

Acerca do Estatuto da Imagem nas Redes Digitais: Notas a Partir de um Levante Político

On the Status of Image in Digital Networks: Notes from a Political Uprising

*Sobre el Estatuto de las Imágenes en las Redes Digitales:
Apuntes desde un Levantamiento Político*

Eli Borges Junior¹

Resumo

Decorre de um projeto de pesquisa em que se pretendeu formular uma proposição teórica sobre os modos e meios de operação das imagens em contextos digitais. Procurando trilhar um caminho fenomenológico de reflexão, o artigo debruça-se sobre o caso Neda Agha-Soltan, jovem assassinada no Irã durante um protesto político no ano de 2009. As imagens de sua morte ganharam vasta repercussão, reaparecendo inclusive em manifestações posteriores, sobretudo da chamada Primavera Árabe. A partir desse caso – sem, no entanto, qualquer pretensão de generalizar nossas proposições –, buscamos abrir uma possível chave por meio da qual possamos identificar certos aspectos particulares a um tipo de imagem gerada e disseminada a partir do elemento digital. Em certa medida legatária da eletricidade e da reprodutibilidade técnica (W. Benjamin), essa imagem, reformulada, a penetrar as mais variadas esferas da vida com a explosão das tecnologias digitais, sugere reverberar – de modo ainda mais extremo – ecos de uma crise da percepção já anunciada pelo filósofo alemão. Diante disso, indagamos: em que medida a hipertrofia dessas imagens digitais abrir-nos-ia um flanco para vislumbrar mesmo uma relação outra com as imagens, um novo modo de acessá-las e percebê-las? Como poderíamos descrever seus modos de operação sobre nós? Reconhecendo a vastidão do tema e de caminhos possíveis para uma abordagem do mesmo, este texto procura, atravessando noções congruentes de outros autores, problematizar essas questões dilemáticas a partir, sobretudo, da noção de imagem digital como uma espécie de “superfície” comum, território de compartilhamento do *sentir*.

Palavras-chave: Imagem. Redes digitais. Sentir. Percepção. Neda Agha-Soltan.

Abstract

Results from a research project that intended to formulate a theoretical proposition about the modes and means of operation of images in digital contexts. Trying to follow a phenomenological path, the article focuses on the case of Neda Agha-Soltan, a young woman murdered in Iran during a political protest in 2009. The images of her death would gain wide repercussion, reappearing even in subsequent manifestations, especially of the Arab Spring. From this case – without, however, any pretension to generalize our propositions –, we seek to identify certain aspects specific to a kind of image generated and disseminated from the digital element. That image, to a certain extent an inheritance of electricity and technical reproducibility (W. Benjamin), and penetrating the most varied spheres of life with the explosion of digital technologies, would reverberate – in a more extreme mode – echoes of a crisis of perception already announced by the German philosopher. Hence, we ask: to what extent would the hypertrophy of these digital images give us a flank to glimpse even another relation with the images, a new way of accessing and perceiving them? How could we describe its modes of operation on us? Recognizing the vastness of the theme and the possible ways to approach it,

¹ Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil, ridolfi.eli@gmail.com.

this text seeks, through congruent notions of other authors, to problematize these dilemmatic issues starting, above all, from the notion of digital image as a kind of common “surface”, territory of sharing the *feeling*.

Keywords: Image. Digital networks. Feeling. Perception. Neda Agha-Soltan.

Resumen

Surge de una investigación en la que se pretendió formular una propuesta teórica sobre los modos y medios de operación de las imágenes en contextos digitales. Siguiendo un camino de reflexión fenomenológico, el texto se centra en el caso de Neda Agha-Soltan, joven asesinada en Irán durante una protesta política en 2009. Las imágenes de su muerte alcanzarían amplia repercusión, reapareciendo incluso en manifestaciones posteriores, especialmente la llamada Primavera Árabe. A partir de este caso – sin ninguna intención de generalizar nuestras proposiciones –, buscamos abrir una posible clave a través de la cual podamos identificar ciertos aspectos particulares a un tipo de imagen generada y difundida a partir del elemento digital. En cierta medida heredera de la electricidad y de la reproducibilidad técnica (W. Benjamin), esta imagen, reformulada, penetrando en los más variados ámbitos de la vida a partir de la explosión de las tecnologías digitales, reverberaría – de forma aún más extrema – ecos de una crisis de la percepción ya anunciada por el filósofo alemán. Ante esto, planteamos las preguntas: ¿Hasta qué punto la hipertrofia de estas imágenes digitales nos permitiría vislumbrar incluso otra relación con las imágenes, una nueva forma de accederlas y percibir las? ¿Cómo podríamos describir sus modos de funcionamiento? Reconociendo la amplitud del tema y las posibles formas de abordarlo, este texto busca, a través de nociones congruentes de otros autores, problematizar estas cuestiones partiendo, sobre todo, de la noción de imagen digital como una especie de “superficie” común, territorio para un compartir del *sentir*.

