminho para reivindicar uma virada epistemológica. Ora, não é possível "conhecer" no MEA da mesma forma que se "conhece" (ou que se pretendeu conhecer até agora) fora dele. Os modos e métodos de conhecimento insinuam alterar-se por completo.

perfis vão aparecendo à minha percepção, um após o outro, ao infinito. Se isso se mantiver até um certo grau, possibilitando-se recolher uma certa coleção desses perfis, poderei então percebê-las como algo imprevisível. E assim não tenho dúvidas (talvez eu nem mesmo pense sobre isso) de que se trata mesmo de um jardim. Quanto mais perfis a mim forem oferecidos, mais perceberei esse jardim como algo "real", ou melhor – conforme o que preferimos aqui –, como algo de meu *mundo imediato*. É por isso que jamais confundirei esse jardim que vejo à minha frente a uma fotografia do mesmo jardim (com seu limitado número de perfis)⁶⁹⁸.

Ora, aqui apenas estendemos o exemplo para demonstrar com mais clareza essa questão dos perfis. Não seria difícil sustentar que, de fato, a tarefa de constatar, por meio da percepção, a existência de algo nos é muito mais "fácil" ou "imediatamente". Revigorando nosso outro exemplo, ao nos depararmos com o vaso de flor e com sua imagem na parede, podemos extrair quase que instantaneamente a constatação de que se trata, no primeiro caso, de um "objeto" vaso de flor e, no segundo caso, de uma imagem do vaso de flor (aqui, apenas para esclarecer, trabalhamos com uma fotografia realizada desse mesmo vaso). Mas, em termos de percepção, porque chegamos a dois entes diferentes? O que um tem que o outro não tem a ponto de afirmarmos que um é o "objeto" vaso e o outro uma imagem? O que nos faz percebê-los distintamente, o que nos faz perceber que um faz parte de meu *mundo imediato* e que o outro é uma imagem é, sim, o número de perfis a que tenho acesso em cada caso. Daquilo que chamo de "objeto" tenho inúmeros (ou infinitos) perfis a mais: a cada ponto em que me posiciono diante dele, tenho dele mais um perfil (o que a sua fotografia na parede está impossibilitada de me oferecer em demasia). Posso inclusive quebrar o vaso, posso realizar experiências inúmeras com ele (colocá-lo no forno a fim de testar seu ponto de fusão, posso mudar a sua cor aplicando-lhe uma tinta de tom aberrante ou posso compará-lo com outros objetos aos quais também atribuo esse nome "vaso"). A grande questão é que, ao percebê-lo como vaso e não como imagem de vaso, eu me posiciono diante dele de uma outra forma, eu me posiciono diante dele não como se ele fosse uma espécie de "edição" de meu *mundo imediato* (uma imagem), mas como constituinte de meu *mundo imediato*: é essa percepção que faz relacionar-me com ele como algo material e não como imagem: é o que me permite

⁶⁹⁸ A não ser em casos excepcionais, como alterações em minha própria capacidade perceptiva.

regar as suas flores e o que me impede de esguichar a mangueira de água para o que está pendurado na parede. O nó górdio aqui reside na complexidade dos pontos de vista. O que me leva a regar o que tenho sobre a mesa e não o que tenho à parede é simplesmente essa complexidade: é ela que me permite considerar algo como objeto de meu *mundo imediato* (ou seja, de meu "real") ou como uma "edição" dele, uma imagem. Alterar essa complexidade significa, em última medida, alterar o modo de existência de algo: eu a rarefaço quando transformo o que vejo sobre a mesa (algo de meu *mundo imediato*) em uma fotografia, ou a intensificaria, caso conseguisse realizar a façanha contrária: transformar a fotografia em algo de meu *mundo imediato* (seria muita magia?).

Mutatis mutandis, é justamente isso que a forma algorítmica faz. Os algoritmos e o modo com que operam têm a possibilidade de imprimir sobre a imagem uma infinidade de perfis a partir dos quais ela pode se manifestar: eles têm a capacidade, nesse sentido, de atribuir à imagem um conjunto tal de possibilidades (principalmente ao multiplicar, por mecanismos de "aprendizagem" – *Artificial Intelligence* –, as já programadas em uma infinidade de novas possibilidades), conjunto que, para a nossa curta percepção, é suficientemente variado a ponto de nos fazer considerá-la como algo de nosso *mundo imediato*. Os algoritmos e o modo com que operam têm a capacidade de modificar o próprio estatuto das imagens, fazendo-as desaparecer a nós como "imagens": eles acabam por dissolver aquela *frontalidade* anterior, romper com a condição da imagem como uma espécie de "recorte" do mundo, fazendo desse algo aportado por ela algo de nosso *mundo imediato*. Eles oferecem um conjunto tal de perfis capaz de fazer com que a concebamos como *mundo* e não como *imagem de mundo*. A consequência mais direta: consideramos aquilo que acessamos com a imagem não como uma "edição" do mundo (sujeito, portanto, a possíveis desvios em relação ao mundo, por exemplo a partir de pontos de vista demarcados), mas nos posicionamos diante dele *como se fosse* algo "real". É por conta disso que passaremos a lidar com as imagens algorítmicas como se elas fossem nosso *mundo imediato*: é então que aquela *frontalidade* do contexto da imagem espetacular é

definitivamente rompida. E é por isso também que o próprio conceito de "imagem" entra em crise com isso que chamamos de "imagem algorítmica"⁶⁹⁹.

Isso pode ser verificado não só nos exemplos que aqui citamos como também em recursos de Realidade Aumentada⁷⁰⁰ ou em experiências de *games* e seus sofisticados gráficos (em que podemos viajar e nos depararmos com as mais variadas e surpreendentes situações e possibilidades de percurso), como também em imagens produzidas a partir de algoritmos de sobreposição de vídeos. Com uma altíssima fidelidade, eles constroem cenários ou rostos diversos que não são propriamente uma cópia fiel da "realidade" (pois muitos deles não existem materialmente), mas tem um número tal de perfis, com uma tal complexidade, que acabam por nos fazer senti-los *como se fossem* reais. Pavor de algumas celebridades, vídeos como esses têm circulado nas redes, nos quais seus rostos aparecem protagonizando cenas eróticas ou de conteúdo considerado pornográfico (as chamadas *pornofakes*⁷⁰¹). O que essas imagens nos revelam?

Se a presença material pode por si mesma oferecer esse mínimo de perfis para considerarmos algo como "real", o que a imagem algorítmica faz é superar essa impossibilidade material construindo, por meio do cálculo, não os mesmos perfis, mas um conjunto suficientemente vasto dos mesmos a ponto de confundir nossa percepção⁷⁰². Se o primeiro efeito disso é uma impossibilidade de distinguir o que é

⁶⁹⁹ Ainda que, para fins didáticos e na ausência de um termo mais adequado, insistamos no emprego do termo "imagem".

⁷⁰⁰ Ver as obras de Keiichi Matsuda (anteriormente citadas), por exemplo.

⁷⁰¹ As *pornofakes* estão incluídas dentro do variado rol das *deepfakes*, termo de uso genérico que reúne as imagens produzidas a partir de algoritmos capazes de decompor imagens seguindo padrões os mais variados. Os inúmeros perfis resultantes dessa decomposição são posteriormente recombinados: é o que permite uma sobreposição sofisticada de imagens (a depender do banco de dados disponível), em que, por exemplo, pode-se mesclar um certo rosto (A) com um corpo diverso (B). É claro que isso pode nos remeter à ideia da montagem, mas aqui se trata de algo diverso. Enquanto na montagem há uma clara separação entre as distintas imagens (seja pelo corte delas, seja pela diferença de textura ou de cores ao reuni-las lado a lado), na *deepfake* procura-se eliminar de toda maneira essa separação. Busca-se dissolvê-la a partir de outras imagens parecidas (ou de seus perfis já decompostos), imagens com perfis capazes de construir, quase que imperceptivelmente (dependendo do acervo disponível), essa transição entre A e B. É, pois nessa operação que os algoritmos serão fundamentais: a partir das instruções que os orientam, eles buscarão nos bancos de dados, ao decompor A e B, perfis capazes de fazer essa transição da forma mais sutil possível. Mais sobre essas estratégias de dissimulação do *fake* a partir de elementos verossímeis (assim como seus possíveis riscos à privacidade e à democracia) no interessante e recente artigo de AGARWAL *et al.*, 2019.

⁷⁰² Aqui abrimos parênteses: "confundir" seria o mesmo que "enganar"? Poderíamos dizer que a imagem nos engana? O que é o engano? O engano pressupõe sempre um "caminho correto" do qual

ou não "real", a segunda questão é ainda mais candente: ser ou não ser material parece não se revelar mais como uma questão de grande relevância, o que importa é que aquilo que acessamos por essa espécie de imagem seja "percebido" como algo "existente" e que seja "sentido" *como se fosse* "real". Se há ou não a possibilidade de verificação material, isso parece não ser uma questão central: o *como se fosse* é o que de fato importa.

Assim, importa cada vez menos que aquilo que vemos através de nossos óculos de RV não seja material. Importa cada vez menos que as relações que construímos nas e pelas redes – por meio de imagens desse tipo (seja em nossos percursos pelas arquiteturas de navegação, seja em nossas conversas, seja na produção de novas imagens ou no compartilhamento delas) – não tenham o vínculo que sempre tiveram com a materialidade e com aquilo que poderíamos descrever como *práxis*. Cada vez mais, lidamos com a dinâmica própria do modo em que essas imagens existem: os conjuntos de normas ou regularidades de funcionamento, a lógica, as possibilidades e as características espacio-temporais desse modo de existência algorítmico. É por isso que poderíamos mesmo postular o advento de um *sentir* outro, de uma mudança em nosso próprio modo de *sentir*: de um sentir em que a materialidade é ponto de partida fundamental em nossa relação com o mundo (a razão faz justamente essa intermediação, filtrando a experiência e transformando o resultado em "conhecimento") para um sentir em que predominantemente a materialidade deixa de ser esse ponto de partida fundamental, em que o substrato principal do sentir não é mais do domínio da materialidade. Vivemos uma passagem, penosa e violenta como toda transição, para um novo sistema de relações (no âmbito daquilo que até hoje convencionamos chamar por ciência, por política, por sociedade e mesmo por arte ou por religião). Como aprendemos com Souriau, e também em certa perspectiva já com Leibniz, novas relações *com* e *no* mundo esboçam novos modos de existência.

Com a hipertrofia da codificação, o MEA tende a suplantiar em volume e importância a existência como *coisa* ou *fenômeno* materiais, sobre a qual foi erguido o edifício de nosso sistema tradicional de relações e as esferas que dele fazem parte.

se desvia. Há, no entanto, aqui um "caminho correto"? A questão aqui reside exatamente sobre isso: como determiná-lo, como definir o "verdadeiro" em um contexto em que seus próprios critérios de definição parecem ter se dissolvido junto com a frontalidade da fruição tradicional das imagens?

Mas, antes de tratarmos dessa hipertrofia, esclareçamos um pouco mais como se dá especificamente esse processo de conversão de um modo de existência qualquer para o modo de existência algorítmico: o que aqui denominamos *digitalização*.

10.3 O que é a “digitalização”?

A benevolência de nosso leitor será aqui mais importante do que nunca. Reconhecemos que essa articulação entre termos estranhos a seu vocabulário ("modo de existência algorítmico", "imagem algorítmica", "digitalização"...) pode mesmo gerar um certo transtorno. Retomaremos o passo com um pouco mais de paciência, a fim de que o percurso se torne o mais cristalino possível.

Antes de mais nada, é necessário ressaltar uma implicação fundamental de toda essa configuração outra de elementos: nossa relação com aquilo que chamamos de imagem sugere modificar-se por completo. E isso quer dizer, por um lado, que a própria imagem se transforma no que diz respeito a sua natureza ou a seu estatuto⁷⁰³ (uma "imagem algorítmica") e, por outro, que se altera, ao mesmo tempo, a forma pela qual nós a fruimos, ou seja, nosso posicionamento a fim de acessá-la (é a isso que damos o nome de *forma algorítmica*). Atribuimos esses termos "imagem algorítmica" à espécie de "superfície" construída pela codificação e a qual acessamos a partir de nosso sentir; ela é o único resultado acessível por nós desse processo; dele, ela é o único resultado que "se manifesta", que "aparece" no mundo e que pode ser apreendido por nossa percepção.

Complementar, mas, a rigor, distinta dessa "imagem", é o que denominamos *forma algorítmica*, que diz respeito, portanto, ao posicionamento que assumimos no sentido de fruí-la ou acessá-la. Por sua vez, o "modo de existência algorítmico" quer dizer, especificamente, o modo, a maneira em que aquilo que é codificado exerce a

⁷⁰³ Se desejamos, assim, continuar a empregar esse termo "imagem" para nos referirmos a essas construções algorítmicas de que falamos (embora aqui nunca possamos perder de vista a sua condição aporética; sempre uma "imagem em crise").

sua existência no mundo; trata-se, assim, de algo amplo e mais geral do que a "imagem algorítmica". Mais ainda, enquanto o primeiro significa especificamente um "modo de existir", um "conceito" (que não aparece propriamente no mundo, mas que procura explicar aquilo que "aparece"), a segunda é justamente aquilo que "aparece". Nesse sentido, todos os exemplos de imagens que analisamos tratam de distintas imagens algorítmicas, são distintas manifestações de um mesmo modo de existir, de algo que todas têm em comum: existir em zeros e uns. Uma imagem "algorítmica" é uma forma específica (e por nós identificável) daquilo que chamamos modo de "existência algorítmica": é aquilo que podemos perceber dele.

Feita essa breve elucidação, debruçemo-nos sobre o tema de nosso item. Hoje bastante empregado – junto a seus correlatos "digitalizar", "digitalizada", "digitalizado" –, o termo "digitalização" ocupa a ordem do dia das pretensas necessidades de "atualização" de métodos e processos nas mais variadas esferas da vida (a "digitalização do ensino", a "digitalização do trabalho", "a digitalização da burocracia governamental", a "digitalização da democracia" etc.). E tão intenso é esse movimento que hoje há mesmo certos especialistas que discutem sobre a emergência de uma "condição" outra ou mesmo de uma nova "era" distinta propriamente do digital. Massimo Di Felice, por exemplo, sustenta que estaríamos a viver uma nova condição em rede, fase posterior que significaria não apenas a codificação de elementos humanos e não humanos, mas, principalmente, a sua conexão envolvendo os mais distintos âmbitos da existência: para além das denominações "Web 4.0" ou "Web 5.0", estaríamos diante de uma conectividade generalizada que interliga tudo e todos⁷⁰⁴. Vale também citar aqui as importantes reflexões da professora Lucia Santaella ao

⁷⁰⁴ Segundo Di Felice, o que caracterizaria essa nova era da conectividade, a qual chama de "Internet ecológica", "não é apenas a junção das distintas redes, a humana (redes sociais digitais), a das coisas (*Internet of things*), a dos dados (*Web* semântica, *Big Data*) e a das biodiversidades (GIS, geolocalização etc.), mas também a criação de uma *econetwork* de rede de redes que interliga e conecta tudo" (DI FELICE, 2017, p. 262). É nesse sentido que Di Felice descreveria a "digitalização" não somente como a codificação de dados, mas como uma mudança profunda e de amplas proporções. Tratar-se-ia, segundo o professor, do "advento de um novo estado de natureza, uma transformação ecológica que sucede aquela já advinda com o alfabeto e que permitiu nominar, identificar e classificar a realidade circundante ao homem, tornando inteligível a natureza, a paisagem e as diversas entidades em seu entorno. Ao contrário dessa última, o processo de digitalização, sobretudo em sua última fase, permitiu, por meio das alterações há pouco descritas, não somente a conexão, mas a possibilidade de interações de todas as coisas no interior das ecologias digitais. Os fluxos informativos, de fato, começaram a permitir um novo tipo de comunicação, que oferece não somente a palavra humana, mas a possibilidade de emissão de dados a todas as entidades" (DI FELICE, 2017, p. 241).

promover o debate sobre o que tem se esboçado como a noção do "pós-digital", tendência crítica que busca problematizar as antigas aspirações revolucionárias do digital perseguindo hoje suas implicações mais urgentes (sobretudo no âmbito político), ainda que, como sensatamente ressalva, não haja "nem mesmo um consenso sobre o entendimento do próprio digital"⁷⁰⁵.

Mas, por que, sob o atual afã pelo "inovador" e diante do surgimento de outros tantos termos mais recentes, insistiríamos em uma palavra que poderia hoje soar um tanto quanto "ultrapassada"? Por que, para caracterizar a passagem ao modo de existência algorítmico, insistimos no termo "digitalização"?

Primeiramente, por uma razão técnica. O princípio que está por trás de toda a complexidade dos algoritmos e de suas aplicações mais conhecidas (inclusive nos processos de "aprendizagem" ou *machine learning*) ainda permanece, a rigor, o mesmo: o digital ainda é o sistema predominante. Embora hoje seja praticamente impossível decompor todas as ações de um circuito elétrico e de seus componentes eletrônicos (trabalhamos com inúmeros algoritmos possíveis entre o *input* e o *output*, comando inicial e resultado final), tudo só funciona porque há um processo de codificação binária pelo qual um sinal de entrada é convertido em um sinal de saída. É claro que a complexidade entre um e outro cresceu em níveis exponenciais, principalmente se pensamos em quantas coisas hoje poderíamos fazer com um simples toque sobre a tela de um celular. Esse conjunto de possibilidades é o que transformamos em dados e foi esse fato que principalmente mudou desde o início dos sistemas digitais até hoje. Quanto maior esse volume de dados, mais possibilidades de saída teremos (é por isso que algoritmos só são eficientes com bases de dados

⁷⁰⁵ Cf. SANTAELLA, 2016, p. 83. Santaella alerta-nos para a miríade de interpretações sobre o "pós-digital", que, segundo a autora, teria ganhado grande repercussão sobretudo após a edição de 2014 do evento Transmediale, realizado em Berlim. Para discutir essa noção, a professora destaca o (à época recente) livro organizado por David Berry e Michael Dieter, *Postdigital aesthetics: Art, computation, and design* (BERRY, DIETER, 2015). Nós nos somamos aqui à professora no sentido de ressaltar a importância dessa obra, não somente por trazer certos diagnósticos sobre o próprio termo "pós-digital" (uma definição a ser ainda bastante burilada), mas também por ser um importante marco em que o tema ganharia primeira importância, situando esse último, no limite, como uma perspectiva crítica em relação ao digital. Destacaríamos aqui os artigos de Florian Cramer, *What's "Post-digital"?* (ao qual Santaella dedica bastante atenção) e *The Postdigital Constellation*, de David Berry. Para todos os efeitos, vale também consultar a definição de digitalização apresentada por Santaella em seu *Linguagens líquidas na era da mobilidade* (SANTAELLA, 2007, p. 301).

vultosas). Vale reiterar: o que muda fundamentalmente são as possibilidades dos resultados.

É como se comparássemos dois computadores, um dispositivo de 1987 e um dispositivo atual: embora ofereça resultados imensamente mais variados e satisfatórios e ainda que em termos físicos suas tecnologias tenham obtido um avanço indescritível, o que se trata aí é muito mais de uma complexificação de componentes sobretudo com a possibilidade de multiplicar seus elementos e suas funções diminuindo-lhes o tamanho físico e aumentando a sua capacidade de processamento. Mas, do ponto de vista técnico – se, por exemplo, pudéssemos nos valer de uma lupa mágica para enxergar seu princípio fundamental –, veríamos praticamente o mesmo sistema da máquina dos anos 80. Sem perder isso de vista (o de que o princípio técnico continua o mesmo), é claro que aspectos importantes foram agregados a essa evolução dos dispositivos, como o fato de que as tarefas não precisam necessariamente de um comando humano (não é mais imperativo que "apertemos o botão", que sejamos os deflagradores do *input*). Essas tarefas podem hoje ser acionadas por *outputs* resultantes da ação dos próprios algoritmos. Isso gera um efeito em cadeia, em que a ação de um algoritmo provoca a ação de outros e assim por diante (em uma escala inconcebível para a nossa capacidade intelectual⁷⁰⁶). Houve uma complexificação vertiginosa disso, embora, tecnicamente, o princípio de tudo ainda se mantenha digital.

A evolução desses dispositivos e as perspectivas diante das quais essa própria evolução nos coloca, obriga-nos, assim, a reconhecer que o "digital", antes de superado, pode estar, pelo contrário, apenas em seu primeiro grau de possibilidades. Estaríamos ainda em uma espécie de era paleolítica do digital. É também por conta disso que optamos pelo termo⁷⁰⁷.

Feito o esclarecimento sobre seu uso, passemos ao que queremos dizer aqui com ele. Pensar em "digitalização" pode nos remeter, quase que intuitivamente, a uma conversão de algo "material" em algo "imaterial", ou mesmo, em uma acepção mais

⁷⁰⁶ É o que permite o funcionamento de mecanismos de monitoramento e geração de dados ambientais por exemplo, em que tais dispositivos mantêm uma certa "coordenação de tarefas" graças a essa dinâmica de *inputs* e *outputs* que os próprios sistemas têm condições de "administrar".

⁷⁰⁷ Isso se ainda não considerarmos o inestimável potencial dos computadores quânticos: esses, sim, com um princípio de funcionamento completamente diverso daquele dos sistemas digitais.

próxima de seu universo técnico da eletrônica, à conversão de um sinal analógico em sinal digital. Mas o que o termo significa no contexto dessa nossa discussão de fundo filosófico?

Primeiramente, "digitalizar" algo significa aqui *transformar a maneira em que esse algo existirá no mundo*: "digitalizar" algo como alterar o conjunto de relações que esse algo estabelece no mundo. Do modo *coisa*, do modo *fenômeno* para um modo algorítmico; de algo com uma relação material ou imaterial para algo, por assim dizer, *intermediário*, para um estado oscilatório entre esses limites, entre *ser* e *nada*, e que sugere nunca se acomodar definitivamente em um deles. É por isso que será tão difícil lidar com o "digitalizado" (identificar, prever ou projetar os seus movimentos, já que esse opera fora dos limites da razão e de seus mecanismos de análise e conhecimento do mundo). É por isso que sua dinâmica de funcionamento é tão inapreensível.

Em segundo lugar, "digitalizar" algo significa *alterar a forma pela qual podemos acessá-lo*: ao digitalizarmos, por exemplo, uma fotografia, alteramos o conjunto de possibilidades e orientações para fruí-la. A sua conversão em imagem algorítmica exigirá de nós um posicionamento outro que desafiará aquilo que chamamos de *forma espetacular*, na qual tendiam a predominar as características da *representação*, da *frontalidade* e da *racionalidade*. Transforma-se, assim, nossa relação com a própria imagem na medida em que não mais a concebemos como algo frontal e separado, mas como parte de nosso *mundo imediato*. É a essa forma de acesso à imagem que denominamos *forma algorítmica*: ela será, por sua vez, o grande idioma em que é escrito tudo o que é digitalizado.

Mas nos atenhamos à conversão para esse estado *intermediário*, entre *ser* e *não ser*, a essa espessura misteriosa que ajuda a revigorar aquele primeiro paradoxo que identificamos ao apresentar a forma algorítmica: essa espessura não deixa de ser um reflexo da própria codificação, uma variação entre dois estados possíveis, a ausência e a presença de sinal elétrico (0 e 1). A *forma algorítmica* nasce, portanto, como o encontro desses opostos, associação entre *ser* e *nada*, a qual, ao cabo, não é nem um nem outro, mas que, não por conta disso, deixa de "existir".

O segredo para a compreensão de sua dinâmica insinua-se, portanto, já no momento de sua própria gênese técnica. "0" como não existência e "1" como existência de sinal elétrico. Mas o sistema binário os reúne como "10", criando algo que, apesar de uma reunião de 0 e 1 (não existência e existência), tem ao mesmo tempo um "valor" que ultrapassa o da simples junção de 0 e 1: 10, dentro do sistema, é algo distinto disso. 10 existe singularmente como 10; queremos dizer: sua existência como 10 está além de uma mera reunião de 0 e 1. A existência do 10 converte-se em algo próprio, que, embora seja uma reunião de 0 e 1, não é 0+1. Ela é de 0 e 1 composta, e só de 0 e 1, mas seu resultado final é diferente da simples soma de suas partes. No circuito elétrico, 0+1 não é 1. Transplantemos esse raciocínio para a esfera da existência e da não existência: a soma desses dois estados nos oferece um "10", diverso e "entre" esses dois estados. Podemos pensar, então, em um *intermediário*, que tenha, como o 10, um valor próprio e que, por isso, tenha suas próprias implicações: essa *espessura* é o que chamamos de *valor de realidade* e será ela o elemento fundante do que denominamos *forma algorítmica*.

Essa forma já nasce, portanto, como uma forma paradoxal: ela nasce de um processo de codificação que postula um mundo em 0 e 1, ser e "não ser", que transforma o mundo e seus eventos em uma linguagem de "sim" e "não", mas que tem como resultado dessa mesma codificação algo que não é nem propriamente esse "sim" nem propriamente esse "não", algo diverso, difícil mesmo de conceber, mas que existe em toda a sua força.

Não é essa a condição do reflexo de nosso corpo em *YOU:R:CODE*? Ao olhar-me no espelho e ver-me em 3D, posso dizer que aquilo que vejo sou eu? Se não posso, que nível de certeza teria para afirmar o contrário? Ao mesmo tempo, aquela imagem que vejo não é um mero "reflexo de espelho" e é por isso que não posso dizer que ela é "semelhante" a mim. Ela não é meu reflexo material, pois eu jamais poderia me ver em 3D (não com meus próprios olhos e, por isso mesmo, jamais). O que vejo ali é uma figura nem propriamente material (pois é diferente de meu corpo em carne e osso) nem propriamente imaterial (pois não deixa de ter uma correspondência com meu corpo, correspondência não por semelhança, mas por relações em comum⁷⁰⁸, a

⁷⁰⁸ Correspondência de relações traçada pelos softwares (e seus algoritmos) que analisam meu corpo e, a partir desses dados, estabelecem relações com dados já armazenados. É por conta da natureza

relação matemática da codificação binária a mais fundamental) e, nesse mesmo sentido, nem propriamente orgânica, nem propriamente inorgânica. É por isso que, por extensão, também não faz sentido dizer que estou *online* "ou" *offline*⁷⁰⁹.

Figura 61: Terceiro painel de *YOU:R:CODE*, de Bernd Lintermann, 2017, exposição *Open Codes*, ZKM, Alemanha. Fotografia de Eli Borges Junior.

dessa correspondência de relações que dizemos que essa imagem algorítmica (uma imagem digitalizada) é uma "expressão" e não uma "representação" de meu corpo. O que há entre corpo em carne e osso e corpo algorítmico não é uma fronteira (que os aproximaria por semelhança), mas uma ponte entre duas margens que as coloca "em relação". Essas margens se "relacionam" somente pela ponte, sem nunca se tocarem. A ponte as coloca em relação, sem nunca se assumir como uma margem específica; ela nunca será margem (isso a faria deixar de ser ponte). Numa alusão metafórica, a imagem algorítmica é como essa ponte, a estabelecer uma relação (mas nunca um ponto de intersecção) entre corpo em carne e osso e corpo algorítmico.

⁷⁰⁹ Embora com uma chave de reflexão distinta, é importante aqui reconhecer os esforços de importantes autores contemporâneos no sentido de superar a oposição *online* e *offline*. O filósofo italiano Luciano Floridi e sua equipe do Oxford Internet Institute buscam romper, a seu modo, essa dualidade a partir da noção do "*onlife*", relacionada a uma impossibilidade de separação entre vida *online* e *offline* em uma "era hiperconectada" (FLORIDI, 2015). Não podemos deixar de citar também o conceito de cibridismo, que contribui para descrever uma articulação complexa entre tecnologias de transmissão em rede e espaço físico (ver ANDERS, 2005), noção que assumiria importância em reflexões de autoras e autores brasileiros como Giselle Beiguelman (BEIGUELMAN in BRASIL, 2004), Lucia Leão (LEÃO, 2005; 2008) e Cesar Baio (BAIO, 2015).

Com a *digitalização*⁷¹⁰, adquirimos na obra de Lintermann um modo outro de existência, uma outra maneira de nos manifestarmos e de "aparecer" no mundo. A *digitalização* pode ser descrita, assim, como a conversão, operada fundamentalmente pela codificação, de um modo de existência em um outro modo de existência. De *coisa* (carne e osso), imaginação (alguém que nos tenha em seus pensamentos), *fenômeno* (alguém que participe do resultado direto de uma ação nossa qualquer no mundo), adquirimos esse estatuto estranho, *intermediário*, "oscilatório" (como o diria Sieriek sobre a imagem em Warburg), "problemático" (para falar com Souriau⁷¹¹), "crítico" (recordando Didi-Huberman), estranho, sem lugar nem tempo, "atópico" (recorrendo a Di Felice⁷¹²). Essa é, pois, a condição do que hoje costumamos chamar, na língua corrente, de "informação".

Assim, existir no MEA é existir em um estado energético *par excellence*, maneira energética que oscila entre o *ser* e *nada*: é essa a natureza da espessura entre um e outro. Não por acaso nossa analogia com o próprio fundamento de toda e qualquer infraestrutura informacional: o circuito eletrizado. Nesse circuito, há sempre um problema, uma perturbação, uma oscilação que tende a ser equilibrada: é justamente isso que chamaremos de "tensão elétrica". É essa "tensão", dada pela diferença entre ausência e presença de sinal elétrico ("diferença de potencial", seu outro nome), a força transformadora do circuito. Sem tensão, não há corrente elétrica, já nos ensinam as primeiras lições da Eletricidade. Tal como uma força, essa tensão é invisível: mas é, na mesma medida, transformadora (capaz de nos matar, inclusive).

⁷¹⁰ É importante que aqui façamos desde já uma distinção entre *digitalização* e o conceito de "virtualização" de Pierre Lévy. Reconhecendo toda a grandeza de seu pensamento, talvez seja interessante demarcar-lhe alguns pontos problemáticos, ainda que o filósofo procure fazê-lo sobretudo em textos recentes como *Le médium algorithmique* (LÉVY, 2015) ou também *La Pyramide algorithmique* (LÉVY, 2017). A conceituação de Lévy parece se firmar em uma oposição pressupostamente definível entre "atualização" e "virtualização": "A virtualização pode ser definida como o movimento inverso da atualização. Consiste em uma passagem do atual ao virtual (...)" (LÉVY, 2009, p. 17). Sem nos centrarmos sobre essa antinomia, o que procuramos aqui explorar são justamente as nuances, irresoluções, indefinições entre um e outro, justamente aquilo que os confunde. Ao definir o "virtual" em uma relação necessária com o "atual" (no caso uma relação de oposição), Lévy assenta-se por demais nessa dualidade, prendendo-se a ela: isso significará que algo atual, quando se torna virtual deixa de ser atual, na mesma medida em que algo virtual, quando se torna atual, renuncia ao virtual. O que mais nos interessa são justamente os estágios entre um outro: são nesses estágios em que algo existe na forma problemática do MEA.

