

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE OBRAS



Atribuição - Não comercial

Através deste instrumento, autorizo a utilização gratuita da obra *“Tempo para nada: só para fazer fotografias”* para download, assim como para cópia, distribuição, exibição do trabalho protegido por direitos autorais. Os trabalhos derivados feitos com base nele, deverão possuir crédito à autora e propósitos não comerciais.

Fortaleza, _20 de ___abril_ de 2011.

Cláudia Linhares Sanz

TEMPO PARA NADA, SÓ PARA FAZER FOTOGRAFIAS¹

POR CLÁUDIA LINHARES SANZ²

Foi aquela menina do colégio público que me fez ficar o dia inteiro com esse incômodo. Por que carregar uma máquina fotográfica na mochila, todos os dias, junto com seu *ipod*? Todos os dias? A menina apareceu em reportagem de um telejornal sobre “acompanhantes” eletrônicos dos adolescentes no cotidiano. Mas por que fotografar, todos os dias, eventos que não são nem especiais nem inéditos? Por que, afinal, carregar e apontar a câmera para o cotidiano, na mesmice desse passar dos dias? Será que ela não poderia anotar na agenda, ocasionalmente, seus encontros com os amigos, como eu e minha irmã fizemos?

Não; não podia nem queria. Desejava fotografar e *postar* todos os seus dias na escola ou grande parte deles.

De fato, ultimamente, não temos tempo para nada, só para fazer fotografias. Ontem, na rápida ida ao parquinho – nosso filho precisava de algum ar fora do apartamento –, tiramos muitas, ele estava lindo. Só não pude fazer mais fotos (foi uma pena não poder registrar a brincadeira de cinco minutos com o Pedrinho) porque o cartão de memória estava cheio: no final de semana fotografamos bastante (preciso agora fazer o *download*, enviar para o *site* que imprime e me traz as fotos em casa. Será que meu cartão de crédito já está liberado?). Aliás, preciso mandar copiar também as fotos do outro final de semana, na casa de minha mãe. E as do carnaval. Também as de janeiro. As do batizado de meu sobrinho. Ah, as fotos do primeiro aniversário do Lucas também ficaram muito bonitas, e até hoje não imprimi. São umas 12 pastas, com cerca de 400 arquivos cada. Há também as fotos da festa de dois anos, o bolinho na creche... ah, o almoço na casa do avô... Acho que estão no *harddrive* externo, porque a memória do computador ficou cheia. Será que gravei nos CDs, no *pendrive* ou no *harddrive* pequeno? Ou será no grande? Ou está no *backup* do *backup* – o técnico do computador me disse que não adianta ter apenas um; é preciso ter, no mínimo, dois *backup* do mesmo

¹ A primeira versão desse texto foi publicada no site do Fórum Latino Americano de Fotografia, na curadoria de Carlos Carvalho, com o título “Fotografias dentro da mochila ou tecnologias iluminadas” (São Paulo, 2010). Essa segunda versão foi publicada In Sandri, Sinara e Carvalho, Carlos (Org.) *Cadernos de Fotografia*, O tempo na fotografia (V. 2), Porto Alegre: Brasil Imagem, 2010: 69-82.

² Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense com pesquisa no Instituto Max Plank de história da Ciência, em Berlim. Docente e coordenadora no Núcleo de Fotografia da Universidade Católica de Brasília; Professora substituta da FAC, UNB.

arquivo. Quem sabe não compro outro *harddrive* – tenho muito medo de perder as fotos dos primeiros dias da vida de meu filho e as visitas todas que ele recebeu, as imagens do dia em que ele engatinhou pela manhã e comeu papinha à tarde; inesquecíveis mesmo são as farras no chuveiro, os passeios de carrinho, as idas a Paquetá, o papo com o jornaleiro, a amizade com os porteiros. Será que consigo um *backup online* para guardar todos esses momentos memoráveis – fazer uma prótese eficiente para minha tão saturada memória? De todo modo preciso atualizar-me, atualizar as imagens, os equipamentos, os *softwares*, a impressora, a câmera, o *facebook*, os cartões; e minha conta bancária. Quando mandar copiar, não posso esquecer de escolher bem; da última vez mandei as fotos tremidas porque as melhores tinham desaparecido – talvez tenha gravado em outra pasta no arquivo. Tenho uma pilha de DVDs com fotos, mas eles não rodam nesta última versão do Mac. Também ainda não tive tempo de escolher as melhores. Talvez eu devesse enviar todas, o que, porém, demandaria muito tempo. Na noite passada, deixei o computador trabalhando sozinho, mas as imagens não baixaram, talvez elas tenham ficado cansadas. É preciso diminuir o tamanho do arquivo, passar pelo *photoshop*. Talvez não faça nada –, mas preciso, pelo menos, esvaziar o cartão porque amanhã tem mais parquinho, Pedrinho e pão de queijo na hora do lanche. Adoro as imagens do lanche. E do parquinho. E da nossa casa. E da nossa família. E da hora do banho. Onde terei guardado as fotos do Lucas na piscina na última aula de natação?