Palabras clave: Imagen. Redes digitales. Sentir. Percepción. Neda Agha-Soltan.

1 INTRODUÇÃO

Em seu célebre *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin parece já nos anunciar, com a profusão das novas imagens geradas pela eletricidade, uma espécie outra de relação com o mundo e suas coisas: "cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução" (BENJAMIN, 2012, p. 184). Não seria mesmo hiperbólico conceber seus exemplos das "revistas ilustradas" e das "atualidades cinematográficas" (Ibid, 2012, p. 184) como algumas das primeiras manifestações de uma miríade incontável de imagens, filhas dessa mesma eletricidade, as quais, ganhando volume e aprimoramentos técnicos ao longo do século XX, culminariam naquilo que hoje denominamos, de modo bastante amplo, como "redes digitais".

Para além das próprias imagens e de sua presença cada vez mais intensa na vida social, poderíamos dizer que, em larga medida, no século XX, aquilo que também se altera parece ser o modo pelo qual acessamos as imagens. Antes resguardadas ao âmbito eminentemente privado e com funções litúrgicas ou artísticas, as imagens, que ganhariam a possibilidade da

reprodução técnica, passam a assumir um posto diverso na articulação da vida social: não apenas em número, mas, sobretudo, no modo em que constituirão nossa própria forma de ver e de conceber a realidade. A fotografia e o cinema nos dariam, principalmente no âmbito das artes, a possibilidade de experimentar um modo outro de fruição das imagens, para além do privado: fruir uma imagem torna-se, assim, um exercício também experimentável *na e pelas* massas. Da passagem do "valor de culto" ao "valor de exposição" (BENJAMIN et al., 2012, p. 19), atravessando a admissão de uma recepção distraída (BENJAMIN et al., 2012, p. 34), Benjamin busca, a seu modo, narrar uma contenda cujos reflexos se fariam sentir aguda e profundamente como uma verdadeira "crise da percepção" humana (BENJAMIN, 2015, p. 147).

Se é possível afirmar que, de certa maneira, Benjamin já anuncia, com sua obra, fundamentos importantes que nos provocam a repensar os modos de operação das imagens, faz sentido também sugerir que efeitos ainda mais radicais desse sismo – mesmo como consequências diretas e indiretas da reprodução técnica – seriam desencadeados a partir das últimas décadas do século XX. A resultante desse largo movimento talvez possa ser entrevista no advento de um tipo particular de imagem, uma “imagem digital”, a qual, sob um ponto de vista constitutivo, seria tributária da sofisticação dos sistemas de codificação binária e da capacidade, por parte dos sistemas digitais, de disseminar informações a partir de tecnologias de comunicação conectadas em rede.

Nesse diapasão, pretendemos aqui refletir² sobre a intensificação dos usos e aplicações dessa imagem, gerada e operada *nas e pelas* redes digitais e cuja intensificação seria capaz de torná-la, como aqui sugerimos, uma espécie de "superfície"³, "instância"⁴ ou simplesmente "esfera" em que predominantemente nos relacionamos hoje. Nessa "esfera", parecem convergir e se reconfigurar territórios anteriores (como os da cultura, da ciência e, sobretudo, da política), sugerindo-nos formas outras de acesso à realidade e, no limite, modos outros de existência. Cumpre-nos assinalar que nosso objetivo não é, de modo algum, delimitar um conjunto de características a partir das quais poderíamos descrever o estatuto dessas imagens das redes digitais: o fenômeno é por demais complexo e multifacetado para ser esgotado ou compreendido na ocasião tão estrita de um artigo acadêmico. De todo modo, o que buscamos

² O presente artigo é uma versão revisada de trechos da tese de doutorado do autor, sob o título Teoria da Forma algorítmica. Entre uma estética e uma ética dos algoritmos: relações entre imagem, fruição e ação, defendida na ECA/USP em março de 2020.

³ Para uma noção de imagem como "superfície", vale conferir as diferentes formulações de Vilém Flusser (FLUSSER, 2008) e Susan Buck-Morss (BUCK-MORSS, 2004).

⁴ Pode-se aqui remeter também à interessante definição de imagem como "instância" ("sede") evocada por Eugênio Bucci. Para isso, ver Bucci (2009). Ver também Bucci (2002).

aqui é – em fidelidade a nosso título – apresentar algumas "notas", observações, hipóteses sobre essa imagem partindo de um exemplo específico. Se possível for estender essas reflexões a outras searas, será necessário então reinaugurá-las na ocasião de outros textos ou discussões acadêmicas.

