



O que é ser espectador quando as imagens nos desafiam?¹

Thales Vilela Lelo

Resumo: Inspirado pelas formulações de expoentes da teoria estética contemporânea acerca de uma política da imagem, este artigo se propõe a apreender os lugares atribuídos ao espectador quando imerso na tessitura de afetações que caracterizam seu contato com cenas que detêm uma potência sensível de implicação moral. Averiguando criticamente o pressuposto inerente às investidas no âmbito dos Estudos Culturais e de Mídia, de que há uma continuidade entre os conteúdos políticos de certas imagens e sua repercussão na esfera da recepção, será articulada uma defesa da “livre inatividade” do espectador na apreciação estética intensa, concebida como chave de uma redistribuição dos regimes de sensibilidade que configuram a repartição singular dos objetos da experiência comum.

Palavras-chave: estética; política; imagem; espectador; alteridade.

Abstract: What is being a spectator when images challenge us? - Inspired by the formulations of contemporary aesthetic theory exponents about image policy, this paper aims to apprehend the places allocated to the spectator when immersed in the fabric of affections that characterize his contact with scenes that hold a significant power of moral implication. Critically inquiring the assumption inherent in the recent developments in the context of Cultural and Media Studies, that there is a continuity between the political content of certain images and their impact on the reception reach, it will be articulated a defense regarding the “free inactivity” of the spectator in intense aesthetic appreciation, conceived as a key to a redistribution of sensibility regimes that shape the singular distribution of the common experience objects.

Keywords: aesthetic; politics; image; spectator; otherness.

Introdução

Em um ensaio seminal sugestivamente intitulado *Can Images Kill?*, Marie-José Mondzain (2009) nos interroga acerca dos significados que espreitam a afirmação de que as imagens podem ser violentas. Em um primeiro sentido, pressupõe-se certa performatividade

¹ Este artigo é uma versão amplamente modificada de texto apresentado no XXV Encontro Anual da Compós. Agradeço aos membros do GT “Comunicação e Experiência Estética” pela leitura generosa e crítica do trabalho e pelas valiosas sugestões de revisão.

da imagem, sugerindo que esta pode agir diretamente sobre o espectador encorajando-o a cometer atrocidades. Mas apreciar as imagens sob este fundo inquisidor nos impele a responsabilizá-las pelos atos que supostamente teriam a competência de motivar e a pena para seus crimes em potência seria a censura daqueles conteúdos julgados inadequados à exibição em público.

Contudo, conforme a autora, há outra via de compreensão da articulação entre imagens e violência, que já não subentende que uma imagem virtuosa pode tornar alguém virtuoso, assim como a imagem de um crime não forjaria o futuro assassino. A violência no espectro do visível não corresponderia às imagens da violência, mas a agressão cometida contra o pensamento e a palavra no espetáculo das visibilidades, edificando imagens a serem consumidas sem que seja atribuído ao espectador um lugar de mobilidade. A laceração da autonomia inviabiliza ao público um exercício crítico diante das cenas que tocam seus sentidos. Por isso, na letra de Mondzain (2009), o espaço construído para o espectador delinea-se como uma questão política, na medida em que a supressão deste lugar, no qual a liberdade de apreciação é assegurada, pode impingir ao emudecimento da reflexividade em face da alteridade que preenche as telas.

Interessa-nos, ao longo desse ensaio, debruçar-nos neste instigante convite feito por Mondzain em direção a uma política do visível norteada em apreender criticamente o lugar normativo ocupado pelo espectador no comércio de imagens hodierno, com ênfase nos desafios envolvidos na representação midiática da alteridade e conferindo relevância às modulações comunicativas de reação dos públicos diante de cenas de injustiças ou de infortúnios que ferem física e simbolicamente sujeitos identificados como vítimas.

Inicialmente serão recuperados os argumentos em âmbito especulativo presentes nas obras de referência de autores identificados com o recente giro “ético e moral” dos Estudos Culturais e de Mídia produzidos em contexto europeu, a saber, Luc Boltanski e Lilie Chouliaraki, no ímpeto de escrutinar, em suas tipologias referentes às disposições do espectador em face da alteridade configurada em imagens, a natureza da autonomia assegurada ao público quando imerso na tessitura de afetações que caracteriza seu contato com cenas que detêm uma potência sensível de envolvimento moral. Este primeiro esforço de revisão crítica possibilitará detectar nas obras resquícios de certo paradigma dos efeitos, principalmente em suas formas de ler as imagens como “guias” para ação política.