A mãe da Alice (amiguinha do prédio), ela sim, se superou. Normalmente a cada aniversário exibe um filminho das últimas novas da menina (os convidados ficam assistindo à menininha comendo pela primeira vez, fazendo xixi no piniquinho, dando cambalhota, uma gracinha). Este ano, ela inovou. Distribuiu um jogo de memória: duas imagens duplicadas de cada sorrisinho da Alice. As fotos, feitas por fotógrafo profissional, encantaram outras mães, as vovós e os titios – todo mundo levou para casa uma lembrancinha inesquecível da menina graciosamente vestidinha de mini, exibindo seus três anos em poses diversas... uma beleza. Ou, então, talvez eu possa imitar aquele casal que faz filmes a cada viagem. É só colocar as fotos no programa de animação com música e depois postar no Youtube. Pelo menos não terei mais que diminuir os arquivos, baixar no *site*, imprimir as fotos, comprar os álbuns, colar as fotografias. Nunca vou ter tempo para isso mesmo. A Nádia agora exibe viagens-filmes para os amigos em toda festinha em sua casa ou, então, simplesmente convida os amigos para compartilhá-los *online*. As imagens são incríveis, cheias de efeito. Ficamos sabendo o quão extraordinária a aventura deles foi. O último que vi tinha uns oito minutos. Nossa (!) parecia que a viagem tinha sido de meses (mas eles só passaram dois dias na cidade). O quarto do

hotel era realmente confortável. E as imagens no banheiro... o namorado da Nádia fazendo a barba estava muito charmoso. Vimos também como foi a visita à torre Eiffel, ao museu do Louvre, os espanhóis que conheceram no bairro chinês, os amigos brasileiros que pegaram com eles o metrô, o prato de lagosta, o passeio de ônibus, a andança de bicicleta, a despedida do aeroporto. Nádia aparece com cada roupa linda, realmente surpreendente.

Lindas mesmas são aquelas fotografias das transas de Felipe e Jô, um casal de artistas plásticos. Algumas mais explícitas, outras menos. Exibem uma vida emocionante, alegre, jovial. Cada imagem... Nada de tédio ou vazio, pura criatividade. O sexo deles... plasticamente perfeito em suas imperfeições. É incrível a displicência em que aparecem (displicência que se faz tão elaborada quanto estetizada). Ouro dia encontrei o Felipe na padaria e ele me disse que as fotografias deles estão hospedadas num *site* que já teve mais de 2.000 visitas. Disse-me que, no começo, pesquisavam uma linguagem íntima, mas depois foram percebendo como era *cool* fazer parte da imensa rede de pessoas que, atualmente, gostam de mostrar imagens do sexo privado e “real”. No entanto (e talvez ele não saiba), suas fotografias exibem um erotismo não tanto vinculado à “vida como ela é” – aquele já protagonizado pela Nan Goldin – mas que encanta principalmente por um permanente *glamour* do perfil e do estilo que defendem (aliás, as fotografias e vídeos caseiros exibidos na rede desses parecem estar mais do que nunca numa defesa de estilos e padrões de vida...) Sempre fico pensando se todas as transas deles seriam tão bem-sucedidas quanto aparecem nas fotografias, se sempre escolheriam luzes tão libidinosas quanto o tratamento da imagem faz sentir. Ou será que também fazem transas destratadas, desajeitas ou inibidas?

Pronto, cansei. Talvez eu não faça nada mesmo com as minhas fotos. Nem impressão, nem tratamento, nem filminho, nem postagem. Mas pelo menos as fotos eu continuo fazendo – vou continuar carregando na mochila a possibilidade permanente da foto (igualzinho à adolescente do colégio).