De todo modo, se for a nós franqueado o estabelecimento de uma premissa, pedimos licença para sugerir essa “imagem digital” como um estágio avançado da imagem reproduzível, como algo que levaria ao extremo, por sua conta e vez, a "crise da percepção" também anunciada pelas palavras de Benjamin, "crise" que se desencadearia sobretudo a partir de uma mudança nas condições e na natureza do acesso às imagens e por suas consequências ainda mais disruptivas em nossa época. A recepção das imagens, como um exercício cada vez mais "público", parece ter nos conduzido a um compartilhamento extremo do *sentir*, precipitando uma espécie de "sensibilidade coletiva", algo que Mario Perniola nos ajuda a descrever quando sustenta que estaríamos vivendo uma "época estética", com o predomínio de um *sentir* não mais "interior, singular, subjetivo, privado", mas sim "anônimo, impessoal, socializado" (PERNIOLA, 1993, p. 11-14).

É assim que, na esteira da noção de Perniola, talvez possamos abrir espaço à hipótese da emergência de um *modus percipiendi* outro, o qual se articula justamente *por e a partir* desse caráter compartilhado do *sentir*: na medida em que *sentir* se torna uma tarefa cada vez mais "socializada" (para usar o termo do filósofo italiano), o que antes era do âmbito do "íntimo", do "doméstico", do "familiar" parece então buscar um posicionamento dentro dessa nova dinâmica, disputando espaços de visibilidade e sugerindo novos desenhos de nossas relações em público, de nossa "*mise en scène* da vida cotidiana" (GOFFMAN, 1973). A imagem digital comportar-se-ia, seguindo essa hipótese, como uma "superfície" em que, materialmente, dar-se-ia esse compartilhamento, "superfície" (que, em alguma medida, substituiria a arquitetura física dos espaços públicos tradicionais) na qual mais do que *estarmos juntos, sentimos juntos*⁵.

O que seriam as ditas "redes sociais digitais"⁶ senão o "território" por excelência de

⁵ Noção que Michel Maffesoli inspira-nos a pensar a partir de sua reflexão sobre a importância das imagens em uma forma de sentir típica do que descreve como "pós-modernidade", um "*sentir avec*" ("sentir com"), ainda que, por outro lado, aqui não assumamos o seu caráter ritualístico ou "estético-religioso" (MAFFESOLI, 1993, p. 165). Ainda segundo Maffesoli, "[a imagem] faz um laço. Ela estabelece uma *religação*. Há, portanto, uma dimensão comunitária no compartilhamento de imagens eletrônicas" (MAFFESOLI, 2018, p. 9-10, itálico do autor).

⁶ "Redes sociais digitais", denominação de Massimo Di Felice (DI FELICE, 2017) e 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,

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 um tanto quanto difícil sustentar uma afirmação como essa. E por quê? Problematizando a questão a partir de nossa hipótese central: talvez porque haja aí uma mudança nas modalidades de recepção – e nas formas de fruição – das imagens: passaríamos, assim, a estabelecer com elas um tipo outro de relação na medida em que as "percebemos" de modo distinto.

Para isso – façamos um breve apontamento – realizaremos uma reflexão que, embora circunscrita aos exemplos de natureza política que selecionamos (imagens do caso Neda Agha-Soltan), não deixam também de insinuar chaves possíveis para apreensões mais amplas do fenômeno das imagens nas redes digitais. Em nenhuma medida afirmamos um “caráter geral” ou unívoco das mesmas, o que também não nos interdita a pretensão de buscar descrevê-las a partir de possíveis “rastros” comuns, que, como tais, podem ser retomados, rearticulados – inclusive conforme novas experiências – e, com isso redescritos. É nesse sentido que optamos, no presente artigo, por uma abordagem eminentemente "fenomenológica", concebendo aqui esse termo não propriamente como pertencente a um "método", mas como caminho possível de exame de um objeto que pode nos revelar tantas chaves diversas de leitura. "Fenomenológico", neste nosso texto, pode ser compreendido, assim como nos recomenda Georges Didi-Huberman, 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"⁷ (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 36). É nesse sentido que aqui apresentamos um exercício no qual a dimensão de nossa própria experiência atua, inelutavelmente, como constituinte dos contornos da reflexão apresentada.

2 MODOS OUTROS DE PERCEBER AS IMAGENS: O CASO NEDA

Os modos de operação da imagem em levantes políticos dos últimos anos – sobretudo aqueles que se articularam fundamentalmente a partir de uma ação "net-ativista"⁸ – parecem

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" (JOHN, 2012, p. 180). Acrescentamos aqui ainda outras redes sociais (mais recentes), como Instagram, Reddit, Tik Tok e Snapchat.