⁷¹¹ A propósito, Souriau vale-se do adjetivo "problemático" para caracterizar o que chamaria de "seres virtuais". Mas não confundamos aqui o "virtual" de Souriau com o "virtual" como conceito que busca descrever as redes digitais e aquilo que se convencionou chamar de "ciberespaço", como o faz, por exemplo, Pierre Lévy (LÉVY, 1995).

⁷¹² Do grego ἄτοπος: lugar atípico, estranho, paradoxal, fora do lugar (DI FELICE, 2017, p. 10).

E é por isso que um circuito sob tensão é absolutamente diverso daquele desenergizado. É essa força transformadora, dada pela diferença constante entre sinal e não sinal elétrico, entre *ser* e *nada*, que promove a existência do circuito elétrico. A existência, portanto, não é dada aqui pela estabilidade de um caráter substancial, por uma essência fixa, uma quiddidade imutável, mas exatamente pelo contrário disso. A existência é dada por uma "diferença", por um "desequilíbrio", por uma incessante instabilidade. É essa noção de "problemático" e de "trânsito" constante e indefinível entre *ser* e *não ser* que gostaríamos de ressaltar para compreendermos o MEA.

Mas há uma outra lição que podemos aprender com a analogia do circuito elétrico. Ela nos abre espaço para pensarmos uma existência para além da materialidade e também para pensarmos como nossas formas e métodos de conhecimento tradicionais estão, em última instância, presos a uma possibilidade de verificação material. O "ver para crer" não é por acaso. E talvez seja mesmo interessante nos perguntarmos sobre essa própria "materialidade", mais especificamente, se alguma vez tivemos a possibilidade de verificá-la de fato. Como a atestamos? O que me assegura que o jardim que vejo à frente seja mesmo "material"? Simplesmente nada. Não tenho nem um físico, um biólogo, nem um químico que aqui o garantam; eu sequer já toquei suas plantas. Ao mesmo tempo, nunca duvidei que "existissem". Talvez a constatação da existência de algo, em nosso exercício diário, venha muito mais de uma *sensação* de que existe (justamente pelos vários perfis disso a que temos acesso) do que da possibilidade de verificação. Essa última é posterior ao exercício diário e imediato de nosso sentir. É nesse sentido que talvez o jardim "material" faça tanta diferença para mim como algo "existente" não porque seja propriamente material (nunca também, sequer, cheguei a ver alguém dentro do enorme fosso que lhe abriga), mas porque é "visto" e "sentido" (sou acometido por uma paz indescritível ao contemplá-lo) como material. Ora, isso nos incita mesmo a nos perguntarmos se a "materialidade" dos objetos não teria sido muito mais uma espécie de "mito" em que sempre acreditamos a fim de afirmar ou negar a existência de algo. Existir (e isso não tem nada a ver necessariamente com "ser verdadeiro") talvez seja mais simples do que isso: basta que uma sensação lhe seja a grande fiadora.

O que o MEA nos sugere (esse modo de existência nos coloca diante de um dos maiores impasses da história da epistemologia) é que o exercício do existir é bem menos exigente para se efetivar enquanto tal, bem menos exigente do que toda aquela lista de verificação do método da razão. Afinal, como nos ensina Souriau, nada mesmo "tem plenitude de presença", tudo nos é dado em uma "meia-luz, em uma penumbra onde se esboça algo inacabado"⁷¹³. E, assim, a existência pode aparecer muito mais intensa em uma *sensação* (algo absolutamente imaterial) do que naquilo que podemos tocar: não trabalhamos a todo tempo com essas verificações e mesmo assim vivemos e construímos todas essas relações. Vivemos e construímos relações em um sistema que pressupõe "materialidades" e "imaterialidades", mas que, de fato, não passa, quase que em todos os casos, dessas pressuposições. Caso contrário, nada existiria fora do laboratório. E é por isso que, dentro dessa nossa discussão sobre a imagem algorítmica, não faz qualquer sentido estabelecer limites definidos entre "presença física" e presença "não física": aquilo (leia-se aqui "número de perfis") que cada uma delas nos oferece à percepção é, entre si, na imensa parte dos exemplos que apresentamos, muito próximo.

10.4 A generalização do MEA: o Hiperdigital

O modo de existência algorítmico é o resultado, em um nível hiperbólico, da codificação; trata-se, a rigor, de uma maneira de "existir" daquilo que é codificado, de uma maneira de "aparecimento" no mundo, e não de um modo outro de "ser". Tratamos aqui de um modo capaz de atribuir àquilo que fora codificado um tipo muito particular de "existência", uma "existência" diversa daquela que conhecemos como existência material. A essa existência diversa chamamos *existência ex hypothesi*. Em suma, essa *existência por hipótese* é o tipo de existência do que denominamos modo de existência algorítmico. E a conversão de um modo de existência qualquer nesse MEA é aqui chamada de *digitalização*. A hipertrofia da *digitalização* (o que também

⁷¹³ Como cita LAPOUJADE, 2017, p. 61. Ver SOURIAU, 2018, pp. 89-111.

significa uma hipertrofia do MEA) nas mais variadas esferas da vida, configurando mesmo um novo *Lebenswelt* (um novo mundo da vida), é o que aqui denominaremos *Hiperdigital*.

E por que esse nome? Por razões diversas e que devem ser muito bem esclarecidas. Em primeiro lugar, porque "hiper" aqui significa tanto uma "intensificação" do digital, uma espécie de etapa em que o digital como tecnologia é levado a um extremo, ultrapassando mesmo a sua dimensão especificamente técnica: o digital deixa a forma técnica que governa o dispositivo para exercer-se como um modo geral de existência. Além disso, o prefixo "hiper" (do grego *ὑπερ*: "além de") permite-nos um efeito interessante: paradoxal, por sua conta e vez, ele é capaz de referir-se, ao mesmo tempo, ao digital e àquilo que o intensifica, ultrapassando-o. O "além de algo", ao mesmo tempo que não deixa de remeter a esse algo, convida-nos a uma face nova, a um fio de novidade que lhe sobeja, que lhe excede, que lhe transborda.

Mas há um outro jogo que gostaríamos de fazer com o prefixo: remetê-lo ao Hiperurânio, "lugar além do céu"⁷¹⁴ que Platão nos apresentaria em *A República* e em *Fedro*⁷¹⁵. A metáfora é perigosa, mas acreditamos que aqui valha o risco. Hiperurânio é o mundo das formas (*εἶδος*), aqui sim "essências", gabaritos perfeitos daquilo que é material e de tudo o que seria possível, mas que não existe. Espaço e não espaço ao mesmo tempo, só poderíamos nos referir a ela, segundo Platão, a partir de oxímoros.

A metáfora vale-nos, porém, mais pela sua forma do que por seu conteúdo. Esqueçamos a questão da essência, aproveitemos dela essa sua intrigante alusão a um "universo à parte", paradoxal por natureza, lugar que não mantém qualquer relação com o mundo material e que, portanto, funciona de acordo com uma lógica e mesmo uma verdade próprias. É propriamente nesse sentido que evocamos essa figura do Hiperurânio de Platão. Pensemos aqui em um *Hiperdigital* como uma espécie de universo paralelo, mundo das formas algorítmicas, não das formas perfeitas, nem daquilo que é copiado pelo mundo material, nem de essências que não possuem

⁷¹⁴ Como complementa Abbagnano, "trata-se de uma região não espacial, já que, para os antigos, o céu encerrava todo o espaço e além do céu não haveria espaço" (ABBAGNANO, 2007, p. 500).

⁷¹⁵ Ver *A República* (VII, 529 b-c) e *Fedro* (247 c ss.), em PLATON, 1992 e PLATO, 2003, respectivamente.

existências, mas um mundo com um conjunto de orientações, com relações e uma lógica próprias (por que não uma "fuzzy-logic"?). *Hiperdigital* como universo em que o mundo que até agora conhecíamos pela razão é convertido na *forma algorítmica*, em que os possíveis ganham existência tendo como grande fiador o *sentir*. Nesse universo outro, a matéria perde seu privilégio: é assim que nos confundimos às imagens que construímos e não conseguimos, mas também não pretendemos mais, delas nos distinguir (e esse é o aspecto inédito nisso tudo). É assim que passamos a existir: parece não haver mais sentido nem pretensões em se identificar o material e o imaterial. Mas ressalvemos: não significa que não haja diferença entre ambos e que material e imaterial tornam-se o mesmo. Como aquele horizonte de um crepúsculo que acaba de se despedir, vemos, ao mesmo tempo, dois estados, dia e noite; é impossível discerni-los traçando uma linha no horizonte; eles se fundem no degradê do azul. Mas não é porque não conseguimos estabelecer uma linha que os separe que eles significam o mesmo estado: evidenciam-se justamente pela sua diferença.

O hiperdigital é o universo resultante da generalização desse modo de existir, no qual tudo adquire uma existência algorítmica: humanos e não humanos, *coisas*, *fenômenos* e seres *imaginários*. O mundo, traduzido em código binário, torna-se expressão matemática convertida em ausência ou presença de sinal elétrico. Um dos efeitos disso: esse novo universo, algorítmico por seu turno, herdará as características dessa codificação, o que significará dizer que nosso próprio modo de existência terá essa mesma natureza paradoxal do cálculo algorítmico que a gera.

Como oscilação entre 0 e 1, *ser* e *nada*, a palavra de (des)ordem do *Hiperdigital* é o paradoxo, a contradição. A impossível capacidade de resguardar o harmônico ou o equilibrado. O *Hiperdigital*, enquanto generalização do modo de existência algorítmica, é, por conta disso, também a manifestação mais bem-acabada de uma generalização da *forma algorítmica*. É a generalização de um modo muito específico de produção e operação da imagem e de um modo muito específico de acessá-la, ou de fruí-la e é por isso que o *Hiperdigital* significa aqui uma alteração completa daquele nosso antigo posicionamento "diante" das imagens (a forma espetacular). A imagem algorítmica convida-nos a uma experiência de fruição completamente diversa da *frontalidade*, do mecanismo da *representação* e da operação pela *racionalidade* que

a imagem espetacular exigiria. E por que essa experiência é tão diversa, ou ainda, por que "paradoxo" seria a palavra de (des)ordem nessa relação outra com as imagens?

Paradoxo porque se promove o choque entre os diversos. A hipertrofia da forma e da imagem algorítmicas fazem ressoar, por sua vez, os ruídos do contraditório, reproduzindo-os em uma outra "orientação" ou uma outra "lógica" a nortear as nossas ações no mundo. E é por isso que cabe a pergunta: estaríamos adentrando uma nova era "paradoxal" como essa *forma*, a ponto, inclusive, de levar à aporia nossas noções de "verdadeiro" e de "falso"?

10.5 A crise do estatuto da verdade

Embora já tenhamos de algum modo atravessado a questão ao tratarmos do que denominamos *valor de realidade*, procuremos aqui dar um enfoque mais específico a ela: como a operação das imagens algorítmicas implicaria sobre nossa própria noção de "verdade"? E, em que medida, essas implicações contribuiriam para formatar o panorama sobre o qual parece surgir um tipo outro de ação?

A admissão de um paradoxo inerente à constituição da imagem algorítmica, dessa sua condição entre *ser* e *não ser*, causa no mínimo um curto-circuito dentro da já bastante eletrizada discussão sobre a noção de verdade. É por isso que aqui ousamos sustentar a seguinte asserção: a emergência de certos fenômenos midiáticos que hoje levam a noção de verdade para o centro das discussões, fenômenos que em larga medida têm sido descritos pela noção de "pós-verdade"⁷¹⁶

⁷¹⁶ Não pretendemos aqui nos dedicar ao fenômeno da chamada "pós-verdade" ou das "notícias falsas", a não ser no que dele poderíamos identificar como sintomas do que descrevemos como uma crise do estatuto da verdade. Acerca do fenômeno propriamente dito temos, a propósito, uma recente e vasta bibliografia a indicar. Tomo a liberdade de citar os recentes artigos por mim publicados, *On the problem of objectivity: between rationality, representation and ideology*, na revista espanhola *Ámbitos* (ver BORGES JUNIOR, 2019a), e *O que é a pós-verdade? Elementos para uma crítica do conceito*, no periódico *Brazilian Journalism Research* (ver BORGES JUNIOR, 2019b). Recomendo vivamente a consulta a obras de abordagens diversas sobre o tema: para um inicial e breve sobrevoo histórico acerca das notícias falsas, ver as *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre*

(da qual as chamadas "fake news" são o caso mais aplicado), guardam uma certa correspondência (ainda que não necessária ou determinante) com os modos em que operam as imagens de hoje. A hipertrofia dessas imagens, portanto, significaria *par conséquent* a hipertrofia de suas próprias características, a generalização desses seus traços característicos pelas mais distintas esferas da vida social, ou seja, a generalização de uma condição paradoxal, de um estado paradoxal de existência, capaz de pôr em xeque até mesmo aquilo que antes era firmado como o único ponto universal de partida: a razão para a busca de uma "verdade" comum, busca da qual a política e a ciência modernas seriam os mais significativos emblemas.

É claro que postular algo assim é uma tarefa extremamente delicada. E isso começa pela própria discussão da verdade como noção, talvez a contenda mais importante da filosofia⁷¹⁷. Se pudéssemos traçar uma breve e já imprecisa história da noção de verdade no Ocidente (isso a partir da filosofia e das disciplinas do conhecimento que viriam a se formar como decorrência dela), veríamos como a discussão é espinhosa, como o termo "verdade" ganha significados os mais diversos e como o seu trânsito desde o extremo do relativismo até o ponto culminante do absoluto gera, por si mesmo, um debate interminável. Os primeiros episódios conhecidos dessa contenda, protagonizada entre os sofistas e Sócrates⁷¹⁸, deixam clara a sua insolubilidade: difícil é tratar sobre o verdadeiro ou o falso quando o próprio conceito de "verdade" é tão escorregadio.

(BLOCH, 2019). Para uma perspectiva profundamente filosófica da questão da "pós-verdade", vale conferir a bela obra de Myriam Revault d'Allonnes, *La faiblesse du vrai: ce que la post-vérité fait à notre monde commun* (D'ALLONNES, 2019), ou ainda as ousadas e intrigantes teses de Maurizio Ferraris em *Postvérité et autres énigmes* (FERRARIS, 2019). Para uma abordagem mais aplicada do fenômeno, com referências a casos e dados a respeito, ver as breves, mas muito bem fundamentadas leituras de Matthew D'Ancona, em *Post-vérité: guide de survie à l'ère des fake news* (D'ANCONA, 2018), Lucia Santaella, em *A pós-verdade é verdadeira ou falsa?* (SANTAELLA, 2019), François-Bernard Huyghes, em *Fake news: la grande peur* (HUYGHES, 2018), além da coletânea de textos sobre o tema organizada por Florian Sauvageau, Simon Thibault e Pierre Trudel em *Les fausses nouvelles: nouveaux visages, nouveaux défis. Comment déterminer la valeur de l'information dans les sociétés démocratiques?* (SAUVAGEAU, THIBAUT, TRUDEL, 2018).

⁷¹⁷ Não à toa Hegel legar a Parmênides o título de grande pioneiro da atividade filosófica: segundo o alemão, a filosofia principiaria quando Parmênides se pergunta sobre aquilo que é e, principalmente, sobre a possibilidade ou a impossibilidade de um "não ser". É por conta dessa contenda em torno do verdadeiro que teria, portanto, nascido a filosofia (ver HEGEL, 2007, além dos interessantes comentários de Nicola Galgano sobre a questão em GALGANO, 2016).

⁷¹⁸ Para uma compreensão mais profunda do embate, ver sobretudo Platão e seu diálogo *Protágoras* (PLATÃO, 2002), além de grandes comentadores como REALE, ANTISERI, 2003; GUTHRIE, 1997; e CHAUÍ, 2002.

É justamente a liquidez dessa noção que nos faz desconfiar de argumentos que, de alguma forma, advoguem em favor de uma transformação da noção de verdade ou, em casos mais extremos, de seu desaparecimento ou de seu fim. Ainda que essa discussão sobrevenha das últimas décadas como uma espécie de traço de personalidade da dita "pós-modernidade"⁷¹⁹, é certo que fenômenos recentes como o problema das "notícias falsas", agora em um contexto de redes digitais, apresentam uma complexidade que parece não caber nessas explicações (guardados todos os seus valiosos direcionamentos), muito menos nas proposições tempestuosas de "fim" ou de um "desaparecimento" da verdade. Saltando da arena da especulação, é preciso assumir as rédeas desse animal bravio e isso significa, para além de acalmá-lo o lombo, compreender o porquê de seu arredo comportamento.

Voltemos à questão do paradoxo, não para resolvê-la – tarefa impossível como vimos –, mas para explorarmos as vias de seu labirinto. Esse paradoxo entre *ser* e *nada*, principiado pela própria infraestrutura dos sistemas de comunicação (presença e ausência de sinal elétrico), esse intervalo entre materialidade e abstração extrema, essa existência do *como se fosse* parecem dar origem a um estatuto da verdade também completamente paradoxal e que poderíamos pensar aqui a partir de duas chaves fundamentais:

A 1ª: Como resultado do modo de existência algorítmico, a impossibilidade de se chegar a uma mínima conclusão sobre verdadeiro e falso tendo a materialidade como ponto de referência. Pois aqui abre-se um horizonte em que os possíveis podem vir à existência sem a necessidade de uma correspondência material.

E, como consequência disso, a 2ª: Trata-se de um estado de existência em que não só não é possível discernir verdadeiro e falso, mas – e aqui o que acreditamos ser o elemento mesmo inédito – a distinção entre verdadeiro e falso perde importância. A querela parece ultrapassar tanto o problema da possibilidade de uma verdade comum ou "universal"⁷²⁰ quanto o problema da formulação de uma "verdade relativa",

⁷¹⁹ Por exemplo, a partir das ideias de incredulidade em relação às "grandes narrativas" ou "meta-relatos" de Jean-François Lyotard (ver LYOTARD, 1979), a "explosão de *Weltanschauungen*" de Gianni Vattimo (VATTIMO, 2004, p. 243) ou mesmo a "pluralidade de formações de 'poder-discurso'", como cita David Harvey (HARVEY, 2008, pp. 49-51) tomando como referência o conceito de Michel Foucault.

⁷²⁰ Como aquilo que Hannah Arendt chamaria de "verdade fatual" (ver ARENDT, 2014, p. 295).

ou daquilo que poderíamos chamar de "opiniões"⁷²¹, dadas por uma multiplicidade de perspectivas com uma garantia mínima de legitimidade⁷²². É essa busca, seja da "verdade", seja de "verdades", essa busca como resultado da ponderação, que parece perder importância e talvez seja por aí que devemos ler esse dilema.

Em outras palavras, poderíamos dizer então que "a verdade mesma tornar-se-ia caduca ou fora de propósito"⁷²³, que viveríamos um certo "regime de indiferença à verdade"⁷²⁴, como escreve a filósofa francesa Myriam d'Allonnes⁷²⁵. A grande questão, para nós, é o que viria em seu lugar e é nesse sentido que atua o que chamamos de *valor de realidade* operado pela imagem algorítmica. Se é verdadeiro ou falso (ou seja, se passa ou não pelo controle da lógica, pela chancela da razão), isso parece não mais ser o combustível da querela. A clássica contenda de Sócrates e os sofistas parece dar lugar a um outro impasse: não importa se a verdade é apenas uma ou várias, não importa se a versão é "verdadeira" ou não como resultado de uma razão que garante seu estatuto de "real"; o que importa é que ela seja sentida *como se o fosse*. Assim, aquilo que provém diretamente da reflexão racional perde espaço: e por aí talvez possamos entender o atual descrédito dos "fatos". Não do fato como "verdade absoluta", do resultado de uma pretensa "objetividade"⁷²⁶, mas do fato como uma espécie de versão "comum", do fato no sentido posto por Hannah Arendt, como resultado de um mínimo acordo e em torno do qual podemos organizar o grande

⁷²¹ "Opiniões" aqui no sentido da *dóxa* grega, ou seja, nada de pontos de vista indiscriminados, mas sim fundamentados pela razão filosófica. Como nos esclarece Marilena Chaui, *dóxa* é uma derivação do verbo *dokéo*, que pode ser compreendido em três sentidos fundamentais: "1) tomar o partido que se *julga* o mais adaptado a uma situação; 2) conformar-se a uma norma; 3) escolher e decidir" (CHAUI, 2002, p. 43, *italico* nosso). Por isso, é necessário sempre fazer esse esclarecimento: emitir uma opinião, nesse contexto antigo, é algo criterioso, tendo como contrapeso aquilo que é estabelecido como território "comum" da pólis (o que Arendt chamaria, no contexto moderno, de "fatos"). Daí todo o cuidado que devemos ter ao falarmos em "opinião" hoje e "opinião" em seu contexto originário.

⁷²² O que Arendt relacionaria à noção de "verdade racional ou filosófica" (ver ARENDT, 2014, p. 296).

⁷²³ Tradução nossa. No original: "la vérité elle-même serait devenue caduque ou hors de propos" (D'ALLONNES, 2018, p. 22).

⁷²⁴ No original: "régime d'indifférence à la vérité" (D'ALLONNES, 2018, p. 28).

⁷²⁵ Esse é um elemento do diagnóstico a que d'Allonnes chega em sua tentativa de descrição da chamada "pós-verdade". Ainda que não optemos propriamente pelo uso desse termo controverso (as razões disso estão expostas em BORGES JUNIOR, 2019b), compartilhamos com a filósofa esse aspecto: a verdade torna-se algo "inessentielle ou non signifiante" (D'ALLONNES, 2018, p. 23).

⁷²⁶ Sobre a questão da "objetividade", muito mais de uma crítica a esse termo, apresento uma reflexão em BORGES JUNIOR, 2019a.

edifício da vida em sociedade. A crise aí estaria exatamente no enfraquecimento desse substrato comum.

Mas aqui é forçoso ir além de Arendt, já que a emergência do sentir nos lega um elemento ainda mais crítico: um esvaecimento do próprio diálogo na medida em que perdem espaço todos os seus equipamentos próprios (o estabelecimento de premissas minimamente lógicas, a construção argumentativa, a lógica de validação dos argumentos). E é por isso que talvez devamos avançar ao caracterizar o que poderíamos chamar de "esfera pública" nesse contexto de redes sociais: das "opiniões" às "sensações". Seus sintomas mais agudos: a frenética pletora de imagens, em particular, daquilo que aqui chamamos de imagens algorítmicas. Se a escrita e o discurso argumentativo exigem que se fale a mesma língua para que disso se tenha algum resultado, se na escrita e no discurso o que vale é mesmo o que está para além dela e dele – o "significado" (a sua "verdade") –, na imagem algorítmica o que vale está mesmo ali, o que vale é propriamente aquilo que imediatamente nos aparece, patente, enquanto sensação capaz de oferecer. Por aí podemos começar a compreender talvez um certo fascínio pelo absurdo e o compartilhamento, por exemplo, de notícias falsas. O que importa é o que se sente ao se acessar essas imagens. Esse *sentir* parece ser aquilo mesmo que anima a ação e não uma pressuposta verdade.

Quando, no entanto, a importância da verdade passa a ser o nó górdio da contenda e não mais a busca por ela mesma, quando a verdade passa a ser questionada em seu "caráter essencial"⁷²⁷, o que temos é a corrosão do próprio cimento desse edifício, a dissolução daquilo que lhe é mais fundamental: aquilo que poderíamos muito bem chamar de seus "ideais" ou "valores"⁷²⁸ mínimos. Seria, então, esse estatuto da verdade, ou esse quase "não estatuto", a consequência-limite, um ponto extremo daquilo que Lyotard propõe como o fim das "grandes narrativas"⁷²⁹? Parece não haver mais qualquer superfície onde se apoiar. Mas a física mais fundamental já nos ensina que sem ponto de apoio não há movimento.

⁷²⁷ A expressão é de D'ALLONNES, 2018, p. 22

⁷²⁸ Aqui não no sentido de "valor" de realidade, evidentemente.

⁷²⁹ Ver LYOTARD, 1979.

Tal condição se insinua como o motivo mais provável do curto-circuito da verdade em nossa época: o risco da impossibilidade de se chegar a uma aresta comum, de se acessar um território em que, apesar das discordâncias, haja ainda um certo privilégio do exercício do diálogo e de todos aqueles seus equipamentos próprios. Não que se deixe de recorrer à palavra, mas, com efeito, parece haver um arrefecimento do diálogo como forma predominante de operacionalização da esfera pública nesses tempos de redes sociais digitais.

Compreendamos diálogo a partir de seu sentido etimológico original: de "διάλογος", podemos extrair "δίᾱ", prefixo que denota uma ideia de "separação"⁷³⁰ e que permite também ser traduzido como "por", "através de", "por meio de". Ambos os sentidos pressupõem uma certa ordem, uma ordem do "λογος" (discurso), encadeamento das palavras e das sentenças, envolvendo, assim, a sua organização no tempo. Não se trata, portanto, de um uso indiscriminado da razão: o diálogo pressupõe, por definição, a alternância das partes que o compõem, mesmo porque deve manter a coerência entre suas sentenças, já que cada uma delas é formulada conforme as sentenças anteriores. Ouvir o outro é tarefa então fundamental. "δίᾱ" ainda pode ser traduzido dentro de uma noção de "movimento", de "transição", sugerindo-nos, assim, um "movimento do discurso", uma "troca e alternância da palavra".

Mas, se o que importa sobretudo é *sentir*, ouvir o outro (no sentido de compreendê-lo) pode se tornar tarefa posterior ou acessória. O desprivilégio da razão talvez não esteja imperiosamente relacionado ao abandono da palavra, pelo contrário: ela continua a ser empregada, mas seus empregos sugerem, cada vez mais, ocorrer fora da lógica encadeada do discurso. Do diálogo, migramos, assim, para o que aqui chamaríamos de "sínlogo": "σύν" de "junto, tudo junto"⁷³¹, "simultâneo", ou seja, a discussão sem uma ordem específica, sem o encadeamento das sentenças ou das palavras, mas com o seu entroncamento, mesmo caótico, entroncamento em que as partes, sem necessariamente se ouvirem, falam e falam "ao mesmo tempo". Com a subjetividade em seu nível profundo nesse contexto de um primado do sentir,

⁷³⁰ Cf. BAILLY, 1935, pp. 460-461.

⁷³¹ Cf. BAILLY, 1935, p. 1834.

arrefecem os objetivos próprios de um diálogo, como a síntese das diferenças em nome de um mínimo "entendimento".

Pois se a política é o território *par excellence* da exposição e da ruminação dessas diferenças a fim de que sejam transformadas em algo de interesse "comum", como fica então nesse novo contexto? É por isso que essa perda de importância da diferença entre verdadeiro e falso, como um primeiro efeito colateral, leva a ação – e a política, como resultado direto dela – a um dilema inexpugnável, a uma "crise" cuja insolubilidade é, paradoxalmente, a única coisa de "verdadeiro" nisso tudo⁷³².

É certo que a aniquilação da fatualidade seria tratada, em certa medida, tanto por Hannah Arendt, ao se dedicar à construção da verdade nos regimes totalitários, como por Jürgen Habermas, ao defender uma mudança de natureza da esfera pública⁷³³. *Mutatis mutandis*, o que ambos estão interessados em analisar é como se dá a fabricação de "realidades paralelas"⁷³⁴ que emergem não como resultado de uma discussão de caráter coletivo e representativo do diverso, mas sim de uma reunião de "interesses privados"⁷³⁵ que, no entanto, buscam se posicionar, no âmbito da esfera pública, como fruto de um "universal", de um "comum". Em ambos, entretanto, trata-

⁷³² Ao se desvincular do *pensar* e ao se concentrar sobre o *sentir*, a ação também parece desvincular-se daquilo que antes lhe aparecia como um norte rumo à transformação: havia sempre um projeto minimamente coeso e claro e era esse projeto que oxigenava a própria luta; era ele o combustível fundamental da ação; era ele o "ideal", um fio comum de condução, o alicerce coletivo de verdades pelo qual se podia vislumbrar uma alternativa distinta de real. Somente pelo ideal se podia, de algum modo, aproximar-se, ainda que muito deficientemente, de um mundo distinto daquele vivido. Em suma, o ideal é uma espécie de verdade comum que sintetiza essa pretensão, precipitando a ação política: é nos ideais de uma revolução que já nascem as bases para o pacto que a sucederá. Em seus estudos sobre as formas de conflitualidade contemporâneas, Massimo Di Felice sustenta que estaríamos diante de uma natureza completamente distinta de ação, para além dos ideais, a qual nos levaria mesmo a uma inviabilização da política como "pacto" ou como forma de "contrato" social. Movimentos como os da Primavera Árabe, o 15M da Espanha, a experiência do *Occupy Wall Street*, as Jornadas de Junho brasileiras, caracterizar-se-iam, em geral, por elementos que se contrapõem a essa noção: a "não centralidade na luta pelo poder" (DI FELICE, 2017, p. 187), a "ausência de hierarquias formais (a participação sem líderes)" (idem, p. 188), o "anonimato e [o] desenvolvimento de uma cultura antipersonalística" (idem, ibidem). Tratar-se-ia, assim, de formas completamente diversas daquelas das relações "sociais" (como as da igreja, as do trabalho, as do partido político), configurando, em geral, experiências efêmeras, pouco coesas e descentralizadas. A propósito disso, abordamos, no capítulo sobre a imagem, a ideia difusa de "liderança", muito mais voltada ao papel do "porta-voz" do que ao de uma figura com uma história de vida marcada pela militância (recordemos o exemplo da personagem de Neda Agha-Soltan e da máscara de Guy Fawkes, do Anonymous).

⁷³³ Trato especificamente desses pontos em BORGES JUNIOR, 2019b.

⁷³⁴ Cf. ARENDT, 2014, p. 313.

⁷³⁵ Cf. HABERMAS, 2014, p. 415.

se ainda de uma disputa por quem deterá essa espécie de monopólio representado pela verdade: a contenda se dá entre quem definirá as cores desse "comum". O senso de "comum" ainda é o centro da questão, muito embora, na prática, ele não se verifique, muito embora ele possa ser "mentiroso" (um limite apontado por Arendt em sua análise sobre os regimes totalitários⁷³⁶) ou que, de comum mesmo, nada tenha (caminho apontado por Habermas ao postular uma mudança estrutural da esfera pública⁷³⁷). Em ambos os casos, a questão da verdade ainda assume posição central, ela ainda é pressuposto, ponto de partida, condição que acreditamos se transformar no contexto da forma algorítmica. Se na política propriamente dita, aquela referida por Arendt, o papel dos fatos, dessas verdades comuns, é fundamental – eles são aquele fio condutor comum e são eles que "informam as opiniões"⁷³⁸ –, nessa condição outra, isso perde sustentação.

E daí a necessidade de recharacterizar, em nossos tempos, a expressão "esfera pública". Enfraquecimento da busca pela verdade, movimento da razão para o *sentir*: da argumentação lógica à operação fundamentalmente afetiva da imagem. Não é mesmo por acaso que o principal âmbito em que hoje esse curto-circuito da verdade se manifeste mais candente seja o campo de ação por excelência das imagens algorítmicas: o das redes sociais digitais.