Na seção subsequente retomaremos pontualmente as reflexões de Boltanski e Chouliaraki no intuito de extrair de suas respectivas perspectivas uma possibilidade alternativa de relação do espectador com as cenas de tragédias humanas, identificada sob os cânones de um registro estético. Ainda que este regime de condução do olhar do espectador aparentemente conserve um intervalo entre as competências de apreciação deste e os supostos motivos “políticos” das imagens -- em prol de sua contemplação sensível --, ficará nítido que a experiência estética tematizada por esses autores é apreendida, mormente, como uma interferência às possibilidades de sensibilização do receptor diante do espetáculo do sofrimento mediatizado.

Desta expedição concluir-se-á que, para prestar as devidas contas à defesa da liberdade crítica do espectador preconizada por Mondzain (2009) sob os ditames de uma política da imagem, será necessário esboçar uma leitura distinta das intersecções entre estética e política, suficientemente apta a desconstruir a valência negativa atribuída às experiências produzidas na interação do público com determinadas imagens, bem como a incorporar outra leitura da dimensão estética, mais afeita à apreensão da partilha comunicacional dos afetos e das próprias sensações. Sob determinante influência da filosofia política de Jacques Rancière e da teoria estética de Martin Seel, a “livre inatividade” do espectador na apreciação estética intensa (em seu sentido transformador) será conceituada como chave de uma redistribuição dos regimes de sensibilidade que configuram a repartição singular dos objetos da experiência comum.

Um espectador em meio às sinergias e distanciamentos

De partida é vital esclarecer que o lugar de espectador não diz respeito a uma conduta transitória que se difere das outras posições ocupadas pelo sujeito em seu dever. Ser espectador é uma marca antropológica de nossa existência, recorda-nos Mondzain (2010a), pois ver é se tornar um espectador de imagens que simbolizam os rastros de nossa passagem no mundo. A inscrição da imagem ocorre sob o indício da alteridade (é aquilo que nos aproxima do mundo e ao mesmo passo possibilita um distanciamento do *self*) e instaura um conjunto de operações que conectam os sujeitos viabilizando a circulação dos signos nos processos comunicativos, permitindo então que eles experimentem as emoções que poderão vir a ser provocadas pelas imagens.

Este breve preâmbulo nos conduz a uma agenda de investigações particularmente empenhada em apreender o lugar normativo adotado pelo espectador diante das paisagens midiáticas, sobretudo na presença de cenas que despertam (ou deveriam despertar) o seu comprometimento moral por tematizarem situações de crise humanitária que acometem as vidas de determinadas populações. Tais estudos se agregam em torno de uma guinada “ética e moral” testemunhada recentemente nos Estudos Culturais e de Mídia desenvolvidos em cenário europeu, como frisa Jonathan Ong (2014). Para os representantes desta nova agenda de estudos, o horizonte analítico delinea-se, segundo Shani Orgad e Irene Seu (2014), na exploração dos dilemas que emergem do processo de mediação tecnológica da alteridade, acenando para uma arena de conflitos sobre os modos (apropriados ou não) de representação midiática.

Lançado em 1993, o trabalho de Luc Boltanski denominado *Distant Suffering* (2004) é provavelmente o mais influente desses estudos. O autor parte da constatação de que à distância da situação de agonia experimentada pelo outro não há como um espectador agir diretamente em seu socorro, mas isso não significa que aqueles que visualizam os sofrimentos midiaticamente retratados são meros *voyeurs* dos dramas humanos, já que,

diante de determinadas cenas, é notório o fato de que os públicos se vêem compelidos a assumirem um ponto de vista moral.

Haveria em tese uma vantagem reflexiva na posição intervalar do espectador, decorrente de sua distância à situação de penúria experimentada pela alteridade representada nas tramas midiáticas: por não vivenciar às últimas consequências a extrema tensão emocional daqueles que se encontram vitimados por uma tragédia, os públicos podem fabular sobre a gravidade dessa agonia de uma maneira moralmente equilibrada, correspondendo com uma reação compassiva à dor alheia. Mas, para que tal processo de sensibilização aconteça, é imprescindível que os públicos reconheçam os afligidos por acontecimentos insidiosos como seres humanos passíveis de serem vitimados – tal como o próprio espectador poderia ser. Este gesto de mínimo engajamento com a alteridade é o que possibilita ao sujeito, na perspectiva de Boltanski (2004), conceber a gravidade do sofrimento infligido ao outro e se sentir particularmente afetado por sua dor.