Para ser sincera, continuo com uma pontadinha de dúvida: por que levar a máquina para a cama, para o banheiro e para a cozinha? Por que a câmera se tornou o personagem central de nossos circuitos de prazer? Fico pensando quantas máquinas dentro da mochila. Quantas imagens por dia, quantas imagens dentro dos computadores. Fico pensando no tempo: ultimamente não temos tempo para nada, só para fazer fotografias.

Seria de afeição à vida que tratam as fotografias da atualidade? Ou de afeição à imagem? Tudo se exhibe quando se vive ou o que se vive de fato está, hoje, apenas no que se exhibe? Parece ser de uma vida-imagem que todas essas fotografias tratam da atualidade, um viver que se realiza na visibilidade, uma bioimagem. Tratam de uma aderência da imagem à vida. É a língua do tempo nas fotografias falando. A língua do contemporâneo dizendo que a câmera se naturalizou dentro da mochila. Declarando o desejo insaciável de acumular imagens de nossas vidas, de exibi-las, compartilhá-las; o apetite por salvar toda a exiguidade do presente, saturar a memória para não correr o risco de sufocar ou desaparecer, expor nossas vidas para credenciá-las e legitimá-las. Trata-se quase de uma corrente coletiva impulsionando esse paladar pela imagem sem que tenhamos nenhum tipo de estranhamento com o fato de nossos filhos terem um número tão grande de imagens, que provavelmente lhes dificultará reter a lembrança de qualquer uma delas. É a língua do tempo na fotografia testemunhando o gosto por ver as imagens dos outros, vasculhar o que, antes, poderia ter sido intimidade; examinar, avaliar, controlar (e até vigiar) os comportamentos, as atitudes e os “perfis” alheios. É a fotografia dizendo de uma nova diagramação subjetiva, que se realiza no tecido da visibilidade, na espetacularização das personalidades. É a fotografia como técnica de extrospecção, produzindo novos alicerces de subjetividade.³ É a fotografia pronunciando um mundo mergulhado em imagens que, incorporando cada vez mais novas possibilidades de produção imagética, não consegue, entretanto, refletir sobre elas. É a fotografia celebrando as técnicas digitais, “salvadoras”, “democratizantes”, “inovadoras”, “velozes” num mundo em que se pode e se quer ver tudo em tempo real. É a língua do atual enunciando o presente ampliado e onipresente do capitalismo pós-industrial (esse, sim, cada vez mais invisível e estriado).

Parece mesmo que é de um jeito banal que as imagens contam de nós, tão banal quanto os parágrafos iniciais deste texto. Sabemos, experimentamos e saboreamos essa mania fotográfica da atualidade: não apenas os amadores desfrutam dessas novas possibilidades de produzir imagens, os artistas contemporâneos também se deliciam com as inovadoras possibilidades de fotografar, armazenar número cada vez mais gigantescos de fotografias, clicar freneticamente, provar os novos programas de tratamento de imagem, hibridizações digitais, mecanismos crescentemente complexos e virtuosos. Afinal quem não quer ser “contemporâneo”? Ser fotógrafo contemporâneo tornou-se uma virtude, um elogio, uma

³ Ver importa texto sobre as novas regras de constituições do eu: Sibilia, Paula. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

necessidade de sobrevivência, e isso, muitas vezes, parece significar fundamentalmente utilizar ou tematizar essa enorme proliferação de novas tecnologias. Lançam-se novos equipamentos e uma enxurrada de experimentações: mais e mais imagens, mais e mais possibilidades estéticas na programação dos novos *softwares* lançados por empresas cada vez mais poderosas e efetivamente ricas.

Por ironia, entretanto, muito do que se celebra como novo talvez não seja tão novo assim. Em 1920, o mundo já havia adquirido, como identificou Siegfried Kracauer, um rosto absolutamente fotografável, e a vida já havia tornado-se amplamente um “presente fotografável”. Antes mesmo, em 1898, o *British Journal of Photography* estimava que “milhares de câmeras, profissionais e amadoras, estão sendo utilizadas no mundo”.⁴ De acordo com Terry Toedtemeier, na década de 1890 ocorre gigantesca explosão de informação visual, momento em que, pela primeira vez na história, a experiência de ver fotografias tornou-se lugar-comum.⁵ Durante o século XX, prolifera-se significativo estímulo para que as donas de casa, as crianças e os jovens se tornem uma espécie de repórter fotográfico da vida privada – “escreva isso no filme do tempo”, “faça da Kodak seu historiador familiar”, “nada melhor para contar uma história do que uma câmera fotográfica”.⁶ Com insistência, as revistas para amadores e as propagandas passaram, então, a questionar “por que não fotografar no inverno, como no verão e na primavera?”⁷ Às mulheres propunha-se que documentassem mês a mês o crescimento de seus filhos: quanto mais imagens o álbum da família contivesse, mais fortes seriam os laços familiares entre as gerações. A câmera deveria estar onde você estivesse. Em 1911, em revista para amadores, o anúncio da Kodak recomendava:

Fotografias dos dias de férias, é claro – mas não apenas essas – também as fotografias da família, dos amigos e das casas de festas, *flash-lights* das reuniões noturnas, *snapshots* que contam sobre as diversões diurnas, fotografias do *never-to-be-forgotten* amigos da escola – tudo isso deveria auxiliar a preencher o mais importante volume de sua casa, o livro Kodak.⁸

⁴ Toedtemeier, Terry. *Photography's love child: origins of the snapshot*. In Levine, Barbara e Snyder, Stephanie (orgs.). *Snapshot Chronicles: inventing the American Photo*. Princeton: Princeton Architectural Press, 2006: 187.

⁵ Idem.

⁶ Anúncio Kodak 1910, 1917, 1907. Acervo Duke University Libraries, arquivo digital. Disponível em <http://library.duke.edu/digitalcollections/ea/>

⁷ Anúncio publicado na *Kodakery*. Novembro de 1913. Disponível em <http://www.archive.org>.

⁸ Anúncio Kodak, 1911. Idem.

De acordo com Stephanie Snyder, em torno de 1915, a fotografia já teria saturado tanto o cotidiano comercial quanto o doméstico: o material gerado pelos amadores estava estimado em 1,5 milhão de fotografias anuais.⁹ Desde o final do século XIX, a decoração doméstica das casas burguesas demonstrava significativa profusão fotográfica, com inúmeras fotos enquadradas e móveis repletos de *viewing machines*: “a qualquer lugar que o visitante se dirigisse, deparava-se com a insistente presença de objetos fotográficos.”¹⁰ Talvez por isso o comediante musical inglês Corney Grain considerasse a câmera Kodak “um instrumento de tortura” que pronunciava constantemente “o terrível *click* que deixava o mundo louco” ... “Onde quer que você estivesse. Na terra ou no mar, ouviria o *click* do fotógrafo amador, *click! click! click!*”¹¹

Será, no entanto, que as relações entre técnica e subjetividade da atualidade podem ser consideradas a partir de uma simples continuidade moderna ou o que vivemos é um ponto zero absoluto – o início de uma totalidade inédita? Entre àqueles que consideram ser absolutamente inovador ou surpreendente tudo que vivemos hoje e àqueles que supõem que, no fundo, tudo permanece igual apesar dos novos modelos há, em geral, profunda concordância em descrever as virtuosidades tecnológicas (de ontem e de hoje) como o fundamento de cada época, seja na semelhança, seja na diferença. Aliás, de acordo com Paula Sibilia, não é casual que a impressão de começo absoluto, hoje tão recorrente, coincida, por um lado, “com o assentamento absoluto da tecnociência como um tipo de saber hegemônico” e, por outro lado, com a decadência do valor do sentido.¹² As supostas eficiência, transparência e neutralidade da tecnologia parecem dispensar toda explicação, reflexão ou investigação de sentido. Tais perspectivas – que não são sequer inovadoras, já que, pelo menos no âmbito da fotografia, o estatuto da imagem esteve historicamente bastante vinculado a sua *gênese maquínica* – corroboram para uma cristalização do senso comum em que tudo parece (e deverá ser) visibilidade. O mundo apresenta-se transparente como as imagens da neurociência: por que haveria aqui alguma matéria de questionamento, dúvida ou crítica? O melhor modo de compreendermos a produção imagética contemporânea se apresentaria, nessas perspectivas, a partir da descrição das mutações tecnológicas e da virtuosidade dos novos funcionamentos maquínicos: entendendo suas operações inéditas,

⁹ Levine, Barbara e Snyder, Stephanie. Op. cit.: 26.