Na forma algorítmica, a imagem não é mais, por assim dizer, "vista": ela é sobretudo sentida, ela é um dispositivo sensível. É justamente essa condição que, levada ao limite, parece estar na gênese do imbróglio contemporâneo da profusão das "notícias falsas"⁷³⁹. Tomemos, por exemplo, alguém que compartilha uma imagem inquestionavelmente falsa (mesmo algo que a razão mais precária haveria de denunciar): o que levaria isso a ocorrer? Podemos dizer que a relação que o indivíduo tem com essa imagem vai além do que propriamente vê nela. O que queremos dizer é que tal imagem, para ele, não é algo que simplesmente vê: estabelece-se ali uma

⁷³⁶ Arendt aborda, na ocasião, o que chamaria de "mentiras políticas modernas" (ver ARENDT, 2014, p. 313). Ver também ARENDT, 2012, pp. 474-640.

⁷³⁷ Especificamente ao denunciar a fabricação de uma ideia de "público" capaz de dissimular seu caráter fundamentalmente "privado". Ver HABERMAS, 2014, pp. 407-408.

⁷³⁸ Como nos diz d'Allonnes, na esteira de Hannah Arendt (D'ALLONNES, 2018, p. 80).

⁷³⁹ Popularizadas por sua versão anglófona "*fake news*". Na França, há um termo especificamente cunhado a fim de identificá-las: são as "*infox*", maneira abreviada, reconhecida pela Académie Française, de se referir às "*fausses nouvelles*".

profunda ligação afetiva. A imagem lhe oferece qualquer coisa de seu, ela presenteia aquele que a vê, ainda que tal presente seja simplesmente o atestado de uma pretensão não alcançada (ela é, antes de mais nada, uma superfície que acena para a satisfação de um desejo).

E assim se estabelece uma espécie de vinculação: como algo que *se sente*, a imagem algorítmica, para ele, não é qualquer coisa que dele se separa como nota de rodapé do mundo (assim como uma imagem espetacular), mas sim se constitui como uma extensão de seu *mundo imediato*; ela se funde a ele, indistinguindo-se dele. Torna-se algo *familiar* (como os membros da família, não os percebemos enquanto diferença; eles acomodam-se dentro do plano do ordinário: são de toda forma integrados a nosso *mundo imediato*): ele deixa de *ver* a imagem e sua *visão* passa a ser calibrada pela relação de afeto que estabelece com ela (paradoxalmente por isso, muitas vezes não conseguimos enxergar certos aspectos em nossos entes próximos: nossa relação com eles transborda a essa outra dimensão). É claro que o fenômeno das "notícias falsas" sugere ser um extremo dessa relação que mantemos com a imagem algorítmica, mas, em geral, o que ocorre poderia ser assim descrito: deixamos de *vê-la* propriamente como "imagem", estabelecendo com ela um tipo outro de relação. É por conta disso que poderíamos mesmo vislumbrar aí uma espécie de magnetismo por uma imagem a qual, no limite, denunciaria o seu próprio contrário, magnetismo pelo inquestionavelmente "falso", por algo "absurdo". E é assim que esse algo transita entre impossível e possível: a sua simples ocorrência como imagem algorítmica – e sua possibilidade de estabelecer esse laço afetivo conosco – pode já lhe atribuir uma "existência". O "verdadeiro" enquanto aspecto construído coletivamente perde, assim, o seu espaço para a expressão dessa subjetividade: o posto da verdade do fato é, então, tomado pela verdade da sensação mesma.

Não seria esse esvaecimento da importância entre verdadeiro e falso um agudo sintoma da própria emergência do que chamamos de modo de existência algorítmico e sua porosidade característica entre o *ser* e o *nada*? Talvez isso nos ajude a compreender por que o anteriormente "absurdo" pode ganhar ares da mais completa normalidade. Nessa relação outra com as imagens, tais limites se sugerem indefiníveis: antigos parâmetros de verificação são postos entre parênteses (relações causais, leis físicas, relações matemáticas etc.). A natureza da imagem algorítmica é

diversa da imagem espetacular e, como vimos, não lidamos com ambas da mesma maneira. Sem obedecer à *racionalidade*, a imagem algorítmica não mais trata de uma *representação* (que, como vimos, faz questão de se distinguir do real, sem se fundir a ele), nem é de nós separada por uma *frontalidade*: ela se confunde a nós e nós a habitamos; ela se torna nosso *mundo imediato* pela capacidade de estabelecer uma *familiaridade* conosco. Firma-se, assim, uma hegemonia do *sentir* e dos afetos como critério atribuidor de um *valor de realidade*, o qual, embora não seja propriamente o mesmo que o "real", opera *como se o fosse*. É nesse sentido que a existência *ex hypothesis* aparece, assim, como causa fundamental de uma confusão ou indiferença entre verdadeiro e falso. É por isso que falamos aqui em um outro estado de coisas, condição de implosão daquilo que os estabelecia, ou seja, da razão.

Se o movimento do impossível para o existente não pode ser viabilizado pelo exercício racional, nessa condição outra, tal movimento pode, como vimos, adquirir um modo próprio de existência atribuído pelo sentir. Daí poderíamos talvez compreender aquele magnetismo pelo falso, mesmo pelo sabidamente falso. Insistamos: por que muitos compartilham imagens que um mínimo exame lógico poderia atestar como absurdas? Ou ainda, por que certas imagens, embora falsas, podem causar-nos tamanho fascínio? Elas, de algum modo, são capazes de pôr em combustão nossos afetos: a energia dessas imagens os ativa, trazendo uma espécie de presença, muitas vezes convertida em "agradabilidade"⁷⁴⁰, a nosso espírito. É porque elas precipitam algo em nós que assumem, em alguma dimensão, um caráter de "existentes". Esse é o "presente" (em ambos os sentidos: "o que é oferecido" e "o que se presentifica") que elas nos dão. Elas nos fazem sentir algo, concentrando todo o valor daquilo que veiculam na força de nossas próprias sensações. Indiferente é o que pretensamente ali se busca *presentar*: o que importa é sentir.

Um absurdo que subsiste, mesmo diante de nossa consciência racional: isso é mesmo um nó górdio. É por isso que a questão da veracidade ou da falsidade dessas imagens (ou, poderíamos dizer, da força dessas notícias que as veiculam) sugere algo

⁷⁴⁰ A propósito, a mesma sensação de agradabilidade que Marc Bloch descreveria ao investigar a disseminação de notícias falsas durante a Primeira Guerra Mundial (ver BLOCH, 2019, p. 41). Bloch seria um dos primeiros historiadores a se dedicarem ao fenômeno, no contexto de explosão da eletricidade e dos pioneiros meios de comunicação de massa do século XX.

que talvez não possa ser solucionado pela mera verificação de dados ou de fatos. Há, por exemplo, uma série de iniciativas nesse sentido empreendidas tanto por grandes corporações como por organismos supranacionais⁷⁴¹. A preocupação com os mecanismos de verificação ficaria candente principalmente a partir das eleições presidenciais americanas de 2008, quando o The Washington Post investiria uma vultosa soma no desenvolvimento de um dos pioneiros sistemas de "*fact checking*"⁷⁴². Seu objetivo principal era verificar a "veracidade" das declarações da então candidata republicana à vice-presidência dos Estados Unidos, a governadora do Alasca Sarah Palin. Sintomático para nós é o desfecho de tudo isso. Segundo o jornalista e especialista no fenômeno das notícias falsas Pierre Haski, o projeto prometia que as eleições americanas de 2016 seriam as mais "verdadeiras" da história. O resultado, nós bem conhecemos: Donald Trump não só chegaria ao posto máximo do país como faria uma campanha baseada, calcula-se, em cerca de 4% de informações corretas⁷⁴³.

É por isso que a simples possibilidade de acesso a um dado ou a uma imagem de alguma maneira "verificados" não significa uma aderência a seus conteúdos. Não significa que, por si só, a verificação fará com que as pessoas deixem de acessá-las ou mesmo compartilhá-las. Isso não é suficiente. E é aí que reside exatamente a crise do estatuto da verdade: não importa se o dado é verificado, isso pode ser indiferente. Por isso falamos em um "magnetismo" pelo falso; há algo que aí desafia os limites do racional.

Em sua breve reflexão sobre a disseminação de notícias falsas durante a Primeira Grande Guerra, ao tentar entender em que circunstâncias o falso pode nos desafiar, investindo-se quase que de uma força própria, o historiador Marc Bloch confessa-nos a sua própria experiência no campo de batalha:

⁷⁴¹ Há uma série de iniciativas nesse sentido empreendidas tanto por grandes corporações como por organismos supranacionais: pode-se destacar aqui projetos como o Pheme, da Comissão Europeia (disponível em: <<https://www.pheme.eu/>>); o Reveal, que reúne empresas de tecnologia, grupos de mídia e centros de pesquisa europeus (disponível em: <<https://revealproject.eu/>>) e o Invid, um plug-in de verificação da autenticidade de vídeos (o recurso pode atestar se uma imagem já foi alterada ou se já foi publicada no passado) desenvolvido por um consórcio entre universidades e empresas do setor (disponível em: <<https://www.invid-project.eu/>>).

⁷⁴² Assim como nos narra o jornalista Pierre Haski em conferência durante o evento *Les démocraties à l'épreuve des infox*, realizado pela Bibliothèque nationale de France (BnF) em março de 2019.

⁷⁴³ Cf. HASKI, 2019.

Lembro-me de quando, nos últimos dias da retirada, um de meus chefes anunciou-me que os russos estavam bombardeando Berlim, não tive coragem de rejeitar essa imagem sedutora; *sentia vagamente o absurdo dela e, certamente, eu a teria rejeitado se tivesse sido capaz de refletir sobre ela; mas ela era agradável demais para que uma mente deprimida em um corpo cansado tivesse a força de não a aceitar*⁷⁴⁴.

É como se, em alguma medida, pudéssemos suspender as certezas de nossa percepção patente, dando a esse sentir alguma autonomia, concedendo-lhe uma "alma"⁷⁴⁵, nos termos de Souriau, e com isso lhe atribuindo uma existência. É por tal motivo que essas imagens não existem pelo que são ou pelo que delas vemos ou ouvimos, porém pelo que nos fazem sentir.

Bloch ressalta que isso se passa quando os soldados estão fatigados, quando "os nervos estão tensos, as imaginações superexcitadas, o sentido do real abalado"⁷⁴⁶. A crueza do real nas situações de guerra é tal que uma simples imagem, ainda que selada pelo impossível, adquire tamanho valor e força que é capaz mesmo de desafiar as normas e os limites pressupostamente inabaláveis da razão, situação em que a "emoção" (Bloch prefere o termo) sobrepõe-se ao "senso crítico"⁷⁴⁷: o *sentir* predomina sobre o *pensar*.

Mas pensemos aqui sobre o que seria a guerra. Para além de toda estratégia de ataque e de defesa, de todo maquinário e de toda a ação material – as batalhas propriamente ditas –, poderíamos dizer que a guerra é uma "situação", uma condição de excepcionalidade em que a razão sugere investir-se de uma roupagem fundamentalmente instrumental (os planos das batalhas), sempre sob as ordens do mais alto de seus comandos: a expectativa do alívio e do gozo da vitória. A guerra é esse estado de coisas paradoxal, em que a única "verdade" aceita encarna a forma de uma sensação, para além de qualquer sustentação lógica (essa será sempre

⁷⁴⁴ Tradução nossa. No original: "Je me souviens que lorsque, dans les derniers jours de la retraite, un de mes chefs m'annonça que les Russes bombardaient Berlin, je n'eus pas le courage de repousser cette image séduisante; *j'en sentais vaguement l'absurdité et je l'eusse certainement rejetée si j'avais été capable de réfléchir sur elle ; mais elle était trop agréable pour qu'un esprit déprimé dans un corps lassé eût la force de ne l'accepter point*" (BLOCH, 2019, p.41, itálico nosso).

⁷⁴⁵ Ver SOURIAU, 1938.

⁷⁴⁶ Tradução nossa. No original: "les nerfs sont tendus, les imaginations surexcitées, le sens du réel ébranlé" (BLOCH, 2019, p. 31).

⁷⁴⁷ Cf. BLOCH, 2019, p. 41.

auxiliar ao sentir). A situação de guerra narrada por Bloch nos desperta a pensar justamente nesse ponto de inflexão em que o pensar e o pensar em coletividade – ou seja, a política propriamente dita – são negados, esgotamento da palavra e do diálogo (na guerra não há espaço para uma supremacia da verdade racional), instituindo aquilo que ele mesmo definiria como "novas condições de existência": "as novas condições de existência de um caráter tão estranho, com particularidades tão acentuadas, onde tantos homens são jogados de formas imprevistas", condições essas excepcionais, embaladas pela "força singular dos sentimentos que agitaram os povos e os exércitos", uma completa e particular transformação da vida social⁷⁴⁸.

Ao falarmos em "situação" de guerra é impossível não pensar no que temos descrito até aqui como traço fundamental de nossa condição contemporânea, modo de existência algorítmico: a emergência de um *sentir* sobre um *pensar*. E não é mesmo por acaso que a teoria da imagem ou a teoria das mídias, para descrever nossa condição contemporânea, tenham empregado com alguma recorrência a expressão "guerra das imagens"⁷⁴⁹. Ora, não seriam então essa aporia do verdadeiro/falso e a emergência do sentir elementos de uma nova forma de guerra, guerra que assume a própria forma das imagens em que opera (de fato, única superfície em que efetivamente se dão as batalhas)? Não seria essa querela uma guerra informativa levada a seu limite mais extremo, o limite da invalidação da própria verdade, isto é, o estiolamento de seu próprio valor essencial, de seu caráter comum? Em palavras simples, nesse sentido, quais as diferenças desta nossa condição contemporânea para o que descrevemos como uma efetiva "situação" de guerra?

A condição de uma imagem em crise (lembremos daquele elemento dionisíaco da imagem algorítmica), de uma imagem que herda já em sua codificação o paradoxo, é, pois, a própria condição de nossa época: impossibilidade de definição entre verdadeiro e falso; confusão dos valores, dissolução de critérios de verdade. Um território de contradições entre lados diversos que não apenas não se importam mais

⁷⁴⁸ Tradução nossa. No original: "Les conditions nouvelles d'existence, d'un caractère si étrange, avec des particularités si accentuées, où tant d'hommes à l'improviste se sont trouvés jetés – la force singulière des sentiments qui agiterent les peuples et les armées" (BLOCH, 2019, p. 16).

⁷⁴⁹ Sobre a questão, ver DIDI-HUBERMAN, 2018b, p. 116; DIDI-HUBERMAN, 2018b, p. 299. Vale ainda conferir os estudos de Fernanda Albuquerque de Almeida sobre os "conflitos das imagens" (poder-se-ia mesmo dizer "de guerra"?), e suas possibilidades de resistência em tempos de tecnologias digitais (ALMEIDA, 2019, pp. 23-25).

em vencer o debate, mas que tendem a sequer se dispor a conversar. Mas, reiteramos, nesse modo de existência em que parece se dissolver a noção de um comum, um mínimo e ainda que precário território de valores ou ideais compartilhados, como fica a ação?

CAPÍTULO 11

O problema da ação (e dos gestos)

*"A imagem, assim como o gesto que ela prolonga – tal qual
uma calda de drapeado prolongando o passo de uma ninfa –
pertence de imediato à ordem ética e política"*

Georges Didi-Huberman, em *Remontagens do tempo sofrido*⁷⁵⁰.

⁷⁵⁰ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018b, p. 197.

11.1 Do sentir à *práxis*

Talvez grande parte dos dilemas que vivemos na contemporaneidade seja nada menos do que sintoma desse paradoxo que apontamos no capítulo anterior, sobretudo dos dilemas de natureza ética. Uma era de visibilidade dos direitos de minorias, mas também de ódio pela diversidade; era de explosão das "opiniões", mas também de apego e apreço a dogmáticas visões de mundo; uma era de avanços científicos inimagináveis (como a própria complexificação dos algoritmos), mas, ao mesmo tempo, do retorno, forte, de teorias abandonadas há tempos, ou por obsolescência ou – e isso é o mais curioso – porque derrubadas pela própria ciência.

É claro que todas essas contradições sempre fizeram parte da operação do social, mas não como a sua "lógica" própria. O paradoxo e o problemático parecem se tornar uma tendência dominante, quase que uma "regra". De fato, a contradição sempre existiu, mas talvez vista como algo a ser "solucionado", dando lugar a um esforço que procurava reduzi-la ou, se possível, eliminá-la por meio da luz da razão. Essa foi a tarefa hercúlea do Iluminismo e de sua herança tão ressonante, modelo que reinaria então em nossa relação com o mundo, em nosso acesso a ele por um "conhecer" no qual um "problema" deve ser "solucionado", a questão deve ser "esclarecida", a imagem deve ser "desvelada": "o que ela quer nos dizer?", indagamos sempre nebulosa a "imagem espetacular", esfinge que nos desafia a decifrar seu enigma.

Um modelo que sugere sobremaneira a ressonância de um legado socrático. O modelo da "eliminação" das contradições, ainda que aceitas e concebidas como necessárias, como na ideia moderna de democracia⁷⁵¹ (pensemos na concepção do "diálogo", do "entendimento"). A razão é a grande fiadora da democracia e da política modernas e, ainda que em muitos casos isso não tenha funcionado muito bem – ou que, na prática, tudo saia de seu controle – é sobre o seu princípio, ou à luz dele, que foram edificadas a vida social e todas as esferas que as envolveriam. Disso irrompem

⁷⁵¹ A qual visa promover os diversos em busca de um ponto em comum, sintetizado, por exemplo, dentro do princípio do "pacto" ou de um "contrato" universal (como o "contrato social" de Rousseau, por exemplo).

algumas perguntas: como ficam os parâmetros da política e mesmo de democracia quando o *pensar* parece dar lugar ao *sentir*? Como ficam em um mundo em que a tarefa da conciliação parece deixar o seu posto privilegiado, em que a contradição sugere ocupar o posto de regra, mas uma contradição que aparece candente e que não pode ou não busca ser atenuada? No mínimo, isso parece ensejar um curto-circuito naquilo que entendemos por instituições, resultados práticos de uma noção de *comum*.

Chegamos, assim, a um ponto fulcral que ajuda a fechar a chave de compreensão mesma do título de nosso trabalho. Quais seriam as implicações dessas mudanças sobre a *práxis*? Como toda essa configuração outra de mundo e das relações que mantemos com ele orientaria nossa própria ação? É aqui, portanto, que irrompe com mais clareza o porquê de vislumbrarmos a questão dos algoritmos a partir não apenas de suas implicações estéticas (privilegiando seus desdobramentos sobre o tema da imagem), mas também e inelutavelmente, de suas implicações éticas.

Não há como, entretanto, adentrar o problema da ação sem atravessar aquilo que a expressa, aquilo que se manifesta a nós do ato de agir: debrucemo-nos sobre a questão do gesto e da gestualidade.

11.2 A ação e os gestos

Em uma de suas mais recentes obras, Agamben é enfático ao sentenciar que "a política e a ética do Ocidente não se libertarão das aporias que acabaram por lhes tornar impraticáveis se o primado do conceito de ação (...) não for posto radicalmente em questão"⁷⁵². A frase de Agamben ajuda-nos a compreender por que nosso percurso desemboca inevitavelmente nessa temática e, assim, por que ela aqui aparece como o capítulo decisivo deste nosso trabalho. O tema da ação é justamente

⁷⁵² Tradução nossa. No original: "La politique et l'éthique de l'Occident ne se libéreront pas des apories qui ont fini par les rendre impraticables si le primat du concept d'action (...) n'est pas mis radicalement en question" (AGAMBEN, 2018, p. 93).

o ponto problemático do arco entre a estética e a ética e é aquilo que nos permite reconhecer e explorar a porosidade dessa relação entre ambas. Disso então resulta uma pergunta, talvez a mais esperada de todas: o que certas transformações no campo tradicional da ação têm propriamente a ver com o que descrevemos aqui como forma algorítmica? Ou ainda: em que medida o advento dessa imagem estaria relacionado a uma transformação da ética e da política?

É certo que essa questão é apenas uma outra forma de recolocar o que foi sustentado em nossa hipótese anterior segundo a qual a hipertrofia da imagem algorítmica significaria, por sua vez, uma hipertrofia de suas características, a ponto de essas se tornarem elementos fundantes de nossa própria condição contemporânea. Se podemos apontar o problema do estatuto da verdade como um sintoma candente dessa generalização, outro fenômeno sintomático – e que não deixa de guardar proximidade com o primeiro – é aquilo que poderíamos descrever como uma "crise" da gestualidade. Em outras palavras, o que postulamos é que, a partir da explosão daquilo que chamamos de imagem algorítmica, a imagem está tomando o lugar do gesto físico, modificando, por consequência, o alcance, o grau de efetividade e as possibilidades de nossa ação no mundo. Disso, portanto, resultaria a seguinte proposição: a imagem algorítmica é, por excelência, a modalidade pela qual se constrói a gestualidade contemporânea. E ainda, arriscando-nos: nada tem força ou pode prosperar que não passe forçosamente por ela.

É necessário desdobrarmos cuidadosamente essa hipótese. Começemos, então, pela questão da gestualidade. O que compreendemos aqui por "gesto"?⁷⁵³

Gesto de revolta, gesto de carinho, gesto de apreensão, gesto de terror. O que todos têm em comum? Seriam eles meios para que determinados fins fossem alcançados? Ou, ao contrário, seriam eles consequências de determinados estados de espírito, "efeitos" visíveis que esboçamos como resultado direto de determinados

⁷⁵³ A reflexão sobre esse tema já seria por nós principiada no artigo *Os novos gestos da política: sobre cidadania e formas estéticas de resistência na era digital* (BORGES JUNIOR, 2018), publicado na revista *Lumina* (UFJF). Na ocasião, trabalhamos sobre a definição de gesto que Agamben nos oferece em seu breve ensaio *Note sul gesto*, o qual compõe o volume *Mezzi senza fine* (AGAMGEN, 1996). Aproveitamos aqui para complementar tal definição a partir do que Agamben escreveria em seu recente livro *Karman: court traité sur l'action, la faute et le geste* (AGAMBEN, 2018).

afetos? Pois Agamben nos diria que nem exatamente uma coisa, nem outra: o gesto é algo extremamente singular porque escapa a essas duas possibilidades.

Há dois caminhos convencionais a partir dos quais poderíamos pensar uma ação: podemos, por exemplo, desmembrá-la em termos de meios necessários à consecução de determinado fim; ou ainda podemos defini-la como os próprios fins alcançados. Isso é complicado já que pode nos trazer impasses, por exemplo, como aqueles em torno da virtuosidade das ações que empreendemos. Se pensamos nessa chave de meios e fins, o que seria, por exemplo, uma ação boa ou uma ação virtuosa? Uma ação com meios virtuosos seria, ao final e em si mesma, virtuosa (ainda que os fins não fossem propriamente aquilo que se almejava inicialmente)? Ou, pelo contrário, remetendo à clássica querela maquiaveliana, poderíamos admitir uma ação como boa, ainda que partindo de meios absolutamente inescrupulosos?

Recorramos a Agamben. Retomando a *Ethica Nicomachea*, o filósofo italiano demarca essa distinção entre dois tipos de ação afirmando a antinomia aristotélica entre a *poiesis* e a *práxis*. A primeira denotaria uma espécie de agir muito mais da ordem de um "fazer" ou de um produzir, visando sempre um complemento: faz-se ou produz-se algo que é, por sua vez, sempre distinto do próprio fazer ou do próprio produzir. Já a segunda referir-se-ia a um agir que se resume a seu próprio ato: uma ação que se faz por si mesma, sendo ela o seu próprio fim (poderíamos pensar, por exemplo, em uma ação virtuosa, boa não porque produz algo, mas sim porque boa em si mesma). É o que Agamben delimita ao revigorar o trecho do filósofo da *Ethica*: "O gênero do agir [da *praxis*] é diferente daquele do fazer [da *poiesis*]. O fim do fazer é, de fato, outro que o próprio fazer; o fim da *práxis* não poderia, ao contrário, ser outro: agir bem é, de fato, em si mesmo o fim"⁷⁵⁴.

Mas Agamben nos atenta para um "terceiro gênero de ação", o qual escaparia dessa oposição. Quem o desperta para isso é Varrão, grande estudioso romano da língua latina que, segundo o filósofo italiano, introduziria, nessa distinção aristotélica, uma modalidade de ação outra, expressa pelo verbo "*gerere*":

De fato, pode-se fazer algo e não agir, como o poeta que faz um drama, mas não o age [*agere* no sentido de "recitar uma parte"]: ao contrário, o ator age

⁷⁵⁴ Na *Ethica*, presente em VI, 1140b, conforme AGAMBEN, 2008, p. 13.

o drama, mas não o faz. Analogamente o drama é feito [*fit*] pelo poeta, mas não é agido [*agitur*]; pelo ator é agido, mas não feito. Por outro lado, o *imperator* [o magistrado investido com o poder supremo], em relação ao qual se usa a expressão *res gerere* [cumprir algo, no sentido de apreendê-la em si, assumir-lhe a inteira responsabilidade], neste nem faz, nem age, mas *gerit*, isto é, suporta [*sustinet*]⁷⁵⁵.

"*Gerere*" guarda assim uma correspondência direta com o verbo "*sustinere*", o que nos ajuda a compreender o caráter singular dessa modalidade outra de ação. Isso porque há, neste último verbo, uma série de sentidos que, em certa medida, acabam por contrapor-se: "*sustinere*", como escreve Agamben, "não significa somente 'sustentar', mas também 'reter' (...), 'abster-se de algo' (...), e também 'deter-se' (...), e, além disso, 'assumir' ('uma causa pública', 'uma carga') ou '*jouer*'⁷⁵⁶ (um 'papel no teatro')", e complementa: "aquele que *gerit* não se limita a agir, mas, no ato mesmo em que cumpre sua ação, ao mesmo tempo, ele a detém, a expõe e a mantém a distância"⁷⁵⁷.

Por aí podemos compreender o caráter paradoxal, e muito particular, desse terceiro verbo de ação, "*gerere*", assim como do termo que lhe sucederia nas línguas modernas: "gesto"⁷⁵⁸. O gesto, já em sua história etimológica, anuncia-nos, assim, uma potência que floresce de sua condição própria de gesto e que pode somente daí irromper: no gesto, age-se, mas não somente; age-se até uma certa medida (nós "nos detemos", "mantemos distância"): age-se o necessário para que aquela mesma ação adquira uma visibilidade própria (a "causa pública", por exemplo). Espécie de ação que interrompe a si mesma e que faz dessa interrupção o motivo primeiro para que seja vista, o gesto não se situa, portanto, nem propriamente como meio para um certo fim, nem como fim em si mesmo. A esfera do gesto é aquela que justamente

⁷⁵⁵ Cf. AGAMBEN, 2008, p. 12. Aqui reproduzimos o trecho que Agamben revigora de Varrão em seu *De lingua latina*, VI, VIII, 77.

⁷⁵⁶ Optamos aqui por não traduzir "*jouer*". Um sentido literal seria "jogar", verbo cujo sentido mais comum no português parece se distanciar daquele empregado pelo autor. A solução encontrada pelo tradutor Vinícius N. Honesko foi "agir", como conferimos em AGAMBEN, 2008, p. 12.

⁷⁵⁷ Tradução nossa. No original: "Ce verbe ne signifie pas seulement « soutenir », mais aussi « retenir » (...), « s'abstenir de quelque chose » (...), et aussi « s'arrêter » (...) et, en outre, « assumer » (*causam publicam, munus*, « une cause publique », « une charge ») ou « jouer » (*personam*, un « rôle au théâtre »). Celui qui *gerit* ne se borne pas à agir, mais, dans l'acte même où il accomplit son action, en même temps, il l'arrête, l'expose et la tient à distance" (AGAMBEN, 2018, p. 126).

⁷⁵⁸ Cf. AGAMBEN, 2018, p. 126.

ultrapassa essa dualidade, rompendo não só com "a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral"⁷⁵⁹, "mas também e primeiramente com aquela entre uma ação sem obra e uma ação necessariamente operante"⁷⁶⁰. O gesto, portanto, é paradoxal e desafiador na medida em que escapa tanto ao domínio da *praxis* quanto ao da *poiesis*: é o que o coloca, assim, como um "terceiro modo da atividade humana"⁷⁶¹.

É nesse sentido que Agamben dirá que o gesto é uma "medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens"⁷⁶². Essa é, pois, a singularidade do gesto para a qual gostaríamos de chamar a atenção. O gesto não pode ser concebido dentro de uma relação causa-consequência, como elemento precipitador de algo que lhe sucede como efeito: o gesto não é propriamente "necessário" para que esse algo ocorra, mas a sua presença é capaz de associar, a esse algo, a singularidade de sua força. É como se esse "resultado" ganhasse um brilho especial com o gesto. Ora, o grito ou o braço ao alto no protesto não têm uma *finalidade* específica. Basta imaginarmos que, em si mesmos, não possuem qualquer "poder de fogo": o grito ou o braço ao alto jamais poderiam nos levar a alcançar a vitória em uma batalha. Não por si mesmos. Do mesmo modo, poderíamos pensar nos movimentos do mimo ou na dança⁷⁶³: todos esses exemplos não produzem nada além de expressão, pois "o gesto expõe e contempla a sensação na sensação, o pensamento no pensamento, a arte na arte, a palavra na palavra, a ação na ação"⁷⁶⁴.

Essa condição de pura medialidade⁷⁶⁵, que nada visa como fim, recebe em Flusser um exemplo cristalino⁷⁶⁶. Poderíamos compreender o gesto como o ato de fumar um cachimbo. Há aí uma dimensão racionalizável, ou seja, que poderia explicar tal ato como a inalação de fumo, ou mesmo como a satisfação de uma necessidade

⁷⁵⁹ Cf. AGAMBEN, 2008, p. 13.

⁷⁶⁰ Tradução nossa. No original, "Mais aussi et d'abord celle entre une action sans oeuvre et une action nécessairement opérante" (AGAMBEN, 2018, p. 127).

⁷⁶¹ Cf. AGAMBEN, 2018, p. 126.

⁷⁶² Cf. AGAMBEN, 2008, p. 13.

⁷⁶³ Exemplos de Agamben (1996, pp. 51-52).

⁷⁶⁴ Cf. AGAMBEN, 2018, p. 127.

⁷⁶⁵ Cf. AGAMBEN, 2018, p. 127.

⁷⁶⁶ Em sua última obra *Gesten*, coincidentemente publicada um ano antes das *Note sul gesto* de Agamben.

fisiológica, no caso de um vício. Mas "fumar um cachimbo" enquanto gesto é tudo menos essa dimensão racional. Sua gestualidade reside justamente naquilo que escapa a essa última. Embora com um vocabulário distinto do de Agamben, é possível dizer que aqui Flusser sugere praticamente a mesma ideia:

A finalidade do gesto não é inspirar fumo, que isto não passa de pretexto do gesto, e que a sua verdadeira finalidade é precisamente fazer os movimentos complexos do gesto. Em outros termos, se trata de gesto que é sua própria finalidade. Em suma, se trata de um rito. (...) No rito, a práxis é antiprática: o gesto não visa meta externa, e a inalação de fumo é apenas pretexto. [E continua, pouco mais à frente:] O fumante afirma que fuma para inalar fumo, e quando diz, o crê, e o fumo é "bom". Mas, a despeito da sua "boa fé", está enganado. Fuma para fazer o gesto⁷⁶⁷.

