

O INDIVÍDUO NA ERA DO ESPETÁCULO DIGITAL: ALVO, MATÉRIA-PRIMA E POTENCIAL CRÍTICO

THE INDIVIDUAL IN THE AGE OF THE DIGITAL SPECTACLE:
TARGET, RAW MATERIAL AND CRITICAL POTENTIAL

POR ARI FERNANDO MAIA.¹

Resumo

O texto, elaborado sob a forma de um ensaio, procura esboçar uma constelação histórica em que as contradições da individualidade são continuamente redefinidas tanto por mudanças econômicas como por novos dispositivos sociotécnicos que reconfiguram o sensorio, a cognição e os desejos. Percorre o texto o argumento de que a individualidade depende da reflexão crítica, da produção de experiências intelectuais, e que o entendimento das contradições em tela depende tanto de um olhar para o todo, para o capitalismo e suas mutações, como para os dispositivos, instituições e tecnologias em que as relações entre saber e poder tomam formas concretas em sítios próximos aos indivíduos. O texto finaliza ressaltando ainda a relevância da arte para o desenvolvimento de uma subjetividade afeita ao pensamento crítico.

Palavras-chave: individualidade; sociedade do espetáculo; cultura digital.

Abstract

This essay seeks to sketch a historical constellation in which the contradictions of individuality are continually redefined both by economic changes and by new sociotechnical devices that reconfigure the sensorium, cognition and desires. The argument runs through the text that individuality depends on critical reflection, on the production of intellectual experiences, and that the understanding of the contradictions in question depends as much on a look at the whole, as well as to capitalism and its mutations the devices, institutions and technologies in which the relations between knowledge and power take concrete forms in places close to individuals. The text ends by emphasizing the relevance of art for the development of a subjectivity used to critical thinking.

Keywords: individuality; spectacle society; digital culture.

¹ Doutor em Psicologia pela USP-SP, Professor do Departamento de Psicologia da Unesp - Bauru. Endereço institucional: Av. Eng. Edmundo C. Coube 1401, Vargem Limpa, Bauru - SP. CEP 17033-360 E-mail: ari.maia@unesp.br

1 –

Ao lado das mudanças legais, econômicas e sociais produzidas pelas revoluções burguesas, um vasto conjunto de dispositivos sociais, econômicos e culturais, incluindo práticas higiênicas, mudanças arquitetônicas, hábitos privados, formas estéticas musicais, literárias e pictóricas, além das liberdades individuais presentes na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, vão entronizar o sentimento de ser um indivíduo no decorrer do século XIX. Segundo o historiador Alain Corbin (1991): “O sentimento de identidade individual acentua-se e difunde-se amplamente ao longo de todo o século XIX” (p. 419). É importante notar que se trata de um sentimento, não necessariamente coerente com a universalização da liberdade política e com a autonomia moral que, nos campos social e filosófico, foram identificadas à individualidade pelo esclarecimento, pois a acentuação e difusão desse sentimento eventualmente se encontra em contradição com as condições objetivas que sustentam a construção histórica da individualidade. As promessas de liberdade, segurança, autonomia e igualdade nunca foram integralmente cumpridas e a individualidade de fato não se desenvolveu segundo suas potencialidades; mas o sentimento de ser um indivíduo, em sua ambiguidade, tanto inspirou revoluções como justificou a dominação.

A sociedade burguesa é o berço onde se desenvolvem essas contradições, tanto no todo, onde a pretensão de liberdade esbarra na alienação, como em suas instituições, onde as práticas de saber/poder atravessam a subjetividade, constituindo a individualidade como objeto e sujeito da própria coerção e liberdade. Ou seja, tanto Marx e sua crítica da economia política, como Foucault e sua genealogia das formas de saber e poder têm, ambos, âmbitos nos quais incide de forma mais precisa a crítica que, respectivamente, fazem, pois há contradições que abrangem a totalidade tanto como microfísicas do poder, e parece que perdemos algo quando abandonamos algum desses âmbitos. As contradições que afetam a individualidade incidem tanto por mediações da

totalidade alienada como por formas institucionais de saber e poder. Em vista dessas ambivalências, o sentimento de individualidade opera tanto como refúgio contra o mundo mau quanto como espaço privado que confronta a totalidade alienada; tanto como justificativa ideológica quanto como utopia em cujo núcleo se refugia a verdade. Não sendo plenamente realizável em condições de coerção, nem simples fantasmagoria enganadora, a individualidade e suas contradições se transformam conforme avançam na história as tecnologias, as instituições humanas e a própria sociabilidade capitalista, e nos confrontam como enigma que demanda decifração em sua configuração atual.

Supondo que é possível acompanhar a construção histórica da individualidade e suas contradições a partir tanto do movimento da totalidade contraditória do capitalismo como dos dispositivos em que se materializam relações de saber e poder, elaboramos, sob a forma de ensaio, um percurso em que se assinalam alguns pontos que consideramos nevrálgicos. Nosso objetivo é argumentar que nos encontramos em um momento em que uma configuração específica do todo e um conjunto de dispositivos digitais disseminados tornam o indivíduo identificado a um conjunto de trajetórias, alvo de vigilância permanente e continuamente mobilizado para realizar performances comportamentais sob o imperativo de uma exploração ubíqua. Nessa configuração, o indivíduo não é simplesmente fraturado e dividido, ele é o alvo de tecnologias que o exploram ubiquamente e reconfiguram sua subjetividade, desconstruindo alguns dos traços fundamentais que sustentaram os ideais da individualidade em sua origem moderna.