Mas quais são as vias possíveis de comprometimento moral com a alteridade? No intuito de atender a esta questão o sociólogo francês irá oferecer três categorias que nuançam as modulações afetivo-comunicacionais de resposta do espectador diante do sofrimento à distância (modulações que podem se entrelaçar em sua manifestação empírica enquanto conduta): a) denúncia: o espectador se transmuta discursivamente em um acusador, se concentrando em identificar o responsável pela dor infligida às vítimas; b) sensibilidade: o público é preenchido de compaixão pela dor alheia e simpatia por aqueles que, presencialmente, se dirigem ao seu amparo. Este sentimento inspira urgência na resolução do sofrimento e não mobiliza nenhum tipo de julgamento, como no caso da indignação (já que a vítima não sofre em decorrência de um ofensor identificável); c) estética: acrescenta às imagens do ofensor e do benfeitor uma feição artística, capaz de desvelar o caráter sublime da dor e instigar uma reflexão sobre a condição humana.

Deixando provisoriamente o registro estético de lado (que será abordado posteriormente), cabe salientar que nas outras duas tópicas a potência expressiva do espectador é dirigida à manifestação, pela via da linguagem, de seus desconfortos e aspirações críticas. Descrevendo os sofrimentos visualizados e carregando o discurso da espessura emocional que o afligiu quando diante de determinadas imagens, o espectador busca partilhar seu desconforto com aqueles que participam de seus circuitos de sociabilidade. O sentimento político originário deste esforço comunicacional de partilha de uma inquietação moral em face dos dramas midiaticamente representados é, segundo Boltanski (2004), a piedade², que pode, na melhor das hipóteses, fomentar a constituição de um público sensivelmente engajado em prol da correção de injustiças sociais ou de assistência àqueles que são acometidos por um grave traumatismo.

² Boltanski (2004) baseia-se na filosofia de Hannah Arendt para conceber o aspecto político da piedade, capaz de alçar a uma universalização do sofrimento visualizado em imagens de modo a tocar coletivamente àqueles que estão à distância das vítimas.

Pouco mais de uma década *a posteriori* do lançamento de *Distant Suffering*, Lilie Chouliaraki irá seguir a trilha aberta por Boltanski por meio da obra *Spectatorship of Suffering* (2006a), na qual partilha o investimento do autor francês em sua preocupação com as implicações morais dos públicos em face das imagens de desastres humanitários. Sua contribuição à discussão decorre de um esforço de classificação das narrativas dos *media* no tocante à sua potência de sensibilização (em gradações variadas) dos espectadores a se tornarem concernidos pelo que assistem. Propõe que a agência atribuída ao outro em situação vulnerável deve adquirir o status de referência normativa, estabelecendo que as narrativas midiáticas que retratam a alteridade sob esta guia podem fomentar uma identificação afetiva da audiência com a situação de sofrimento experimentada à distância. Na contramão desta via privilegiada de afetação do espectador, uma configuração narrativa da alteridade excessivamente distanciada e descritiva poderia instigar um completo afastamento entre os públicos e aqueles que eles visualizam nas imagens, dificultando o processo de fabulação da dor alheia sob a prerrogativa da humanidade comum.

Muito embora Boltanski ou Chouliaraki discorram sobre a premência de um “intervalo” entre as imagens e os seus espectadores como condição basilar que possibilita o comprometimento moral dos públicos com as tragédias que visualizam nas ambiências midiáticas (permitindo a fabulação da dor alheia), o tipo de “autonomia” que estes autores advogam para a figura do espectador é sensivelmente divergente daquele que nos conduz a uma política da imagem nos termos estabelecidos por Mondzain, como veremos adiante.

De saída já seria possível perceber resquícios de certo paradigma dos efeitos nas investigações atinentes a uma “virada moral” dos Estudos Culturais, conforme salientam Ong (2014) e Orgad e Seu (2014). Tais estudos são recorrentemente criticados por, supostamente, incorrerem em determinismo, ao superestimarem os nexos entre o teor moral das narrativas midiáticas e seu potencial de implicação do espectador, resvalando em uma simplificação da complexa relação que existe entre as narrativas e sua recepção, em uma lógica de causa-efeito já há muito superada nos estudos em Comunicação. Acrescenta-se a esse campo de problematizações a assunção *à priori*, nestas pesquisas – e particularmente saliente na investida classificatória de Chouliaraki –, de que o grau de “agência” atribuído à alteridade nas cenas do sofrimento à distância por si só adquire status de referência para o comprometimento moral dos públicos, fazendo crer que haveria um modo correto de retratação dos sujeitos nos *media*.