Por isso, o gesto é simplesmente "*a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal*"⁷⁶⁸, um fumar que não depende paradoxalmente daquilo que se anuncia como seu objetivo prático: inalar o fumo. Com a dimensão do gesto, percebemos como boa parte de nossas ações podem nos ser muito mais compreensíveis do que aquilo que os limites entre meios e fins nos ofereciam. Percebemos, assim, que, embora acreditemos explicar muitos de nossos atos a partir de causas – em um primeiro exame – "simples", "fáceis" de identificar, elas não correspondem de fato ao que nos move em sua direção. Nos gestos, agimos simplesmente para fazê-los (aqui lembramos a etimologia de Flusser: "gesta" = feitos⁷⁶⁹). Sua força se resume, assim, ao simples fato de existirem e de poderem, de algum modo, tornar-se visíveis. O gesto é o grito que persiste, ainda que consciente da inocuidade da resistência. O gesto é a "comunicação de uma comunicabilidade"⁷⁷⁰: a expressão não apenas de um grito em si, mas, de um "posso ainda gritar".

E é por isso que, de um determinado modo, todo gesto contém em si mesmo alguma incompletude. Mas sua incompletude tem a incrível capacidade de converter-se no mais cristalino dos efeitos: o grito de resistência, a derrubada da estátua do

⁷⁶⁷ Cf. FLUSSER, 2014, pp. 32-33 e p. 35.

⁷⁶⁸ Cf. AGAMBEN, 2008, p. 13. Itálico do autor.

⁷⁶⁹ Cf. FLUSSER, 2014, p. 19.

⁷⁷⁰ Cf. AGAMBEN, 2008, p. 13.

antigo líder político, o braço que se ergue sobre a cabeça antes do tiro de misericórdia. Sua força está na visibilidade dessa sua incompletude. Um gesto nada produz, nem age como fim, não visa nada além de si mesmo: o que um gesto faz é assumir e suportar⁷⁷¹. Todo gesto é, portanto, uma forma de resistência em relação à ordinariedade do mundo.

Indizível e insubstituível, mas com uma "comunicabilidade" profunda e algo que só ele mesmo pode expressar: não pode ser repetido senão em sua forma material; sua força, sua energia perturbadora, no entanto, estão além dela. Sem necessidade de tradução, eis o gesto: elemento comunicativamente universal. Há na conversa, na fala em público, gestos que são anteriores ao seu próprio conteúdo semântico: há ali uma dimensão primeira que é aquilo que nos torna visíveis, aquela pela qual podemos "aparecer" para o outro. É por isso que os gestos são a essência da política, o seu meio de expressão primeiro e último, ou, como escreve Agamben, "a política é a esfera da integral gestualidade dos seres humanos"⁷⁷². É por seus gestos que o homem "aparece" enquanto ser inscrito em um determinado meio: "o gesto faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética"⁷⁷³. Daqui, uma lição importante: é pelos gestos que nos afirmamos política e eticamente. É por eles que, de fato, nos comunicamos a fim de construir um "comum". É por eles, e somente por meio deles, que nossas ações aparecem ao outro e ao mundo.

O gesto é, assim, o que nos permite ir do domínio do eu para o domínio do nós. Há sempre no gesto um jogo entre nós e o mundo. E é nesse sentido que, como proclamaria Flusser, o "gesto é um movimento no qual se articula uma liberdade, a fim de se revelar ou de se velar para o outro"⁷⁷⁴. Os gestos são nosso primeiro e nosso último reduto da condição de seres livres: é por eles que anunciamos que nascemos ou que deixamos a vida. Quando qualquer linguagem mais sofisticada nos falta, é o chorar nossa primeira e ainda única possibilidade de exercê-la. Chorar é um gesto, ali o único recurso que possuímos a fim de anunciarmos nosso "ser-num-meio". Assim como o grito de dor: é esse gesto a última fenda pela qual a liberdade do acossado

⁷⁷¹ Cf. AGAMBEN, 2008, p. 12.

⁷⁷² Cf. AGAMBEN, 2017, p. 221.

⁷⁷³ Cf. AGAMBEN, 2008, p. 13.

⁷⁷⁴ Cf. FLUSSER, 2014, pp. 16-17.

ainda se faz perceptível (ele sabe que o grito não o livrará da dor iminente); é por esse gesto que o condenado expressa o último fio de resistência à sentença da própria morte. O que resta é apenas esse gesto.

Mas, como bem ressalva Flusser, "nem todo movimento do corpo humano é gesto"⁷⁷⁵. O erguer do punho fechado para cima pode ser tanto a expressão de revolta como de um espreguiçar⁷⁷⁶. Ambos são movimentos fenomenologicamente semelhantes, porém o que o filósofo nos ajuda a compreender é que o segundo não poderia ser concebido como um gesto: trata-se de um movimento que poderia ser "satisfatoriamente explicado"⁷⁷⁷; ele "não articula uma liberdade" e isso quer dizer que poderia muito bem ser compreendido, por exemplo, como uma reação fisiológica de nosso corpo (a qual inclusive podemos ver em outros animais). O primeiro movimento, no entanto, é ele, sim, um "gesto": o erguer do punho durante o levante "articula uma liberdade" e por esse movimento se é capaz de "revelar ou de se velar para o outro". O gesto de revolta é a expressão de um assentimento, por mais "cultural" que isso seja: "o que articula todo gesto é a convicção subjetiva de ser livre"⁷⁷⁸. Poder-se-ia não o fazer, já que, no limite, não está associado a nenhum fim que não seja si mesmo (assim como o ato de fumar cachimbo). O gesto de revolta não tem qualquer capacidade de fazer fugir à opressão, não estritamente enquanto gesto. O gesto é, nesse sentido, um puro modo de se colocar⁷⁷⁹, de se colocar diante de um outro a partir de um modo próprio (porque assentido, ainda que tal assentimento brote dos mais profundos e inacessíveis recônditos da mente), que justamente por isso, serve como traço mesmo de identificação. Nem todo movimento é gesto, mas todo gesto é político e ético⁷⁸⁰. É o que as palavras de Didi-Huberman fazem transluzir na descrição do exemplo do gesto do levante:

⁷⁷⁵ Cf. FLUSSER, 2014, p. 17.

⁷⁷⁶ Aqui o exemplo é nosso.

⁷⁷⁷ Cf. FLUSSER, 2014, p. 17.

⁷⁷⁸ Cf. FLUSSER, 2014, p. 34.

⁷⁷⁹ A sua medialidade pura assegura-lhe a liberdade.

⁷⁸⁰ Assim como nos complementa Flusser: "O que distingue gestos dos demais movimentos não é nem a sua intensidade nem a sua eficiência, mas o fato de terem sido deliberados. Gestos são fenômenos do nível ético da realidade: são motivados, 'livres'" (FLUSSER, 2014, pp. 112-113).

Levantar-se é um gesto. Antes mesmo de começar e levar adiante uma "ação" voluntária e compartilhada, o levantar se faz por um simples gesto que, de repente, vem revirar a prostração que até então nos mantinha submissos (por covardia, cinismo ou desespero). Levantar-se é jogar longe o fardo que pesava sobre nossos ombros e entravava o movimento (...) No gesto do levante, cada corpo protesta por meio de todos os seus membros, cada boca se abre e exclama o *não* da recusa e o *sim* do desejo⁷⁸¹.

Sem os gestos, não teríamos como "aparecer" no mundo e assim nos colocarmos "para" e "com" ele. "A existência se manifesta por gestos", escreveria Flusser; inelutavelmente "o homem está no mundo na forma dos seus gestos"⁷⁸². Seu exemplo do gesto da escrita é cristalino: "ao apertar as teclas de minha máquina, toda a minha existência se concentra sobre as pontas dos meus dedos, estou no mundo por intermédio das pontas dos meus dedos"⁷⁸³. Os gestos têm, assim, um papel impreterível e não seria mesmo por acaso que o filósofo tcheco defenderia, como campo de estudos fundamental, uma "teoria geral dos gestos", antecâmara de disciplinas como a sociologia, a psicanálise ou a comunicação.

Mas aonde gostaríamos de chegar propriamente com todas essas definições? Ora, elas nos ajudam a perceber a singularidade do gesto e seu papel central no mundo da vida: como gênero próprio do agir, sob a condição comunicativa indizível e paradoxal de "medialidade pura"⁷⁸⁴; ou como constatação fulcral: o gesto é, por excelência, ético e político. Ele está inalienavelmente presente na constituição de um "comum", ainda que, em certas ocasiões, não aja diretamente no campo da política *propriamente dita*. Pois se há uma esfera pela qual tudo deve atravessar e se há uma esfera em que tudo se converte a fim de que adquira um caráter social, essa esfera é a dos gestos.

Os gestos e suas características não se exprimiriam, assim, como "sintomas" de uma época? Sintomas como traços daquilo que podemos dela apreender, mas sem qualquer ligação necessária com ela? É o que Flusser nos deixa ver quando defende

⁷⁸¹ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 117. Leiamos aqui "levantar-se" como "sublevar-se".

⁷⁸² Cf. FLUSSER, 2014, p. 36.

⁷⁸³ Cf. FLUSSER, 2008, p. 35.

⁷⁸⁴ AGAMBEN, 2018, p. 127.

a observação dos gestos como uma espécie de método para descrevermos nossa condição contemporânea: "se pudermos de fato observar mutações em [um] gesto, estaríamos observando uma manifestação de modificação profunda na nossa cultura, portanto, na maneira pela qual existimos"⁷⁸⁵.

Mas, da mesma maneira que, pelos gestos, podemos identificar transformações de nossa existência, uma alteração dos gestos também não poderia, a sua maneira, alterar nosso próprio modo de existir no mundo? O que implicaria, por exemplo, uma renúncia a certos gestos? Ou mesmo o declínio ou a ascensão de uma gestualidade específica?

11.3 O *touch* como gesto próprio da forma algorítmica

É visando essa noção de gesto como sintoma de nossa existência que Flusser escreve: "o gesto pelo qual o vídeo está sendo manipulado é parcialmente modificação de gestos tradicionais, e parcialmente gesto de tipo novo. Observá-lo seria, pois, (...) método para 'ler' a crise existencial pela qual estamos passando"⁷⁸⁶. Estendamos o significado disso para além do vídeo, compreendendo sobretudo as redes digitais, e teremos assim uma descrição interessante do que pretendemos apresentar aqui. Mas qual seria então, nesse contexto conectado, o seu "gesto de tipo novo"? Em que os gestos inaugurados pelo contexto das redes se diferenciariam dos gestos tradicionais?

Há com o advento da imagem algorítmica, o surgimento de um gesto muito particular, exatamente por reunir em si toda a paradoxalidade daquela: trata-se aqui do *touch*, o gesto a partir do qual tocamos a imagem. Atentemo-nos, aliás, à interessantíssima amplitude semântica desse termo.

⁷⁸⁵ Cf. FLUSSER, 2014, p. 44.

⁷⁸⁶ Cf. FLUSSER, 2014, p. 73.

"*Touch*" pode significar – como verbo – o "tocar pelo tato", o "entrar em contato", o "apalpar", o "pegar", o "alcançar" e também o "esbarrar" (o que nos traz um certo sentido de surpresa, de não saber o que de fato se encontrará). O toque envolve sempre o convite a um desconhecido: o tocar é a abertura de um circuito contingente que se fecha apenas quando o toque é efetivado. Há, portanto, no toque sempre um nível de mistério, por mais que o objeto tocado seja familiar, já que nada pode substituir a sensação mesma do toque: nem a mais potente imaginação poderia trazer à nossa pele a sensação pura e completa do quebrar das ondas do mar em nossas costas. Só o toque possui essa propriedade. Esse nível de mistério fica mais interessante ao visitarmos os outros significados do verbo: *touch* é também "afetar", é "tocar o coração", é "sensibilizar", é "comover". E aqui o tato, o mais "material" dos sentidos, converge com a abstração extrema dos afetos, ambos em uma mesma palavra: *touch* como uma porta de entrada, concreta, do *sentir*. *Touch* como uma reunião entre o possível da materialidade com o impossível do abstrato: reunião que, como vimos, descreve um elemento fundamental da magia. Não é mesmo bastante sintomático que Flusser tenha atribuído ao "tatear" um aspecto "mágico"⁷⁸⁷?

A imagem algorítmica, distintamente de qualquer imagem espetacular, distintamente de qualquer imagem que aqui poderíamos chamar de "tradicional", é uma imagem que pode e deve ser "tocada". A possibilidade do *touch* muda por completo nossa relação com a imagem e tem, como veremos, um papel fulcral na consumação daquilo que chamamos de *valor de realidade*. O tocar tem uma efetividade ímpar no exercício de acesso a nosso *mundo patente*. Isso nos faz recordar Straus em sua defesa do tato como sentido que melhor transmite "o conteúdo comunicativo do próximo"⁷⁸⁸. A partir do tato, a dinâmica e a diferença distante/próximo parecem operar com uma vivacidade inigualável quando comparada aos nossos outros sentidos (e isso não tem a ver necessariamente com as possibilidades ou impossibilidades que o tato teria de "conhecer"). Ainda que não discutamos aqui especificamente sobre os sentidos humanos e sobre seus limites, interessante é destacar que parece haver, *grosso modo*, uma transformação na

⁷⁸⁷ Ver FLUSSER, 2008. Diria Flusser, por exemplo: "enquanto permito às pontas de meus dedos tatearem o teclado da minha máquina de escrever, estou fazendo magia (...)" (idem, p. 32).

⁷⁸⁸ Segundo Straus, "[le sens tactile] transmet le contenu communicatif de l'approche mieux que toute autre modalité" (STRAUS, 2000, p. 453).

própria configuração pela qual os sentidos participariam nas duas modalidades de fruição que aqui descrevemos. Se a audição e a visão (os "sentidos de distância"⁷⁸⁹) são as grandes privilegiadas na forma espetacular⁷⁹⁰ – poderíamos associar aqui a visão e a audição como os sentidos da razão –, talvez não fosse despropositado aventar que, na forma algorítmica, o tato, um dos "sentidos de proximidade", ganha um papel nunca antes experimentado na relação com a imagem.

Com o *touch*, nossa relação com a imagem se transforma, mas em que propriamente? Pois, pela primeira vez na história, profanamos a imagem com o nosso toque sobre ela. Ora, não parece haver algo de proibido, de inacessível, ou quase mesmo algo de "sagrado" – na tela da televisão e no telão do cinema? Não nos vem um certo desconforto ao imprimirmos o dedo sobre a tela da TV? Há como se imaginar heresia maior do que lançar a mão sobre a grande tela do cinema? Alguém já se atreveu? Não nos vem quase que um sentimento de "pecado" ao presenciarmos algum "herege" que ousa estraçalhar seu monitor no chão ou meter-lhe a marreta como na postura dos iconoclastas medievais? A imagem, nesses contextos, é algo intocado e intocável.

Rompendo com essa condição, o *touch* é, assim, uma espécie de passaporte para o modo de existência algorítmico. Se o tato cresce em importância já com a explosão dos botões e das teclas⁷⁹¹, o *touch* será a explosão definitiva desse jogo entre concretude e abstração, levando ao extremo seu *valor de realidade*. Para que esse seja efetivamente operado, é necessário que, na própria relação com a imagem, mantenhamos um vínculo com o concreto, ou seja, o toque sobre ela. É então que se rompe definitivamente aquela *frontalidade* da forma espetacular: com o toque desaparece aquilo que firmava a separação estrita entre a imagem e nós, desintegrando as convencionais classificações entre "espectador" e "imagem",

⁷⁸⁹ Como associa Straus, evocando o que chama de classificação "habitual" dos sentidos (STRAUS, 2000, p. 452).

⁷⁹⁰ Pensemos, por exemplo, na arquitetura teatral clássica e em sua preocupação com a disposição dos espectadores de maneira que possam "ver" e "ouvir" o espetáculo com a maior acuidade possível. Tocá-lo, jamais.

⁷⁹¹ E isso seria muito bem tratado por Flusser ao descrever a "imagem técnica" (FLUSSER, 2008, pp. 31-38). O botão e a tecla são precursores do *touch* uma vez que consistem já em uma forma de toque – porém indireta – sobre a imagem. É por isso que, em uma perspectiva mais ampla, ao nos valermos desse termo *touch*, acabamos por incluir também o botão e a tecla.

"observador" e "observado", assim como em um limite mais profundo, entre "sujeito" e "objeto". O rompimento extremo com a frontalidade se dá com a possibilidade de tocar a imagem, de acessá-la a ponto de ingressarmos nela, habitando-a e, assim, fazendo dela nosso próprio *mundo patente*. É assim que, com as experiências de Realidade Virtual e Realidade Aumentada, ao invés de inscrevermos a imagem como parte de nosso mundo, somos inscritos como parte dela⁷⁹², somos "re-incorporados", em zeros e uns como constituintes de *seu* mundo próprio: atravessamos o espelho, como Alice no conto de Carroll. Lembremos que seria exatamente por essa metáfora que Bernd Lintermann descreveria a obra a qual tanto recorremos, *YOU:R:CODE*: "Aqui, o corpo se destaca do espectador para conduzir sua própria vida em um mundo paralelo como na história de Lewis Carroll *Alice through the Looking Glass*"⁷⁹³. Na fruição algorítmica, não mais "vemos e ouvimos" a imagem como seus "espectadores", mas – a partir das operações algorítmicas que interagem com os nossos próprios movimentos – somos, sim, "vistos e olhados" por ela.

A questão do *touch* está indissociavelmente ligada à própria natureza da ação nesse contexto da imagem algorítmica. Não seria o *touch* um modo de exorcizar aquela necessidade (mesmo histórica) de algum contato material com o mundo para que, com isso, possamos atestar nossa capacidade de transformá-lo? O botão, a tecla e o *touch* nos deixam órfãos de gestos. Em uma espécie de efeito standardizante, agregam em si a miríade de gestos que antes, juntamente com as sensações a eles associadas, operavam como um atestado de nossas ações no mundo (como proclama Flusser, não é por eles que de fato existimos?). Sem esses gestos, o toque sobre a imagem seria, então, um modo de demonstrar, a partir do corpo (e mesmo pelo movimento dele), alguma forma de atuação no mundo, alguma intervenção sobre ele, algo que, de certo modo, ofereça-nos ao menos a "sensação" de nele estar modificando alguma coisa?

Se, de fato, transformamos ou não, é algo sobre o que refletiremos adiante. Por ora, é fato que o *touch* não nos deixa de oferecer essa *sensação* de poder transformar

⁷⁹² No rol das imagens algorítmicas, lembremos ainda no *selfie* como um interessante exemplo dessa ânsia por nos inscrevermos na imagem.

⁷⁹³ Assim como orienta a ficha técnica da obra de *Open Codes*. Texto também presente na *homepage* da exposição, disponível em: <<https://open-codes.zkm.de/en/works-exhibition>>. Acesso em: 27 nov. 2018.

algo, ao menos a própria imagem. Por milênios intacta, imaculada, inviolável, modificá-la era então impossível, sob pena mesmo de aniquilá-la (não é justamente isso que tonifica o embate benjaminiano entre "aura" e "reprodutibilidade técnica"?). Restava, então, a capacidade imaginativa como único recurso capaz de "distorcê-la" em alguma medida, claro que nunca no nível do concreto, mas apenas do abstrato; afinal, a tela e a escultura são permanentes e o que está impresso sobre o filme ou a película será sempre o mesmo fotograma; modificá-los é função exclusiva de seu único demiurgo: o fotógrafo, o diretor ou o artista.

Na imagem algorítmica, o *touch* converte-se na possibilidade de sentir a imagem mesma pelo movimento do corpo. Não tocamos propriamente a onda do mar, mas tocamos algo (ainda que o ar) *como se o fosse*. Isso porque não é o "algo" tocado, por meio de sua materialidade, que concede a nós a percepção de que existe, mas sim nosso toque enquanto puro gesto. O fato de "tocar", ainda que uma imagem, já contribui para essa *sensação* (que não é a mesma do toque na água do mar, que fique claro): há uma energia própria no "tocar". Mas o tocar aqui é o tocar em uma imagem algorítmica e não o tocar a materialidade da onda. E por isso a natureza desse gesto é diversa.

Figura 62: *Super Slime Simulator*, aplicativo para relaxamento e controle da ansiedade, captura de tela.

Com o *touch*, somos liberados para o contato físico com a imagem, satisfazendo o desejo de profaná-la (o "*don't touch*" dos museus não inflama ainda mais nosso desejo do toque?). Podemos então tocá-la e, mais ainda, modificá-la a

nosso bel-prazer: podemos fazer dela uma expressão para nossos mais reservados desejos (uma foto romântica, uma videoconferência reservada) ou, por meio dela, experimentar possibilidades do futuro⁷⁹⁴: pensemos na evolução desde os primeiros programas de edição de imagens até os aplicativos que hoje, com recursos de Inteligência artificial (ou seja, dados e algoritmos altamente complexos), contam até mesmo com a incrível capacidade de oferecer-nos outras aparências, outros estilos ou mesmo as rugas e as linhas de expressão de toda uma vida⁷⁹⁵. Tudo a partir de um breve movimento do corpo: o arrastar dos dedos ou, no limite, um deslocar de braços e pernas.

Figura 63: *Facey – Editor de rosto e câmera*, aplicativo para *smartphone*, captura de tela. Transcrevemos aqui a autodescrição do software: "Com Facey, você ainda é você, só que apresentado sob uma luz mais lisonjeira".

Mas, se o *touch*, como algo mágico (mais ainda do que o botão ou a tecla), dá-nos acesso nas pontas dos dedos a essa miríade de novas possibilidades, o que são feitos dos gestos que antes envolviam todas essas tarefas? Em que se converte toda aquela gestualidade anterior – gestos do esperar, gestos do descobrir, gestos do

⁷⁹⁴ De fixidez, permanência, a imagem converte-se em mobilidade, imprevisibilidade, acontecimentalidade (em uma dinâmica que se aproxima muito daquela do mundo da vida). A imagem algorítmica como uma urdidura outra em que é também possível tramar a existência.

⁷⁹⁵ Por exemplo, nos aplicativos móveis e seus recursos de inteligência artificial capazes de nos fornecer estimativas sobre nossa aparência após uma mudança de visual, sobre como seremos ao envelhecer ou mesmo sobre como será o rosto de nossos filhos.

aprender, gestos do resistir –, ou ainda, o que seria daquela sua força própria, daquela sua energia, ou mesmo daquela sua vocação à liberdade?

11.4 Da estética à ética: a imagem como gesto

Se nossa época puder ser caracterizada por um processo de generalização da forma algorítmica, a gestualidade, como seu elemento fundamental, não seria mesmo poupada. É nesse sentido que se pode apontar aqui um ponto extremo dessa generalização e elemento fundante do que chamamos de modo de existência algorítmico: a transformação da própria natureza de nossos gestos, da qual o *touch* é o exemplo mais evidente. O principal reflexo disso se daria, poder-se-ia sustentar, sobre os meios, as possibilidades e a viabilidade da ação, sobretudo naquele que poderíamos descrever como o campo *por excelência* da política.

Há uma passagem fundamental entre o que aqui identificamos como *forma espetacular* e o que chamamos de *forma algorítmica*. Se as imagens, na primeira condição, portavam os gestos – no sentido de que esses constituíam seu conteúdo –, ou seja, se elas eram deles uma "representação", na condição contemporânea, as imagens parecem transformar-se nos próprios gestos. Daí a principal implicação: *fazer gestos* significará *fazer imagens*. Ou seja: produzir e operar imagens torna-se, isso mesmo, uma gestualidade própria. Não meramente *mais uma* gestualidade, mas a mais importante delas.

Uma gestualidade que antes era fundamentalmente corporal, física, passa, com a forma algorítmica, a ter uma outra natureza e é claro que isso terá suas consequências sobre a ação. Não que não haja gesto físico com o *touch* – ele não deixa de sê-lo também –, mas seus movimentos estandardizantes, acabam por reconfigurar toda aquela sua anterior distribuição de forças e energia. Pelo processo de codificação, o gesto físico resulta em imagem algorítmica. A imagem como gesto, mas um gesto cujos limites não são preconizados por seu próprio agente: os limites são dados, sim, pelas próprias normas da codificação. Não há ação, nesse contexto

digital, que não passe por tal processo; não há ação que não se travista como imagem algorítmica. Somente assim ela poderá "circular" e "aparecer" e é nesse sentido que a imagem algorítmica se torna a superfície a partir da qual a imensa porção das relações se dará nesse novo contexto.

Desenvolve-se, assim, uma outra natureza de ação, já que se altera a natureza da gestualidade. Isso é sintomático no campo próprio da política. Na tradição, o gesto físico é o que dá o tom e *incorpora* a política como práxis⁷⁹⁶, é por ele que ela se faz: assim, a ação política, enquanto "puro meio" (lembremo-nos de Agamben), é indissociável dos gestos (físicos) que a pressupõem, de modo que a própria "sensação" de estar agindo aflora com o gesto. A ação política é, assim, inalienável de uma ação corporal, física, no espaço métrico, calculável, representável. Nada substitui essa corporalidade: o agir político moderno está indissociavelmente ligado a essas formas de participação em que o contato físico, em que o corpo que protesta, em que a "massa e sua potência"⁷⁹⁷, fazem aparecer, sob a força de sua própria presença (é essa última, muitas vezes, o próprio gesto), sua questão reivindicatória⁷⁹⁸.

Qual a novidade quando observamos esse nosso novo modo de existência? Parece haver um deslocamento da energia dessa gestualidade primeira, que é corpórea, para a produção e a operação de imagens, de modo que as imagens que produzimos tornam-se, elas mesmas, nossa própria expressão gestual. Passamos assim a expressar-nos, sobremaneira, não mais pelo corpo (o que se converte ao movimento do *touch*), mas sim a partir das imagens que operamos. Isso quer dizer que operar imagens torna-se também uma forma de gestualidade, não uma gestualidade comum e é por isso que a ação mudará de natureza. Mas o que significa propriamente *operar imagens*, nesse nosso contexto específico, *imagens algorítmicas*?

Significa qualquer movimento a partir do qual, pelo toque de nossos dedos, pelo pressionar de um botão ou de uma tecla, alteramos, a partir de algoritmos, uma

⁷⁹⁶ Tratamos dessa ideia especificamente em BORGES JUNIOR, 2018a.

⁷⁹⁷ Nos termos de Elias Canetti (CANETTI, 1986).

⁷⁹⁸ Pensemos, por exemplo, que as grandes manifestações, os protestos que, em variados casos, reúnem milhões de participantes, são uma invenção relativamente recente quando observamos a história ocidental da política (aquela que vem desde os gregos até nossos tempos).

imagem também gerada por algoritmos. É o que estou fazendo, por exemplo, neste exato momento, ao digitar este meu texto, alterando, a partir do toque sobre teclas e da ação dos algoritmos envolvidos na programação de meu recurso de edição de textos, aquilo a que acesso como imagem. Nós operamos imagens a todo momento em que interagimos com esses dispositivos⁷⁹⁹. Isso compreende, portanto, desde a produção audiovisual específica e seu compartilhamento na rede (como vídeos, fotos, documentos escritos, memes, GIFs, músicas, *podcasts* e outras tantas possibilidades), até o simples percurso pelas imagens que nossos dispositivos nos oferecem: as imagens que acessamos pelas redes. Operamos imagens algorítmicas ao interagirmos com nossos computadores e aparelhos móveis, sobretudo em um contexto em que essa interação é mais abundante: nas "redes sociais". Essas são o território em que se forja uma nova natureza de relações: território em que as imagens não são simples portadoras de relações que se dariam "fora" das redes (não se trata de imagens que *resultam* das relações entre pessoas, representando-as), mas de relações que se dão diretamente entre as próprias imagens (recordemos aqui o seu papel de superfície de compartilhamento do sensível), já que é por elas que se manifesta a gestualidade contemporânea.

Ora, difícil seria apontar, no campo da política de nossos tempos, alguma modalidade de ação que prescindia da imagem algorítmica. Seja como mecanismo de divulgação de direitos e deveres do cidadão, seja como forma de tornar públicas as decisões tomadas pelo conjunto dos eleitos ou mesmo como recurso para votações diretas, seja como possibilidade contestatória, todas essas formas atravessarão, de algum modo, em maior ou menor grau, as redes digitais e a operação de imagens nesses dispositivos. Agir *politicamente* (do sentido mais específico ao mais amplo que a tarefa pode pressupor) significa, cada vez mais, produzir imagens, imagens algorítmicas.

De todo modo, uma objeção aqui seria compreensível, afinal, não nos utilizamos sempre de imagens para fazer política? Os gestos de que sempre nos

⁷⁹⁹ Sobretudo porque, quando observamos a história deles, é possível identificar um movimento bastante interessante: dos painéis mecânicos para as telas ou visores digitais, os mais variados dispositivos passam a valer-se da imagem alterável como superfície de acesso a suas funções. Grande parte dos aparelhos hoje, se não a maioria, possui uma tela e é a partir dessa que temos acesso às suas funções.

valemos não foram eles sempre acompanhados por imagens? Com efeito, as bandeiras, os cartazes, os panfletos, as caricaturas de políticos são só alguns dos muitos exemplos de imagens que usamos para "fazer" política tradicional. No entanto, pensemos no modo em que essas imagens "aparecem" dentro desse contexto: muito mais do que um valor em si, elas evocam algo para além de si mesmas, estando associadas a algum outro elemento; são deles, muito mais, uma "representação" (como de um partido político, um movimento reivindicatório, uma passeata de rua, uma revolta popular, um levante revolucionário, por exemplo). Elas comportam-se, nesse seu uso, muito mais como "representação" que visa, no limite, identificar o movimento ou a causa que o tematiza. Essas imagens estão, portanto, *com a* gestualidade corpórea, sem jamais pretender substituí-la por completo⁸⁰⁰.

São elas, aliás, também fundamentais para que os gestos, então físicos, operem em toda a sua potência afetiva (não nos restrinjamos aqui apenas à dimensão visual, mas compreendamos também os hinos, as bandas marciais, os cantos de guerra). As imagens aí presentes são uma espécie de passaporte ao mundo almejado pelos movimentos, uma forma de expressão do sonho, meio, ainda que limitado de "representar", sob algum modo, as utopias e seus universos maravilhosos; relacionam-se, então, a um projeto muito específico que busca, de alguma forma, construir uma outra realidade a partir de traços do próprio real. Tais imagens têm um profundo apelo à materialidade, pois se alimentam substancialmente dela. E por mais que na tradição política o ideal ocupe um lugar privilegiado, por mais que as utopias tenham figurado nos mais variados contornos, ou seja, por mais que essa dimensão abstrata exerça aí um papel fundante, a ação política, nesse contexto, consiste em um exercício forçosamente vinculado à realidade material. Afinal, como anotaria Didi-Huberman ao recordar Louis Marin em suas reflexões sobre Thomas Morus, "os espaços utópicos são somente um avatar particular do espaço representacional clássico"⁸⁰¹.