2 –

Corbin (1991), analisando a história do sentimento de individualidade no século XIX, lista uma longa série de dispositivos que favoreceram esse sentimento: a dispersão dos nomes, a popularização de espelhos, quartos individuais e de

práticas meditativas – disseminadas por uma sublitteratura de autoajuda que levava ao minucioso autoexame das próprias vocações, intenções e desejos –, a produção de marcas mnemônicas de si mesmo por meio de fotografias, diários e epitáfios, elaborar uma coleção privada, entre outros, são exemplos dessa tendência de individualizar que se impôs no século XIX na Europa. Tendência intrinsecamente contraditória, pois acompanhada de impedimentos objetivos de classe, gênero e raça, além de vários dispositivos de vigilância, cujo modelo mais conhecido é o panóptico.

O sentimento, portanto, era também ambivalente, pois se pressupunham na individualidade perigos inusitados, acompanhados por novas formas de angústia, de desejo e de vulnerabilidade, expressados na literatura pela figura do detetive que busca desvendar segredos de um criminoso. Individualidade e segredo convergem com a ampliação da separação entre as esferas do público e do privado, mas o espaço íntimo é tanto refúgio como perigo, e os controles sociais migrados para a interioridade nunca cessam de punir o indivíduo por seus desvios desejantes. A dominação e a exploração dos homens na práxis material também encontram expressões na esfera da intimidade; a individualidade se configura como contínua crise, enquanto avança o ideal de universalização dos bens da personalidade.

Simultaneamente, a cultura e o belo identificados à personalidade individual tornam-se valores. Segundo Marcuse (1997), a cultura assim configurada se revela falsa, pois carece de verdadeira universalização. A distinção entre o mundo espiritual e a civilização material, que afirma a liberdade e a beleza como fatores subjetivos, interiores, vinculados à personalidade, é ideologia a serviço da dominação. Perde valor a ideia de felicidade coletiva, cívica, e com isso se justifica a opressão aos protestos dos grupos oprimidos. Mas essa ideologia tem seu elemento de verdade, um núcleo crítico, na medida em que a ideia de indivíduos livres para se desenvolverem em todos os sentidos estava em franca contradição com a realidade material, ou seja, esta teria de ser transformada para tornar real

aquela ideia de felicidade. O iluminismo criou uma figura para preencher essa distância: a formação (*Bildung*), embora limitada, por se configurar como estado subjetivo, vinculado à contemplação e à prática da arte. Segundo Marcuse (1997):

Somente na arte a sociedade burguesa tolerou a realização efetiva de seus ideais, levando-os a sério como exigência universal. Ali se permite o que na realidade dos fatos é considerado utopia, fantasia, rebelião. Na arte a cultura afirmativa revelou as verdades esquecidas, sobre as quais o realismo triunfa no cotidiano (p. 113).

Com isso, a liberdade se torna um ideal subjetivo e não corresponde a uma liberdade dos sentidos e do corpo. Tal como se dá a partir do imperativo categórico kantiano, a formação iluminista ensina a disciplina como pressuposto da liberdade e, com isso, cancela sua possibilidade real. O que Marcuse (1997) chama de Cultura Afirmativa corresponde à convergência de liberação e controle do indivíduo. O núcleo de verdade dessa ideologia se refugia no elemento de aparência (*Schein*) da arte, naquilo que ela expressa, que vai além da mera reprodução da existência e permite sua confrontação com aquele ideal de liberdade que coincide com a dominação.

Marcuse ainda aponta que a abolição da cultura afirmativa coincide com a era do capital monopolista, que passa a exigir dos indivíduos um estado de mobilização total para aderir a uma “comunidade exterior abstrata” (MARCUSE, 1997, p. 123), abolindo a interiorização. Os novos dispositivos que mobilizam o indivíduo perdem suas contradições, onde se refugiavam elementos progressistas, e na ideologia fascista já não há lugar para a felicidade e a realização da liberdade individuais. A arte se torna utilitária e integrada à lei da valorização contínua, efêmera e empobrecida, e o indivíduo se torna uma abstração vazia.

Não é dos menores problemas a continuidade da lógica cultural do fascismo na democracia após a Segunda Grande Guerra; ao menos em alguma medida, o conceito de indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) tangencia essa delicada questão. Na indústria cultural, a função dos objetos culturais se desloca

da esfera da arte para o entretenimento, resultando em um predomínio da lógica do efeito e da função disciplinar em consonância com a estereotipia dos produtos culturais. A sociedade desintegrada integra pela assimilação aos padrões culturais repetitivos oferecidos pela indústria, resultando em semiformação (*Halbbildung*) e em pseudoindividação. A primeira identifica aquela apreensão leviana e superficial que, absolutizada e alheia a argumentos críticos e à experiência com o objeto, oferece conteúdos estereotipados à falsa projeção caudatária do esquema da autoconservação: “a falsa projeção é o usurpador do reino da liberdade e da cultura; a paranóia é o sintoma do indivíduo semicultivado” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 182). A pseudoindividação é a marca de uma contradição: “contra a vontade de seus senhores, a técnica transformou os homens de crianças em pessoas. Mas cada um desses progressos da individuação se fez à custa da individualidade em cujo nome tinha lugar” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 145). Ao invés de realizar o processo de assimilação crítica do mundo, processo arriscado e eventualmente estranho ao ideal de autoconservação, o sujeito aderente aos produtos da indústria cultural se identifica mimeticamente aos estereótipos fungíveis oferecidos como se fossem produtos culturais.