¹⁰ Batchen, Geoffrey. Vernacular photography. In *Each wild idea*. London: The MIT Press, 2002: 70.

¹¹ Coe, Brian e Gates, Paul. *The Snapshot Photograph: the rise of popular photography 1888- 1939*. Londres: Ash & Grant, 1977: 18.

¹² Sibilia. Op. cit.: 122.

descrevendo-as exaustivamente, provavelmente chegaríamos mais perto de dimensionar as transformações atuais. Opera-se, dessa forma, por um importante determinismo tecnológico e diagrama-se, assim, uma lógica de causa e efeito, em que a causa é apontada como os novos aparelhos digitais, e os efeitos, a pretensa mudança de paradigma imagético, a alteração radical no modo de estruturarmos nosso pensamento, produzirmos nossas imagens e experimentarmos a vida. Na mesma medida em que a política foi desqualificada no mundo atual, as novas tecnologias foram alçadas à categoria de instrumentos de democratização, libertação e invenção, até artística. As tecnologias tornaram-se, então, um porto seguro não apenas para a medicina contemporânea, para a segurança das cidades, para o “empreendimento” empresarial e pessoal, mas também para as análises e reflexões atuais, para a criação e atualização na arte. A virtuosidade tecnológica fez-se central nos mais diversos projetos e enunciados contemporâneos, nos museus, nas galerias e, muitas vezes, nos círculos intelectuais. Como um cachorro que gira para alcançar seu próprio rabo, a cada novidade tecnológica, a cada lançamento mercadológico, surgem teorizações de última geração sobre as novas experiências imagéticas.

Indegavelmente, o desafio de pensar o elo entre imagem, pensamento e tecnologia ganha, de fato, uma dimensão significativa na atualidade diante do caráter inovador de certos aparelhos tecnológicos. No entanto, o novo na mania fotográfica contemporânea não parece tratar apenas dos temas que escolhemos hoje para clicar. Também não parece tratar-se de uma alteridade que se reduz meramente à intensificação da aceleração, da popularização ou da naturalização moderna, até porque a acentuação das linhas modernas de ação é de tal modo intensa, que podemos questionar se, na linha, não se manifesta uma fratura. Tais deslocamentos subjetivos igualmente não parecem ser reduzíveis as inúmeras e constantes novidades dispostas pelas atuais tecnologias de imagem, disponibilizada por câmeras como as HD SLR – SLR digitais que fazem vídeo em HD –, pelos programas que convergem funções como produção, tratamento e arquivamento e pelos inéditos procedimentos imagéticos.

As reflexões acerca do sentido da produção imagética e da experiência cotidiana mostram-se, provavelmente, mais interessantes quando consideram os aparelhos tecnológicos constitutivos de mudanças mais amplas, de processos que não estão suspensos dos jogos e dos conflitos que se exercem na atualidade, sendo permanentemente atravessados pelas

formulações sobre tempo, verdade e memória. Mais do que conjunto de meros aparatos técnicos, a tecnologia imagética se configura como integrante de uma rede heterogênea de enunciados, práticas, saberes e fenômenos – um tipo de formação histórica que responde, como Foucault tão bem apontou, à urgência de uma certa atualidade. Trata-se de rede sujeita a variações, disputas, visibilidades e invisibilidades. As máquinas são sociais antes de ser técnicas, como compreende Gilles Deleuze: “As máquinas não explicam nada, é preciso analisar os agenciamentos coletivos dos quais elas são apenas uma parte”.¹³ Elas são lugares de prática material, mas também de formação discursiva, estética, política e social. Isso significa que as tecnologias imagéticas constituem-se como *dispositivos* e, portanto, relacionam-se intimamente com as diagramações atuais do visível, com aquilo que há a ver e a falar em nosso mundo, ou seja, com as linhas de visibilidade e as curvas de enunciação. Estão, portanto, vinculadas estratégica e diretamente aos domínios de poder, às linhas de subjetivação e dessubjetivação, aos saberes e vetores em conflito.

