

AVM FACULDADE INTEGRADA

EDUARDO CALIL HALLACK

O PODER DAS IMAGENS NAS COMUNICAÇÕES DE CRISES

**JUIZ DE FORA-MG
2015**

EDUARDO CALIL HALLACK

O PODER DAS IMAGENS NAS COMUNICAÇÕES DE CRISES

Trabalho apresentado à AVM Faculdade Integrada, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Especialista em Comunicação de Crises nas Organizações públicas e privadas.

Orientadora: Profa. CASSIA MARIA DE JESUS SILVA

JUIZ DE FORA-MG
2015

TERMO DE COMPROMISSO

O aluno EDUARDO CALIL HALLACK, abaixo assinado, do curso de **COMUNICAÇÃO EM CRISES NAS ORGANIZAÇÕES PÚBLICAS E PRIVADAS** da Faculdade AVM, declara que o conteúdo do Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado **O PODER DAS IMAGENS NAS COMUNICAÇÕES DE CRISES**, é autêntico, original e de sua autoria exclusiva.

JUIZ DE FORA, 11 DE JUNHO DE 2015

Eduardo Calil Hallack

Eduardo Calil Hallack

A todos que me ajudaram

AGRADECIMENTOS

Aos que fazem parte da minha afeição e propuseram conforto.

RESUMO

Imagem de poder, Imagem que a sociedade tem das pessoas, Imagem do *Mass Media*, Imagem que é arte, são muitas as imagens e elas, através dos tempos, repetem-se nas culturas, em que algumas pessoas conseguem seus 15 minutos de fama, e entre outras a Imagem eterna. Para isso muito se andou pelas novas tecnologias, nas quais, o que era antes um negativo de uma fotografia, tornou-se, hoje, em tempo de redes sociais, um negativo em sentido figurado de se fabricar uma imagem e se fazer uma crise. Daí os comunicadores de crises com seu lugar na sociedade carregada de imagens feias e bonitas, mas que se prefere as últimas e pode-se fabricar as mesmas, porque elas, as imagens, são obedientes, não se precisa mais de gente por trás de uma câmera para o registro. São as máquinas e seus olhos eletrônicos que tiram fotos. Muita tecnologia está presente e, culturalmente falando, o homem é o mesmo do passado, ávido pelo poder, com seus desejos em uma história, que apenas quer seus atores, pois se o passado é um país estrangeiro, ele também é outra cultura. Ese artigo científico baseou-se nas reflexões sobre Tucídides, Júlio César, Maquiavel, Fiodór Dostoiévski, Gilles Deleuze, Marshall Sahlins, Camille Paglia, André Parente e as Teorias da Comunicação.

Palavras-chave: Comunicação de crises. Mass Media. Arte. Cinema. Poder. Imagem. Cultura e Indivíduo. Filosofia. Literatura Russa. Pobreza e Riqueza.

ABSTRACT

Power picture, Image which the company has the people of Mass Media Image, Image what is art are many pictures and they by times if repeat in crops where some people get your 15 minutes of fame and other eternal image, for this very se walked in new technologies where it was before a negative of a photography has become today in social network time a negative figuratively se of producing an image, and make a crisis, then the crisis with communicators your place in society loaded images, ugly and beautiful, but prefer the latest. And one can producing the same, why they, the picture are obedient, not need more than back for people of a camera for the registration are the machines and you eyes electronic that take photo. Technology is present and if culturally speaking, still the man is past the same avid by power, with your wishes on a History that just want your players because if the past is a foreign country, it is also another culture. This article is based on scientific reflections on: Thucydides, Julius Caesar, Machiavelli, Fiodór Dostoiévski, Gilles Deleuze, Marshall Sahlins, Camille Paglia, André Parente and Theories of Communication.