A ideologia fascista e sua persistência na indústria cultural desconstroem as condições em que a individualidade pode ocorrer, pois seu apelo a uma adesão mimética à massa e à violência direta é perturbado pelas características distintivas da subjetividade moderna que se encontram ilustradas por Hamlet: a dúvida, a ponderação, a reflexão, que abrem possibilidades de escolha e implicam um desdobramento temporal em que a hesitação se une à reflexão apoiada na memória. A força do indivíduo depende de que possa absorver de forma ampla e livre a cultura e tenha tempo e liberdade para refletir sobre suas contradições. Desse potencial reflexivo derivam sua força e o perigo de que promova ações subversivas da ordem totalitária, o que torna as formas artísticas de vanguarda, que denunciam a violência que se abate sobre os índices do individual, anátemas

para o fascismo. O problema que enfrentam Adorno e Horkheimer (1985), entretanto, não é somente o fascismo na Alemanha sob Hitler, mas sua persistência em condições democráticas, no contexto da Guerra Fria e do Welfare State. Neste contexto é que as novas formas de integração do indivíduo, em especial a indústria cultural, ameaçam o potencial emancipador da cultura e produzem uma integração das características dissonantes da individualidade, sem que o caráter coercitivo dos dispositivos panópticos do século XIX seja abandonado. A coerção se faz de forma que mal disfarça seu caráter violento, assinalando que ficar de fora não é uma opção, mesmo quando se trata do consumo de mercadorias culturais.

3 –

O passo seguinte no processo de modulação tecnológica e social da integração desintegrada do indivíduo ao todo alienado é identificado no livro *a Sociedade do Espetáculo* (DEBORD, 1997), indicando o momento em que as interações humanas se tornam totalmente mediadas por mercadorias e estas são recobertas por qualidades estéticas espetaculares: “O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo” (p. 30). A sociedade do espetáculo é uma leitura feita por Debord a partir das tendências do todo, de um potencial das sociedades capitalistas de fechar as saídas de sua lógica pela unidade fraturada de sua forma-mercadoria sob a aparência de imagens. Em outra passagem marcante, Debord (1997) afirma: “O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (p. 25). Não ficam de fora da lógica do espetáculo os países geridos por burocracias de Estado ou sob domínio colonial; o espetáculo é a gestão das particularidades cuja verdade se encontra no universal que as abarca: “no movimento único que transformou o planeta em seu campo, o capitalismo” (p. 38).

A sociedade do espetáculo borrou definitivamente as fronteiras entre o estético e o político, pois, assim como um sabonete é um produto vendido como experiência estética, mais do que como objeto que permite algum nível de desinfecção, propostas políticas, passadas pelo filtro do espetáculo, são tanto mais convincentes quanto mais valor espetacular acumulam. Outro elemento importante do espetáculo é seu pressuposto de uma integração das indústrias de mercadorias materiais ordinárias e de mercadorias simbólicas, cujo efeito geral é tanto uma maior concentração de poder como uma reorganização do sujeito e da experiência do tempo, que permite à totalidade fraturada absorver as forças centrífugas da sociedade capitalista, por sua absorção como imagens aptas a serem transformadas em objetos de consumo.

A questão do tempo é crucial, pois, hegelianamente, Debord (1997) afirma que o homem é o tempo, um ser negativo que somente se realiza na medida em que se projeta num devir. Nem sempre existiu no homem uma consciência de ser idêntico à temporalidade, que humaniza o tempo como um fluxo no qual é possível a ele realizar-se. Descrevendo em etapas as formas temporais cíclica e do tempo irreversível ligado aos monoteísmos, Debord (1997) identifica nos gregos clássicos uma consciência distinta do tempo histórico, embora ainda não uma autoconsciência da historicidade da humanidade. Os gregos teriam percebido o caráter político do tempo e, portanto, sua historicidade. No Renascimento, o tempo irreversível se converteria em acumulação infinita de conhecimentos, substituídos depois pelo tempo de trabalho. Segundo Debord (1997): “A vitória da Burguesia é a vitória do tempo profundamente histórico porque é o tempo da produção econômica que transforma a sociedade de modo permanente e absoluto” (p. 98). A história deixa de ser a produção da classe dominante e passa a ser tomada como um movimento geral, como luta de classes inconsciente de si mesma.

A inconsciência do movimento geral da história é materialmente produzida pela metamorfose do tempo num tempo das coisas, das mercadorias.

Tendencialmente, o domínio do tempo das coisas sobre os homens elimina a experiência no tempo, o tempo vivido autoconsciente, ou seja, embora o tempo histórico tenha sido trazido à tona pelo capital, este recusa seu usufruto aos homens, vedando a eles outros usos do tempo que não a produção e consumo das mercadorias. Emerge na produção das mercadorias, e sob a aparência de uma temporalidade geral, uma forma particular do tempo, que o converte a uma “acumulação infinita de intervalos equivalentes” (DEBORD, 1997, p. 103), tempo abstrato de caráter intercambiável.