⁷ 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".

⁸ Concebido por Massimo Di Felice (DI FELICE, 2017, 2019; DI FELICE; PEREIRA; ROZA, 2017), o termo "net-ativismo" refere-se a uma nova configuração da ação social contemporânea que se articula de forma

nos oferecer alguns indícios de uma transformação de nossa relação com as imagens e de nosso modo de percebê-las. 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 1 - Algumas das diversas imagens de Neda Agha-Soltan compartilhadas nas redes sociais digitais; composição



Fonte: Google Images (2020)⁹.

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 desde o início de sua agonia até segundos após sua morte. Todo o procedimento dos primeiros-socorros fora capturado pela câmera: seus últimos segundos seriam tomados pelas palavras de reanimação do médico que tentaria

direta ou indireta a partir das redes digitais ver (BORGES JUNIOR apud DI FELICE; PEREIRA; ROZA, 2017). 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 digitais: podem ser descritos pela ausência de um conteúdo programático específico e bem definido ou de lideranças (uma hierarquia de poder) organizadas (como poderíamos observar, em contraposição, no chamado "ativismo tradicional").

⁹ Disponível em: <https://www.google.com/imghp?hl=pt-Br>. Acesso em: jan. 2020.

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 tomara as redes¹⁰, contabilizando centenas de milhares de visualizações poucas horas após o ocorrido.

Figura 2 - A morte de Neda, legendas em inglês; fotogramas do vídeo



Fonte: Youtube (2010)¹¹.

Neda não fora 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 seu e de outros tantos governos? Pois, não é dos outros, mas sim de Neda que temos as referidas imagens de horror. 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 Neda que nada tinha a ver com o episódio¹². Além disso, nas primeiras horas posteriores ao assassinio, quando suas

¹⁰ Principalmente por meio do Facebook e do Youtube. Uma das filmagens ficaria mais conhecida e pode ainda ser visualizada nas redes. Há também montagens com vídeos registrados a partir de outras câmeras. Por razões estritamente acadêmicas, indicamos a seguir um desses endereços: <https://www.youtube.com/watch?v=R1hkQtuwV38>. Acesso em: 2 out. 2020.

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R1hkQtuwV38>. Acesso em: jan. 2020.

¹² Um dos mal-entendidos, aliás, traria 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

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 contando, assim, com um passado considerável de luta política, nem mesmo qualquer histórico conhecido de envolvimento em outras manifestações: Neda era uma pessoa anônima.

Seu caso insinuava-se como o daquele de Luther Blissett, "pessoa coletiva" utilizada como bandeira de diversos movimentos de guerrilha pelo mundo; ou como o do subcomandante Marcos, "porta-voz" cujo rosto ninguém jamais conheceria, a falar pelo Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), no México (DI FELICE, 2017, p. 153). Podemos ainda, mais recentemente, remeter ao caso Anonymous, cuja máscara de Guy Fawkes – figura mesmo de provocação e de deboche – ocultaria tantos milhares (ou milhões) em revoltas pelo mundo. A propósito, a imagem principal pela qual se identifica esse último movimento parece sintetizar, em si mesma, o próprio anonimato: um corpo sem rosto; no lugar, um ponto de interrogação.

Figura 3 - A identidade aberta de Luther Blissett, imagem compartilhada por ativistas e hackers das mais variadas regiões do planeta.



Fonte: Wikimedia Commons (2007)¹³.

Figura 4 - Emblema do movimento Anonymous

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).

¹³ Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Luther_Blissett_\(pseud%C3%B4nimo_coletivo\)#/](https://pt.wikipedia.org/wiki/Luther_Blissett_(pseud%C3%B4nimo_coletivo)#/). Acesso em: dez. 2020.



Fonte: Wikimedia Commons (2013)¹⁴.

Mas o que nos sugerem todos esses exemplos? 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. Ao se converter o ocorrido em imagem digital, tornando-o uma "superfície" a transitar pelas redes, nossa própria relação com o mesmo sugere transformar-se: parece irromper, com essa imagem, também um outro tipo de relação com o próprio evento. Em outras palavras, ao ser transposto para esse tipo de imagem e, a partir dela, submetido à dinâmica da repercussão nas redes, o próprio ocorrido parece se transfigurar, assumindo-se como um fenômeno muito maior do que aquele que se passou em uma rua de Teerã. Tal vídeo parece, assim, escapar do domínio documental para, disseminado pelas redes digitais, assumir um outro caráter.