Assim, os dispositivos atuais nos permitem distinguir o que é aceitável no âmbito de nossa racionalidade e no campo científico contemporâneo; permitem engendrar noções acerca do que deve ser considerado bom ou ruim, relevante ou irrelevante, verdadeiro ou falso, qualificável ou inqualificável. São efeitos-instrumentos, produto e produtores da subjetividade contemporânea. Como bem analisa Fernanda Bruno, “não são exteriores à dinâmica sócio-cultural contemporânea, mas lhe são imanentes”, intrínsecos aos processos políticos e sociais.¹⁴ Entrelaçados a processos e práticas como consumo, estratégias de marketing, coleta de dados, promessas de segurança, formas e meios de comunicação, os dispositivos atuais acabam exercendo funções múltiplas: comunicam, expressam, exibem e são comumente usados no âmbito da vigilância e do controle.¹⁵ Tais dispositivos não são ruins ou bons, afirma Bruno, diabólicos ou salvadores, mas antes claramente vinculados à “maquinaria informacional, reticular e modular do capitalismo pós-industrial”, gerando um universo imagético que, cruza cada vez mais, as dinâmicas do espetáculo e da vigilância.¹⁶ Como pensou Foucault, o dispositivo está inscrito em um jogo de poder, estando sempre, ligado também a configurações de saber que dele nascem mas que igualmente o condicionam: “é

¹³ Deleuze, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: ed. 34, 1992: 216.

¹⁴ Ver Bruno, Fernanda. *Estética do flagrante: controle e prazer nos dispositivos de vigilância contemporâneos*. *Cinética – Programa Cultura e Pensamento/Ministério da Cultura*, Rio de Janeiro, 2008: 1.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem.

isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles”.¹⁷

Máquinas de ver e fazer falar, promover visíveis e invisíveis, esquecer e lembrar, gerar transparências e opacidades. Dispositivos de um regime sócioimagético em que a cultura visual moderna vai, progressivamente, cedendo força ao regime de visibilidade contemporâneo, que tem como alicerces fundamentais a vigilância, a exposição da vida privada, a alteração significativa na experiência temporal e mneumônica. As câmeras pessoais, as câmeras de vigilância, as *webcams*, os *weblogs*, as redes sociais de postagem de imagens e dados fazem parte de um aparato global que “amplia enormemente o número de indivíduos sujeitos à vigilância e a capacidade de coleta, processamento e uso de informações a seu respeito”¹⁸. Distintos daquela subjetividade moderna, interiorizada, em que a autovigilância prolongava a norma social,

os dispositivos contemporâneos vêm contribuir para a constituição de uma subjetividade exteriorizada onde vigoram a projeção e a antecipação. Exteriorizada porque encontra na exposição ‘pública’, ao alcance do olhar ou conhecimento do outro, o domínio privilegiado de cuidados e controle sobre si (...). A subjetividade é aí exteriorizada na medida em que o que a caracteriza, o que a ‘constitui’ e a ‘compõe’ são menos inclinações e desejos reclusos numa interioridade que deve ser trazida à luz, do que um campo superficial de ações, hábitos e transações eletrônicas dispostos em bancos de dados que, uma vez analisados e classificados, irão projetar criminosos, consumidores, doentes, trabalhadores, atuais ou potenciais. É da exterioridade da ação e do comportamento que se extrai ou se projeta a subjetividade, com uma identidade e uma individualidade que não estavam previamente presentes. O ato de vigilância não se dá sobre um indivíduo já constituído; ele projeta, antecipa um indivíduo e uma identidade potencial.¹⁹

De fato, as tecnologias da imagem integram, como um dos elementos estratégicos, uma rede complexa de caráter histórico, num âmbito de promessas e expectativas, entranhada nas políticas contemporâneas de atenção, em proposições morais, científicas e econômicas. Elas respondem a solicitações e produzem solicitações, mobilizam afetos e geram corpos, respondem a certas convocações e, simultaneamente, são capazes de convocar outro “vir a ser”. Isso significa que não causariam por si só efeitos sócio-culturais previamente dados por seus mecanismos tecnológicos, mas que, como dispositivos, seus efeitos fazem parte de modo

¹⁷ Foucault, Michel. Sobre a história da sexualidade In *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001: 246.

¹⁸ Bruno. Op. cit.: 5.

¹⁹ Bruno. Op. cit.: 6.

permanente das disputas políticas que ainda estão em jogo na atualidade. Se “o dito e o não dito são os elementos do dispositivo”, é porque há toda uma área obscura, silenciada, que está sempre em jogo, modificando posições, funções e sentidos.²⁰ Cada elemento dessa rede heterogênea pode estabelecer ressonâncias e contradições com os outros elementos, exigindo nova rearticulação. Isso significa que o efeito do dispositivo só se faz, de fato, presente na efetuação dos jogos de renegociação e rearticulação, não estando prévia e exclusivamente determinado pela materialidade maquínica, mas dando-se efetivamente a partir das diagramações e dos conflitos políticos e sociais a que essa rede está sujeita.