Debord (1997) denominará essa forma abstrata de “tempo pseudocíclico” (p. 104). Gestado no trabalho alienado, os ciclos não se referem mais a períodos naturais, mas a frações de tempos homólogos a ciclos: trabalho-descanso; atividade-reposo; o próprio tempo se torna uma mercadoria consumível e trocável e, com isso, desaparece o tempo livre, pois todo tempo deve se tornar matéria-prima de novos produtos, que demandam tempo para serem produzidos. O tempo espetacular é o tempo pseudocíclico “tanto como tempo do consumo das imagens, em sentido restrito, como imagem do consumo do tempo, em toda a sua extensão” (p. 105). No tempo espetacular a vida humana perde seu caráter histórico, a necessária articulação entre passado, presente e futuro que funda a possibilidade de constituição de um indivíduo autoconsciente. Em outra passagem marcante, assinala Debord (1997): “o tempo é a alienação necessária, como demonstrava Hegel, o meio em que o sujeito se realiza ao se perder, tornando-se outro para tornar-se a verdade de si mesmo” (p. 109). A realização do homem seria possível em um “tempo lúdico” (p. 110), no qual seria suprimido todo objeto cultural que fosse independente dos indivíduos.

A superação dialética do espetáculo seria possível, portanto, por uma mudança na relação com o tempo e com os objetos que permitisse aos homens uma relação lúdica com eles. O jogo e o brincar incorporam as regras e simultaneamente as transformam pela liberdade em relação ao objeto que permitem ao sujeito. Torna-se evidente que o tempo do espetáculo suprime

também a ludicidade ao lado do tempo livre, e que as configurações da subjetividade que se desenvolvem ajustadas ao contexto do espetáculo estreitam as possibilidades de construir experiências, mas também de prazer e abertura ao novo que advém do lúdico.

4 –

Em um artigo intitulado “Espetáculo, Atenção, Contra-memória”, Jonathan Crary (1989) aponta a ausência de uma perspectiva genética do espetáculo em Debord, argumentando que identificar sua origem e traços históricos é importante porque diferentes interpretações podem emergir a partir de inserções históricas diversas. Mais importante ainda, uma perspectiva genética permitiria observar as reorganizações da subjetividade que acompanham o surgimento do espetáculo, a “construção de um observador que foi a pré-condição para a transformação da vida cotidiana” (p. 100). Esse artigo anuncia um projeto amplo do autor, em que as forças históricas e culturais que moldaram a subjetividade no século XIX, incluindo a ciência psicológica e os artefatos da visão, são estudadas a partir das “técnicas do observador” (CRARY, 2012). Seu pressuposto geral nesta obra é que as tecnologias emergentes que produzem e reproduzem imagens tornam-se progressivamente modelos que orientam a visão, ou seja, produzem por sua mediação o olhar, modelando a função perceptiva e a subjetividade, em um processo que culminará no olhar cibernético, no qual, segundo o autor:

A maioria das funções historicamente importantes do olho humano está sendo suplantada por práticas nas quais as imagens figurativas não mantêm mais uma relação predominante com a posição de um observador em um mundo 'real', opticamente percebido. Se é possível dizer que essas imagens se referem a algo, é, sobretudo, a milhões de bits de dados matemáticos eletrônicos. Cada vez mais a visualidade situar-se-á em um terreno cibernético e eletromagnético em que elementos abstratos, linguísticos e visuais coincidem, circulam, são consumidos e trocados em escala global. (CRARY, 2012, p. 11-12).

A preocupação do autor é identificar os elementos históricos de ruptura e continuidade da visão, ou seja, da configuração subjetiva do olhar e do lugar do sujeito em meio a sistemas técnicos em que circulam informações e se sedimentam novas formas de ver. O olhar, portanto, não se constitui isoladamente, mas se insere em práticas sociais mais amplas que supõem e modificam “as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano” (CRARY, 2012, p. 13). A historicidade dos modelos de visão corresponde às reconfigurações das estruturas subjetivas do olhar a partir da interação dos sujeitos com objetos e sistemas sociotécnicos desenvolvidos historicamente em sociedades de tempo “quente”, ou seja, em constante mudança.

Retomando a discussão sobre o espetáculo, Crary (1989) aponta sua origem no ano de 1927, quando se alcança a perfeição técnica da televisão, não somente do aparelho, mas também da possibilidade de transmissão em rede, inaugurando uma forma de imagem veloz, ubíqua e simultânea. No mesmo ano ocorreu a estreia do primeiro filme sonoro, que não somente produziu uma nova experiência cinematográfica como integrou à indústria do filme a produção, distribuição e exibição feitas por conglomerados corporativos que forneceram o capital para o desenvolvimento da nova técnica. Trata-se, portanto, de inovações que abrangem aspectos tecnológicos em integração com interesses corporativos, compondo um sistema integrado para a produção, distribuição e consumo de imagens técnicas, que reorganizou tempo, espaço e narrativas, instituiu um novo tipo de autoridade sobre o observador e desenhou novas modalidades de olhar, reconfigurando funções psicológicas, como a atenção.