Keywords: Crisis Communication. Mass Media. Art. Cinema. Power. Image. Culture and Individual. Philosophy. Literature Russian, Poverty and Wealth.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 REVISÃO DE LITERATURA	10
2.1 CAPÍTULO 1 – IMAGEM E PODER	10
2.1.1 Apologias a Tucídides	10
2.1.2 A Guerra do Peloponeso.....	11
2.1.3 Diálogo de Melos.....	12
2.1.4 Miragem Espartana e Arché Ateniense.....	13
2.1.5 Nomos e Physis.....	14
2.1.6 Logos e Mithus.....	15
2.1.7 Cultura e Ação na História.....	15
2.1.8 Ação Cultural e Ação Individual.....	16
2.1.9 Força da Cultura: Napoleão Bonaparte.....	16
2.1.10 Força do Indivíduo: Alcibíades da Guerra do Peloponeso e Bobby Thomsom do Beisebol Americano, a Sociedade representada por uma Guerra e um Jogo.....	17
2.1.11 A Iconização de Elián Gonzalez: Cuba e EUA (1999).....	18
2.1.12 O Poder em Júlio César.....	20
2.1.13 O Poder em Maquiavél.....	21
2.1.14 Filme: Jogo de Interesses.....	23
2.2 CAPÍTULO 2 – IMAGEM E SOCIEDADE	24
2.2.1 Imagem Pessoal e Sociedade.....	24
2.2.2 Filme: O Duplo.....	26
2.2.3 Filme: Anna Karenina.....	27
2.2.4 Imagem de Uma Utopia na Sociedade.....	28
2.3 CAPÍTULO 3 – IMAGEM E MASS MEDIA	30
2.3.1 O Tempo do Virtual.....	30
2.3.2 A Televisão e a Guerra do Golfo.....	32
2.3.3 Filme: Mercado.....	33
2.3.4 Filme: O Âncora.....	34

2.3.5	A Sociedade de Consumo, Opinião Pública e Comunicação das Crises.....	35
2.4	CAPÍTULO 4 IMAGEM E ARTE.....	38
2.4.1	O Olhar da Máquina.....	38
2.4.2	Filme: Max Headroom: O Último Jornalista.....	39
2.4.2.1	Jean-Luc Godard e as Imagens Obedientes.....	41
2.4.3	Imagens Artísticas e a Tecnociência.....	42
2.4.3.1	Exposição Os Imateriais -1985,París.....	42
2.4.3.2	Instalação de Bruce Nauman – Video Surveillance Piace.Public Room, Private Room – 1970.....	43
2.4.4	O Cinema.....	44
2.4.4.1	Walter Benjamin.....	44
2.4.4.2	Gilles Deleuze e o Entre-Lugar das Imagens.....	45
2.4.4.3	A teoria da Passagem e o Lugar da Imagem.....	46
2.4.4.4	Jean-Luc Godard e a Plenitude das Imagens.....	47
2.4.4.5	Atores Virtuais.....	47
2.4.5	Arte e Comunicação de Imagens.....	48
2.4.5.1	Kant e a Comunicabilidade do Belo.....	48
2.4.5.2	Hegel, e a Indústria da Arte em Hollywood.....	49
2.4.6	Camille Paglia e as Imagens Cintilantes.....	50
2.4.6.1	Estrelas Cadentes: Prata Verde, de Jacson Pollock.....	50
2.4.6.2	Rio Vermelho: A Vingança dos Sith, de George Lucas.....	51
2.4.6.3	Sol E Chuva: Díptico de Marilyn,de Andy Warhol, Artista do Mass Media..	52
2.4.6.3.1	Um Episódio de Fracasso Quando Não se comunica Crises na Mass Media.....	53
3.	CONCLUSÃO	54
4.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	55

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho mostra o poder das imagens nas comunicações de crises com a evolução das novas mídias comunicativas. O que acontece quando a imagem se torna mais importante que a pessoa nela representada? No mundo contemporâneo, em que se vive e meio a muitas formas de tecnologias, artes e novas mídias de comunicação, a imagem está presente, não sendo uma resistência a isso, como não gostar de mudanças, inovações e novas tecnologias? Serão estudadas as suas implicações, o modo como estão sendo usadas as novas formas de se captar e manipular as imagens, para um determinado fim e, no caso, comunicar-se melhor as crises. Para isso se dará ao problema um olhar na questão da imagem em quatro pontos em que está apoiado o artigo científico: a imagem e o poder; a imagem e a sociedade; a imagem e os *mass media* das comunicações; e por último a imagem e a arte, como maneira de se tentar dar uma sensibilidade a toda essa evolução vivida.