Ora, sob esse novo formato, poderíamos sugerir então que a figura de "Neda", assim como a de Luther Blissett, parece adquirir uma outra forma de aparecimento no mundo, migrando de um nível predominantemente factual para a esfera do simbólico. Sua imagem sugere se desvincular do próprio "fato", de seu próprio corpo, para então assumir uma dimensão outra, aquela reconfigurada pelo elemento digital. Sugere, com isso, fugir à representação de seu próprio rosto: "Neda" adquire um significado muito maior que aquele anterior "referente" – e a confusão em torno de sua identidade quiçá tenha sido o sintoma mais notório disso. As faces que vemos nas imagens das redes parecem deslizar de um estatuto representativo – elas parecem fazer algo mais do que simplesmente "representar" o rosto daquela desafortunada jovem – para exercerem então a condição de expressão de algo mais amplo: insinuem, assim, tornar-se, por sua conta e vez, uma superfície de

¹⁴ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Anonymous#/media/Ficheiro:Anonymous_emblem.svg. Acesso em: dez. 2020.

compartilhamento de um *sentir*. Mas o que isso quer dizer?

3 IMAGEM COMO COMPARTILHAMENTO DO *SENTIR*

Ainda que o caso Neda tenha aqui as suas particularidades, o aspecto sobre o qual gostaríamos de jogar luz diz respeito à sua dinâmica de disseminação a partir do compartilhamento. “Compartilhamento” aqui deve ser compreendido não como um “ato distributivo” – com a divisão de algo material em partes e sua posterior distribuição – mas sim como um “ato comunicativo”, ou seja, capaz de tornar “comum” algo fundamentalmente imaterial¹⁵. Se ampliarmos nosso escopo de análise, talvez seja possível ampliar também esse modo de operação do caso Neda como uma possível chave para pensarmos os próprios modos de operação das redes digitais (pensemos, por exemplo, na dinâmica de disseminação dos chamados “virais” ou de certos “memes”, geralmente associados à ironia ou ao humor). O que seria então esse algo imaterial ali compartilhado?

Nossa hipótese é a de que a imagem ganharia repercussão também porque se torna uma “superfície” capaz de plasmar em si certos desejos e aspirações, afetos e visões de mundo, que, em alguma medida, irmanam-se. A imagem coverter-se-ia em uma espécie de expressão material desse *sentir*, espaço *comum* em que as relações sociais sugerem adquirir uma operacionalização muito mais estética do que propriamente racional¹⁶. Do embate argumentativo, do diálogo e da perspectiva do entendimento da “esfera pública” tradicional (HABERMAS, 2014), passaríamos a uma condição em que as imagens comportar-se-iam como território de reunião e, ao mesmo tempo, de concorrência desses afetos.

Assim, as imagens que “vemos” nas redes talvez operem muito mais como pretextos, como “dispositivos” para um “sentir com”, recorrendo à expressão de Michel Maffesoli (MAFFESOLI, 1993, p. 163-166). Ao se converter em imagem típica das redes digitais, a figura do rosto de Neda parece se descolar da materialidade e de uma dimensão visual ou auditiva: torna-se, assim, “expressão” de afetos, condensação de um sentimento de revolta contra a tirania e a opressão. Em certa medida, ela despersonaliza-se para então reconfigurar-

¹⁵ 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, “a atividade fundamental e constitutiva da Web 2.0, em geral, e dos sites de redes sociais (SNSs), em particular” (JOHN, 2012, p. 167, tradução nossa). Há, nesse contexto, o desenvolvimento de uma outra ideia de compartilhamento: “esse tipo de compartilhamento envolve permitir que outra pessoa tenha algo que você tem (algo como compartilhar uma barra de chocolate), sem implicar qualquer tipo de sacrifício material por parte daquele que compartilha. Não somente não se trata de um jogo de soma zero, mas também é uma forma de compartilhar que nos deixa com mais do que quando começamos” (JOHN, 2012, p. 170, tradução nossa).

¹⁶ Ideia que, em certa medida, já seria, em uma formulação ainda embrionária, anunciada em BORGES JUNIOR, 2019.

se como dimensão própria a cada um daqueles que a compartilham, como se, com isso, revelasse seus próprios rostos. A imagem de Neda é reapropriada por cada um deles, assumindo um caráter “universal”, capaz de promover a identificação com levantes ou ações de protestos os mais diversos – e talvez por conta dessa sua nova natureza tenha ela viajado a toda potência, alcançando os mais variados pontos do globo.