O que fica patente nos argumentos de Boltanski e Chouliaraki é que o hiato que assegura ao espectador um afastamento necessário ao envolvimento detido com as injustiças midiaticamente retratadas é compensado pela transposição de uma defasagem que se acredita existir entre: a) o que os sofrimentos reais demandam do ponto de vista de ação humanitária; b) a sensibilidade dos produtores em face dessas tragédias, e; c) sua capacidade para orientar diretamente o receptor à tomada de consciência para um tipo de opressão experimentado por determinado grupo social. No *continuum* forjado por esta

cadeia de pressupostos esboça-se uma ligação pedagógica entre o saber do espectador e o saber dos produtores de imagens, especialmente tencionada na filosofia política de Jacques Rancière.

Rancière (2010) se dedica a explicitar criticamente as incongruências que regem esta linearização do circuito comunicativo em uma incisiva reflexão acerca dos paradoxos da arte política. O autor detecta uma tendência contemporânea no mundo das artes de repolitização das obras, acionada pela constatação, por parte de especialistas, de um vínculo mimético entre arte e política, sustentado pelo argumento de que o papel das produções neste campo seria o de responder às formas de dominação econômica, estatal e ideológica. Assim, ao “desmascarar” as faces da opressão em âmbito material ou simbólico, a arte, se movendo para fora de seus espaços consagrados, por implicação lógica transformaria os espectadores em opositores das injustiças sociais apresentadas (e devidamente rechaçadas) no campo imagético.

O que Rancière quer evidenciar com a problematização desta orientação diretiva da compreensão do espectador na “arte política”³ produzida nas últimas décadas, segundo Pedro Hussak (2014), é que não há uma ligação pedagógica, aos moldes de um roteiro prévio, entre o que é configurado em imagens e seus modos de recepção sensível. A politicidade da imagem não estaria situada no gesto de transcendência da obra, alçando à “mensagem” transmitida através dos componentes semióticos próprios ao produto em tela à qualidade de bússola para a prática política concreta ou ainda instrumento de conscientização massiva. Por esta linha, nem mesmo é plausível assumir que as adequações ou inadequações na representação das condições de vulnerabilidade de sujeitos expostos a uma situação social de penúria e desamparo garantem a produção de um conteúdo que possa ser tomado como marco de comprometimento sensível da audiência com causas sociais - e modelo de orientação para futuras obras de mesmo escopo.

Se não há como um artista, diretor ou produtor cultural, afirmar com clareza a politicidade de sua obra (pois ele não possui controle total sobre os efeitos e apropriações de seu trabalho), qual a consequência filosófica de uma preocupação excessiva com a reação do público em face de cenas que supostamente o deveriam afetar moralmente? Na perspectiva defendida por Rancière (2010) (que ressoa com a linha argumentativa de Mondzain), o resultado deste esforço seria a laceração da competência interpretativa do espectador, reduzida à função de compreensão adequada dos sentidos propostos pelo realizador em sua composição narrativa (com o subsequente endereçamento de atitudes: ora revelando indignação pela condição injusta aos quais determinados humanos são submetidos, ora expressando simpatia por aqueles que tornam a vida destes seres menos intolerável).

Rancière (2010) indica que, no modelo pedagógico de representação, a escritura narrativa é constituída no intento de garantir eficiência na correção do intervalo que,

³ Hussak (2014) percebe, dentre os expoentes dessa política da arte contemporânea, uma releitura da estética marxista que teria adotado como premissa a noção de que seria papel da obra atingir um efeito no espectador no ímpeto de extraí-lo da esfera passiva da contemplação, uma vez que somente a política enquanto práxis seria a responsável pela emancipação social.

supostamente, há entre a ignorância do público e o saber dos realizadores (previamente sensibilizados a um determinado evento problemático que clama por mobilização coletiva), garantindo a sintonização de sensibilidades desiguais. Mas se as distâncias não devem ser mantidas, e sim transpostas, situamo-nos então em um campo discrepante ao vislumbrado por Mondzain (2009) em busca a uma política das imagens que conserve mobilidade ao espectador diante das cenas que tocam seus sentidos. Quando à imagem é atribuído o papel normativo de acionar o gatilho da comoção, alinhamo-nos a um registro que assassina a autonomia do pensamento com a brutalidade das boas intenções. Se “a violência da tela começa quando ela já não mostra, quando não mais constitui a superfície da visibilidade aguardando significado” (MONDZAIN, 2009, p.36-37), então qualquer produtor que queira controlar os efeitos da estimulação das emoções utilizará as imagens para manter o espectador na ignorância simbólica.