Para uma crise de imagens tanto de pessoa física ou jurídica, hoje se depara com o advento do profissional especializado desse setor. É de suma importância ao comunicador de crises ter conhecimento do seu papel apaziguador nas mesmas. E se for interessante, criar outros olhares pertinentes ao foco: crises, imagens e comunicações. Isso poderá ser bastante útil para se exercer a especialização. Contudo, esse artigo foi produzido com outras formas de saberes e se fez reflexões sobre tal tema. Para isso procurou-se dar a esse artigo as variáveis das: antigas histórias de uma busca pelo poder via a força da imagem dos líderes de várias épocas; contribuições das informações dos *mass media* nas formações de opiniões públicas e crises comunicativas; das imagens que a sociedade cobra dos seus indivíduos; e por último das contribuições das artes nas imagens, como uma resistência a uma possível falta de humanização nesse contexto de muito consumo de imagens e pouca reflexão e consequências nas crises de comunicações, poderes e imagens com as novas tecnologias. Objetiva-se dar ao comunicador de crises no estudo sobre o tema: um olhar cultural da imagem, seu poder nas comunicações, e sua fabricação, mais forte, atualmente, além de sensibilizá-lo sobre a importância de não sê-lo um propagador dos *mass media* na sociedade de consumo, geradora das crises de imagens. Como método científico optou-se pela revisão da literatura dos autores: Tucídides, Júlio César, Maquiavél, Fiodór Dostoiévski, Marshall Sahlins, Gilles Deleuze, Camille Paglia, André Parente (Org.) e as Teorias da Comunicação.

2 REVISÃO DE LITERATURA

2.1 CAPÍTULO 1– IMAGEM E PODER

2.1.1 Apologias a Tucídides

Historiador da guerra do Peloponeso, ocorrida entre os anos de 431 e 404 a.C. e que gerou a obra – A História da Guerra do Peloponeso – escrita em 8 capítulos, mas inacabada, pela morte do autor. Fôra também general dessa guerra entre gregos, os atenienses da liga de Delos, e os espartanos da liga do Peloponeso, uma guerra fundamentada no medo e na inveja dos espartanos que se sentiram incomodados e temerosos com o crescimento dos seus vizinhos os atenienses. Eram povos fraternos, tinham se unido antes dessa guerra, lutando juntos contra os persas nas guerras médicas. Assim, os gregos aumentaram seu império pelo domínio do mar com suas embarcações e consequências econômicas de sua prática expansiva, um poder marítimo.

Atenas é um poder marítimo, que seu objetivo permanente é o controle do mar, que seu campo de ação são as ilhas, e que o meio que usa para alcançar seus objetivos é a sua frota. Ela precisa de dinheiro para manter essa frota, e seu império provê isso. A talassocracia é reconhecida como um sistema já consistente e coerente. A ideia está presente do começo ao fim da obra. (ROMYLLI, 1966:1966 apud SAHLINS, 2012, p.33)

Sobre o crescente poder dos atenienses e do medo que isso inspirava aos espartanos, ocorreu isso nos espartanos “[...] a suspensão do comércio exterior; a demonização do comércio em geral e das artes mecânicas; a supressão do comércio de luxo; a quase total dependência da agricultura e de forças militares baseada na terra.” (SAHLINS, 2012, p.79). Sua obra foi escrita durante seu exílio, de vinte anos, por ter sido responsabilizado pela derrota de uma dessas batalhas contra os espartanos. Tucídides vivera em Atenas no apogeu cultural e econômico dessa época. Afirmara que sua obra, A História da Guerra do Peloponeso, era um “patrimônio perene” com o fim de servir “aos homens que desejem ver claramente o que ocorreu e ocorrerá novamente, com toda a possibilidade humana, de maneira idêntica ou semelhante”. O salto à modernidade que dá esse autor é que sua obra não buscara na vontade dos deuses as explicações para o comportamento humano e, algumas vezes, nem na vontade dos indivíduos, mas numa análise geral do comportamento dos homens em sociedade. Como compreender as atrocidades

que os homens fazem em tempos de guerra? Como explicar as transformações de cidadãos, que normalmente respeitam as leis, em animais de rapina movidos por paixões incontrolláveis? O campo de pesquisa de Tucídides não era a natureza física do universo nem a natureza física do homem, mas a sociedade do homem que vive na pólis. Política no mais amplo sentido, a busca da compreensão do comportamento do homem em sociedade, era seu interesse transcendente. Dando racionalismo nas ações humanas, movidas basicamente por poderes e interesses e vendo que esses fenômenos observados no passado emergem também no futuro, como um padrão, regras gerais gerais do comportamento humano que poderiam ser úteis aos homens do futuro. As afirmações do próprio Tucídides deixam claro que seus entendimentos dos eventos humanos nada tem a ver com leis como da Física ou as verdades absolutas de tipo filosófico. Ele deu grande ênfase ao papel do indivíduo na história e na capacidade que ele tem de mudar o seu curso. O aspecto didático da sua obra, a tentativa de identificar padrões subjacentes, como uma cultura que pode se repetir em outra ou uma sendo o passado daquela que era predominante anterior e oferecer aos indivíduos perspicazes o *insight* (gnômé) com que ver e controlar os eventos políticos. Esses líderes existiram: Temístocles era o melhor juiz para aquilo que estava próximo a acontecer e o mais sábio para prever o que aconteceria num futuro distante, tanto de pior, quanto de melhor; Também os dotes de Péricles, antevisão, patriotismo e incorruptibilidade, fizeram essa diferença no apogeu do império ateniense de prosperidade, mas seus sucessores, que careciam dessas qualidades, desviaram-se de suas sábias políticas. Tucídides não acreditava nos mitos dos deuses ou presságios.