Crary (1989) assinala uma coincidência entre a emergência de novas constelações técnicas do olhar e uma preocupação sistemática da psicologia científica sobre o tema, procurando estabelecer a natureza da atenção e seu alcance, enquanto W. Benjamin indicava uma crise da percepção e um empobrecimento da memória como efeitos das modificações estruturais que culminariam no espetáculo. Finalmente, essencial para caracterizar esse período é

a emergência do fascismo e do estalinismo. Crary (1989) lembra a utilização sistemática por Goebbels de todos os meios de propaganda disponíveis, em imagem e som, e seu desprezo pela cultura e pela palavra escrita. A televisão, em transmissões públicas, foi utilizada na Alemanha nazista a partir de 1935, em salas públicas com audiências entre 40 e 400 pessoas, com o objetivo de instilar a imagem do Führer no povo alemão. O espetáculo, entretanto, não depende de uma política fascista para existir.

Debord (1997) identificou os modelos de espetáculo, concentrado e difuso, correspondendo respectivamente aos Estados totalitários e aos de face democrática, onde existe abundância de mercadorias. Esse último modelo, evidentemente, prevaleceu sobre aquele após a derrota na guerra dos fascismos, e deu lugar, em vista do desenvolvimento histórico e político, ao espetacular integrado: um arranjo flexível do poder global que se ajusta a circunstâncias locais e avança enormemente o controle sobre a produção de espetáculos e sobre a reconfiguração da subjetividade. Crary (1989), entretanto, pondera que o conceito de espetáculo, em particular se atentarmos para o espetacular integrado, não descreveria de forma exageradamente unitária uma realidade mais heterogênea. Nesse sentido, a genealogia foucaultiana seria mais útil para a descrição das formas de saber e poder que configuram a atenção, memória, olhar etc., e fundamentam as possibilidades e ambiguidades da individualidade.

Segundo Crary (1989), Foucault critica injustamente Debord, afirmando que vivemos em uma sociedade de vigilância que, sob uma superfície de imagens espetaculares, atua sobre os corpos de forma substancial. Pois o espetáculo, em sua interpretação, é também um conjunto de técnicas de gerenciamento dos corpos, em especial se considerarmos seus efeitos sobre as funções psíquicas: atenção, memória, olhar. Sua avaliação é que vigilância e espetáculo se mesclam em um aparato efetivamente disciplinar, que impõe a todos um presente perpétuo em que a individualidade seria mera fantasmagoria. A expressão gerenciamento de corpos, no caso, demanda análise sobre os dispositivos sociotécnicos que

configuram o campo perceptivo e orientam a maior parte da atividade dos sujeitos hoje.

Em tudo que se segue, portanto, tomaremos como premissa que os dispositivos sociotécnicos digitais interferem drasticamente em nossas formas de atentar, lembrar, ver, pensar e sentir. Em boa medida, esses processos hoje são assumidos por máquinas programadas e operadas por grandes corporações globais, numa inversão histórica cujo sentido ainda precisa ser melhor explicado. A capacidade dessas corporações de produzir e fazer chegar a cada um uma avalanche de imagens modificou substancialmente o sensório, a cognição e o desejar humanos. E não podemos esquecer que a lógica do espetáculo coloca essas imagens em concorrência umas com as outras, disputando nosso olhar e nossa atenção. Em uma prodigiosa síntese, TÜRCKE (2016) nos adverte sobre as consequências da avalanche de imagens disputando nossa atenção: “o choque da imagem se tornou o foco de um regime global de atenção, que insensibiliza a atenção humana por meio da sobrecarga ininterrupta” (p. 33). O resultado: déficit de atenção, um crescimento da incapacidade de manter a concentração, um fenômeno cultural que tem expressão cerebral.

TÜRCKE (2016) retoma Freud e sua compulsão à repetição traumática como origem de nossa capacidade de atentar; o que um dia representou algo amedrontador deve ser repetido com os próprios meios, eventualmente projetando o temerário em algo exterior de modo a adquirir algum controle sobre ele e minimizar seu poder; esse processo fixou a atenção e permitiu a origem e o desenrolar da cultura humana. Sua crítica, portanto, incide sobre a perda de algo fundamental, a possibilidade de sedimentação de capacidades psíquicas que devem ser mantidas para que seja possível a própria cultura. O que nos interessa nesse momento, entretanto, são os processos pelos quais os dispositivos sociotécnicos adaptados à lógica espetacular se tornam simultaneamente aparatos de gerenciamento de corpos, e um gerenciamento que tem dupla ação: de um lado identificam trajetórias e perfis dos indivíduos e os exploram de forma

ubíqua; de outro modificam, nesse processo, as capacidades psíquicas necessárias para resistir à avalanche de imagens.

5 –

Em uma obra em que descreve o que chama de contrarrevolução preventiva, levada a cabo por teóricos do mercado, Chamayou (2020) explicita uma série de insurgências e insubordinações que, nos anos 1970, deram azo às políticas de controle empresarial que vieram a ser conhecidas como neoliberalismo, ou “liberalismo autoritário”. Sua obra tem o mérito de explicitar que as estratégias de governamentalidade são um lado de um jogo em aberto, no qual as resistências e insurgências estão sempre em um dos lados da moeda. Também de demonstrar que as tecnologias de gerenciamento de pessoas e empresas opera buscando evitar precisamente aquelas percepções e sentimentos que transcendem a pura esfera individual, sustentando ações coletivas de resistência.