Esclareçamos muito bem essa operação. Dizer que isso que compartilhamos – a imagem digital – significaria muito mais um "dispositivo" não implica reduzir sua importância, mas, muito pelo contrário: é justamente sua condição de "expressão" desses afetos que a torna tão poderosa como mecanismo sensibilizador. Superando uma função eminentemente representativa, ela sugere assumir um papel radicalmente distinto daquele da imagem do ídolo político – a de Che Guevara talvez seja uma das mais emblemáticas (sobretudo a que parte da fotografia *Guerrillero heroico*, de Alberto Korda) –, 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 lógico, operando em nós um efeito sensibilizador cuja tradução irá muito além da perseguição de uma finalidade, de um *thélos*, uma verdade, enigma a ser desvendado, como no caso de uma imagem analógica.

Operando fundamentalmente a partir da representação, dificilmente se deslocando dessa, a imagem analógica parece perseguir um “sentido”: o que seria a tarefa clássica de fruir imagens se não a tentativa de traduzi-las em palavras coerentes? Parece haver aí uma certa dependência do texto, como se não pudesse sobreviver por completo sem ele – talvez por essa perspectiva possamos compreender algo da “dificuldade” de uma aderência mais generalizada às manifestações fugidias e multifacetadas da dita “arte contemporânea”. Aprendemos a lidar assim com as imagens analógicas: afinal, *o que* estariam essas representando? Seja na pintura, na escultura, na fotografia ou no cinema convencionais, todo o processo de constituição da imagem preocupar-se-ia com essa orientação: a nós cabe a tarefa de desvendar seu mistério, solucionar seus enigmas, ainda que a nós, "espectadores", seja concedida a mais ampla liberdade de "interpretá-la".

Ora, em qualquer um desses suportes, ela se anuncia a nós "como" imagem. O próprio modo em que se inscreve em seu suporte atua como denúncia disso. Daí o corolário: haverá ali uma rivalidade invencível entre sua própria condição de objeto material e aquilo que evoca. Há algo de sua materialidade que sempre saltará aos nossos olhos: por mais arrebatadoras que sejam a dor e a angústia às quais a contemplação de *Laocoonte* nos convida, por mais que isso evoque um "além da imagem", impossível é perder-se nessas

sensações 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 analógico, significa, portanto, agir, ao fim e ao cabo, dentro dessas fronteiras, delimitando com isso também os próprios limites de como fruí-la ou acessá-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" pelo qual podemos acessá-la. Pois essa rivalidade invencível entre a materialidade da obra e aquilo a que evoca teria como legado a sua também invencível frontalidade com o espectador. Ora, não seria esse o grande crime de Eurípides apontado pela incandescente crítica de Nietzsche (NIETZSCHE, 2007, p. 66-75). É por querer transfigurar em imagens materiais o θυμός (*thymós*) 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, uma maneira de ver a imagem que se articula, ao fim e ao cabo, por uma dependência inelutável da imagem com seu suporte¹⁷.

Ainda que as luzes e cores de um Botticelli evoquem, poderosas, a "grandeza serena" (WINCKELMANN, 1975, p. 53) do nascimento de Vênus, ainda que Munch implacavelmente traduza em seu *O Grito* a angústia profunda daquele momento em que uma "espada fulgurante e sangrenta" rasgar-lhe-ia "a abóbada do céu" (POGGI, 2011, p. 28), parece ser impossível negar essa sua condição primeira: ambas as imagens são óleo sobre tela; são, antes e irremediavelmente, suporte material. Ainda que busquem transcender seus objetos, essas imagens e a "representação" conviveriam 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 tal quadro, tal fotografia, tal escultura [esse "objeto"] quer dizer?". O suporte da imagem, ainda que relegado a segundo plano em nome daquilo que evoca, parece nunca ter deixado de assumir esse papel cabal – e é justamente esse registro na ampla história da imagem que nos permite reconhecer o caráter "formal" daquilo que chamamos por imagem analógica.

É por isso que, prescindindo de um suporte material específico, a imagem digital e sua fruição sugerem escapar a essa rivalidade, no contexto analógico, entre objeto material e

¹⁷ 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.

aquilo que de imaterial procura evocar. Isso não significa dizer que ela não tenha um "suporte": a rigor, a imagem digital não deixa de se manifestar por algum recurso material. 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 – no caso Neda, ela se transfiguraria em um sem número de versões –, o que, em certa medida, parece dissolver aquela rivalidade com o suporte. No caso da imagem analógica, porém, qualquer mudança deve ser recíproca: refazer uma imagem, repintar ou redesenhar, envolve necessariamente a alteração do próprio suporte da imagem, o que assinala aqui uma distinção importante em relação à imagem digital. E, por isso, poderíamos então aventar, no que toca a essa última, um descolamento da própria materialidade, imagem sem uma dependência inelutável de um suporte, a permitir aquele “compartilhamento” do imaterial a que nos referimos no início deste item, franqueando, por sua vez, o livre – e caótico – trânsito do sensível.

4 IMAGEM COMO CONCORRÊNCIA DE AFETOS

Voltemos especificamente ao exemplo das imagens de Neda e 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.