E talvez, por carecer de contos fabulosos, o meu relato será considerado pouco agradável àqueles que o ouvirem, mas se for julgado útil para aqueles que buscam um pouco de conhecimento exato do passado como um auxílio à interpretação do futuro – que no curso das coisas humanas parecerá com ele, quando não o refletir – dar-me-ei por satisfeito.

2.1.2 A Guerra do Peloponeso

Consequência das guerras médicas entre os gregos e os persas, em que estes queriam impor seu imperialismo aos gregos e aqueles não aceitaram. Após a vitória sobre os persas, criaram a liga de Delos, como uma prevenção militarista contra possíveis novos ataques persas. Exigindo que seus aliados cedessem homens, dinheiro e embarcações, Atenas se tornara rapidamente rica e a mais importante da Grécia, causando medo e inveja em outras cidades

gregas. Esparta, entre outras cidades gregas descontentes, liderou a liga do Peloponeso para barrar o domínio ateniense. Enquanto Atenas tinha o domínio militar pelos mares, Esparta pela terra. Surgiu, assim, a guerra do Peloponeso, uma guerra fratricida que durou quase 30 anos, com a derrota e destruição de Atenas, invadida pelos Espartas que tiveram o apoio dos Persas. Esparta passou então a impor seu regime rigoroso e militarista a todas as cidades gregas, dominando assim o Império Grego. No século IV a.C. todo o Império Grego, enfraquecido pelas constantes guerras entre suas cidades e até mesmo dos povos Persas, tornou-se presa fácil para outros povos o atacarem. Felipe, rei da Macedônia e pai de Alexandre Magno, consuma isso.

2.1.3 Diálogo de Melos

Durante a expansão ateniense, ocorreu a invasão, o saque e a destruição da ilha de Melos, em 426 a.C., lá Tucídides afirma que os atenienses atacaram porque os ilhéus não queriam se submeter ou mesmo se juntar à liga de Delos. Deu-se a sua interpretação do ocorrido, em suma: os habitantes de Melos, em vista ao iminente ataque e sua derrota, imploraram que isso não ocorresse, falaram que se o fato se consumisse, os deuses se vingariam, além também de que os espartanos, seus amigos, vingaria-nos. Logo, fala Tucídides que o ataque era legítimo, porque, na condição de império forte, deveria submeter a sua força aos mais fracos, isso era uma lei natural e que se eles, os habitantes de Melos, estivessem em situação oposta, também fariam a mesma coisa, atacariam os mais fracos, isso era do homem, da humanidade. Quanto à intimidação de serem castigados por deuses furiosos, isso era balela, deuses eram uma fábula e sobre serem amigos dos espartanos, seus vingadores, também em vão o argumento, pois os espartanos podiam ser fortes em sua condição militar, mas, se estivessem no lugar dos gregos, não fariam a represália porque lhes faltava a coragem, eram caseiros demais para o ato da conquista. Além de pensarem, os gregos, que, se fossem compassivos com os ilhéus, dariam margem para serem vistos como fracos, algo jamais difundido pelos atenienses. “E como suplicamos, poderia resultar para nós tão vantajoso servir quanto para vocês dominar?” (TUCÍDIDES, 5.92-93;104-5 apud SAHLINS, 2012, p.114).

Atenienses: Dos deuses acreditamos, e dos homens sabemos, que, por uma imposição da própria natureza, sempre que podem eles mandam. E não é como se tivéssemos sido os primeiros a fazer essa lei ou aplicar seus preceitos: já a encontramos existindo antes de nós, e continuará existindo para sempre depois de nós; tudo que fazemos é usá-la, sabendo que vocês e todos os outros, tivessem a mesma força de nós, fariam o mesmo. Assim no tocante aos deuses, não tememos e nenhuma razão temos para

temer, que venhamos a estar em desvantagem” (TUCÍDIDES, 5.92-93 apud SAHLINS, 2012, p.114).