Das potências inerentes à “livre inatividade”

Como fica patente à posteriori da incursão às críticas tecidas por Jacques Rancière a um modelo mimético de política da imagem, percebe-se com nitidez, sobretudo ao recuperarmos os dois primeiros registros de tomada de conduta afetivo-comunicacionais do espectador em face do espetáculo do sofrimento à distância – a saber, denúncia e sensibilidade –, uma manutenção do dispositivo representativo tencionado anteriormente em decorrência de suas constringências às competências hermenêuticas de leitura.

Em contraposição a este sistema delineado a partir da relação causal entre a validade moral ou política da mensagem vertida em imagens e seu impacto na conduta efetiva do espectador, Rancière (2010) propõe a desconstrução deste raciocínio simplificador ao asseverar que “a distância não é um mal a abolir, é antes a condição normal de toda a comunicação” (RANCIÈRE, 2010, p.19); para logo em seguida atestar que

a performance não é a transmissão do saber ou do respirar do artista ao espectador. É antes essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, da qual nenhum deles possui o sentido, essa terceira coisa que se mantém entre os dois, retirando ao idêntico toda e qualquer possibilidade de transmissão, afastando qualquer identidade entre causa e efeito (RANCIÈRE, 2010, p.24-25).

O filósofo francês apreende este deslocamento teórico sob o modelo da “eficácia estética”: “é a eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais essa mesma produção é apropriada por espectadores, leitores ou ouvintes” (RANCIÈRE, 2010, p.85). Sob os ditames deste regime, política e estética cruzam-se quando se anuncia uma experiência de dissentimento onde as produções são entregues a um olhar (e a um processo de circulação interacional, cabe acrescentar) que se encontra desligado de qualquer

prolongamento sensório-motor estanque ou significação precisa (nenhuma resposta crítica ou empática é solicitada ao espectador), aberto às disputas hermenêuticas de recombinação de signos. Neste intervalo instaurado entre os realizadores e os públicos, a política da imagem precede às políticas dos produtores enquanto “repartição singular dos objetos da experiência comum, que opera por si mesma independentemente dos desejos que possam ter os artistas de servir esta ou aquela causa” (RANCIÈRE, 2010, p.95-96).

Dentre as possibilidades analíticas de cisão desta lógica causal que orienta as disposições morais do espectador diante das imagens, tanto Boltanski quanto Chouliaraki irão propor o registro estético como uma tópica distinta de reação em face das imagens, caracterizado, sobretudo, pela incapacidade de superação da distância que reside entre a urgência moral que emana das cenas de tragédias humanitárias e a competência do espectador em sensibilizar-se ao sofrimento visualizado.

A categoria de reação estética desponta então sob um prisma de indiferença em relação aos mecanismos da denúncia e da sensibilidade. Nela, o sofrimento à distância não é apreciado nem como injusto nem como comovente, mas sim em sua face sublime⁴. Nesta forma de engajamento espectral qualquer fagulha de piedade é contida, e a audiência é “entregue ao sofrimento nu, não imputável a ninguém e sem esperança de remissão” (BOLTANSKI, 2004, p.116). Tomado pelo impacto e sem perspectiva de identificar benfeitores que possam socorrer os afligidos ou ainda incriminar os responsáveis pelo ocorrido, não resta ao espectador mais que a coragem para encarar as imagens em sua crueza.

A experiência de deparar-se com a aspereza do sofrimento produz no público uma atenção à presença contemplativa da cena do horror, que a aparta de seu contexto de referência em benefício a uma apreciação livre de seus elementos plásticos e a um julgamento artístico das competências do responsável pela produção das imagens (que assumem os contornos de uma “obra de arte”). Boltanski (2004), entretanto, afirma que na contemplação estética das imagens midiáticas ainda é possível aflorar uma simpatia pelos injustiçados ou desamparados quando eles ganham o primeiro plano nas cenas, fitando com o seu olhar os públicos que assistem uma agonia desvestida de razões. Apesar disso, o autor salienta que a empatia manifesta não equivale a um engajamento de ordem política, pois a categoria estética renuncia a qualquer justificação em termos de reciprocidade de perspectivas ou de um bem comum, criando um espaço de radical diferença e autonomia dessas instâncias típicas de mobilização.