O problema do rosto de Neda reaparece aqui para nos dizer que, ao cabo, talvez não esteja propriamente nele o foco de nosso dilema: em que pesem os traços comuns de uma face e do véu que o cobre ao modo islâmico, ao buscarmos esses exemplos nas redes digitais, encontraremos imagens marcadamente diferentes, produzidas segundo os mais diversos afetos. Há, assim, as mais "literais" e que parecem visar uma espécie de reconstituição mais detalhada do ocorrido, até as imagens mais simples, em poucas cores e sem qualquer texto. Há também aquelas com mensagens de esperança, 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.

É possível entrever 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. O que temos ali apresenta-se como algo heterogêneo, a colocar em choque as mais diversas visões de mundo. Não há, portanto, algo que canalize essas versões atribuindo a elas uma certa unicidade e por isso mesmo talvez não seja hiperbólico aventar que imagem de Neda opera de modo distinto ao da imagem de um documento histórico, tal como o exemplo de Alberto Korda.

Revigorando certos elementos aqui já postos, o que gostaríamos de ressaltar no caso Neda é que, além dessa diversidade de visões de mundo, de versões, parece não haver, ao fim e ao cabo, algo com o que elas possam ser comparadas no sentido de se aproximarem ou não de uma pretensa "fatorialidade" ou "verdade comum". 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 correta dos fatos": o que ganha relevância não é a busca da versão "verdadeira", mas a tensão entre as inúmeras versões. Tensão entre visões de mundo distintas: um dos aspectos que dão movimento às redes digitais.

Assim, o idioma da "verdade", da versão "única" ou "universal", sugere não ser aqui o que orienta a sua operação. A imagem digital parece não depender, para operar e sensibilizar, de uma inscrição no "fatorial" e, por isso, a sua força como imagem talvez resida justamente para além do que graficamente nos apresenta: aquilo que nos "mostra" pode ser bastante distinto daquilo a que pode nos conduzir ou daquilo que pode nos fazer *sentir*. A partir de um descolamento em relação à "fatorialidade" e de sua assunção como superfície de concorrência de afetos, a imagem digital adquiriria uma importante capacidade de disseminação. A hipertrofia dessa imagem geraria uma herança importante: tornar-se, essa imagem mesma, uma das formas fundamentais de expressão dos afetos em nossa época. Uma forma pela qual *sentimos*, uma forma de que necessitamos para *sentir*, forma pela qual a energia afetiva (imaterial) apresenta-se materialmente. É nesse sentido que, no limite, o ato de *sentir* hoje parece estar, cada vez mais, relacionado àquele de produzir e de intercambiar imagens.

Assim como os próprios afetos, essas imagens parecem também buscar, por diversos modos (inclusive apelando 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 talvez se defina no que se refere à duração e à solidez dessa hegemonia. Pois, na mesma medida em que é arrebatador, é também efêmero o seu efeito de sensibilização (uma herança cujo germen, guardadas as devidas ressalvas, seria já anunciado por Benjamin no efeito de *choc* do cinema?). A imagem

digital parece operar nessa tensão, repolarizações contínuas entre afetos, visões de mundo, uma inexorável tendência ao caos a qual se reflete também no próprio modo em que é produzida e disseminada nas redes digitais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cumpramos ressaltar que, de fato, não faz qualquer sentido estabelecer fronteiras ou distinções claras entre o que aqui descrevemos como “imagem analógica” e “imagem digital”. Mas, se definir distinções claras seria descautelado, talvez incorramos no mesmo equívoco desconsiderando seus possíveis pontos de incongruência. O que pretendemos apresentar neste artigo foi uma tentativa de vislumbrar certos elementos que, em alguma medida, sugerem um certo deslocamento no modo de operação das imagens a partir de uma alteração de seu elemento tecnológico articulador.

Seriam as imagens digitais instáveis e oscilantes assim como a matéria-prima de que se constituem, a saber, a própria eletricidade? Essa é uma provocação que aqui deixamos em aberto. Afinal, como nos sugere o caso Neda, elas podem extrair de nós reações as mais contraditórias, certos comportamentos que provavelmente não imaginariamos algumas décadas atrás. O que explicaria, poderíamos aqui indagar, o casamento de japoneses com seus avatares de games? Como compreender, sob uma perspectiva realmente profunda e sem a sedução do recurso paliativo das dicotomias, aquilo que hoje, na ausência de um termo mais adequado, insistimos em alcunhar de “pós-verdade”?¹⁸. As imagens digitais parecem nos sugerir um modo ambíguo de operação, que se reflete sobre o próprio modo em que as acessamos a partir da percepção. Ao mesmo tempo em que tais imagens despertam nossa atenção, elas também nos distraem, e talvez seja justamente essa contraditória dinâmica aquilo que nos impele a estar, de fato e quase sempre, "conectados".