Assim, podemos produzir dois questionamentos simultâneos acerca desse universo imagético da atualidade. Primeiro, pensar os novos dispositivos não como “pontos zeros”, mas indagá-los a partir de sua emergência: como foi possível no mundo atual a produção desse novo?²¹ De que maneira certos dispositivos encontram suas condições de exercício? Como mapear a entrada em cena das forças que vieram a constituir a complexidade desses dispositivos tecnológicos? Como pensar suas condições de aparecimento, transmutação ou desaparecimento? De que modo identificar a emergência das teorias e das problematizações, o poder-saber, sobre os quais estão fundados tais dispositivos imagéticos? A segunda indagação se situaria no âmbito dos desdobramentos possíveis desses dispositivo, do devir que está e continuará estando em disputa. Como tais dispositivos podem produzir efeitos novos, avançando sobre domínios e gerando efeitos ainda não concernidos?

Nesse sentido, se os dispositivos se constituem como *efeitos-instrumentos* de certas configurações de subjetividade e objetividade, de certos regimes de visibilidade e inteligibilidade, de novos esquemas de memória e esquecimento, de sistemas de vigilância e de controle, do monopólio da aparência e da espetacularização do eu, o sistema que instauram configura-se de modo dinâmico, em que estão presentes não apenas modelos de transparência, mas também uma área considerável de elementos invisíveis e paradoxais capazes de anular, desorganizar ou subverter a própria eficácia do modelo.²² É possível vislumbrar, dessa maneira, desvios da programação pretensamente dada pelo dispositivo, possibilitando a emergência de outros sentidos e práticas. De certa maneira, inventar uma relação menos cega e mais crítica como essa presença acelerada e massificadora das novas tecnologias de

²⁰ Foucault. Op. cit.: 244.

²¹ Pergunta realizada por Deleuze em O que é um dispositivo In Deleuze, Gilles. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996.

²² Ver Accioly, Maria Inês de A. J. *Isto é simulação: o efeito de real como estratégia de comunicação*. Tese de doutorado, UFRJ, ECO, 2009, no prelo.

imagem. Ser talvez aí, contemporâneo como Giorgio Agamben defendeu: estabelecendo relação singular com nosso próprio tempo, a ele aderindo e, ao mesmo tempo, dele tomando distâncias. Para o autor ser contemporâneo é produzir uma “relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a este aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela”.²³ Em sua opinião,

contemporâneo é aquele que matem fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (...) Pode-se dizer contemporâneo apenas para quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas partes da sombra, a sua íntima obscuridade (...) o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho das trevas que provém do seu tempo.²⁴

O escuro não é uma não visão, mas um modo de visão, uma habilidade que, de acordo com Agamben, neutraliza as luzes que provêm da época para descobrir suas trevas, seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. Para ele, os contemporâneos são raros porque, para tal atitude, se exige a coragem de não só fixar o olhar no escuro da época, mas compreender também que nesse escuro há uma luz que, viajando permanentemente em nossa direção, distancia-se de modo infinito. Em suas palavras, exige que sejamos pontuais “num compromisso ao qual se pode apenas faltar”.²⁵ Trata-se da impossibilidade de saber de todo o nosso tempo porque o presente, em sua perspectiva, não é de fato só o tempo mais distante, mas também algo que nunca nos poderá alcançar: “o seu dorso está fraturado e nós nos mantemos exatamente no ponto de fratura”.²⁶ Tal experiência especial de tempo nos possibilitaria talvez perceber o presente não através da luminosidade emitida pela transparência e pela eficácia das novas tecnologias ou pela clareza das descrições que se regozijam quando narram o ineditismo dos funcionamentos tecnológicos, mas por aquilo que ainda não está previsto, aquilo que está invisível ou obscuro, aquilo que interroga, critica e produz sentido – operações tão desprezadas nos dias de hoje.

²³ Agamben, Giorgio. O que é contemporâneo? Lição inaugural do curso de Filosofia Teorética 2006-2007. In O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009: 59.

²⁴ Idem, ibidem: 63.

²⁵ Idem, ibidem: 65.

²⁶ Idem.