Por esse mesmo prisma, Chouliaraki também aciona o registro estético identificado pelo sociólogo francês para indicar, tal como ele, que a resposta emocional diante dos recursos semiótico-expressivos que compõem uma narrativa amparada por esta configuração “desencoraja os espectadores de sentir ou denunciar o sofrimento”

⁴ A definição de sublime em Boltanski (2004) obedece à formulação de Kant em *Crítica da Faculdade de Juízo*: um arrebatamento que excede os esquemas cognitivos convencionalmente utilizados na percepção do mundo; acometimento singular, que independe de propósitos ou funções e que suscita uma experiência de contemplação que toma os sujeitos de estupor.

(CHOULIARAKI, 2006b, p.267), em privilégio à contemplação do horror das cenas. Por esta razão, o sublime seria fundado sob a condição de inatividade do espectador, que se furta de forjar uma simbologia de sentidos para o evento midiaticizado.

Segundo Chouliaraki, o tipo de experiência acionada neste registro pode ser apreendido como um arranjo que conforma as imagens em objeto passivo do olhar da audiência. O acometimento singular provocado pelas imagens provoca uma intensificação da atenção do apreciador ao fitar o horror em sua imanência, abstraído de qualquer instância moral a respeito do sofrimento noticiado e incapaz de sentir pena das vítimas.

Pois bem: ainda que o regime estético de condução do olhar do espectador proposto por Boltanski e Chouliaraki conserve um intervalo entre as competências de apreciação deste e os supostos motivos “políticos” das imagens em prol de sua contemplação sensível, não somente esta configuração do olhar é dotada de valorização negativa (dissonante da ressonância moral idealizada), bem como restringe a dimensão estética a um vetor experiencial acionado pela operatividade dos dispositivos midiáticos⁵.

Para compreender a defesa da liberdade crítica do espectador proposta por Mondzain e formulada na conceituação paradoxal da “eficácia estética” pela terminologia de Rancière, é imprescindível repensar não só a valência negativa atribuída às experiências estéticas produzidas na interação com determinadas imagens, mas também incorporar outra leitura da dimensão estética, mais afeita à apreensão da partilha comunicacional dos afetos e das próprias sensações, como nos sugere Benjamin Picado (2015). Perseguir esta trilha exige o estabelecimento de outra articulação entre a política da imagem e a intensificação da percepção sensível de um evento.

Recuperando o raciocínio crítico de Rancière em direção a uma política das imagens, sugere-se que a manifestação do sublime na percepção estética é uma potência singular de presença que rasga o ordinário da experiência e que se ergue sobre a ruína das perspectivas de emancipação política. O estado estético é, em seus termos, “pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma” (RANCIÈRE, 2005, p.34). Esta apreensão do fenômeno coincide, por sua vez, àquela indicada por Martin Seel (2010) em sua proposição de uma teoria estética fundamentada no aparecer⁶. Para este autor, a experiência estética é entendida como um livre movimento cuja finalidade está em sua própria processualidade. “A experiência estética tem de acontecer e somente pode acontecer se os sujeitos se envolvem com o fazer presente sensual de fenômenos e situações que alteram a percepção do que é real e do que é possível (...) de forma totalmente imprevista” (SEEL, 2014, p.28). Segundo Seel (2008), tal experiência é caracterizada por uma disponibilidade do intérprete para a possibilidade de ser sensivelmente afetado.

⁵ Para Picado (2015), a interrogação estética é correntemente confundida como aspecto derivado da ordem produtiva dos sentidos da midiaticização (reconhecida como padrão dominante da sociabilidade contemporânea), ao invés de ser tematizada em seu caráter eminentemente interacional, “aquele no qual as competências e faculdades espectatoriais estão jogadas desde o início no centro mesmo do processo” (p.161).

⁶ Conforme Seel, a percepção estética consiste “em perceber as coisas e os acontecimentos momentânea e simultaneamente, tal e como aparecem diante de nossos sentidos” (2010, p.7).

Por este motivo, na irrupção dos objetos que tocam a percepção não só tomamos tempo para o seu aparecer, mas também nos “entregamos” a um encontro involuntário com nós mesmos e com o mundo a nossa volta (que pode adquirir tonalidades nunca antes vislumbradas e agora destacadas em sua heterogeneidade constituinte).