As imagens algorítmicas, no entanto, não mais buscam "representar", mas são investidas, como vimos, de seu *valor de realidade*. Ainda que não sejam a realidade na sua manifestação pura, essas imagens nos oferecem a "sensação" do *como se*

⁸⁰⁰ Ver BORGES JUNIOR, 2018a.

⁸⁰¹ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 77. Ver mais em MARIN, 1973.

fosse. A ação desvincula-se, assim, da dimensão material, mudando mesmo de natureza: ela não guardará uma correspondência necessária com a realidade material, como na política tradicional, mas sim com o *valor de realidade* que lhe dá existência. Assim, a realidade no seu sentido mais primevo deixa de atuar de modo direto sobre o âmbito das imagens: para que os elementos daquela o integrem, devem, então, imperiosamente, transformar-se na única natureza reconhecível por esse âmbito, ou seja, a da imagem algorítmica. Esses elementos, portanto, devem ser codificados.

Ao postular que os gestos se transformam, não compreendamos que isso se dê em termos de conteúdo e que as imagens seriam, nesse sentido, uma mera "representação" dessa mudança. Os gestos se transformam no nível mesmo de sua constituição, cujos modos se confundem com aqueles de constituição das próprias imagens algorítmicas. Com efeito, é a própria gestualidade que se transforma: a natureza mesma do gesto. Nessa nova esfera, só podemos efetivamente gesticular *como* imagens e não *com* imagens (tal como na política tradicional)⁸⁰². Da gestualidade física – o grito da revolta, o caminhar da manifestação pela rua, a destruição da estátua do governante –, a política parece, assim, deslocar-se, portanto, para um *operar imagens*: de um *fazer gestos* para um *fazer imagens*⁸⁰³.

Afinal, difícil seria apontar hoje qualquer forma de conflitualidade de proporções consideráveis que não esteja conectada pela Internet, no mínimo a partir de um perfil em alguma rede social digital. Se há um aspecto comum pelo qual podemos descrever essas manifestações, certamente ele não poderia negligenciar a questão da "conectividade" em rede (até porque, se hoje podemos falar em ações "globais" – sobretudo no âmbito das questões climáticas –, isso se deve, fundamentalmente, à complexidade dessas conexões). Tal aspecto seria importante a ponto de teóricos

⁸⁰² Já que isso subentenderia uma distinção entre gesto e imagem. A imagem seria apenas acessória ao gesto e não é esse o caso aqui.

⁸⁰³ É nesse sentido que o agir, nessa nova condição, estará, em larga medida, associado aos meios e às possibilidades (inclusive econômicas) de operação de imagens algorítmicas, sedimentando uma distinção entre aqueles que os possuem e aqueles que não os possuem. O espectro de efetividade da ação política tende, assim, a ser proporcional a esses meios, configurando aquilo que embrionariamente poderíamos descrever como o mais novo subgênero do capital: o "capital imagético" (leia-se: condições e capacidade de *operar imagens*). Ganha mais notoriedade política quem mais "capital imagético" possuir.

como Di Felice defenderem, por conta dela, o surgimento de um novo tipo de agir, um agir próprio resultante da condição de estar conectado em rede⁸⁰⁴.

A questão é nos perguntarmos como se articula, sob o ponto de vista de nossos gestos, essa conectividade: como "aparecemos" nas redes, como nos fazemos "visíveis" ou como, na prática, transformamo-nos em um de seus pontos de conexão? Quais as mínimas condições e critérios que devemos cumprir para que possamos dela "participar"? É necessário que acessemos algo que, de algum modo, atue entre nós como um fio minimamente comum: aí entram as imagens algorítmicas. A imagem algorítmica assume o lugar próximo de uma língua universal, como uma nova espécie de "vinculação"⁸⁰⁵ pela qual nos encontramos nesse modo de existir em rede. É fundamentalmente por ela que os levantes hoje se conectam e se autopropulsionam.

Pensem, por exemplo, nas experiências da Primavera Árabe, do 15-M da Espanha, do *Occupy Wall Street*, nas Jornadas de Junho brasileiras e, mais recentemente, nos *Gilets Jaunes*, na França. Todos esses levantes não poderiam ser concebidos como movimentos que foram "digitalizados", ou seja, movimentos que teriam surgido "fora" da Internet e por essa envolvidos e propulsionados. Muito pelo contrário, trata-se de experiências que surgiram a partir da dinâmica própria das redes. Isso significa que consistem em movimentos cujo funcionamento, cuja lógica de organização escapam daquela dos levantes tradicionais e isso Di Felice nos mostra muito bem ao abordar o caráter singular daquilo que chama de "net-ativismo"⁸⁰⁶. A questão aqui é que a sua força de eclosão não descende de uma gestualidade física

⁸⁰⁴ Ver a obra específica do professor sobre o tema, *Net-ativismo: da ação social para o ato conectivo* (DI FELICE, 2017).

⁸⁰⁵ E aqui nos inspiramos mesmo na leitura de Sodr sobre a comunicao contempornea, em sua tentativa de redescrever os seus fenmenos e suas especificidades na chave daquilo que denominaria *bios virtual* ou *bios miditico*. Sodr defende, nesse sentido, a mudana de nossa postura epistemolgica e de nossas "tticas metodolgicas" como um meio de apreender as singularidades desses fenmenos relacionados s tecnologias da informao e seu movimento de hipertrofia (SODR, 2014, pp. 300-303).

⁸⁰⁶ Segundo Di Felice, "a primeira caracterstica comum nas diversas formas de net-ativismo analisadas tem a ver com o lugar de origem das formas de net-ativismo, lugar que se apresenta como uma geografia digitalizada. Tais movimentos nascem das redes digitais (...). A matriz digital e informativa mantm-se tambm quando tais formas de participao assumem formas de ocupao do espao pblico, manifestando nas ruas ou ocupando as praas, na medida em que tais prticas so filmadas, comentadas e narradas em tempo real on-line e ento postadas nas redes" (DI FELICE, 2017, p. 186). Ver, sobretudo, as "10 caractersticas das formas de conflito net-ativistas" e suas "20 teses" sobre o net-ativismo (DI FELICE, 2017, pp. 186-191 e pp. 193-198).

(é claro que essa surgirá em decorrência do próprio movimento), mas dos *modos e meios pelos quais essas imagens têm condições de operação*. Quando conexões alternativas foram postas em funcionamento em países que restringiram ou derrubaram suas redes de Internet (caso do Egito e da Líbia), era esse, ao cabo, o seu objetivo fundamental: oferecer as mínimas condições para a operação dessas imagens, fosse por meio de vídeos da opressão, por textos de apoio, por memes satíricos ou por fotografias das ações de resistência⁸⁰⁷.

Essa superfície das imagens é o que efetivamente nos chega, ou, é a ela que efetivamente chegamos: é nela que de fato nos encontramos. Somente por essas imagens podemos "ver", "ouvir" e, assim "interpretar" os "dados" das redes. Somente assim podemos nós, de fato, significá-los. As imagens algorítmicas são a única forma pela qual nos é permitido, com efeito, acessar esses dados, pois é somente por meio dela que podemos percebê-los. Do contrário, eles não serão compreensíveis: somente o serão como esse ensaio de materialidade, essa materialidade inacabada que aqui, como descrevemos, poderia muito bem ocupar aquele paradoxal posto entre *ser e nada*.

Por sua vez, se entre os dispositivos tecnológicos a comunicação pode se dar diretamente a partir do movimento dos dados determinado pelos algoritmos, a comunicação entre humanos torna-se um processo *entre* imagens algorítmicas. Em suma, a imagem algorítmica atua como uma superfície que permite a essa comunicação se efetivar. À comunicação como gesto humano (o gesto de escrever, o gesto de falar, os gestos corporais) correspondem imagens algorítmicas: é nelas que se dá a comunicação, de modo que, para se comunicar nessa condição, é necessário *operar imagens*: seja produzindo ou compartilhando vídeos, fotografias, *podcasts*, memes ou GIFs, seja comentando em redes sociais, escrevendo textos e compartilhando-os *online*, ou simplesmente acessando conteúdos escritos por outros. Pois são todos igualmente imagens algorítmicas.

⁸⁰⁷ Vale citar aqui o exemplo do Qaul.net, software livre desenvolvido pelos artistas suíços Christoph Wachter et Mathias Jud, o qual tornava possível estabelecer uma rede de dados sem conexão à Internet. O recurso, que permite a troca de textos e arquivos audiovisuais, foi desenvolvido sobretudo após o conhecido "black-out egípcio". Disponível em: <<https://qaul.net/>>. Acesso em: 26 set. 2019.

Figura 64: Manifestantes tomam o edifício do Congresso Nacional. Notemos seus gestos: acima do próprio braço ao alto, emblema maior da revolta, o que parece tomar a cena são os dispositivos de imagens. O que mais sugere importar naquele instante? As reivindicações do protesto ou produzir uma "boa" imagem?
Brasília, 17 junho de 2013. Fotografia de Mídia Ninja.

É nesse sentido, portanto, que *gesticular* se fragmenta em duas frações complementares: a 1ª) sua dimensão propriamente corporal e física, o *touch*, e a 2ª) a escolha e o uso de uma imagem algorítmica. A reunião dessas duas frações é o que chamamos de *operar imagens*. O lugar do gesto como expressão corpórea é reduzido às dimensões do *touch* e reconfigurado como expressão de uma imagem: se me sinto triste, se estou feliz, ou se quero demonstrar tristeza ou felicidade, se amo ou se odeio, se aprovo ou se abomino, o que desses afetos "aparecerá", no meio algorítmico, não serão os gestos corporais que sempre a esses estiveram relacionados (não será meu rosto a sorrir, não será meu olhar abatido que denotará tristeza), mas sim imagens cuja escolha se dará também segundo a *Stimmung* da própria rede. E é aí que as imagens se comunicam, já que, muitas vezes, elas serão espécies de respostas umas das outras: o que compartilharei como "meu humor" poderá, assim, concordar muito mais com essa *Stimmung* do que com minha própria "tonalidade emotiva". A imagem

algorítmica ganha a tarefa da expressão de meus próprios afetos, já que é por ela, e somente por ela, que posso "aparecer" nesse meio.

Cedendo a uma especulação compreensível, poderíamos até mesmo vislumbrar, com a hipertrofia desse processo, uma condição em que o próprio gesto corporal se transforma em algo excepcional da existência (algo que seja possível revigorar apenas naquelas suas esferas que transcendam à mundaneidade, como a religião e, sobretudo, a arte). Isso nos levaria a uma condição em que o *operar imagens* tornar-se-ia mesmo a norma, transformar-se-ia no ordinário: um mundo em que vários gestos que hoje realizamos fundamentalmente pelo corpo (e com sua potência própria) passariam a ser realizados a partir dessa gestualidade outra. Mundo em que a expressão de afetos por meio de gestos físicos será cada vez menos comum ou mesmo possível, em que afetos ou ideias tenderão a ser expressos, cada vez mais, por essas imagens.

Ora, o que a explosão dos avatares, de *emotions*, *emoticons* e dos recentes *stickers* (sobretudo no universo dos *chats*), de memes e suas derivações nos teria a dizer sobre isso? Mais ainda: pensemos na miríade de aplicativos, sobretudo aqueles dos dispositivos móveis, que hoje se nos oferecem para cumprir as mais variadas funções. Funções que hoje operamos *como imagens*, mas que antes estavam associadas a gestos: um gesto de saudação, que agora pode se cumprir por *emoticon*; a atitude de escárnio que se transfigura como meme; o caminhar errante que se reconfigura como marcha orientada pelo GPS; o grito de revolta que se transmuta em petição *online*. Do corpo que se aventura pelo espaço para um *operar imagens*: se desejo saber quem canta a música que ouço, se quero obter o melhor trajeto em minha caminhada, se desejo meditar, se desejo seduzir, se quero saber a previsão do tempo de amanhã, se desejo comer, se quero saber qual o melhor vinho, se quero pagar minhas contas, se quero saber quantos quilômetros caminhei durante o dia, se desejo me disciplinar nos estudos e no trabalho. Se todas essas funções pressupunham, no seu *fazer*, também um gesto próprio, e se fazer esses gestos significava "existir" socialmente (um existir como *fazer gestos*), nesse novo modo, a existência se desvincula da necessidade premente daqueles anteriores gestos. No limite, tais gestos são cada vez menos necessários e viáveis para que alcancemos o cumprimento das mesmas funções. Cumpri-las, ou seja, "existir" passa a significar

esse *fazer imagens*. Ora, pensemos na necessidade de tudo filmar, de tudo fotografar, de tudo "registrar", na necessidade de uma constante recorrência à imagem algorítmica como que para experimentar, da única maneira possível – convertendo tudo em imagem –, esse modo de existir contemporâneo⁸⁰⁸.

Figura 65: Exemplos de *emoticons* hoje disponíveis em aplicativos de *chat*, captura de tela, novembro de 2019.

⁸⁰⁸ Talvez seja essa uma maneira interessante de descrever, na prática, a condição daquele perpétuo *online* que receberia diversas interpretações em noções como o "onlife" (ver FLORIDI, 2015), o "cibrido" (ver ANDERS, 2005; BEIGUELMAN *in* BRASIL, 2004; LEÃO, 2005; 2008; BAIO, 2015), o "ubíquo" (ver SANTAELLA, 2013) ou mesmo o "atópico" (ver DI FELICE, 2009): a condição da impossibilidade de uma separação entre online e offline, como pontuamos anteriormente.

Figura 66: Exemplos da miríade de GIFs e *stickers* hoje disponíveis em aplicativos de *chat*, captura de tela, novembro de 2019.

É mister que nos perguntemos, entretanto, sobre o que estaria envolvido no desaparecimento desses gestos. Se o gesto físico é em certa medida estandardizado pelo *touch* (já que diferentes funções exigirão praticamente o mesmo gesto, com suas determinadas variações), o que é feito, então, daquela sua – para falar com Flusser – "convicção subjetiva de ser livre"⁸⁰⁹? Para onde vai aquele componente de liberdade que os gestos nos permitem?

Se o gesto físico antes expressava diretamente a ação (ainda que um terceiro gênero da mesma, como bem nos ensina Agamben), ou era, no mínimo, responsável pela sua ativação direta, o gesto reconfigurado como *touch*, regular e padronizado, acabaria por relegar à própria imagem essa função ativa. Assim, com essa nova gestualidade do *operar imagens*, cabe à imagem agir propriamente. E por isso, talvez não seja realmente hiperbólico aventar, um certo *deslocamento da responsabilidade do agir*: em outros termos, haveria, por conta disso, como que uma transferência de parte da responsabilidade sobre a ação para a própria imagem. Pois bem, isso nos ajudaria a compreender, por exemplo, por que muitos se aventuram a falar ou a fazer no contexto das redes sociais o que jamais fariam ou fariam em uma situação "convencional". Pensemos nas diferenças entre uma discussão nas redes sociais digitais e um debate na ocasião de uma assembleia tradicional.

A *forma algorítmica*, enquanto modelo de fruição, exige de nós um posicionamento outro e provoca em nós um outro comportamento diante de suas imagens. E por isso talvez haja, com esse desprivilégio de nossos gestos anteriores, um certo *descolamento* entre nós e as consequências de nossas ações em rede (o que indicamos também por *deslocamento de responsabilidade*): seríamos dessas ações não mais do que o clique, o toque ou o comando de voz que lhes tornariam possíveis, já que seu processo será efetivamente constituído pelas imagens e seus algoritmos⁸¹⁰? O debate em torno das implicações do "ativismo de sofá"⁸¹¹, logo no princípio da explosão das redes, já nos plantaria essa questão. É mister que nos indaguemos, assim, em que medida a ação, dentro da complexidade desse contexto,

⁸⁰⁹ Cf. FLUSSER, 2014, p. 34.

⁸¹⁰ Mais ainda à medida que o toque também é substituído pelo comando de voz: a transferência quase que completa da ação (ordeno à imagem que o faça).

⁸¹¹ Cf. DI FELICE, 2017, p. 184.

pode ser *efetiva*. A dimensão dos gestos, como um tipo de ação particular (um "terceiro gênero", como bem pontuaria Agamben), está diretamente relacionada ao modo pelo qual percebemos toda e qualquer ação por nós realizada: é pelo gesto associado a uma ação (seja ela um fim ou um meio) que nos inclinamos em direção ao mundo a fim de transformá-lo de algum modo e é por isso que, nesse nosso ato, não transformamos apenas esse algo, mas, ao mesmo tempo, nós mesmos. Nossos gestos são o ponto de união entre nós e o mundo, aquilo que nos oferece a percepção sobre nossa possibilidade de transformá-lo e sobre a possibilidade de sentir, por meio deles, outras de suas transformações. Será, então, que a simplificação de nossos gestos pelo *touch* não estaria relacionada, por seu turno, a uma impossibilidade de *perceber* uma ação como "nossa", a uma dificuldade de estabelecer vínculos mais duradouros com aquilo que fazemos nas redes?

Estaríamos falando, assim, em uma ação que nos escapa, em uma ação "estranha", não explicável racionalmente, a qual percebemos sob um modo extremamente ambíguo: nós a assentimos – nós a precipitamos –, muito embora não tenhamos a percepção plena de que ela nos pertença (e nesse sentido ela se diferencia sobremaneira de uma ação no mundo material⁸¹²). Agiríamos nas redes sempre atravessando a dificuldade de reconhecer e sentir em profundidade nossos vínculos com nossas ações e, por consequência, com suas próprias implicações, tornando-nos alheios a essas. É o que nos levaria, assim, a uma vinculação problemática: uma ação sempre efêmera, imprevisível, além de difícil identificação e descrição⁸¹³. Mesmo porque seu efeito propriamente dito será instaurado não por nossos gestos, mas, no limite, por algoritmos: eles é que, de fato, encontrarão o endereço desejado, entrecruzarão as redes de amigos angariando participantes para o protesto, eles é que, de fato, buscarão o melhor vinho ou a pessoa de nossos sonhos. Nossos gestos, enquanto corpo que intervém no mundo (e, como tal, nele

⁸¹² Ação da qual, embora não tenhamos necessariamente o controle, guarda conosco uma certa relação de proximidade, já que podemos acompanhá-la em sua expressão material.

⁸¹³ Esse caráter indefinível da ação, sua impermanência, sua tendência constante ao desarranjo e à desagregação nos remetem, inevitavelmente, às próprias características dos movimentos net-ativistas (ver DI FELICE, 2017, pp. 186-191). Di Felice, no limite, falará mesmo na impossibilidade de abordá-la pela linguagem, a sua "indizibilidade": "um agir cuja natureza e cuja dimensão atópica (do grego *ατοπος*, lugar atípico, fora do lugar e indizível) tornam difícil a sua própria narração" (idem, p. 10).

pode "aparecer"), são, assim, reconfigurados pelo operar – o *touch* – das opções que o sistema nos oferece.

Talvez aí resida a grande questão dessa transformação da gestualidade. O problema ressoa diretamente sobre aquela que seria a sua esfera por excelência, a política, e é por isso que uma crise dos gestos significa, antes de mais nada, uma crise da política. Quando o gesto político é transformado nessa imagem específica, herda-se toda a consequência disso: a nova gestualidade carregará em si as características e as normas de operação da própria forma algorítmica. Tal como essa última, a gestualidade resultante será ela também "crítica", será ela também polar, será oscilatória, será estranha, será paradoxal. Por isso, o "agir político" – se assim podemos nos valer da expressão – pelas redes digitais não será mais o agir político que conhecemos e sim "algo" (a rigor não poderíamos nem mais relacioná-lo estritamente à "política") que, como imagem algorítmica, privilegia esse mesmo aspecto da paradoxalidade e da impermanência. Pois retornamos aqui ao tema do "comum": como concebê-lo nessa condição? E, assim, a própria ideia de política entra em curto-circuito. A gravidade do dilema nos convidaria mesmo a duas hipóteses, ambas aporéticas: o fim da política tal como a conhecemos ou a reinvenção da política a partir de meios que ainda não conhecemos.

Por último, esse problema da ação se inflama ainda mais se pensamos no papel que a imagem parece ocupar nesses novos contextos. Se na modernidade a imagem tem "despedaçada" a sua "rigidez mítica", como escreve Agamben ao pensar, inspirado por Deleuze, as consequências da imagem-movimento do cinema⁸¹⁴, se as imagens ali ganham movimento, aqui elas ganham mesmo "autonomia"⁸¹⁵. Se antes

⁸¹⁴ Cf. AGAMBEN, 1996, p. 49.

⁸¹⁵ Se recorrermos à etimologia original do termo, do grego αὐτονομία, deparamo-nos com a capacidade de "governar-se por suas próprias leis ou regras" (CHAUI, 2002, p. 496), "*autónomos*" como o que se rege como tal, aquilo que possui "independência" (idem, ibidem). Esse significado nos ajuda a ver o autônomo não propriamente como aquele que dispõe de uma vontade ou de uma liberdade a seu bel-prazer, mas como aquele que as utiliza regradamente, segundo princípios que lhe são inerentes. Pois essa é a noção de autonomia da qual aqui nos valem: um sistema algorítmico se torna autônomo não porque possui uma "capacidade de tomar decisões" (e essa é a grande querela que nos desafia a cada vez que falamos em "Inteligência Artificial"), mas porque tem a capacidade, a partir de um determinado nível de complexidade, de alimentar a si mesmo pelos *outputs* gerados por sua própria cadeia de algoritmos. Além disso, é preciso lembrar: um sistema autônomo não significa, de forma alguma, uma completa independência em relação a seu exterior, lição que bem aprendemos com Edgar Morin e sua conceituação da complexidade (MORIN, 2011, pp. 64-68).

o que promovia o movimento do social era a ação humana, seus acertos e desvios, o que parece haver hoje é uma espécie de agenciamento dos dispositivos⁸¹⁶ (cuja ação é diversa da nossa, mas nem menos importante e efetiva) e das imagens que são capazes de gerar. Essa "autonomia" é o resultado, em parte, do deslocamento de um agir, apenas em sua dimensão do *fazer*, que antes estava em nós concentrado e que agora pode ser efetivado por esses dispositivos. E quando dizemos que "pode ser efetivado" significa que, se pensamos nos fins (esse *fazer*), essas tecnologias possuem muito mais condições de propriamente alcançá-los do que nós. Jamais poderíamos calcular um trajeto de modo tão ágil e preciso, jamais poderíamos conhecer pessoas com tantas afinidades ou encontrar produtos tão adequados às nossas necessidades. Se consideramos, portanto, a ação quanto a seus fins, teremos em grande parte dos casos, ao transferirmos esse *fazer* para nossos dispositivos, a sua execução com excelência. Mas a grande questão a que aqui jogamos luz é a seguinte: a transferência dessas ações que concentrávamos como um *fazer* humano estão ligadas a gestos próprios (gestos que não têm nada diretamente a ver com o próprio *fazer*) e são a esses gestos que renunciamos ao assumirmos a nova gestualidade do *touch* e seu *operar imagens*. Esses gestos são aquele "terceiro gênero da ação" de que Agamben nos fala: gênero que não faz referência a qualquer fim, mas é meio puro, é pura expressão, potência própria que só mesmo o humano e suas imperfeições reveladoras poderia expressar. Gênero que é vivo justamente porque limitado e é por isso que – aqui assumimos todo o risco de uma tal afirmação – um óleo sobre tela realizado por Inteligência Artificial jamais será, de fato, "o próximo Rembrandt"⁸¹⁷.

É nesse sentido que a reflexão sobre a temática dos algoritmos⁸¹⁸ deve ultrapassar a dimensão dos resultados que os dispositivos nos possibilitam: toda

⁸¹⁶ E o tema se desdobra na importante literatura acerca da ação dos não humanos, como nos oferece Bruno Latour em seu célebre *Reassembling the social: an introduction to Actor-Network-Theory* (LATOUR, 2005); Di Felice e seu *La cittadinanza digitale: La crisi dell'idea occidentale di democrazia e la partecipazione nelle reti digitali* (DI FELICE, 2019), com uma interessante crítica à perspectiva latouriana; além de André Lemos, em *A comunicação das coisas: Teoria Ator-rede e Cibercultura* (LEMOS, 2013).

⁸¹⁷ Referimo-nos aqui ao projeto "The Next Rembrandt", liderado pela Microsoft, o qual ambiciona, a partir do estudo de padrões da obra do pintor flamengo, "recriar a obra de um mestre com Inteligência Artificial". Mais informações sobre o projeto disponíveis em: <https://www.nextrembrandt.com/>. Acesso em: 03 out. 2019.

⁸¹⁸ Ou ainda de temas relacionados, como Inteligência Artificial, *Big Data*, *machine learning*, redes neurais, *Internet of things*, *Internet Everything*.

transformação, nesse contexto de digitalização, envolve, antes da obtenção de qualquer "produto" ou "serviço", um *fazer* que será alterado (aprofundado, sofisticado ou mesmo reconfigurado) e, associada a esse, uma transformação na esfera dos gestos. Em outros termos, é necessário que pensemos esses recursos para além de seus "resultados" mais diretos, para além da comunicação a longas distâncias, da velocidade das relações econômico-financeiras, do acesso a informações públicas, do acesso a um volume vertiginoso de dados sobre as ciências e as artes, da organização – com grande agilidade e impacto – de movimentos de contestação e proposição no campo da cidadania. É necessário pensá-los como uma alteração de gestos, como transformação daquela "práxis anti-prática"⁸¹⁹ de Flusser.

E, assim, talvez seja mesmo uma grande armadilha pensar como uma "substituição" o reconfigurar de uma "função" humana por meio de uma "Inteligência Artificial": estaríamos, assim, reduzindo toda uma construção histórica e cultural (construção essa de um valor insubstituível), a um movimento humano sempre orientado à consecução de determinados fins. Ter essas funções às pontas dos dedos nos abre, portanto, novos problemas: daí também o sabor fascinante da questão.

Gestos do aprender, gestos do reunir-se, gestos do seduzir, gestos do falar, gestos do resistir. Muitos são os gestos transformados, mas dois deles em especial: os gestos do esperar e os gestos do pesquisar: pensemos na dimensão heurística inerente ao próprio gesto da descoberta, aquele movido pelo negativo, pela opacidade inquiridora a qual, justamente por sua negatividade, tempera, com um aroma especial, a errância reveladora. Pois ainda que o resultado final sugira o mesmo ou, no máximo, uma intensificação de efeitos anteriores, parece haver algo que esses recursos não podem fazer remanescer: será possível fazer sobreviver a própria força desses gestos, gestos pelos quais esse viver se consumava de fato no mundo, gestos esses que são o substrato fundamental daquilo que costumamos chamar de experiência? Ora, há algo do gesto de fumar cachimbo que só pode vivê-lo quem o fuma e, como nos ensina Flusser, isso não tem nada a ver com inalar tabaco.

⁸¹⁹ Cf. FLUSSER, 2014, p. 33.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"O 5G, os computadores quânticos, as realidades aumentadas e ampliadas, o aquecimento global, as mudanças climáticas varreram para sempre a ideia de mundo que havia situado, no centro, primeiro Deus e depois o homem e sua razão. Termina a concepção europeia do mundo, mas talvez seja uma boa notícia, já que, para nascer o novo, é necessário que o velho se afaste e morra".

Massimo Di Felice, em *A cidadania digital*, 2019⁸²⁰.

"O caráter destruidor conhece apenas uma única palavra de ordem: abrir espaço; apenas uma única atividade: limpar terreno. Sua necessidade de ar fresco e espaço livre é mais forte do que qualquer ódio".

Walter Benjamin, em *O caráter destruidor*, 1931⁸²¹.

⁸²⁰ Tradução nossa. No original: "Il 5G, i computer quantici, le realtà aumentate ed estese, il riscaldamento globale, i mutamenti climatici, hanno spazzato via per sempre l'idea di mondo che aveva posto al centro prima Dio e poi l'uomo e la sua ragione. Finisce la concezione Europea del mondo, ma forse è una buona notizia poiché per nascere il nuovo è necessario che il vecchio si faccia da parte e muoia". Ver *La cittadinanza digitale*: DI FELICE, 2019, p. 20.

⁸²¹ Tradução nossa. No original: "Le caractère destructeur ne connaît qu'un seul mot d'ordre : faire de la place; qu'une seule activité : déblayer. Son besoin d'air frais et d'espace libre est plus fort que toute haine". Ver *Le caractère destructeur*: BENJAMIN, 2000b, p. 330.

Teoria da Forma Algorítmica

Boa parte dos clássicos mais importantes que li na vida ou eram obras relativamente curtas ou partiam de temas ordinários. Sua verdadeira dimensão foi se revelando na riqueza intelectual oferecida, na forma e no estilo de sua escrita, e também por qualquer aspecto que me assaltara o inconsciente e que eu, por mim mesmo, talvez jamais pudesse vislumbrar que não a partir da opacidade de meus próprios sonhos. Todas elas, no entanto, destacavam-se pela clareza de suas ideias.

Atingir a simplicidade, tanto na forma de exposição quanto na de compreensão de um problema, exige um esforço monumental. Eu diria que, em larga medida, o nível de compreensão de um objeto ou de nossas questões de pesquisa pode muito bem ser expresso pela habilidade que temos em transformá-los em metáforas simples. Há poucas semanas da conclusão desta investigação, tive uma conversa, totalmente despretensiosa em seu princípio, mas que me deslindou algo que essa memória, embora cansada, teve a bondade de deixar sobreviver: aprimorando aquela nossa metáfora inicial da trilha, o verdadeiro processo de pesquisa é como caminhar ladeando um precipício.

A montanha – aqui nosso problema de pesquisa – é íngreme, é pedregosa, é tomada de irregularidades em seu solo. Vez ou outra nos deparamos com um tronco caído, uma cascata caudalosa que poderia nos desviar da rota, ou cruzamos com outros aventureiros que ousam vencê-la (por meio de outras rotas, porque com outros objetos específicos de pesquisa). Muitas vezes aquilo que nos ajuda no percurso – nossas anotações de bordo, com as referências dos mais experientes – não são o bastante: temos de parar, descansar, olhar para trás, compreender nosso próprio movimento, buscar ajuda recorrendo a alguns daqueles que encontramos pelo percurso.

Nesse caminho – que poderíamos chamar de "processo" de pesquisa –, temos duas opções. Podemos assumir uma postura mais contida, redobrar a diligência, mover-nos apenas pela terra batida; podemos garantir um caminho seguro e estável obedecendo sempre às orientações com as quais já contamos. Podemos cumpri-las inteiramente, seguindo pelas trilhas já pavimentadas ou indicadas por placas e

instruções do caminho. Se desejarmos, podemos fazer todo esse trajeto amparando-nos exclusivamente nessas orientações. No limite, é mesmo possível concluir toda a travessia sem sequer se dar conta do precipício: muitos, inclusive, chegarão ao final da linha sem nem saber de sua existência. Os percalços foram previstos e controlados. As anotações foram bem úteis. *Script* cumprido, atravessam o portão final, onde o fluxo é realmente vasto; ali muitos chegam de toda parte. Se há algo que os diferencia realmente não é o lugar alcançado, mas as rotas traçadas. Isso é o que, de fato, têm a oferecer.