Um conjunto de redes desregulamentadas e livres, que permitiria aos indivíduos não somente receber, mas também produzir e divulgar informação: essa era a utopia presente no início da popularização da internet, esquecendo sua origem militar e a história de vários meios de comunicação cuja origem também continha promessas de democratização e que foram convertidos em ferramentas de difusão do espetáculo. As promessas utópicas têm seu atrativo na fuga de um cotidiano repetitivo e cheio de ameaças. Chamayou (2015a) apresenta uma crítica de Debord à repetição de traçados pela cidade realizados por uma estudante durante um ano: “os percursos formam um triângulo de dimensão reduzida, sem escapadas, e cujos três picos são a Escola de Ciências Políticas, a residência da jovem e a do seu professor de piano” (p. 107). Debord, segundo Chamayou (2015a), criticava a estreiteza e a redução de experiências que esse tipo de traçado repetitivo representava.

O que está em foco para Chamayou (2015a), entretanto, é um conjunto de indícios de que mapas e gráficos que permitem identificar percursos e trajetórias

individuais em determinado espaço e tempo; mapeamentos das derivas do olhar em um determinado objeto (*eye tracking*); rastreadores por rádio que traçam itinerários de animais no ambiente natural; tecnologias de telemetria que permitem coletar dados comportamentais; mapas cronogeográficos – todos esses sistemas têm convergido para uma nova epistemologia que sustenta práticas de poder cuja premissa é que o indivíduo pode ser identificado por meio de suas trajetórias no espaço e no tempo. Essa epistemologia deu origem ao *Activity Based Intelligence*, ou rastreamento de indivíduos pelas redes sociais, para estabelecer um esquema de vida, com a finalidade militar de evitar atividades de insurreição e terrorismo.

Esse tipo de vigilância e mapeamento é possibilitado pela existência de dados em volume, velocidade e variabilidade cada vez maiores, ou seja, pelo chamado Big Data. A mera coleta de dados, no entanto, não representa em si mesma uma ameaça às liberdades dos indivíduos, mas evidentemente, tal como exemplificam os mapas de trajetórias, o que importa são os metadados. Morozov (2018) distingue os dados primários (a velocidade de um automóvel em dado momento) de metadados (número de vezes em que determinada velocidade é ultrapassada). Claramente, as tentativas de prever e controlar comportamentos dependem de metadados, ou seja, de agrupamentos a partir de premissas que dão origem a algoritmos, modelos de previsibilidade de ocorrências. Atualmente, segundo Morozov (2018), o acúmulo de metadados gera um modelo de governança que ele denomina de regulação algorítmica, e os modelos são constantemente atualizados pela alimentação constante que provém dos próprios usuários de aparatos digitais. A crítica de Morozov (2018) incide sobre a presença cada vez maior desses dispositivos e seu governo dos efeitos, o que acaba por esvaziar a dimensão política e a discussão das causas das injustiças e desigualdades.

Mas, retomando a discussão das trajetórias trazida por Chamayou (2015a), se a descrição da realidade social ocorre a partir de modelos estatísticos, estamos lidando com “divíduos”, e não com “indivíduos”, ou seja, estamos lidando com

comportamentos específicos típicos de uma população geral, médias de renda ou indícios gerais, que não nos permitem construir saberes primários sobre os indivíduos. Ao seguir uma trajetória individual por determinado tempo, a cronogeografia, por exemplo, parte do princípio de que há uma permanência da identidade. Chamayou (2015a) chama a atenção para o uso do vocábulo “divíduo” e a coincidência de ter sido também escolhido por Deleuze para caracterizar as “sociedades de controle”, nas quais o foco são os dados amostrais, contraponto às sociedades disciplinares, em que se emparelham o indivíduo e a massa, sociedades nas quais o par divíduo e base de dados descreve as formas sociais de controle. Chamayou (2015a) remete a escolha do dividual por Deleuze a estudos realizados por Paul Klee no entreguerras, em que o individual era esquematizado por uma figura linear, cuja divisão alterava irremediavelmente o sentido; e o dividual por uma figura cuja divisão não alterava seu sentido. Ora, cartografias de trajetórias individuais parecem contrariar o diagnóstico de Deleuze, segundo Chamayou (2015a), mas o que ocorre na verdade é que: “O uso atual de ‘diversos meios eletrônicos para identificar, perseguir e localizar’ alvos direcionados constitui, na verdade, um processo de ‘produção técnica de indivíduos como artefatos e algoritmos’” (p. 123).

Em outras palavras, as formas pelas quais os indivíduos são visados pelo conjunto dos aparatos parece corresponder, ainda segundo Chamayou (2015a), “à síntese dividual-individual”, também representada em um esquema de Paul Klee. Em suma:

O objeto do poder não é aqui o indivíduo, tomado como elemento numa massa, nem o dividual, tomado como número numa base de dados, e sim outra coisa: individualidades-trajetórias tecidas de dividualidades estatísticas e recortadas numa trama de atividades em que elas se singularizam no tempo como unidades perceptíveis. A produção dessa forma de individualidade não se remete à disciplina, como também não ao controle e sim ao direcionamento de alvos em suas formas mais contemporâneas. (CHAMAYOU, 2015a, p. 124).