Em função desta entrega da percepção ao aparecer em sua qualidade sensível, a experiência estética “permite que o indeterminado no determinado, o que não é realizado no realizado e o que é incompreensível no compreensível se tornem evidentes, gerando assim a consciência para a abertura da presença” (SEEL, 2014, p.36), ultrapassando todas as certezas que impregnam uma forma de disposição dos elementos do mundo. Nessa esteira, a livre inatividade do espectador neste domínio estético não é pura passibilidade que exerce interferência sobre a ação política, mas outro registro de agência. Para Yves Citton (2009), só desenvolvemos nossa sensibilidade porque há um tipo de atividade envolvida no processo, concebida como a consciência de um intérprete ativo que confirma ou transforma a distribuição dos corpos em uma topografia do sensível, participando do espetáculo que lhe é proposto (no ato de observar, apreender e comparar o que vê às experiências prévias) e o refazendo à sua maneira. Ou seja, o olhar que se encontra desligado de qualquer prolongamento sensorio-motor estanque ou capacidade de atrelar-se a sistemas de significação precisos não é deficiente no tocante à potência de ser sensivelmente afetado.

A política das imagens conceituada por Mondzain ou Rancière credita ao público o poder de alterar as modalidades de seleção dos dados sensíveis, já que é o intérprete que seleciona (de modo direto ou indireto), dentre a superabundância de sentidos, aqueles que serão contabilizados e aqueles que serão descartados. Na explanação de Citton (2009), qualquer partilha do sensível⁷ consiste na contabilização de certo estado de coisas e no abandono de outras. Isto, pois, em toda situação de percepção, como corrobora Seel (2010), há mais elementos presentes no ambiente do que aquilo que pode ser efetivamente captado, e cada objeto da percepção possui seu excesso. Assim, retomando Citton (2009), uma política molecular propulsionada na emergência da experiência estética operaria no cerne da filtragem dos dados sensíveis, realizando uma mudança nas modalidades de seleção que não envolvem, necessariamente, uma atuação em público ou a expressão de um desconforto (tal qual as categorias de denúncia e sensibilidade propostas por Boltanski insinuam), mas sim a recomposição do que até então estava naturalizado na percepção.

Seel (2008) destaca o potencial transformador das reconfigurações de um determinado regime do sensível, acionadas na atitude de livre inatividade do espectador no encontro com cenas que despertam uma experiência estética. De acordo com o autor, é no contato com determinadas obras de arte (mas o argumento poderia ser estendido, sem prejuízos, para o campo das imagens midiáticas), que nossas crenças e atitudes normativas mais enraizadas são colocadas em jogo.

⁷ Segundo Rancière, o conceito de partilha do sensível corresponde ao “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2005, p.15).

Por esta razão, a reorganização do sensível virtualmente tecida na experiência estética adquire feição política ao tomar uma distância artificial das formas naturalizadas de representação das estruturas da sociedade, dos conflitos ou das identidades dos grupos sociais, contribuindo para “desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível” (RANCIÈRE, 2010, p.112-113). E o deslocamento dos regimes de sensibilidade habituais deriva, em estreita aproximação ao conceito de “eficácia estética”, do fato de que esta forma de consciência nos desliga do *telos* que norteia nosso comprometimento habitual com o mundo da vida (com suas consequências práticas - que no caso específico da representação midiática da alteridade em um quadro de latente sofrimento, implicam em uma reação moral apropriada).

Em síntese: a livre inatividade do espectador que se “entrega” à experiência estética não equivale a um abandono desprovido de resistência, mas sim a um misto de agência e doação que possibilita ao fruidor se lançar a uma via de experimentação através dos atos não funcionais que pavimentam tal conduta em face das imagens, orientada à processualidade da própria percepção intensificada - capaz de extrair-nos daquilo ao qual nos tornamos habituados, ou, melhor dizendo, deslocar nossos modos corriqueiros de filtragem dos dados sensíveis. O ganho decisivo da consciência estética é a capacidade de propiciar um momento para reconfigurar nossas confianças, certezas e dúvidas sobre o mundo.