Temos, porém, nessa empreitada, uma segunda opção. Nela, os olhos deixam de se dedicar apenas às páginas dos diários ou a escrutinar os obstáculos do percurso: eles oscilam entre isso e a contemplação do horizonte. Eles alternam a garantia daquelas orientações com o ilimitado da paisagem, com a liberdade e os perigos desse ato aberto e curioso de "ver". Dedicar-se a esse "ver" sempre foi tarefa arriscada: fitar o horizonte pode nos legar um destino como aquele de Tales de Mileto, com direito à zombaria alheia. O horizonte é traiçoeiro, ele se perde no olhar, nele podemos nos perder; muitos desistem de fitá-lo por receio de perder o equilíbrio e sucumbir ao precipício.

Mas, de fato, é ao olhar o horizonte, é permitir-nos viver esse momento de instabilidade que, buscando a linha final da montanha, poderemos nela descobrir coisas absolutamente maravilhosas. A história do conhecimento ocidental nasce com um tropeço! Assumindo esse "ver" filosófico de Tales, podemos ousar e, sem nos deslocarmos completamente daquelas orientações do caderno, redefinir nossa rota: e se aquela caudalosa cascata nos revelar, camuflada pela vegetação cerrada por entre as pedras, uma caverna encantadora? Se concentro meu foco de visão, posso enxergar, ao longe, outros fios brancos, provavelmente outras cascatas, margeadas por aquilo que se me revela, ainda que translúcido, como um grande vale. Não será isso um prenúncio do que posso encontrar mais adiante? Não será esse vale uma pista para o recanto que procuro na montanha?

Assim como o processo de pesquisa, esse caminho é contraditório, poderíamos mesmo dizer "irônico": quanto mais nele avançamos, quanto mais nos distanciamos daquelas primeiras orientações, quanto mais nos aproximamos do aspecto efetivamente heurístico de nossa investigação, mais nos tornamos sozinhos. Não há

como conceber um processo de pesquisa que não se converta em uma tarefa fundamentalmente solitária, sobretudo uma tese de doutorado. A solidão é a consequência primeira de um processo verdadeiramente inédito: no percurso da montanha, quanto mais nos aproximamos do recanto que buscamos descobrir, menos condições aqueles que antes nos socorriam terão então para nos auxiliar.

O desvio da rota conhecida é extremamente desconfortável. É penoso, sofrido, angustiante, e, por isso, assim também o é o próprio processo de pesquisa. Quanto mais inédita e inovadora a proposta, maior a incerteza. Trabalha-se a todo tempo na negatividade, sempre sobre aquilo que ainda não se tem: por mais que se formulem hipóteses, é somente nas partes finais do processo que se logra aquilo que efetivamente se busca. A instabilidade muitas vezes se converte em taquicardia, lágrimas, espectros insistentes de um "será que tudo isso valerá a pena?".

Mas essa confluência de afetos desaparece, a miragem aterradora dá lugar à mais vívida emoção quando tudo aquilo que antes se fazia como *hipótese* toma o lugar de *tese*, quando tudo passa a orbitar sobre o mesmo corpo, e, assim, exprimir uma coerência luminosa: é esse instante revelador aquele recanto que tanto vislumbramos. A viagem então está cumprida. A narração (e não mais do que isso) desse recanto descoberto é aquilo que poderíamos chamar de *tese*, como documento escrito – deve sê-lo de modo inelutável – que sustentamos publicamente. A tese descreve o caminho traçado até ali, com tudo aquilo e todos aqueles que orientaram direta ou indiretamente a caminhada. O que entrego aqui, portanto, é, antes de tudo, uma narração.

Esse segundo caminho de pesquisa é realmente frutífero: quantas foram as maravilhas descobertas ou reveladas pelo imprevisto, por aquilo que, em seu início, não se fazia mais do que como um simples desejo e um ímpeto pelo novo! Se, de modo algum, esse caminho deslegitima o primeiro, ele é, por outro lado, inegavelmente estimulante: é desafiador e, para mim, foi o combustível que manteve acesa minhas pretensões acadêmicas.

E é também um exercício em constante aperfeiçoamento. Como é difícil "ver" ao modo de Tales! "Ver", tarefa que, como vimos, desdobrava-se para os gregos em dezenas de acepções, "ver" a quem e além daquilo acessado pelos próprios olhos. Um

"ver" que, além de vários outros, é o da matriz *théa* (θέα) ("aspecto, objeto de contemplação, espetáculo"⁸²²), como o "ver" de *théastai* ou *théomai* ("olhar, contemplar"⁸²³, considerar), do qual provém "teatro", mas que também é o de *theoréo* ("observar, examinar, contemplar"⁸²⁴, não só coisas, mas também ideias), do qual descende "teoria"⁸²⁵.

A riqueza desses vários modos de ver gregos nos incita mesmo a revigorar o significado desse último termo: "teoria" como contemplação, mas que nada tem a ver com um exercício passivo, e sim, muito pelo contrário, com algo que envolve, por lidar com o campo das ideias, uma profunda disponibilidade individual. Um "ver" rigoroso, mas livre, anterior mesmo àquele da "teoria" de Sócrates, o "ver" de Tales, um "ver" cujo exercício incessante faz e desfaz o próprio campo de visão, um "ver" que testa, que prova, que ensaia, reconhecendo a infinidade de conexões possíveis entre seus elementos, que os rearranja indefinidamente, um "ver" inquieto, e não por isso menos potente, "ver" que só aquela segunda opção de pesquisa poderia dar conta.

Aqui, o termo "teoria" revigora sobretudo esse seu sentido original. "Ver" profundamente, estabelecer conexões não forçosamente diretas, em suma, permitir-nos "ler aquilo que jamais foi escrito"⁸²⁶. A "Teoria da Forma Algorítmica" é, assim, uma proposta, modo de narrar uma conexão possível entre as inúmeras manifestações contemporâneas de algo que, indiscriminadamente, chamamos de "imagens".

Nossa tarefa primeira nesta tese foi a de perseguir esse modo de "ver", principalmente a partir daqueles que considero como três dos mais importantes "videntes" contemporâneos nesse sentido amplo do termo. Três nomes que se destacaram por um perspicaz e corajoso modo de conceber a tarefa do conhecimento, a história e o humano:

⁸²² Cf. FERNANDES in NIETZSCHE, 2014, p. 83.

⁸²³ Cf. FERNANDES in NIETZSCHE, 2014, p. 83.

⁸²⁴ Cf. BAILLY, 1935, p. 932.

⁸²⁵ Cf. CHAUI, 2002, p. 512.

⁸²⁶ Ver DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 69.

1) O primeiro deles é Friedrich Nietzsche. Por meio de suas "marteladas" violentas a fim de pôr abaixo conceitos, instituições e dogmas milenarmente assentados, o filósofo anuncia seu questionamento a uma visão apolínea de mundo (o belo, o bom e o justo) para a (re)admissão do caráter subterrâneo e indomável do dionisiaco – daí o seu profundo interesse pela forma trágica antiga. Com isso, Nietzsche nos oferece a pedra fundamental da tese.

2) O segundo "vidente" é Aby Warburg. "Inquieto" é exatamente o adjetivo que Didi-Huberman outorga ao "saber" praticado por esse "historiador da imagem" – título que o próprio Warburg se atribui – de pensamento tão labiríntico e tão brilhante. A prática de seu *Atlas*, a itinerância das imagens em seus painéis, assim como a dos livros de sua biblioteca, são sintomas da admissão de um incerto, de um obscuro, não como aspecto de negatividade que deve ser de todo modo "esclarecido" a partir de conceitos dilapidados, mas sim como um enigma camaleônico, continuamente reformulado e por isso sempre pujante: às noções bem circunscritas, Warburg prefere os "intervalos"; em lugar de uma disciplina específica, opta por uma "ciência sem nome"⁸²⁷. Com isso, Warburg nos oferece um método de trabalho para a pesquisa.

3) O terceiro "vidente" é Walter Benjamin, com sua profunda capacidade de entrever, ainda numa época precoce, ressonâncias violentas provenientes da emergência da eletricidade e de suas novas tecnologias de comunicação: transformações na sociabilidade, na política e, principalmente, em nosso próprio aparelho perceptivo. Com Benjamin, podemos demarcar e compreender o ponto de passagem entre os dois modelos de operação e fruição da imagem que aqui apresentamos.

Em todos os três autores, há uma palavra em comum: "crise". Mas a crise, em suas linhas de pensamento, não pode ser compreendida como a caracterização de um momento excepcional, como algo que se desvirtua ou que "subverte" uma condição "ideal" ou "normal". Nelas, a "crise" não assume um caráter efêmero, mas deve ser compreendida muito mais como uma espécie de estado de existência: trata, assim, da expressão de um conflito insolúvel, que jamais apazigua, denunciado, em larga medida, pela própria vida conturbada das três personagens: se as biografias de

⁸²⁷ Ver AGAMBEN, 1998, p. 23.

Nietzsche e de Warburg seriam marcadas pelas repetidas passagens por clínicas psicológicas, a de Benjamin não seria menos transtornada, marcada pelo isolamento e pela perseguição nazista.

A noção de "crise" e essa sua dimensão de instabilidade estão incrustadas em cada mínimo elemento deste nosso trabalho. É por uma tensão irresoluta que poderíamos descrever o movimento da tese, a começar pelos dois modelos de operação e de fruição da imagem que aqui buscamos descrever. Se sobrevoarmos aquilo que definimos como as características fundamentais da *forma espetacular* e da *forma algorítmica*, veremos, por um lado, aspectos que se distinguem quase que em contraposição: da *frontalidade* da primeira para a *familiaridade* da segunda; da *representação* para a *expressão* e, finalmente, da *racionalidade* para o que chamamos de *sensorialidade*. É justamente esse caráter quase que antinômico entre duas *formas* de produção e fruição das imagens que justifica descrevermos a transição entre uma e outra como uma "crise": a crise da *forma espetacular* é o epicentro de um sismo na forma de ver uma imagem, sismo acompanhado, também e indissociavelmente, por uma radical transformação em seus modos de operação. É por isso que Benjamin, sobretudo a partir de sua reflexão acerca da reprodutibilidade técnica, e também Warburg, com seu projeto de elaboração de uma "história das imagens" perpassando as mais distintas disciplinas, serão dois grandes "sismógrafos"⁸²⁸, ou "videntes", de um novo modelo que aqui denominamos *forma algorítmica*.

Mas, ler essas duas *formas* a partir simplesmente de uma contraposição não nos permite acessar sua verdadeira complexidade. Há, sim, uma distinção acentuada entre ambas, mas não extrema. Por isso, devemos ver tal tensão menos como uma oposição e mais como uma polaridade que oscila, uma troca incessante de polos ou de forças. Pois algo da *forma espectacular*, reconfigurado sob novos contornos, sobrevive na *forma algorítmica*: sua própria condição de "forma", de "modelo", de conjunto de normas que, como tal, exhibe uma profunda dimensão social e comunicativa.

Ora, é por conta disso que poderíamos falar em uma "economia" das imagens: cada imagem estabelece conosco – e também nós mesmos estabelecemos com elas

⁸²⁸ Ver WARBURG, 1927, p. 21 e DIDI-HUBERMAN, 2002, pp. 117-125.

– uma espécie de acordo tácito orientado por um conjunto de regras que perfazem desde o modo pelo qual são materializadas em seus suportes ou seus dispositivos, passando ao modo pelo qual são distribuídas, até o modo pelo qual devem ser fruídas, isto é, como serão acessadas ou que tipo de "propósito"⁸²⁹ daremos a elas. Assim, o modo pelo qual nos colocamos *diante* de uma pintura, nosso comportamento durante a apresentação de um quarteto de cordas ou mesmo nossa postura na sala de cinema fazem parte de uma "economia" específica dessas imagens. Embora remetamos a situações e mesmo dispositivos ou suportes de imagem diversos, o que se sustenta aqui é que todas elas exigem de nós um posicionamento específico: seu jogo nos firma como "espectadores", figura que neste trabalho desdobramos refletindo acerca de seu próprio surgimento, no contexto da tragédia euripídiana.

Ao fim e ao cabo, o que queremos dizer com tudo isso? Que o modo ou os modos a partir dos quais nos posicionamos na presença de uma imagem ou a partir dos quais uma imagem nos alcança são culturalmente forjados; eles são, assim, expressões de uma cultura, construídos coletivamente, sobrevivendo no tempo como uma espécie de memória da humanidade. Mais ainda: tais modos e normas são impressos e projetados com as próprias imagens, como se essas anunciassem, por si mesmas, as regras que devemos seguir para com elas "jogar".

É justamente a transformação aguda das bases de uma primeira economia específica da imagem (que, nesta tese, relacionamos à *forma espetacular*) aquilo que caracteriza o ponto central da pesquisa: um outro conjunto de regras será então descrito pelo que denomino "Teoria da Forma Algorítmica". Se a *forma espetacular* é marcada pela *racionalidade*, pela busca lógica de um "significado" verdadeiro para aquilo que é visto como imagem (o obscuro deve se tornar claro, distinto e dizível), na *forma algorítmica*, o aspecto da instabilidade reaparece como elemento fundador de uma nova *forma* de operação e fruição da imagem: o processo de codificação binária, pelo qual essa nova imagem é gerada, emerge como cerne de uma constelação de desdobramentos, cada um deles tendo essa própria dimensão instável como um DNA. A parte II se encarrega justamente da descrição disso, primeiramente a partir de uma reflexão sobre os grandes elementos articuladores da codificação, isto é, os

⁸²⁹ "Propósito" também em um sentido bastante alargado, muito além de qualquer viés estritamente utilitário ou funcional.

algoritmos, e, em um segundo momento, apresentando as características fundamentais da nova *forma*: a *familiaridade*, a *expressão* e a *sensorialidade*.

Sustentamos haver, assim, um "paradoxo da codificação", expresso já nos primeiros degraus da constituição técnica da imagem (1 e 0, a presença e a ausência de sinal elétrico), paradoxo que, como tal, implicaria uma série de aspectos também paradoxais, que nos lançariam a limites, ou mesmo a aporias, em variados e profundos campos e questões da vida contemporânea. Ora, são vários – e quase unânimes – os discursos e as reflexões que hoje ressaltam a hipertrofia das imagens e de sua presença nas mais variadas esferas da vida. Esta nossa proposição teórica é uma possibilidade, apenas uma delas, de não apenas confirmar essa "hipertrofia" e sua influência sobre nossa contemporaneidade, mas, sobretudo, de oferecer chaves para compreender uma questão ainda mais importante, porém muito mais difícil de ser compreendida: "*como e em que medida* essa miríade de imagens efetivamente altera nossas vidas?"

Pois é aí que os temas da imagem contemporânea e dos algoritmos nos exibem a sua ligação umbilical. Os algoritmos são os elementos articuladores principais dessas imagens na mesma medida em que é por essas imagens que efetivamente acessamos o universo dos algoritmos e todo aquele rol de termos a ele relacionados (Inteligência Artificial, *machine learning*, *deep learning*, *Big Data*, para citar apenas alguns dos principais). O estudo dessas imagens, a partir dos variados casos que elegemos, foi uma tentativa de investigar, portanto, *como e em que medida* os algoritmos têm modificado nossa relação com o mundo e seus elementos constituintes, sejam eles humanos ou não humanos.

Inegável é, portanto, a influência de Benjamin neste trabalho. Assim como o filósofo alemão associaria ao advento da eletricidade uma "crise da percepção", tendo como matéria-prima de reflexão a imagem e seus modos de produção e fruição, buscamos aqui associar a emergência dos algoritmos e sua explosão generalizada (ainda em sua pré-história, diga-se de passagem) a um novo *modus percipiendi*, que estamparia seu caráter paradoxal e crítico em certos fenômenos singulares de nossos tempos. A esses fenômenos dedicamos a terceira parte de nossa tese: 1) a crise da "imagem" (que já principia pelo próprio termo) e do papel do "espectador", 2) a

discussão sobre outros possíveis modos de existência e a crise da noção de verdade;
3) o problema da ação e a crise dos gestos.

O primeiro anuncia-nos talvez a maior das aporias: a descrição das características dessa *forma algorítmica* leva-nos mesmo a nos perguntarmos em que medida podemos denominar "imagem" aquilo que é exibido pela tela de um computador ou de um dispositivo digital. A relação que estabelecemos com "isso", relação aqui descrita sobretudo pelo elemento da *familiaridade* e da *sensorialidade*, não sugere os mesmos aspectos pelos quais se caracteriza a relação com uma pintura, com uma tela de cinema, com uma fotografia, por exemplo. É nesse sentido que não só a noção de imagem entra em crise, como o próprio papel do "espectador". Vimos ainda como a ideia mesma de uma "imagem em crise" ou de uma imagem que opera por polaridades, à qual nos inspirara Warburg, acaba por afastar-nos da *imagem espetacular*, que se coloca *diante* de nós separada e *frontalmente*, uma imagem da qual há sempre um sentido, por mais superficial que seja, a ser extraído e que, portanto, deve ser, em última instância, *pensada* (como em uma rinha, em que gladiador e fera se colocam frente a frente, a tensão deve ser solucionada a partir da busca de um significado, "a verdade da imagem").

A dimensão paradoxal evidencia-se ainda mais quando nos propusemos, no capítulo seguinte, a pensar sobre a existência daquilo digitalizado, o que também implica oferecer chaves de compreensão a uma questão bastante recorrente, mas, acredito, ainda pouco debatida com a devida profundidade: o que significa, sob uma perspectiva filosófica, "digitalizar" algo? Incitado por essa pergunta, que de maneira alguma é aqui "respondida", mas apenas problematizada, busquei rediscutir a ideia de existência, amparado sobretudo na filosofia do francês Étienne Souriau e sua noção de "modos de existência", a qual tem figurado com certo destaque em debates recentes sobre ontologia e filosofia da ciência, particularmente na letra de Bruno Latour e Isabelle Stengers⁸³⁰. O que é digitalizado aparece à nossa percepção e adquire existência em um "modo" diverso daquele do de "coisa", de "fenômeno" ou de "virtualidade": o resultado da codificação existe em um "modo" distinto, particular e constituído pelo próprio DNA do código. Seu aspecto paradoxal permite-nos pensar em algo que "existe" para além da dicotomia do "verdadeiro e falso". Esse "modo"

⁸³⁰ Ver principalmente LATOUR, STENGERS in SOURIAU, 2009.

outro de existência, que chamamos de modo de existência algorítmico (MEA), essa possibilidade de que algo "exista" sem ser forçosamente "real", mas "como se o fosse", estaria, como propusemos, na origem das urgentes e recentes questões sobre o tema da verdade, e, principalmente, sobre as dificuldades em estabelecer-lhe critérios sólidos.

Ora, postular um abalo significativo na noção de verdade e em seus critérios conduz-nos peremptoriamente a duas indagações cabais, uma tributária da outra: como conceber uma ideia de comum em circunstâncias de extrema fragmentação e diversificação de visões de mundo? E, assim, qual o novo lugar da ação, e de seu território de excelência, a política, nessa outra conjuntura? Revigoramos, então, a questão do papel fundamental das imagens no fazer político contemporâneo e buscamos relacionar seus modos de operação e fruição aos próprios modos a partir dos quais esses novos arranjos da ação "política(?)" parece hoje operar. Nessa perspectiva, a questão da gestualidade aqui emerge como ponto central: se a política é a "esfera da integral gestualidade dos homens", como bem nos lembra Agamben⁸³¹, ou ainda, se na política tradicional *fazemos gestos*, nesses novos arranjos *fazemos imagens*. Vislumbramos, com isso, a emergência de uma espécie outra de gestualidade na qual o gesto em si mesmo, como corpo, parece dar lugar a uma gestualidade que em última medida dele se descola para exercer o posto de expressão algorítmica. Se antes aparecemos na política por nossos gestos – o que também significa pela força da presença de nossos próprios corpos, modo efetivo de nela atuarmos –, o que recentes fenômenos como a Primavera Árabe ou as Jornadas de Junho brasileiras (e mais recentemente os *Gilets Jaunes*, na França) nos evidenciaram foi um papel "protagonístico" das imagens, menos como representação figurativa dos conflitos ou das reivindicações dos movimentos, e muito mais como suas próprias operadoras a ponto de plantar-nos a indagação: "seria possível atuar politicamente hoje sem, de um modo ou de outro, operar imagens?".

Vale ainda aprofundar a questão: o que significaria essa nossa ideia da passagem de um *fazer gestos* para um *operar imagens*? Vilém Flusser e sua argúcia incomparável – aliás outro "vidente" que merece aqui toda a nossa admiração – traz-nos a metáfora do cachimbo e nos provoca: os gestos são insubstituíveis. Há uma

⁸³¹ Cf. AGAMBEN, 2017, p. 221.

liberdade que se efetiva quando os fazemos, já que os fazemos simplesmente por fazê-los: o que vale deles não pode ser convertido em qualquer resultado ou produto final. Não há uma lógica de causa e consequência. Seria o mesmo que perguntarmos: por que dançamos? Por que movemos nosso corpo orientados por uma melodia? O que uma coisa tem a ver com a outra?; ou por que fazemos carinho? Por que corremos nossos dedos pela pele alheia e isso nos faz construir uma relação absolutamente diversa com o outro?; ou, enfim, por que gritamos quando nada mais nos resta: quando qualquer grito é silêncio e impotência diante de um ato violento capaz de nos furtar a vida?

Porque esses gestos são nossa primeira e nossa última expressão de liberdade. Eles são os únicos espaços em que podemos ser efetivamente livres, a única esfera em que ainda podemos "arbitrar" pelo "sim" ou pelo "não" em toda a sua plenitude. Somente eles são, de fato, "nossos". É apenas com eles que, no limite, nascemos e morremos. São eles, de um modo ou de outro, o ponto final e o ponto inicial de todas as nossas ações.

Não poderíamos, assim, concluir sem a inquietação: no limite, quais as implicações dessa renúncia (voluntária ou não) a nossos gestos? O que estaria em jogo em uma hipertrofia das imagens? A essa altura da tese, peço licença ao leitor para a seguinte insinuação: aliados de nossos gestos e da liberdade inerente à sua realização, somos levados àquilo que nos resta, ou seja, apropriarmo-nos das imagens mesmas (seus movimentos e suas realidades) como única forma de exercermos nossa existência, de "aparecermos" diante do outro, um processo em que, mais do que nunca, existir não significa *ser*, mas sim *parecer*. A perda dessa liberdade implicada na renúncia aos gestos leva, em um grau extremo, a uma impossibilidade de "sentir" por si mesmo, ou seja, de acessar aquilo que só os gestos, como fruto dessa nossa liberdade, nos permitiam acessar. Esboça-se, assim, uma condição na qual a sensação, mesmo corporal, parece estar imediatamente vinculada à existência das próprias imagens e de seus dispositivos. Pois muito especulamos sobre em que medida os computadores serão capazes de se assemelhar aos humanos (o debate sobre "Inteligência Artificial" talvez seja o maior exemplo disso, a começar pelo próprio termo "artificial", em comparação direta à inteligência "humana"), mas, cabe também a questão: em que medida nossos comportamentos estão se assemelhando aos

modos de trabalho dos computadores? Nossa tese buscou ainda apresentar certos horizontes para uma discussão sobre esse aspecto.

Isso nos evidencia aqui o vínculo univitelino entre estética e ética, nascidas de um mesmo zigoto, mas com visões e experiências de mundo completamente diversas. Há uma dimensão indissociável entre ambas. De fato, essa foi uma ideia que esteve por trás de todo este esforço de pesquisa. E essa talvez seja uma das mais importantes lições de Warburg e das trilhas metodológicas que ele nos lega: perceber nas imagens não exatamente aquilo que elas nos evidenciam, mas o que nos escondem, como elementos "arqueológicos", "fósseis" ou mesmo "sintomas"⁸³²; concebê-las para além do domínio disciplinar das artes, da estética, da história, da economia, da política, da física ou dos estudos de *media*, mas como um tecido entrelaçado por todas elas, uma "complexidade" – e aqui cabe muito bem o termo de Morin – que se nos revela mesmo, no final das contas, como um "reflexo autobiográfico"⁸³³ de nossa época.

A imagem algorítmica é, para todos os efeitos, expressão de um dispositivo "técnico", que pressupõe, como tal, bem nos lembra Didi-Huberman, uma tensão irresoluta entre "eficácia material" e "eficácia simbólica"; é isso que demarca a "*complexidade antropológica* do 'modo de existência dos objetos técnicos'"⁸³⁴. Debruçando-nos sobre essas imagens (partindo inclusive de sua constituição física, os circuitos eletrônicos) podemos compreender, com um pouco mais de profundidade, fenômenos aparentemente singulares em nossos tempos. É isso que orientou esta pesquisa a buscar em seus casos representativos possibilidades para discutir temas vastos e espinhosos como os da existência, da verdade, da ação e dos gestos. Busquei, então, estabelecer essas correspondências: a imagem como "expressão" e não "representação" do mundo. Parti, assim, de duas premissas gerais: a explosão dessas imagens e o advento de fenômenos que parecem se relacionar diretamente a essa explosão. O que competia à tese era estabelecer como e em que medida uma

⁸³² DIDI-HUBERMAN in SIEREK, 2009, p. 140.

⁸³³ Ver GOMBRICH, 1986, p. 303; AGAMBEN, 1998, p. 30.

⁸³⁴ Evocando Marcel Mauss e Gilbert Simondon, sintetiza Didi-Huberman: "Quel que soit le degré d'élaboration « technologique » de son dispositif – par exemple son degré de mécanisation ou d'automation –, tout objet technique semble par avance voué à la subtile mise en tension de son efficacité matérielle et de son efficacité symbolique" (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 29).

se correspondia com a outra, o que também se traduz pelo desafio de articular, sem sucumbir aos extravios da mera especulação, "material" e "simbólico".

A imagem algorítmica obedece a uma *forma*, uma espécie de idioma, com seu conjunto de normas social e culturalmente construídas. E talvez o maior legado do que ordinariamente hoje poderíamos chamar de "cultura digital" seja justamente esse: um modo outro de "ver" as imagens, um posicionamento muito específico que assumimos ao nos colocarmos na presença de um dispositivo eletrônico, posicionamento distinto daquele do convencionado "espectador".

Dado o movimento frenético das imagens e suas ressonâncias nas mais variadas esferas da vida (a existência e a ação, sobretudo relacionada à política, apenas circunscrevem aqui alguns de seus grandes temas), inevitável é a pergunta: seria possível escapar a essa sua *forma*? Mas isso seria o mesmo que perguntar: seria possível crescer e sobreviver em uma cultura sem adotar seu idioma?

Ou, partindo para a derradeira metáfora, insistiria: seria possível permanecer dentro de um campo magnético sem sofrer a ação de suas forças? Ora, uma vez dentro desse campo, somos tomados por ele, inexoravelmente tudo se conforma às suas leis. Não há como negar a sua energia. Podemos, no entanto, lidar com suas forças, assumi-las; podemos convertê-las em tensão e corrente elétricas, transformando essa energia em algum tipo de trabalho: em calor, som, luz ou movimento. Talvez seja assim que, no campo da própria imagem, possamos gerar uma forma de resistência: calor capaz de fundir as estruturas existentes, um ruído ensurdecidor a fim de despertar o mais tranquilo ouvido, uma luz piscante e esperançosa e uma força potente o bastante para destruir, como aquele "caráter destruidor"⁸³⁵ de que nos fala Benjamin, ainda que sem saber exatamente o quê e para quê.

⁸³⁵ Ver BENJAMIN, 2000b, pp. 330-332.

Diagrama da Teoria da Forma Algorítmica

FORMA ALGORÍTMICA

FORMA ESPETACULAR

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. Tradução da 1ª edição coordenada e revista por Alfredo Bosi. Revisão da tradução e tradução dos novos textos por Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ACCOTO, C. **Il mondo dato**: cinque brevi lezioni di filosofia digitale. Milano: Egea, 2017.
- ADORNO, T. **Notas de literatura**. Trad. Celeste Aida Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- ADORNO, T. **Prismas**: crítica cultural e sociedade [1949]. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- AGAMBEN, G. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Trad. Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- AGAMBEN, G. **Image et mémoire**. Trad. Marco Dell'Omodarme. Paris: Hoëbeke, 1998.
- AGAMBEN, G. **Karman**: court traité sur l'action, la faute et le geste. Paris: Seuil, 2018.
- AGAMBEN, G. **Mezzi senza fine**: note sulla politica [1992]. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.
- AGAMBEN, G. **Ninfe**. Turim: Bollati Boringhieri, 2007.
- AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto [1992]. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 4, p. 09-14, jan. 2008.
- AGARWAL, S. *et al.* Protecting World Leaders Against Deep Fakes. In: **Proceedings of the IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR) Workshops**, IEEE, 2019.
- AGOSTINHO DE HIPONA [397-400 d.C.]. **Confissões**. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Penguin-Companhia, 2017.
- ALBERTI, L. B. **De re aedificatoria** [1485]. On the art of building in ten books. Translated by Joseph Rykwert, Neil Leach and Robert Tavernor. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1988.

- ALBERTI, L. B. **Della pittura e della statua** [1435] Milano: Società Tipografica de'Classici Italiani, 1804.
- ALBERTI, L. B. **On painting** [1435]. Translated by Cecil Grayson. London: Penguin Books, 2004.
- ALEXANDRE, C.; PLANCHE, J.; DEFAUCONPRET, C. A. **Dictionnaire français-grec**: composé sur le plan des meilleurs dictionnaires français-latins et enrichi d'une table des noms irréguliers, d'une table très complète des verbes irréguliers ou difficiles et d'un vocabulaire des noms propres. Paris: Hachette, 1936.
- ALMEIDA, Fernanda Albuquerque de. **Imagens de tempo nas poéticas tecnológicas de Harun Farocki, Bill Viola e Anthony McCall**. 2019. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/T.93.2019.tde-16102019-154240. Acesso em: 2019-10-17.
- ANDERS, P. Cybrid Principles: Guidelines for Merging Physical and Cyber Spaces. **International Journal of Architectural Computing**, vol. 3, n. 3, pp. 391-406, 2005. <https://doi.org/10.1260/147807705775377294>.
- ARANTES, O. B. F. Os novos Museus. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 31, São Paulo, 1991.
- ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ARENDT, H. **Origens do totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARISTÓTELES. Metafísica [séc. IV a.C.]. Tradução, introdução e notas Lucas Angioni. **Clássicos da Filosofia: Cadernos de Tradução**, n. 14, 2007.
- ARISTOTLE. **Poetics** [séc. IV a.C.]. Edited and translated by Stephen Halliwell. Cambridge/London: Harvard University Press, 1995.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica** [séc. I a.C.]. 12. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ARTAUD, A. **Le théâtre et son double** [1938]. Paris: Folio, 1985.
- ARTAUD, A. **Les Cenci** [1935]. Éditions de Michel Corvin. Paris: Gallimard, 2011.