A conclusão de Chamayou (2015a) é que estaríamos num tipo de sociedade de “direcionamento de alvos” (p. 124), em consonância com o novo estágio das estratégias militares baseadas em drones, em que vigora a ideia de vigiar para aniquilar (CHAMAYOU, 2015b). A nota patética das pretensões dos teóricos das individualidades-trajetórias é que a expectativa de identificar terroristas a partir de formas comportamentais características esbarra em uma realidade na qual os alvos potenciais têm um comportamento em tudo semelhante aos sujeitos considerados bons. Para saber o que seria um comportamento desviante que identifica um alvo, torna-se necessário inventariar trajetórias e criar algoritmos a partir de um repertório de ações “desviantes”. A saída utilizada pelos técnicos de segurança é identificar positivamente formas conhecidas de comportamentos típicos e buscar o atípico, aberrante. O problema, como precisamente assinala Chamayou (2015a), é que justamente aquilo que é apresentado como direito do indivíduo – desviar-se e percorrer caminhos singulares – passa a ser o que o torna alvo. Não se trata, o mesmo autor indica, de sociedades disciplinares, pois não se oferecem modelos de comportamento, mas se tornam alvos os comportamentos que derivam do inventário de condutas típicas.

6 –

A constelação de elementos conceituais que organizamos para dar conta de aspectos relevantes da cultura com relação à individualidade talvez permita indicar alguns pontos nevrálgicos para uma análise da formação cultural do indivíduo na era do espetáculo digital. Tal como seu conceito, a realidade da individualidade está vinculada aos aparatos técnicos e dispositivos culturais que fundamentam, na subjetividade, a organização de sua percepção, cognição e sentimentos; em condições ideais, uma apreensão crítica desses aparatos, ou o contato com objetos artísticos diversificados, permite, nas mediações entre o vivido e o refletido, fundamentar a individualidade na experiência, na reflexão e na

práxis. Mas, frente à ubiquidade do choque imagético nas telas táteis e ao domínio da lógica do espetáculo, ainda é possível fazer frente ao desafio de produzir experiências diante do vivido?

Na era da burguesia liberal no século XIX, a valorização da personalidade vinculada ao fruir artístico, a “cultura afirmativa” (MARCUSE, 1997), embora guardasse um núcleo de verdade na medida em que a arte expressava ideais verdadeiramente caros à possibilidade histórica da individualidade, tinha também função ideológica, ao separar o mundo do belo e verdadeiro da civilização material. O confronto entre as duas esferas tanto poderia levar à crítica da realidade material injusta como à desvalorização da arte. O fato de que ainda hoje exista tanta resistência à arte, em especial nos sujeitos mais afeitos a ideologias neofascistas, faz crer que algo daquela separação não tenha desaparecido. Todo objeto com pretensões artísticas guarda algum elemento de “encantamento” que ofende subjetividades reificadas, que recusam as possibilidades de liberdade em favor de uma adesão mimética às massas.

Na era do espetáculo digital, esse elemento de encantamento é embalado em papéis brilhantes e vendido como entretenimento, ocupando o tempo que poderia levar, pelo processo de reflexão, a uma crítica do tempo espetacular. Aquilo que na individualidade leva à construção de diferenças é fagocitado pela lógica do espetáculo e reinserido como moda ou nicho, e nesse sentido as normatividades emergem da vida ordinária, não precisam mais ser impostas por mecanismos de controle centralizados. As massas são pulverizadas em tribos ou nichos especializados e as identidades se multiplicam sem necessidade de considerar a si mesmas com relação aos demais “outros”. As inúmeras “derivadas identitárias” (ROUDINESCO, 2022) tendem a perder de vista um olhar para o todo e para questões com potencial de universalidade; o potencial crítico dos movimentos sociais se perde no isolamento e na fúria iconoclasta. As identidades sempre se constituíram em uma dialética com uma totalidade falsa, e disso nenhuma das épocas aqui tratadas escapa, mas recusar-se, por isso, a pensar

também a dimensão do universal é perder um elemento essencial a uma crítica produtiva.

Daí que parece ser útil identificar a atual cultura digital como espetáculo digital. Lido a partir de Debord, o conceito de espetáculo remete à forma-mercadoria e à sua ubíqua fantasmagoria quando não há mais nenhum âmbito cultural que fique de fora do imperativo de produzir mais valor. Mas, evidentemente, sendo essa totalidade uma contradição, uma falsa universalidade, também essa falsidade precisa ser considerada. Crary nos chama a atenção, nesse sentido, para outra dimensão do espetáculo: sua capacidade de produzir subjetividades a partir do contato com aparatos de cognição e percepção sociotécnicos que operam como dispositivos. A partir de uma análise da fotografia e do cinema, também Türcke revela as contrapartidas para o indivíduo das mudanças culturais produzidas por aparatos sociotécnicos ajustados à lógica do espetáculo, desvelando o déficit de atenção como problema histórico cultural e nos colocando em confronto com uma temporalidade primitiva, das origens (irremediavelmente impossíveis de reconstituir) da humanidade.