Considerações finais, ou o que as imagens devolvem ao mundo

Dirigimo-nos para o encerramento do presente ensaio recuperando o fio condutor desvelado por Mondzain quando esta nos convoca a refletir acerca da emergência de uma política das imagens que reserve ao fruidor um espaço de autonomia no qual o sentido permaneça em devir. Sem distâncias a serem sanadas por uma sinergia de sensibilidades desiguais, a livre inatividade do espectador na percepção estética intensificada - calcada por uma irredutível mobilidade - instaura um ver em conjunto no qual a imagem “faz surgir uma relação imaginária entre os sítios, entre corpos radicalmente separados, sem que ela própria se revista de qualquer dignidade ontológica, sem que possa pretender a qualquer prerrogativa substancial e homogeneizadora” (MONDZAIN, 2010b, p.125).

Assim, embora não seja admissível inferir que a irrupção de uma percepção estética vívida ocasionada na contemplação de uma cena e de seus elementos em sua plasticidade visual, sonora ou textual garantirá na totalidade de suas manifestações um momento para a transformação das formas de percepção e de codificação semiótica do mundo e de seus agentes, também não parece razoável supor, na trilha de Boltanski ou Chouliaraki, uma cisão integral entre a politicidade das respostas morais do espectador (dispostas em categorias ideais previamente delimitadas) e o “desinteresse” crítico inerente à contemplação estética. A ausência de uma conduta reativa não deve ser diagnosticada como a falência de um comprometimento com as coisas do mundo, mas sim como

oportunidade para imersão em uma experiência potencialmente capaz de enriquecer a superfície do visível com uma filtragem inusitada dos dados sensíveis disponíveis à percepção.

Em outras palavras, se a experiência estética possui um caráter transformador no sentido político do termo (embora a política aqui não seja entendida em sua face teleológica, mas sim processual), a comunicabilidade que permeia suas aparições pode instaurar, na melhor das hipóteses, uma sedimentação dos contextos propícios à entrega à duração de sua presença, e a gradual recomposição dos regimes sensoriais e afetivos convocados no contato com as imagens, estejam elas envolvendo corpos sofredores ou não.

O que a imagem devolve ao mundo não é a coesão das paixões em prol de um desígnio forçosamente comungado, mas a boa nova de qualquer um pode se aventurar pela floresta de signos com vistas a enriquecer a paisagem do possível, do dizível e do pensável.

Thales Vilela Lelo é doutorando em Ciências Sociais pela Unicamp e mestre em Comunicação Social pela UFMG.

thales.lelo@gmail.com

Referências

- BOLTANSKI, L. **Distant Suffering**: morality, media and politics. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- CHOULIARAKI, L. **The spectatorship of suffering**. London: Sage, 2006a.
- _____. The aesthetization of suffering on television. In: **Visual Communication**, v.5, n.3, p.261-285, 2006b.
- CITTON, Y. Political Agency and the Ambivalence of the Sensible. In: ROCKHILL, G; WATTS, P (Orgs.). **Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics**. Durham and London: Duke University Press, p.140-157, 2009.
- HUSSAK, P. Rancière: história, narrativa, indiferença. In: **Artefilosofia**, n.17, p.134-144, 2014.
- MONDZAIN, M-J. Can images kill? In: **Critical Inquiry**, v.36, p.20-51, 2009.
- _____. What does seeing an image mean? In: **Journal of Visual Culture**, v.9, p.307-315, 2010a.
- _____. Nada tudo qualquer coisa ou a arte das imagens como poder de transformação. In: SILVA, R.; NAZARÉ, L. (Orgs.) **A República por vir**. Fundação Calouste Gulbenkian, p.103-126, 2010b.
- ONG, J. "Witnessing" or "Mediating" distant suffering? Ethical questions across moments of text, production, and reception. In: **Television & New Media**, v.15, n.3, p.179-196, 2014.
- ORGAD, S.; SEU, I. The mediation of humanitarianism: toward a research framework. In: **Communication, Culture & Critique**, v.7, p.6-36, 2014.
- PICADO, B. Dos objetos da Comunicação à comunicabilidade sensível: experiência estética e epistemologia da Comunicação. In: **Intercom**, v.38, n.1, p.151-168, 2015.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **O espectador emancipado**. Portugal: Orfeu Negro, 2010.

SEEL, M. Active Passivity: On the aesthetic variant of freedom. In: **Estetika: the Central European journal of Aesthetic**, v.2, n.51, p.269-282, 2008.

_____. **Estética del aparecer**. Buenos Aires: Katz Ediciones, 2010.

_____. No escopo da experiência estética. In: PICADO, B.; MENDONÇA, C.; CARDOSO FILHO, J. (Orgs.). **Experiência estética e performance**. Salvador: Edufba, p.23-36, 2014.

*Artigo recebido em janeiro
e aprovado em março de 2017.*