Em alguma medida operando como legado de uma crise no modo de perceber o mundo já anunciada por Benjamin, a imagem digital sugere nos abrir a uma espécie de "bipolaridade" (BORGES JUNIOR, 2016): ela é tão intensa quanto é, na mesma medida, apática. Tem ela a dupla capacidade de ser histriônica e entediante, ainda que o tédio aí seja apenas um momento de preparação para a próxima fase maníaca. E é por isso que a imagem digital talvez se esboce como uma expressão de nossa época, imagem, em cujo modo de produção e operação, podemos vislumbrar uma espécie de "reflexo autobiográfico" de nossa própria civilização (GOMBRICH, 1986, p. 303).

¹⁸ Sobre essa questão, debruço-me especificamente em BORGES JUNIOR, 2019.

Como crise constante, a imagem digital parece mesmo nos conduzir a um *modus percipiendi* diverso em que a tarefa do perceber se desloca daquela de distinguir entre "clareza e distinção", mas na qual tudo parece se revelar 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 estado perpétuo. Afinal, o que esperar de uma imagem "situada no campo de tensão entre figura e cálculo" (SIEREK, 2009, p. 134). O corolário de tudo isso talvez não seja, no final das contas, a perda das "verdades" ou das "certezas", mas sim algo ainda mais fundamental: a dos próprios critérios para defini-las.

AGRADECIMENTOS

Artigo decorrente de bolsas de doutorado: processo nº 2016/03588-7 e processo nº 2018/06565-3, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. Data da primeira edição [1936].
- BENJAMIN, W. **Sobre la fotografía**. Trad. José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-Textos, 2015. Data da primeira edição [1931].
- BENJAMIN, W. *et al.* **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BORGES JUNIOR, E. Forma espetacular e imagem bipolar: reflexões sobre abstração e concretude na fruição da imagem midiática contemporânea. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXIX., 2016, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2016. p. 1-16.
- BORGES JUNIOR, E. What is the post-truth? Elements for a critique of the concept. **Brazilian Journalism Research**, v. 15, n. 3, p. 496-513, dez. 2019. DOI: <https://doi.org/10.25200/BJR.v15n3.2019.1189>
- BUCCI, E. Em torno da instância da imagem ao vivo. **Revista Matrizes**, v. 3, n. 1, p. 65-79, ago./dez. 2009.
- BUCCI, E. **Televisão objeto: a crítica e suas questões de método**. 2002. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BUCK-MORSS, S. Visual Studies and global imagination. **Papers of Surrealism**, v. 2, p. 1-29, 2004.

DI FELICE, M. **Net-ativismo**: da ação social para o ato conectivo. Trad. Eli Borges Junior. São Paulo: Paulus, 2017a.

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.; PEREIRA, E.; ROZA, E. **Net-ativismo**: redes digitais e novas práticas de participação. Campinas: Papirus, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. **Peuples exposés, peuples figurants**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012. L'oeil de l'histoire, 4.

FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

GOFFMAN, E. **La mise en scène de la vie quotidienne**: 2. Les relations en public. Trad. de Alain Kihm. Paris: Les Éditions de Minuit, 1973.

GOMBRICH, E. **Aby Warburg**: an intellectual biography. 2. ed. Oxford: Alden Press Limited, 1986. Primeira edição [1970].

HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa. Trad. Denílson Luís Werle. São Paulo: Unesp, 2014. Primeira edição [1962].

JOHN, N. A. Sharing and Web 2.0: the emergence of a keyword. **New Media & Society**, v. 15, n. 2, p. 167-182, 2012.

MAFFESOLI, M. Arcaísmo, cibercultura e reencantamento do mundo: as dobras do cotidiano tecnológico. **Comunicação & Informação**, v. 21, n. 2, p. 4-18, out. 2018.

MAFFESOLI, M. **La contemplation du monde**: figures du style communautaire. Paris: Grasset, 1993.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad., notas e posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Primeira edição [1872].

PERNIOLA, M. **Do sentir**. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993.

POGGI, J. (org.). **Edvard Munch**: Écrits. Trad. Luce Hirsch. Paris: Les Presses du Réel, 2011.

SIEREK, K. **Images oiseaux**: Aby Warburg et la théorie des médias. Trad. par Pierre Rusch. Paris: Klincksieck, 2009.

SOLTANI, N. **Mein gestohlenes Gesicht**: Die Geschichte einer dramatischen Verwechslung. München: Kailash, 2012.

WINCKELMANN, J. J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975. Primeira edição [1764].