- AULETE, F. J. C. **Aulete digital**: o dicionário da língua portuguesa na internet. Lexikon Editora Digital. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/patente>>. Acesso em: 15 fev. 2019.
- BAILLY, A. **Dictionnaire Grec-Français**. Paris: Hachette, 1935.
- BAIO, C. **Máquinas de imagem**: arte, tecnologia e pós-virtualidade. São Paulo: Annablume, 2015.
- BAITELLO JUNIOR, N. **A era da iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.
- BAITELLO JUNIOR, N. **A serpente, a maçã e o holograma**: esboços para uma teoria da mídia. São Paulo: Paulus, 2010.
- BAITELLO JUNIOR, N. A imagem mediática. **PAULUS**: Revista de Comunicação da FAPCOM, São Paulo, v. 3, n. 5, jan./jul. 2019.
- BAITELLO JUNIOR, N. Vilém Flusser e a Terceira Catástrofe do Homem ou as Dores do Espaço, a Fotografia e o Vento. **Flusser Studies**, n. 3, nov. 2006, pp. 1-7. Originalmente publicado em: KONDO, K.; SUGA, K. (orgs.) **How to talk to photography**. Tokyo: Kokushokankokai, 2005, pp. 87-94.
- BAKHTIN, M. M. **The Dialogic Imagination**: four essays. Edited by Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1981.
- BAUDRILLARD, J. **Tela total**: mito-ironias da era do virtual e da imagem. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BAUMGARTEN, A. G. **Estética**: a lógica da arte e do poema [1750]. Trad. Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BAUMGARTEN, A. G. **Metaphysics** [1739]. Translated and edited by Courtney D. Fugate and John Hymers. London/New York: Bloomsbury, 2013.
- BECKER, D. **Atlas oder Orakel?** Das Konzept des Archivs zwischen Warburg und Online-Datenbank. Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medientechnologie

Karlsruhe (ZKM), 09 jan. 2017. Disponível em: <<http://zkm.de/blog/2017/01/atlas-oder-orakel>>. Acesso em: 02 out. 2019.

BEIGUELMAN, G. Admirável mundo cívico. In: BRASIL, André et. al (orgs.) **Cultura em Fluxo**: novas mediações em rede. Belo Horizonte: PUC Minas, 2004, pp. 264-282.

BELAVAL, Y. **Leibniz critique de Descartes**. Paris: Gallimard, 1960.

BENJAMIN, W. *et al.* **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica** [1936]. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012a.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica** [1936]. Segunda versão. Apresentação, tradução e notas de Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BENJAMIN, W. **Baudelaire** [1923]. Édition établie par Giorgio Agamben, Barbara Chitussi et Clemens-Carl Härle, traduit par Patrick Charbonneau. Paris: La Fabrique, 2013.

BENJAMIN, W. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, W. **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen** [1936]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

BENJAMIN, W. **Gesammelte Schriften**. Organizado por Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Vol. I. Vol. II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

BENJAMIN, W. Le caractère destructeur [1931]. Trad. Rainer Rochlitz. In: **Œuvres II**. Paris: Gallimard, 2000b.

BENJAMIN, W. L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique [1939]. Trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz e Pierre Rusch. In: **Œuvres III**. Paris: Gallimard, 2000.

BENJAMIN, W. **Petite histoire de la photographie**. Trad. Lionel Duvoy. Paris: Allia: 2012c.

- BENJAMIN, W. **Sobre la fotografía**. Trad. José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-Textos, 2015.
- BERRY, D. M.; DIETER, M. **Postdigital aesthetics: Art, computation, and design**. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- BEUSCART, J.; CARDON, D.; PISSARD, N.; Prieur, C. Pourquoi partager mes photos de vacances avec des inconnus ? Les usages de Flickr. **Réseaux**, vol. 2, n. 154, pp. 91-129, 2009.
- BLEHER, M. **Grand Dictionnaire Allemand Hachette Langenscheidt: Français-allemand, Allemand, Français**. Paris: Hachette; München/Berlin: Langenscheidt, 2004.
- BLOCH, M. **Réflexion d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre [1921]**. Paris: Allia, 2019.
- BORGES JUNIOR, E. A imagem midiática como forma: considerações a partir de L. Pareyson e G. Lukács. Joinville. **Anais do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Joinville: Univille. 2018c. pp. 1-10.
- BORGES JUNIOR, E. Leibniz compatibilista: a ação livre entre o indeterminismo e o fatalismo. **Cadernos Espinosanos USP**, São Paulo, pp. 273-290, 2017a.
- BORGES JUNIOR, E. Algoritmos, Big Data e inteligência artificial: novos horizontes para a fruição estética. In: ANTUNES, J. T. (org.). **Corporalidades e ambiências na cibercultura**. São Paulo: ABCiber, no prelo, 2019a.
- BORGES JUNIOR, E. Forma espetacular e imagem bipolar: reflexões sobre abstração e concretude na fruição da imagem midiática contemporânea. São Paulo. **Anais do 39º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo: USP, 2016. pp. 1-16.
- BORGES JUNIOR, E. Fruição estética e comunicação: inovações na arte cibernética. São Paulo. **Anais do X Simpósio Nacional da ABCiber**. São Paulo: USP, 2018b.
- BORGES JUNIOR, E. O que é a pós-verdade? Elementos para uma crítica do conceito. **Brazilian Journalism Research (BJR)**, vol. 15, n. 3, 2019b, pp. 524-545. doi: <https://doi.org/10.25200/BJR.v15n3.2019.1189>
- BORGES JUNIOR, E. On the problem of objectivity: between rationality, representation and ideology. **Âmbitos. Revista Internacional de**

Comunicación, n. 45, pp. 75-88, 2019a. doi:
<https://doi.org/10.12795/Ambitos.2019.i45.05>

BORGES JUNIOR, E. Os Gritos de Munch: fruição e imagem entre a palavra e o óleo sobre tela. **Revista Estética USP**, São Paulo, n. 14, jan-jun, 2017b.

BORGES JUNIOR, E. Os novos gestos da política: sobre cidadania e formas estéticas de resistência na era digital. **Lumina**, v. 12, n. 3, p. 74-92, 30 dez. 2018a. doi:
<https://doi.org/10.34019/1981-4070.2018.v12.21571>

BORGES JUNIOR, E. Né umano, né tecnologico: Merleau-Ponty e le dimensioni ecologiche dell sentire. In: **Sostenibilità**. No prelo, 2019b.

BORGES JUNIOR, E. **Tecnodionysos**: tecnologias digitais e ação em rede na cena contemporânea. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/D.27.2014.tde-04022015-155013. Acesso em: 2019-10-16.

BORGES, E., DI FELICE, M. The Post-virtual Reality: From the Interactive Experience to the Connective Experience. In: Brooks A., Brooks E., Vidakis N. (eds) Interactivity, Game Creation, Design, Learning, and Innovation. ArtsIT 2017, DLI 2017. **Lecture Notes of the Institute for Computer Sciences, Social Informatics and Telecommunications Engineering**, vol. 229. Springer, Cham, 2018a.

BORGES JUNIOR, E.; SHISHIDO, C. Sentir a crueldade: recepção e fruição estética na obra de Antonin Artaud. São Paulo. **Anais do III Seminário de Estética e Crítica de Arte**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2017.

BLACKMORE, S. **La théorie des mèmes** : pourquoi nous nous imitons les uns les autres. Trad. Balthazar Thomass. Paris: Max Milo, 2006.

BLACKMORE, S. **The meme machine**. New York / Oxford: Oxford University Press, 1999.

BOURDIEU, P. *et alii*. **Un art moyen** : essai sur les usages sociaux de la photographie [1965]. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.

BUCCI, E. Em torno da instância da imagem ao vivo. **Revista Matrizes**, ano 3, n. 1, p. 65-79, ago/dez 2009.

- BUCCI, E. **Televisão objeto**: a crítica e suas questões de método. Tese defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.
- BUCK-MORSS, S. Visual Studies and global imagination. **Papers of Surrealism**, issue 2, summer 2004.
- CANETTI, E. **Masse et puissance** [1960]. Trad. Robert Rovini. Paris: Gallimard, 1986.
- CANTINHO, M. J. Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória. **História Revista**, vol. 21, n. 2, pp. 24-38, 2016.
- CARERI, G. Aby Warburg: Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire. **L'Homme**, Paris, n. 165, jan.-mar. 2003, p. 41-76.
- CHAGAS, V. A febre dos memes de política. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 1, jan., fev., mar. e abr. de 2018.
- CHAUÍ, M. **Introdução à História da Filosofia**: dos pré-socráticos a Aristóteles. vol. 1. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CIERI VIA, C. **Introduzione a Aby Warburg**. Roma: Laterza, 2011.
- CIERI VIA, C.; MONTANI. **Lo sguardo di Giano**: Aby Warburg fra tempo e memoria. Torino: Nino Aragno, 2004.
- CNRS – Centre National de la Recherche Scientifique. **Trésor de la Langue Française**. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle. Tome II. Paris: CNRS/Gallimard, 1983.
- COLLI, G. **Apollineo e dionisiaco** [1938-1940]. 4. ed. Milano: Piccola Biblioteca Adelphi, 2010.
- COLLI, G. **Philosophie du contact**. Cahiers posthumes II [1982]. Texte établi par Enrico Colli. Trad. Patricia Farazzi. Paris: Éditions de l'Éclat, 2000.
- CORDERO, N. L. **Sendo, se é**: a tese de Parmênides. São Paulo: Odysseus, 2011.
- CORMEN et al. **Introduction to Algorithms**. Cambridge/London: MIT Press, 2009.
- COSTA, M. **O sublime tecnológico**. São Paulo: Experimento, 1995.
- COUCHOT, E. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, A. (org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do

virtual. 4. ed. São Paulo: 34, 2011.

D'ALLONNES, M. R. **La faiblesse du vrai**: ce que la post-vérité fait à notre monde commun. Paris: Seuil, 2018.

D'ANCONA, M. **Post-vérité**: guide de survie à l'ère des fake news. Paris: Plein Jour, 2017.

DAMISCH, H. **L'origine de la perspective** [1987]. Paris: Flammarion, 2012.

DANTO, A. **The Transfiguration of the Commonplace**: A Philosophy of Art. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

DAWKINS, R. **The Selfish Gene** [1976]. Oxford / New York: Oxford University Press, 1989.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, R. **Vie et mort de l'image**: une histoire du regard en Occident. Paris: Gallimard, 1992.

DELEUZE, G. **A dobra**: Leibniz e o barroco. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

DELEUZE, G. **Différence et répétition** [1968]. Paris: Gallimard, 2011.

DELEUZE, G. **Le pli**: Leibniz et le Baroque. Paris: Minuit, 1988.

DESCARTES, R. **Discours de la méthode** [1637]. Édition établie par Geneviève Rodis-Lewis. Paris: Flammarion, 1992a.

DESCARTES, R. **Méditations Métaphysiques** [1641]. Présentation par Michelle et Jean-Marie Beyssade. Paris: Flammarion, 1992b.

DESCARTES, R. **Règles pour la direction de l'esprit** [1629]. Traduction de J. Sirven. Paris: Vrin, 1997.

DI FELICE, M. (org.). **Do público para as redes**: a comunicação digital e as novas formas de participação social. São Paulo: Difusão, 2008.

DI FELICE, M. **La cittadinanza digitale**: La crisi dell'idea occidentale di democrazia e la partecipazione nelle reti digitali. Milano: Meltemi, 2019.

- DI FELICE, M. **Net-ativismo**: da ação social ao ato comunicativo. Trad. Eli Borges Junior. São Paulo: Paulus, 2017.
- DI FELICE, M. **Paisagens pós-urbanas**: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar. São Paulo: Annablume, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Atlas ou le gai savoir inquiet**. L'Œil de l'histoire, 3. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Atlas ou o gaio saber inquieto**. O olho da história, III. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018a.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Génie du non-lieu**: air, poussière, empreinte, hantise. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Images malgré tout**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, G. **La ressemblance par contact**: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, G. **L'image survivante**: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002a.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Levantes**. Com ensaios de Nicole Brenez, Judith Butler, Marie-José Mondzain, Antonio Negri e Jacques Rancière. Trad. Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos e Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Ninfa dolorosa**: essai sur la mémoire d'un geste. Paris: Gallimard: 2019b.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Ninfa fluida**: essai sur le drapé-désir. Paris: Gallimard, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Ninfa moderna**: essai sur le drapé tombé. Paris: Gallimard, 2002b.

- DIDI-HUBERMAN, G. **Ninfa profunda**: essai sur le drapé-tourmente. Paris: Gallimard: 2017b.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Peuples en larmes, peuples en armes**. L'Œil de l'histoire, 6. Paris: Les Éditions de Minuit, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Peuples exposés, peuples figurants**. L'oeil de l'histoire, 4. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Remontagens do tempo sofrido**. O olho da história, II. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018b.
- ECO, U. **A busca da língua perfeita**. Bauru: Edusc, 2001.
- FABBRINI, R. A fruição nos novos museus. **Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas**, v. 11, n. 19, jan./jun. 2008, p. 245-268.
- FABBRINI, R. Imagem e enigma. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. X, n. 19, jul-dez/2016, pp. 241-262.
- FERRARIS, M. **Postvérité et autres énigmes**. Traduit de l'italien par Michel Orcel. Paris: PUF, 2019.
- FERREIRA, A. R. "Prolegômenos" da Estética de Baumgarten. **Philosophica**, 44, Lisboa, 2014, pp. 167-174.
- FLORIDI, L. (org.). **The Onlife Manifesto: Being Human in a Hyperconnected Era**. London: Springer, 2015.
- FLUSSER, V. **Comunicologia**: reflexões sobre o futuro. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia [1983]. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FLUSSER, V. **Gestos** [1991]. Apresentação de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2014.
- FLUSSER, V. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação [1972]. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. Organização de Rafael Cardoso. São Paulo: CosacNaify, 2007.

- FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade** [1985]. São Paulo: Annablume, 2008.
- FREUD, S. **L'inquiétante étrangeté** [1919]. Traduction de Marie Bonaparte et E. Marty. Introduction et commentaires par François Stirn. Paris: Hatier, 1987.
- FREUD, S. **L'Inquiétante étrangeté et autres textes/Das Unheimliche und andere Texte**. Trad. de l'allemand (Autriche) par Fernand Cambon. Préface de J.-B. Pontalis. Paris: Gallimard, 2001.
- FREUD, S. O inquietante [1919]. In: FREUD, S. **História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GAL, N., SHIFMAN, L.; KAMPF, Z. It Gets Better: Internet memes and the construction of collective identity. **New Media & Society**, v. 18, issue 8, pp. 1698-1714, 2015.
- GALGANO, N. S. Os limites da palavra: Parmênides e o indizível. **Ética e Filosofia Política**, n. XIX, vol. II, dez. 2016, pp. 4-24.
- GHELARDI, M. **Aby Warburg: La lotta per lo stile**. Torino: Nino Aragno, 2012.
- GILL, C. The *Ēthos/Pathos* Distinction in Rhetorical And Literary Criticism. **The Classical Quarterly**, 34, 1984, pp. 149--166.
- GILLESPIE, T. The relevance of algorithms. In: GILLESPIE, T.; BOCZKOWSKI, P. J.; FOOT, K. A. **Media Technologies: Essays on Communication, Materiality, and Society**. Cambridge, MA: MIT Press, pp.167-193, 2014.
- GILLOT, H. **La querelle des anciens et des modernes en France: de la défense et illustration de la langue française aux Parallèles des anciens et des modernes**. Genève: Slatkine, 1968.
- GILSON, É. **A existência na filosofia de S. Tomás**. Trad. Geraldo Pinheiro Machado e Gilda Lessa Mellilo. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1962.
- GILSON, É. **Le Thomisme: Introduction à la philosophie de Saint Thomas d'Aquin** [1922]. Paris: Vrin, 2000.
- GILSON, É. **L'être et l'essence**. Paris: Vrin, 1948.
- GILSON, É. **Peinture et Réalité** [1957]. Paris: Vrin, 1998.

- GOFFMAN, E. **Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior** [1967]. London: Allen Lane The Penguin Press, 1973a.
- GOFFMAN, E. **La mise en scène de la vie quotidienne: 1. La présentation de soi.** Traduction de Alain Accardo. Paris: Les Éditions de Minuit, 1973b.
- GOFFMAN, E. **La mise en scène de la vie quotidienne: 2. Les relations en public.** Traduction de Alain Kihm. Paris: Les Éditions de Minuit, 1973c.
- GOMBRICH, E. **Aby Warburg: an intellectual biography** [1970]. 2. ed. Oxford: Alden Press Limited, 1986.
- GUINZBURG, B. **Paura, reverenza, terrore: cinque saggi di iconografia politica.** 3. ed. Milano: Adelphi, 2015.
- GUNTHER, A. **L'image partagée: la photographie numérique.** Paris: Éditions Textuel, 2015.
- GUNTHER, A. La consagración de la selfie: una historia cultural. **Nexus Comunicación**, n. 24, ago./dic. de 2018.
- GUTHRIE, W. K. C. **Os sofistas** [1971]. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1997.
- HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa** [1962]. Trad. Denilson Luís Werle. São Paulo: Unesp, 2014.
- HABERMAS, J. **Teoria do Agir Comunicativo: racionalidade da ação e racionalização social.** Trad. Paulo Astor Soethe. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2012.
- HANSEN, J. A verossimilhança da familiaridade do não familiar na ficção antiga e moderna. **Literatura e Sociedade**, v. 20, n. 20, p. 85-97, 18 jun. 2015.
- HARVEY, D. **A condição pós-moderna** [1989]. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 17 ed. São Paulo: Loyola, 2008.
- HASKI, P. Comment les nations réagissent-elles à la fausse nouvelle ? In: Les démocraties à l'épreuve des infox. Bibliothèque nationale de France, 20 de março de 2019. Disponível em: <<https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/comment-les-nations-reagissent-elles-la-fausse-nouvelle>>. Acesso em: 28 ago. 2019.

- HEGEL, G. W. F. **Leçons sur l'histoire de la philosophie** [1836]. Trad. Jean Gibelin. Paris: Folio, 2007.
- HENSEL, T. **Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde**. Aby Warburgs Graphien Berlin: Akademie Verlag, 2011.
- HEIDEGGER, M. Die Zeit des Weltbildes [1938]. In: **Gesamtausgabe**. Frankfurt: Klostermann, 1977.
- HERDER, J. G. **Monumento a Baumgarten**. Tradução e notas de Oliver Tolle. A palo seco, Aracaju, ano 2, n. 2, 2010. pp. 58-65.
- HERDER, J. G. **Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum (1774-1787)**. Vol. 4. Organizado por Jürgen Brummack e Martin Bollacher. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994.
- HORÁCIO. **Arte Poética** [séc. I a.C.]. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUSSERL, E. **Meditações Cartesianas e Conferências de Paris**. Trad. Pedro M. S. Alves. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2013.
- HUYGHES, F.-B. **Fake news: la grande peur**. Versailles: VA Éditions, 2018.
- IONESCO, E. **Rhinocéros**. Édition d'Emmanuel Jacquart. Paris: Folio, 1999.
- JOHN, N. A. Sharing and Web 2.0: The emergence of a keyword. **New Media & Society**, v. 15, issue 2, 2012, pp. 167-182.
- KAEHLER, S. D. Fuzzy-Logic: an introduction. Part 1. **Encoder – The Newsletter of the Seattle Robotics Society**. Disponível em: <http://www.seattlerobotics.org/encoder/199803/fuz/fl_part1.html>. Acesso em: 05 abr. 2019.
- KALIN, I. (org.). **The Oxford Encyclopedia of Philosophy, Science, and Technology in islam**. vol. 1. New York: Oxford University Press, 2014.
- KANT, I. **Crítica da Faculdade do Juízo** [1790]. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

- KANT, I. **Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime. Ensaio sobre as doenças mentais** [1764]. Trad. Pedro Panarra. Lisboa: Edições 70, 2015.
- KERSHAW, I. **Hitler, 1936-1945: Nemesis**. New York: W. W. Norton & Company, 2002.
- KITCHIN, R. Thinking critically about and researching algorithms. **The Programmable City Working Paper**, Maynooth University, p. 1-29, 2014. Disponível em: <http://eprints.maynoothuniversity.ie/5715/1/RK_Thinking-Critically.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2018. (Também publicado em **Information, Communication & Society**, vol. 20, n. 1, pp. 14-29, 2017).
- KOWALSKI, R. Algorithm = Logic + Control. **Communications of the ACM**, n. 7, vol. 22, pp. 424-436, jul. 1979.
- KRAEMER, F.; VAN OVERVELD, K.; PETERSON, M. Is there an ethics of algorithms? **Ethics of Information Technology**, vol. 13, issue 3, pp. 251-260, set. 2011.
- LACERDA, T. M. **A expressão em Leibniz**. Tese apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.
- LAPOUJADE, D. **As existências mínimas**. Trad. Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- LATOUR, B. **Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique**. Paris: La Découverte, 1991.
- LATOUR, B. Pensée retenue, pensée distribuée. In: JACOB, C. (org.). **Lieux de savoir: espace et communautés**. Paris: Albin Michel, 2007.
- LATOUR, B. **Reassembling the social: an introduction to Actor-Network-Theory**. New York: Oxford University Press, 2005.
- LATOUR, B. **Sur un livre d'Etienne Souriau: Les Différents modes d'existence**. Version 11-09. Disponível em: <<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/98-SOURIAU-FR.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2019.
- LATOUR, B.; STENGERS, I. Le sphinx de l'œuvre. In: SOURIAU, É. **Les Différents modes d'existence**. Paris: PUF, 2009.
- LEÃO, L. Aventuras do corpomídia em espaços cíbridos e a emergência do corpo planetário. In: COCCHIARALE, F.; MATESCO, V. (orgs.). **Corpo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2005. pp. 133-136.

- LEÃO, L. Corpos mapeados, corpos cíbridos e nômades plugados: a corporalidade e a experimentação poética na era da mobilidade. In: SANTAELLA, L.; ARANTES, P. (orgs.). **Estéticas tecnológicas**. São Paulo: EDUC, 2008. pp. 263-278.
- LEIBNIZ, G. W. **Análisis infinitesimal** [1684/1686]. Estudo preliminar de Javier de Lorenzo. Trad. Teresa Martín Santos. Madrid: Tecnos, 1994.
- LEIBNIZ, G. W. Correspondance entre Leibniz et Arnauld, XXI – Leibniz à Arnauld, le 9 octobre 1687. In: LEIBNIZ, G. W. **Discours de métaphysique. Sur la liberté, le destin, la grâce de Dieu. Correspondance avec Arnauld**. Introduction et notes par Jean-Baptiste Rauzy. Paris: Pocket, 1993.
- LEIBNIZ, G. W. **Dissertatio de Arte Combinatoria, in Qua, Ex Arithmeticae Fundamentis** [1666]. Paris: Hachette Livre-BnF, 2012.
- LEIBNIZ, G. W. Explication de l'arithmétique binaire, qui se sert des seuls caractères 0 et 1 avec des remarques sur son utilité et sur ce qu'elle donne le sens des anciennes figures chinoises de Fohy. **Mémoires de mathématique et de physique de l'Académie Royale des Sciences**, Académie Royale des Sciences, 1703. Disponível em: <<https://hal.archives-ouvertes.fr/ads-00104781/document>>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- LE MOS, A. **A comunicação das coisas**: Teoria Ator-Rede e Cibercultura. São Paulo: Annablume, 2013.
- LE ROY, X. **Le logiciel, entre l'esprit et la matière**. Paris: Collège de France/Fayard, 2019.
- LESSING, G. E. **Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LÉVY, P. **La sphère sémantique** : Tome 1, Computation, cognition, économie de l'information. Paris: Hermes Science Publications, 2011.
- LÉVY, P. La pyramide algorithmique. **Sens Public**, pp. 1-38, 2017. Disponível em: <<http://sens-public.org/article1275.html?lang=fr>>. Acesso em: 19 jun. 2019.
- LÉVY, P. Le médium algorithmique. Disponível em: <https://pierrelevyblog.files.wordpress.com/2013/02/00-le_medium_algorithmique.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2019. (Publicado também em: **Sociétés**, vol. 129, n. 3, pp. 79-96, 2015).

LÉVY, P. **O que é o virtual?** [1995]. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 2009.

LÉVY, P. **Qu'est-ce que le virtuel ?** Paris: La Découverte, 1995.

LICHTENSZTEJN, A. **Le selfie** : aux frontières de l'égoportrait. Paris: L'Harmattan, 2015.

LINTERMANN, B. Entrevista concedida a Eli Borges Júnior em 21 de maio de 2019. Karlsruhe, Alemanha.

LISSOVSKY, M. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, vol .9, n. 2, pp. 305-322, 2014.

LONGINO, D. **Do Sublime** [213?-273]. Trad. do grego, introdução e comentários de Marta Isabel de Oliveira Várzeas. São Paulo: Annablume/Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

LONGINUS. **On the sublime** [213?-273]. Translation by W. H. Fyfe. Revised by Donald Russell. Cambridge/London: Harvard University Press, 1995.

LUKÁCS, G. **A alma e as formas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LUKÁCS, G. A relação sujeito-objeto na estética. Trad. Rainer Patriota. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.14, julho 2013, pp. 1-29.

LUKÁCS, G. **Introdução a uma Estética Marxista**: Sobre a Particularidade como Categoria da estética. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

LUKÁCS, G. **Soul and Form**. Trad. Michael Halbrodt. New York: Columbia University Press, 2010.

LYOTARD, J.-F. **La Condition postmoderne**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

LYOTARD, J.-F. **Leçons sur l'analytique du sublime**. Paris: Galilée, 1991.

LYOTARD, J.-F. Les Immatériaux. **Art & Text**, n. 17, 1985, pp. 47-57.

MACHADO, A. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.

- MANOVICH, L.; TIFENTALE, A. Selfiecity: Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media. In: BERRY, D. M.; DIETER, M. **Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design**. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- MARGIOTTA, G. **Le Origini italiane de la Querelle des Anciens et des Modernes**. Roma: Studium, 1953.
- MARIN, L. **Utopiques: jeux d'espaces**. Paris: Minuit, 1973.
- MARSH, L.; ONOF, C. Stigmergic epistemology, stigmergic cognition. **Cognitive Systems Research**, p. 1-14, 2007.
- MARTÍN-BARBERO, J. **De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía**. Ciudad de México: Gustavo Gili, 1998.
- MARX, K. **Le Capital** [1867]. Trad. de l'allemand par Michel Jacob, Joseph Roy, Maximilien Rubel et Suzanne Voute. Édition de Maximilien Rubel. Livre I. Paris: Gallimard, 2008.
- MATHIEU, C. **L'algorithmique**. Paris: Collège de France / Fayard, 2018.
- MAZZUCCO, K. Il Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg. Versioni e varianti nell'esempio del pannello 64 [77]. Comunicazione al convegno: Luminar VI. Internet e Umanesimo. Mercurio e Filologia: la critica del testo a nozze con il web. Venezia, 2007.
- MAZZUCCO, K. L'iconoteca Warburg di Amburgo. Documenti per una storia della Photographic Collection del Warburg Institute. **Quaderni storici**, 141, XLVII, n. 3, pp. 857-887, 2012a.
- MAZZUCCO, K. Mnemosyne, il nome della memoria. Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas: una cronologia documentaria del progetto warburghiano (2006). **Quaderni del Centro Warburg Italia**, III, 4-5, 2011.
- MAZZUCCO, K. On the reverse: Some notes on photographic images from the Warburg Institute Photographic Collection. **Aisthesis**, ano V, número 2, pp. 217-232, 2012b.
- MCLUHAN, M. **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. Trad. Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional / Edusp, 1972.
- MCLUHAN, M. **Understanding Media** [1964]. The extensions of men. Berkeley: Gingko Press, 2003.

- MERLEAU-PONTY, M. **Le monde sensible et le monde de l'expression**. Cours au Collège de France. Notes, 1953. Texte établi et annoté par Emmanuel de Saint Aubert et Stefan Kristensen. Avant-propos d'Emmanuel de Saint Aubert. Genève: MetisPresses, 2011.
- MERLEAU-PONTY, M. **Phénoménologie de la perception** [1945]. Paris: Gallimard: 1992.
- MICHAUD, P.-A. **Aby Warburg e a imagem em movimento** [1998]. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MICHAUD, P.-A. **Aby Warburg et l'image en mouvement**. Paris: Macula, 1998.
- MICHAUD, P.-A. **Aby Warburg et l'image en mouvement**. 3. ed. Paris: Macula, 2012.
- MONTANARI, F. **The Brill dictionary of ancient Greek**. Editors of the English edition Madeleine Goh & Chad Schroeder. Advisory editors: Gregory Nagy, Leonard Muellner. Translated by Rachel Barritt-Costa (and ten others). Leiden/Boston: Brill, 2015.
- MORA, C. M. Os limites de uma comparação: ut pictura poesis. **Ágora - Estudos Clássicos em Debate**, n. 6, 2004, pp. 7-26.
- MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- MORITZ, K. P. **Viagem de um alemão à Itália** [1792-1793]. Tradução, introdução e notas de Oliver Tolle. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2008.
- MORVAN, D. **Le Robert: Dictionnaire Pratique de la Langue Française**. Paris: Éditions France Loisirs, 2002.
- MUNSTER, A. **An Aesthesia of Networks: Conjunctive Experience in Art and Technology**. Cambridge / London: The MIT Press, 2013.
- MUNTEANU, D. L. **Tragic pathos: Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy**. New York: Cambridge University Press, 2012.
- NAHON, K.; HEMSLEY, J. **Going viral**. Cambridge: Polity Press, 2013.
- NAIVIN, B. **Selfie(s): analyses d'une pratique plurielle**. Paris: Hermann, 2018.

NEF, F. **Leibniz et le langage**. Paris: PUF, 2000.

NIETZSCHE, F. **Introdução à tragédia de Sófocles** [1870]. Tradução e notas de Marcos Sinésio Pereira Fernandes. Apresentação de André Luis Muniz Garcia. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo** [1872]. Tradução, notas e posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, F. **La Vision dionysiaque du monde** [1928]. Traduit et présenté par Lionel Duvoy. Paris: Allia, 2004 / 2017.

NIETZSCHE, F. **Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida: segunda consideração extemporânea** [1874]. Trad. André Luís Mota Itaparica. São Paulo: Hedra, 2017.

ORAZIO. **Epistole - Ars poetica** [13 a.C.]. A cura di U. Dotti. Roma: Feltrinelli, 2015.

PELBART, P. P. Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem”. In: Bienal de São Paulo (org.). **Como falar de coisas que não existem**. 1. ed. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2014, v. 1, pp. 250-265.

PARENTE, A. (org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. 4. ed. São Paulo: 34, 2011.

PAREYSON, L. **Conversazioni di Estetica**. Milano: Mursia, 1966.

PAREYSON, L. **Estetica**: Teoria della Formatività. Milano: Bompiani, 1988.

PAREYSON, L. **Estética**: Teoria da Formatividade. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAREYSON, L. **Os Problemas da Estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PATRIOTA, R. **A relação sujeito-objeto na Estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido**. Tese de doutorado defendida na Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.

PERNIOLA, M. **Del sentire**. Torino: Einaudi, 1991.