O foco nos dispositivos sociotécnicos é uma dimensão promissora para a crítica, e nesse sentido é também possível o caminho de observar pela filosofia da tecnologia como a dimensão política, as relações de autoridade e poder se realizam na relação com eles. Esse é um ponto crucial: os aparatos sociotécnicos são construídos e utilizados em acordo com interesses e políticas ajustadas à necessidade de reprodução ampliada do valor e, nesse sentido, é visando o capitalismo global e sua atual configuração neoliberal que percebemos por que os aparatos digitais se tornaram dispositivos de mineração de dados, de extração de “superávit comportamental” (ZUBOFF, 2020). Mas as atividades de vários indivíduos desenvolvem outras potencialidades contidas nas tecnologias, precisamente as mesmas que perturbam o bom funcionamento do sistema; hackers criam funcionalidades alternativas, nem sempre de forma crítica, evidentemente. Os artefatos têm política (WINNER, 2017), certamente, mas os seus

códigos técnicos não têm uma única e definitiva forma de utilização (FEENBERG, 2017), e no potencial de agregar novas funcionalidades aos aparatos digitais se abrem brechas para a crítica. Nesse sentido, a análise genealógica é essencial para compreender as formas de resistência que, hoje, precisam superar o controle sobre o indivíduo levado a cabo por corporações globais, com a participação de poderosos Estados nacionais. Novamente, insistimos que Marx e Foucault não precisam ser lidos como autores mutuamente excludentes em suas análises e, em muitos sentidos, precisamos das contribuições de ambos, e de outros vários, naturalmente, para dar conta de criticar os obstáculos a uma ação política crítica.

Em outra chave, a arte separada do grande público segue tendo potencial emancipador e, curiosamente, é possível em alguns casos acessá-la pelos mesmos dispositivos que realizam a gestão da cultura espetacular digital. Um exemplo é a obra *Still Live*, de Sam Taylor-Wood, de 2001. Embora esteja “originariamente” presente na cidade de San Francisco, nos EUA, numa instituição educativa denominada Exploratorium (<https://www.exploratorium.edu/>), é possível acessá-la inclusive pelo YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=BJQYSPFo7hk>). A obra retoma um dos temas mais visitados da pintura tradicional, a natureza-morta (em inglês: *still live*), mas operando uma temporalidade alternativa àquela que predomina na relação do observador com um quadro em um museu físico: um cesto de frutas é filmado por vários dias; as frutas vão envelhecendo e fungos vão tomando conta da fruteira, até que restem somente frutos “mortos”. Todo esse processo é apresentado ao espectador concentrado em menos de quatro minutos, com música de fundo composta por Keith Kenniff. Se o espetáculo é o tempo separado que se opõe à realização do indivíduo no tempo, a obra se desloca da lógica espetacular, pois oferece aos sentidos, à cognição e aos sentimentos um choque crítico; opera uma reflexão sobre o tempo, sobre a finitude, sobre a aceleração e mesmo sobre a tecnologia que permite que se contraia o tempo de vida das frutas até que pereçam. Um espectador atento e reflexivo poderia ter um diálogo profícuo com a obra acessando-a por um

computador pessoal ou mesmo por um smartphone. Aberto ao choque crítico, poderia refletir durante a apresentação da obra e, mantendo-a na memória, por dias, semanas a fio, descobrindo novas possibilidades de relações entre as temporalidades alternativas que são sugeridas pela obra, nas quais a vida não precisa correr em vão, nem contra suas melhores possibilidades.

Em suma, a individualidade acossada pelo espetáculo digital não necessariamente precisa ser descrita como evanescente, ou mera fonte de extração de matéria-prima para a produção de superávit comportamental. As tendências são sem dúvida catastróficas, mas os mesmos dispositivos podem ser utilizados em outras direções, com outros fins. A exploração ubíqua é um fato nas relações do sujeito com o espetacular digital, mas justamente o desenvolvimento ininterrupto de novos dispositivos, com vistas a um estado de total imersão do sensório no ambiente digital, talvez indique que o indivíduo não é totalmente sujeitável a processos de controle, vigilância ou rastreamento. O indivíduo que é um alvo ainda sente a chegada dos drones e dos choques sensoriais e, todavia, dispõe de abrigos. Não é uma das tarefas menos importantes indicar onde eles estão, que zonas evitar, e como é possível contra-atacar.

Referências

CHAMAYOU, Gregoire. Nota Introdutória sobre Sociedades com Alvos Direcionados. *Novos Estudos*, São Paulo, v. 102, p. 107-127, jul. 2015.

CHAMAYOU, Gregoire. *Teoria do Drone*. São Paulo: Cosac Naify, 2015b.

CHAMAYOU, Gregoire. *A Sociedade Ingovernável: uma genealogia do liberalismo autoritário*. Tradução: Letícia Mei. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

CORBIN, Alain. O Segredo do Indivíduo. In: PERROT, Michelle. (Org). *História da Vida Privada. Vol 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução: Bernardo Joffily. São Paulo: Cia das Letras, p. 218-301, 1991.

CRARY, Jonathan. Spetacle, Attention, Conter-Memory. *JSTOR*, Massachusetts: The MIT Press, v. 50, p. 96-107, 1989.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX*. Tradução: Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FEENBERG, Andrew. *Technosystem: the social life of reason*. Massachusetts: Harvard University Press, 2017.

MARCUSE, Herbert. *Cultura e Sociedade. Vol 1*. Tradução: Wolfgang Leo Maar; Isabel Maria Loureiro; Robespierre de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

MOROZOV, Evgeny. *Big Tech: a ascensão dos dados e a morte da política*. Tradução: Cláudio Marcondes. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

ROUDINESCO, Elizabeth. *O Eu Soberano: ensaio sobre as derivas identitárias*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

ZUBOFF, Shoshana. *A Era do Capitalismo de Vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder*. Tradução: George Schlesinger. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

WINEER, Langdom. Artefatos têm Política? *Analytica*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 195-218, 2017.