PERNIOLA, M. **Do sentir**. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

- PERNIOLA, M. **Il sex-appeal dell'inorganico**. Torino: Einaudi, 1991.
- PERNIOLA, M. **L'arte espansa**. Torino: Einaudi, 2015.
- PERNIOLA, M. **L'estetica del Novecento**. Bologna: Il Mulino, 1997.
- PESSOA, F. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Seleção, prefácio e notas de Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind. Lisboa: Ática, 1966.
- PLATÃO. **Fédon** [+ 387 a.C.]. Trad. Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- PLATÃO. **Protágoras** [séc. IV a.C.]. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2002.
- PLATO. **Phaedrus** [+ 370 a.C.]. Edited by Albert Keith Whitaker. Translation by Stephen Scully. Indianapolis: Hackett Publishing, 2003.
- PLATON. **La République** [séc. IV a.C.]. Livres I à X. Édition et traduction par Émile Chambry. Paris: Gallimard, 1992.
- RASCAROLI, L.; YOUNG, G.; MONAHAN, B. **Amateur filmmaking: the home movie, the archive, the web**. New York: Bloomsbury, 2014.
- REALE, G.; ANTISERI, D. **História da filosofia: filosofia pagã e antiga**. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2003.
- RECUERO, R. Memes em weblogs: proposta de uma taxonomia. **Revista FAMECOS**, n. 32, abril de 2007.
- RIGAULT, H. **Histoire de la querelle des anciens et des modernes**. Paris: Hachette, 1856.
- RIVA, G. **Selfie: narcisismo e identità**. Bologna: Il Mulino, 2016.
- RUSHKOFF, D. **Media Virus! Hidden Agendas in Popular Culture**. New York: Ballantine Books, 1996.
- SABBATTINI, N. **Pratica di fabricar scene e macchine ne'teatri**. Ravenna: Stampatori Camerali, 1638.
- SAMAIN, E. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Poiésis**, n. 17, pp. 29-51, jul. de 2011.
- SAMAIN, E. (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Unicamp, 2012.

- SANTAELLA, L. **A pós-verdade é verdadeira ou falsa?** Barueri: Estação das Letras e Cores, 2019.
- SANTAELLA, L. **Comunicação ubíqua:** repercussões na cultura e na educação. São Paulo: Paulus, 2013.
- SANTAELLA, L. **Linguagens líquidas na era da mobilidade.** São Paulo: Paulus, 2007.
- SANTAELLA, L. **Temas e dilemas do pós-digital:** a voz da política. São Paulo: Paulus, 2016.
- SARTRE, J.-P. **Que é literatura?** São Paulo: Ática, 1989.
- SAUVAGEAU, F.; THIBAUT, S.; TRUDEL, P. **Les fausses nouvelles:** nouveaux visages, nouveaux défis. Comment déterminer la valeur de l'information dans les sociétés démocratiques? Québec: Presses de l'Université Laval, 2018.
- SERRES, M. **Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques.** Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- SETTIS, S. Aby Warburg, il demone della forma: antropologia, storia, memoria. **Engramma**, Venezia, n. 100, set-out. 2012, pp. 269-287.
- SETTIS, S. Pathos und Ethos: Morphologie und Funktion. In: KEMP, W. et al. (orgs.). **Vorträge aus dem Warburg Haus.** vol. 1. Berlin, 1997, pp. 31-73.
- SHANNON, C. E. **A Symbolic Analysis of Relay and Switching Circuits.** Tese apresentada ao Massachusetts Institute of Technology, 1940. Disponível em: <https://dspace.mit.edu/bitstream/handle/1721.1/11173/34541425-MIT.pdf?sequence=2>. Acesso em: 21 nov. 2018.
- SHIFMAN, L. **Memes in Digital Culture.** Cambridge, MA: MIT Press, 2014.
- SHIFMAN, L. Memes in a digital world: Reconciling with a conceptual troublemaker. **Journal of Computer-Mediated Communication**, v. 18, n. 3, pp. 362-377, 2013.
- SHIFMAN, L.; THELWALL, M. Assessing global diffusion with web memetics: The spread and evolution of a popular joke. **Journal of the American Society for Information Science and Technology**, v. 60, issue 12, pp. 2567-2576, 2009.

- SHISHIDO, C. A. O. **O teatro e seu duplo de Antonin Artaud**: uma outra cena do inconsciente. 2015. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.8.2015.tde-29092015-154955. Acesso em: 2019-10-20.
- SIEREK, K. **Images oiseaux**: Aby Warburg et la théorie des médias. Traduction par Pierre Rusch. Paris: Klincksieck, 2009.
- SIMPSON, J. A.; WEINER, E. C. S. **The Oxford English Dictionary**. vol. VI. 2. ed. Oxford: Clarendon Press Oxford, 1998.
- SLATMAN, J. **L'expression au-delà de la représentation**: sur l'aisthêsis et l'esthétique chez Merleau-Ponty. Paris: Vrin, 2003.
- SODRÉ, M. **A ciência do comum**: notas para o método comunicacional. Petrópolis: Vozes, 2014.
- SOLTANI, N. **Mein gestohlenes Gesicht**: Die Geschichte einer dramatischen Verwechslung. München: Kailash, 2012.
- SOURIAU, É. **Avoir une âme**: essais sur les existences virtuelles. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1938.
- SOURIAU, É. **Les différents modes d'existence** [1943]. Présentation de Isabelle Stengers et Bruno Latour. 5 ed. Paris: PUF, 2018.
- SOUZA E SILVA, Wagner. Imagem e subjetividade: narrativas fotográficas confessionais e a estética da afetividade. **C-Legenda - Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual**, n. 31, p. 65-75, dec. 2014. Disponível em: <<http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/763>>. Acesso em: 26 mar. 2019.
- STRAUS, E. **Du sens des sens**: contribution à l'étude des fondements de la psychologie. Grenoble: Jérôme Millon, 2000.
- STRAUS, E. **Vom Sinn der Sinne**: ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie. Berlin: Julius Springer, 1935.
- STRIPHAS, T. Algorithmic culture. **European Journal of Cultural Studies**, vol. 18(4-5), pp. 395-412, 2015.

- TOLLE, O. Ideia sensível e imagem pictórica: a articulação dos gêneros artísticos na estética alemã. **doispontos**, Curitiba, São Carlos, vol. 11, n. 1, p. 67-78, abr. 2014.
- TOLLE, O. **Luz estética**: a ciência do sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação. FFLCH/USP, São Paulo, 2007.
- TOLLE, O. O livro da alma. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. X, n. 19 (jul-dez/2016), pp. 57-69.
- TOMÁS DE AQUINO. **O ente e a essência** [1482]. Trad. Carlos Arthur do Nascimento. Petrópolis: Vozes, 1995.
- TOMÁS DE AQUINO. **Quaestiones disputatae**: De Veritate. Torino: Marietti, 1949.
- ULLRICH, W. Selfies : un langage universel. In: RAMOND, S.; PACCOUD, S. (dirs.). **Autoportraits** : de Rembrandt au selfie. Catalogue Exposition Musée des Beaux-Arts de Lyon. Köln: Snoeck Verlagsgesellschaft mbH, 2016.
- VALÉRY, P. **Oeuvres II**. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1960.
- VASARI, G. **Le vite de' piú eccellenti pittori, scultori e architettori**. Edizione di Lorenzo Torrentino: Firenze, 1550.
- VATTIMO, G. Postmodernidad. In: ORTIZ-OSÉS, A.; LANCEROS, P. (orgs.). **Diccionario interdisciplinar de hermenéutica**. 4. ed. Bilbao: Universidad de Deusto, 2004.
- VATTIMO, G. **La società trasparente** [1989]. Milano: Garzanti, 2011.
- VERNANT, J. La divination. Contexte et sens psychologique des rites et des doctrines. **Journal de psychologie normale et pathologique**, n. VI, 1948.
- VITRÚVIO. **Vitruvius Ten Books on Architecture** [séc. I a.C.]. Edited by Ingrid D. Rowland and Thomas Noble Howe. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- WARBURG, A. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto / Museu de Arte do Rio, 2013.
- WARBURG, A. **Der Bilderatlas Mnemosyne**. Gesammelte Schriften, livro 2, vol. 1. Organização de Martin Warnke e Claudia Brink. Berlin: Akademie-Verlag, 2000.

WARBURG, A. **Essais florentins**. 2. ed. Paris: Klincksieck, 2003.

WARBURG, A. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, A. **L'Atlas Mnemosyne**. Avec un essai de Roland Recht. Textes traduits de l'allemand par Sacha Zilberfarb. Écrits II. Paris: L'écarquillé / INHA, 2012.

WARBURG, A. **Le rituel du serpent**. Introduction par Joseph Leo Koerner. Textes de Fritz Saxl et de Benedetta Cestelli Guidi. Paris: Macula: 2011.

WARBURG, A. **Mnemosyne**. L'Atlante delle immagini. A cura di M. Ghelardi. Torino: Nino Aragno Editore, 2002.

WARBURG, A. **Opere II**. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929). A cura di Maurizio Ghelardi. Torino: Nino Aragno, 2008.

WARBURG, A. **Per monstra ad sphaeram**. A cura di D. Stimilli e C. Wedepohl. Milano: Abscondita, 2009.

WARBURG, A. **Sandro Botticellis “Geburt der Venus” und “Frühling”**: eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance. Hamburg und Leipzig: Verlag von Leopold Voss, 1893.

WARBURG, A. Texte de clôture du séminaire sur Jacob Burckhardt [1927]. **Les Cahiers du Musée national d'art moderne**, n. 68, 1999, p. 21-23.

WARBURG, A.; BING, G. **Diario Romano (1928-1929)**. Traduzione, a cura di Maurizio Ghelardi. Torino: Nino Aragno, 2005.

WINCKELMANN, J. J. **Lo bello en el arte** [1763]. Trad. Manfred Schönfeld e Sara Sosa Miatello. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1958.

WINCKELMANN, J. J. **Reflexões sobre a arte antiga** [1764]. Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.

ANEXOS

Anexo I) Interview with Bernd Lintermann

My research aims to develop a theory to define what I call "algorithmic image", that is, the image generated directly or indirectly from the action of algorithms. What would be the ontological status of this new image? What are their differences compared to other types of technical images, such as those in photography or cinema? To answer these questions, I make a phenomenological study of artworks, for which I try to describe them from their effects on our own experience, on our most direct apparatus of apprehension of the world, that is, on what we call "sensation."

It's in that sense that, for me, both "YOU: R: CODE" and "VRMe" are so interesting. This is because these works seem to challenge our way of feeling and conceiving reality, creating certain effects which, I believe, seem to be a legacy of these new technologies of image production.

In this interview I will talk about two fundamental dimensions, which will appear here interspersed: a more technical part and a more theoretical part.

1) To begin with, I would like to know about how your artworks are produced. How does VRMe work from a technical point of view?

2) How would you describe VRMe? What are your main intentions with the work?

3) In VRMe, you create an interesting effect that I have described as a kind of "violence against the rationality". This is suggested when you ask us to cross the wall that we have ahead in the image that is offered us by VR glasses. What interests me is precisely that moment in which we see that hesitation in moving forward, that doubt that affects us though we know that, physically, there is no wall there. What I find interesting is the "sensation of reality" generated by the work, as if there were some kind of physical obstacle there. What do you think of my comment?

4) There are several devices in VRMe that seek to supplement, on a sensory level, what we see through the glasses. I refer here to the metal plate on the floor, which serves as a device to "feel" such a wall, as a mark of the division between the two spaces. I would like you to comment a bit more on this.

5) Talking about what we have access to with the VR glasses. How real is that? Or is it not real in any measure? I apologize for the extent of the question, but for you, is there a separation between physical reality and the virtual reality of the device?

6) Another example of this "violence against reason" seems to be the possibility you give us of touching our own body being outside it. I would like you to comment more about the instruction "touch me" in VRMe. It is an expression of a paradox, is not it? A touch on which subject and object are the same thing?

7) In one of your VRMe interviews for ZKM (at the debut of *Open Codes*) you talk about VR's ability to change behaviors, the use of VR in medical treatments, for example. Could you comment a little more on this?

8) Turning to YOU:R:CODE, I would like to know more about this artwork is produced. How is it built from a technical point of view?

9) How would you describe YOU:R:CODE? What are your main intentions with the work?

10) I would like to tell me a little more specifically about the relationship between the different panels of YOU:R:CODE. What did motivate you to choose each one?

11) One of the effects that most surprise the public is offered by the panel that deduces the age of the viewer (the third panel after the mirror). Could you give me more details on how does this technically operate?

12) The question of the body also appears in YOU:R:CODE, when, in one of the panels, you aim to "expand the mirror" from the scanning of the viewer's body. There is a certain effect of strangeness when we have access to profiles of our body that the conventional mirror does not provide us. The technical description of the work speaks also in a "own life" of the body "in a parallel world like in Lewis Carroll's story *Alice through the Looking Glass*". I would like you to comment a bit more on what seems to be a challenge to the conventional notion of representation.

13) How do you see these new experiences with artificial intelligence in the field of arts regarding the possibilities of public enjoyment or public fruition?

14) As a more general question, in your view, do you think that today we are facing a new type of image? Do you think that these new technologies (I mean here the new features of Artificial Intelligence and Virtual and Augmented Reality), do you think these technologies generate an image whose status is different from other technical images like the photographic image or the image of the cinema? If yes, why?

15) Finally, when we discuss these technologies and their effects from the notion of code, there is always a risk that we will not privilege dimensions that may not be properly translated by the notion of code. I speak here, for example, of the ethical dimension. Is that your concern? In your view, how does this ethical dimension fit into the relationship between art and artificial intelligence?

Anexo II) Sobre a exposição *Open Codes* (2017-2019)

Informações do Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe (ZKM)

PRESS RELEASE

The ZKM exhibition *Open Codes* (from 20.10.2017) examines the power and effect mechanisms of codes in our *Living in Digital Worlds*.

Around 120 artworks and scientific pieces show digitalization as a new cultural technology in an extraordinary exhibition format.

Karlsruhe, 18 Oktober 2017. Thousands of years ago, humans began to assign words and images to things. Now, things, words, images and sounds are assigned to data and this data can in turn be converted back into images, sounds and texts. Previously, images and words could not be directly converted into objects. But now, with 3D printing, data can be turned into things. Alphabetic code was irreversible. Digital code, based on the binary numerical system of 0 and 1 (Leibniz, 1697), is reversible, more comprehensive and therefore more powerful than alphabetic code.

You unlock your mobile phone with "Enter code", you open front doors with codes – codes, from Morse code to genetic code, form the key to the present, globalized world. The exhibition *Open Codes: Living in Digital Worlds* therefore centers around the term "codes". All-encompassing digitalization, a precondition of globalization, has produced disruptive technologies and unforeseeable cultural techniques that are revolutionizing our ways of life.

The triumph of the digitalization of the world started with Isaac Newton's *Mathematical Principles of Natural Philosophy* (1687). In this, he was following Galileo Galilei, who in 1623 asserted: "The book of nature is written in the language of mathematics". Physics is now posing the question of "The Unreasonable Effectiveness of Mathematics in the Natural Sciences" (Nobel Prize winner Eugene Paul Wigner, 1960). In parallel to the mathematization of physics, a technization has taken place. Formulas have become the starting point for technical innovations, from the discovery of electromagnetic waves to transistors to microchips. The discovery of electronics made it possible for electrically powered computers to be operated with binary code. This made it possible for a network of intangible data transmission and storage to enfold the Earth as an "infosphere", similar to the atmosphere. People interact with an environment of codes and computers, of algorithms and automatic machines.

With *Open Codes: Living in Digital Worlds*, the ZKM has gathered around 120 artistic and scientific works presenting the fantastic possibilities for an individual experiencing and shaping of the world through the knowledge and use of codes. They also show the far-

Oktober 2017

Open Codes
Exhibition

Duration of exhibition
Fr 20.10.2017 – Sun 05.08.2018

Press conference
Wed 18.10.2017, 11.00 am

Opening
Thu 19.10.2017, 7.00 pm

Venue
ZKM Lichthof 8+9

Press contact

Regina Hock
Press officer
Tel: +49 (0) 721 / 8100 – 1821

Email: presse@zkm.de
www.zkm.de/presse

ZKM | Center for Art and
Media Karlsruhe
Lorenzstraße 19
76135 Karlsruhe

Founders of the ZKM

Baden-Württemberg
MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST

Partners of the ZKM

reaching socio-political consequences that codes have. The works are allocated to eight themes which help us to better understand the digital environments that surround us:

"Artificial Intelligence & Machine Learning", "Labor & Production", "Algorithmic Economics", "Algorithmic Governance", "Genetic Code", "Virtual Reality", "Neuroscience" and "Human-Robot Interaction".

The cooperation partners of the exhibition are Karlsruhe research institutions such as the Fraunhofer Institute for Optonics, System Technologies and Image Exploitation (IOSB), the FZI Research Center for Information Technology, the Karlsruhe Institute of Technology (KIT) and the Akademie Schloss Solitude in Stuttgart.

In the exhibition, artworks, scientific works, historical writings (from the Ars Magna of Raimundus Lullus to the pioneering mathematical works of George Boole and Claude Shannon), artifacts (sets of figures, microchips, combinational circuits, right up to microprocessors) and props are presented, which are based on both analog and digital codes. They visualize and explain the complex dynamics of codes. *Open Codes. Living in Digital Worlds* examines how codes find their way into our lives and what structures of knowledge produce codes. The artworks and scientific works shown examine the physical and mathematical principles upon which codes are based and their material implementation in microchips, relays and circuits.

Exhibited artworks (selection)

Cerith Wyn Evans has programmed chandeliers so that they send flashing Morse signals. At the ZKM you can see an exhibit that emits extracts from the publication *Astraphotography: Stages of Photographic Development* (ed. Siegfried Marx, 1987) in the form of Morse signals. Wyn Evans has created a series of around 20 chandeliers that are magnificently designed in a Venetian style. The work visualizes the theme "coding": A character sequence is transformed into a particular format in order to transmit or store data conveniently.

The Trial of Superdebt Hunterbot by Helen Knowles seeks to explore questions of ethics and accountability in relation to the increasing and often unseen computer automation of our lives.

The work imagines a speculative scenario in which a debt collecting company, Debt BB, codes an algorithm, the "Superdebt Hunterbot," to ensure fewer loan defaulters by targeting individuals through the use of big data, placing job adverts on web pages they frequent. Five individuals have died as a result of the algorithm's actions. The work illustrates the fictitious trial of this intelligent algorithm, and raises the

Oktober 2017

Open Codes
Exhibition

Duration of exhibition
Fr 20.10.2017 – Sun 05.08.2018

Press conference
Wed 18.10.2017, 11.00 am

Opening
Thu 19.10.2017, 7.00 pm

Venue
ZKM_Lichthof 8+9

Press contact

Regina Hock
Press officer
Tel: +49 (0) 721 / 8100 – 1821

Email: presse@zkm.de
www.zkm.de/presse

ZKM | Center for Art and
Media Karlsruhe
Lorenzstraße 19
76135 Karlsruhe

Founders of the ZKM

Partners of the ZKM

question of who is accountable for machine-learning agents. Can the said algorithm, on trial for manslaughter, be found guilty by the fictional "International Ether Court"? The work is an exploration of the materiality of algorithms and the way in which we can judge their intellectual capacities before the law.

The satirical artwork *Autonomous Trap 001* by James Bridle shows a vehicle sitting in the middle of a parking lot surrounded by a salt circle, with Mount Parnassus in the background. The artist drew the circle as a trap for a self-driving car: the solid and dotted line form a "no entry" sign in 360 degrees. The vehicle, which relies on machine vision and processing to guide it, has been put under a spell by the materials of a magic ritual: it cannot leave the circle without breaking its own programming. Self-driving cars are gradually becoming available to the public. Many vehicles have self-driving capabilities already; trucks on US highways and cabs in crowded cities such as Singapore will also have them soon. Bridle developed his own self-driving car. All the code developed for the DIY self-driving car is open source and available online. Autonomous vehicles bring many developing technologies, such as machine vision and artificial intelligence, into contact with crucial social issues like the atomization and changing nature of labor. The salt trap is a sign of resistance, but also an attempt to define a shared space where both human and machine can converse.

Shot in a Chinese Bitcoin generating factory, Chinese Coin (Red Blood) by artist duo **UBERMORGEN.COM** (Iizvix and Hans Bernhard) enters a space generally unseen and about which very little is known, and explores both the unpredictability and the subversive power of cryptocurrencies.

Chinese Coin mining has recently made the People's Republic of China the world's largest Bitcoin producer. Mining requires effort and it slowly makes new currency available at a rate resembling the speed at which resources like gold, diamonds, silver, and zinc are mined from the ground. One reason for this growth is the build-out of hydropower in western China. The first mining farms were in Shanxi and Inner Mongolia where coal was cheap and plentiful, but cheap coal can't compete with free water and now the farms are migrating farther westwards.

Artists and Scientists include:

Jean-Michel Alberola, Morehshin Allahyari, Isaac Asimov, Lisa Bergmann, Michael Bielicky & Kamila B. Richter, Patrick Borgeat, James Bridle, Ludger Brümmer, Can Büyükerber, Emma Charles, Matthieu Cherubini, Arthur C. Clarke, Tyler Curn, Max Cooper & Andy Lomas,

Oktober 2017

Open Codes
Exhibition

Duration of exhibition
Fr 20.10.2017 – Sun 05.08.2018

Press conference
Wed 18.10.2017, 11.00 am

Opening
Thu 19.10.2017, 7.00 pm

Venue
ZKM_Lichthof 8+9

Press contact

Regina Hock
Press officer
Tel: +49 (0) 721 / 8100 – 1821

Email: presse@zkm.de
www.zkm.de/presse

ZKM | Center for Art and
Media Karlsruhe
Lorenzstraße 19
76135 Karlsruhe

Founders of the ZKM

Partners of the ZKM

Shane Cooper, Larry Cuba, Frederik De Wilde, Simon Denny, Götz Dipper, Constant Dullaart, Margret Eicher, Jonas Eltes / Fabrica, César Escudero Andaluz & Martín Nadal, Cerith Wyn Evans, Claire L. Evans, Harun Farocki, Thierry Fournier, Kristof Gavrielides, Jan Gerigk, Julia Gerlach, Julia Ghorayeb, Melanie Gilligan, Fabien Giraud & Raphaël Siboni, Manfred Hauffen, Daniel Heiss, Anton Himstedt, Yannick Hofmann, ICD/ITKE, Simon Ingram, Eduardo Kac, Helen Knowles, Beryl Korot, Anton Kossjanenko, Brigitte Kowanz, Marc Lee, Donna Legault, Jan Robert Leegte, Lawrence Lek, Armin Linke, Bernd Lintermann, Fei Liu, Christian Lölkes, Solimán López, Shawn Maximo, Tamara Mchedlidze, Rosa Menkman, Ben Miller, Chikashi Miyama, Andreas Müller Pohle, Jörn Müller-Quade, Greg Niemeyer, Helena Nikonole, Julian Palacz, Elizabeth Pich, Matthew Plummer-Fernandez, Julien Prévieux, Peter Reichard, Manfred Kraft & Michael Volkmer, Matthias Richter & Josef N. Patoprsty, Chandrasekhar Ramakrishnan, Betty Rieckmann, Robotlab, Curtis Roth, RYBN.ORG, saai | Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau, Chris Salter, Karin Sander, Karl Sims, Rasa Smite & Raitis Smits, Space Caviar, Barry Stone, Monica Studer & Christoph van den Berg, The Critical Engineering Working Group, Jol Thomson, Suzanne Treister, UBERMORGEN.COM, Ruben van de Ven, Harm van den Dorpel, Koen Vanmechelen, Ivar Veermäe, Nikolaus Völzow, :vtol:, Clemens von Wedemeyer, Peter Weibel, Alex Wenger & Max-Gerd Retzlaff, Where Dogs Run, Dan Wilcox, Stephen Willats, Manfred Wolff-Plottegg & Wolfgang Maass, World-Information Institute.

The exhibition was designed by Peter Weibel and curated by Peter Weibel, Blanca Giménez, Yasemin Keskintepe und Livia Nolasco-Rózsás and Natalia Fuchs and Franz Pichler as external consultant.

Basic information on the exhibition

Press conference: Wed., 18.10.2017, 11.00 a.m.
Opening of the exhibition: Thur., 19.10.2017, 7.00 p.m.
Duration of the exhibition: 20.10.2017–05.08.2018

Opening times: Wed.-Fri. 10.00 a.m.–6.00 p.m.
Thur. until 10.00 p.m.
Sat./Sun.: 11.00 a.m.–6.00 p.m.

The exhibition is an educational experiment. You can find further information on the communication program and the accompanying events here: www.zkm.de

Admission to the exhibition is free.

Oktober 2017

Open Codes
Exhibition

Duration of exhibition
Fr 20.10.2017 – Sun 05.08.2018

Press conference
Wed 18.10.2017, 11.00 am

Opening
Thu 19.10.2017, 7.00 pm

Venue
ZKM Lichthof 8+9

Press contact

Regina Hock
Press officer
Tel: +49 (0) 721 / 8100 – 1821

Email: presse@zkm.de
www.zkm.de/presse

ZKM | Center for Art and
Media Karlsruhe
Lorenzstraße 19
76135 Karlsruhe

Founders of the ZKM

Partners of the ZKM

In cooperation with

Sponsored by

Culinary partners

Oktober 2017

Open Codes
Exhibition

Duration of exhibition
Fr 20.10.2017 – Sun 05.08.2018

Press conference
Wed 18.10.2017, 11.00 am

Opening
Thu 19.10.2017, 7.00 pm

Venue
ZKM_Lichthof 8+9

Press contact

Regina Hock
Press officer
Tel: +49 (0) 721 / 8100 – 1821

Email: presse@zkm.de
www.zkm.de/presse

ZKM | Center for Art and
Media Karlsruhe
Lorenzstraße 19
76135 Karlsruhe

Founders of the ZKM

Partners of the ZKM

Karlsruhe, July 23, 2018

The second phase of the successful educational experiment *Open Codes* opened on 01.09.2018 with around 40 new works under the title *Open Codes II. The World as a Data Field*

Opening weekend (01. & 02.09.2018) with reOPENing party, hackLOUNGE, workshops and discussion series

Since the launch of *Open Codes* on 20.10.2017, the ZKM has registered almost 100,000 visitors within eight months. The first foreign station of *Open Codes* in the gallery of the Goethe-Institut Mumbai had about 3,500 visitors in two months. The number of visitors to the first phase of *Open Codes* in Karlsruhe and Mumbai was impressively high. They prove how much the completely new exhibition and educational experiment – with free admission, free snacks and drinks, free WLAN and free electricity – is accepted by the public.

After the first phase (20.10.2017-05.08.2018) of *Open Codes* showed various examples of coding, from Morse Code to genetic code, and their artistic and industrial application, the focus of the second phase (01.09.2018-02.06.2019) is on the investigation of a world that is not only generated, controlled and controlled by things, words and images, but above all by data. That is why the exhibition is called *Open Codes II: The World as a Data Field*. It opened on September 1st 2018 with a comprehensive workshop and education program as well as a reOPENing party and hackLOUNGE. In addition to the approximately 40 new works to be set up in the exhibition space – the highlight is the large-scale installation *The world as a data field* with 40 screens by Peter Weibel and Christian Lölkes – code-based scientific projects have been published on the [Open Codes website](#) since September 1st 2018. These works are only available online.

"The large number of electronic interfaces such as smart phones, computers, television, radio, scoreboards in offices, airports, stock exchanges and train stations, which surround every person in the western world every day, clearly shows that navigation with the help of the sun, moon and stars has long been replaced by satellite-based navigation and other instruments. In the digital age, people are guided to their destination by algorithms based on the availability of mobile phone masts and visible satellites in the sky. Today's migrants travel by smartphone instead of passport: in a world managed by codes, it is the passe-partout of the twenty-first century. After the coded world, the exhibition now gives an insight into this digital world dominated by data." (Peter Weibel, artistic-scientific director of the ZKM)

July 2018

Open Codes II
The World as a Field of Data
Exhibition

Duration of exhibition
Sa 01.09.2018 – Sun 02.06.2019

Location
ZKM_Atrium 8+9

Admission to the exhibition is free!

Press contact

Regina Hook
Press officer
Tel.: +49 (0) 721 / 8100 – 1821

Email: presse@zkm.de
www.zkm.de/presse

ZKM | Center for Art and
Media Karlsruhe
Lorenzstraße 19
76135 Karlsruhe

Founders of the ZKM

Partners of the ZKM

New large-scale installation: Atrium becomes the data main station

In atrium 8 the new installation *The world as a data field* is presented (idea and concept: Peter Weibel; programming and realisation: Christian Lölkes), which confronts us in an exaggerated way with data on the numerous screens that accompany us around the clock, from the airport, to the train station, to the stock exchange, in our homes and on the road.

Data fields are omnipresent: which aircraft are in our airspace, what does the network weather look like, how much data is flowing through the glass fibre in the building: All this information is collected on more than 40 screens in the atrium, which thus becomes the data main station.

Educational experiment *Open Codes*

With the exhibition *Open Codes*, the ZKM has developed a completely new exhibition format that is unique in the museum landscape: a knowledge platform that is freely accessible and very similar to our actual living and working environment. With this new exhibition format, a mixture of laboratory and lounge, the ZKM not only meets the requirements of digital change to understand knowledge as a central resource, but also integrates the individual wishes and requirements of its visitors into the space of the museum. Following its educational mandate, the ZKM is thus redefining the museum for the 21st century.

The co-working areas in the exhibition, which are intended to encourage learning and working together in a relaxed atmosphere, will continue to be used for workshops, parties, camps, science teams and meetings. For the second phase of the exhibition, the ZKM, together with committed groups from Karlsruhe, has also developed a comprehensive mediation and supporting programme.

July 2018

Open Codes II
The World as a Field of Data
Exhibition

Duration of exhibition
Sa 01.09.2018 – Sun 02.06.2019

Location
ZKM_Atrium 8+9

Admission to the exhibition is free!

Press contact

Regina Hock
Press officer
Tel.: +49 (0) 721 / 8100 – 1821

Email: presse@zkm.de
www.zkm.de/presse

ZKM | Center for Art and
Media Karlsruhe
Lorenzstraße 19
76135 Karlsruhe

Founders of the ZKM

Partners of the ZKM

PARTNERS, PROMOTERS AND SPONSORS OF THE EXHIBITION

In cooperation with

Sponsored by

Light | Art | Space

grüneräume

www.kickerkönig.de

July 2018

Open Codes II
The World as a Field of Data
Exhibition

Duration of exhibition
Sa 01.09.2018 – Sun 02.06.2019

Location
ZKM_Atrium 8+9

Admission to the exhibition is free!

Press contact

Regina Hock
Press officer
Tel: +49 (0) 721 / 8100 – 1821

Email: presse@zkm.de
www.zkm.de/presse

ZKM | Center for Art and
Media Karlsruhe
Lorenzstraße 19
76135 Karlsruhe

Founders of the ZKM

Baden-Württemberg
MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FÖRDERUNG UND KUNST

Partners of the ZKM