Para Sahlins(2012), a passagem do famoso “Diálogo de Melos” fala que Tucídides é o pai da história ocidental. E ainda na eliminação do maravilhoso, das crenças e mitos de encorajamento vindo dos Deuses para se conquistar algo e também esperar seus castigos era uma perda de tempo, pois a humanidade tinha que tirar essa máscara e ser naturalmente o que ela é, auto-interessada em poder. Isso deprecia a construção cultural de formas de vida humana em face à natureza humana. Segundo David Hume (1975), não há nada de novo na humanidade, pois é a mesma e se repete, não nos conta algo de novo e estranho.

2.1.4 Miragem Espartana e Arché Ateniense

Percebe-se que, no conflito dessas cidades, algo se repete nas brigas de vizinhos, sejam eles de qualquer tipo de cultura, distância geográfica, basta ser vizinhos, onde um quer se aplumar e mostrar no que é melhor que o outro. Segundo Sahlins (2012), “Assim cada povo provava que era, ao mesmo tempo, igual ao outro e melhor que ele; o mesmo que o outro e diferente dele” (p.16). É visível nessas culturas antigas as suas imagens de poder, para uma intimidação à outra cultura e se mostrar melhor que ela e até mesmo na nossa atual, em brigas de vizinhos em suas residências. Logo são observadas a *miragem* de Esparta e a *arché* de Atenas e nelas estão as respectivas adjetivações: basicamente aquela mais conservadora com a sua imagem de austeridade, imóveis, agarrados a terra e a forte disciplina militar; e a outra, aventureira, cinética e exibidora de suas conquistas. “[...] seus monumentos, seu teatro e seus festivais eram, em grande medida, mais grandiosos que os das cidades rivais [...], sua crueldade também era mais proporcional [...] ‘puna-os como merecem’ [...]”(SAHLINS, 2012, p.15). Os atenienses vieram ao mundo para não dar descanso a si mesmos nem deixar que outros o façam. Já os espartanos em sua invenção, a *miragem*: a vida em quartel, longe de suas famílias, para deixar a sua energia somente para a disciplina militar, além do desprezo pelas artes, chegavam tarde em suas batalhas devido ao tempo gasto em cerimônias religiosas obrigatórias, oligárquicos, austeros e xenofóbicos, como defesa de seus valores. Enquanto os gregos na sua *arché*, a mostra de poder, vaidade e crueldade, como no episódio de Melos.

Para Sahlins (2012), em sua leitura de Tucídides, as meras e pobres vilas de Esparta não iriam ficar na história, como ruínas de um passado, já os templos, edifícios de Atenas, representantes de seu apogeu, tivessem o mesmo destino de Esparta, ou seja, a queda de seu

Império, ainda assim, a julgar por suas ruínas, pareceria duas vezes maior do que realmente era. Logo se conclui que a *arché* em imagem de poder é o mostrar-se poderoso e cruel ao outro, expectador e, segundo Tucídides, invejoso. Segundo Romilly (1965), mais que dominar os outros e possuir suas conquistas, os gregos com a sua *arché* queriam exercer a autoridade, daí a força e sua violência. Em Melos: “Sua amizade será vista por nossos súditos como fraqueza nossa, enquanto sua inimizade será tomada como uma demonstração de nosso poder” (TUCÍDIDES, 5.95 apud SAHLINS, 2012, p.105). Sendo assim, a mostra de crueldade seria para a manutenção do poder pelo medo e respeito, para com quem manda. Isso se configura nos dias atuais, nos quais a cultura é um país estrangeiro, somos parecidos em imagens, como as do passado. Sem dúvida vive-se hoje muito em prol de uma imagem, como a *arché*, cuja demonstração de poder, via posses, é o principal instrumento de dominação. Uma curiosidade sobre a *miragem* espartana é que nem sempre ela se adjetivou dessa forma. Segundo Cartledge (2001), não cultuavam a pobreza, austeridade e ausência de luxo, tipicamente ateniense, antes dessa guerra, houve um período em que pareciam ter tido uma reputação de quem valorizava a riqueza. Sendo que no período do conflito, a solidariedade entre eles foi importante para a sua *miragem* de se mostrarem, sem luxos, fixados a terra, tipos domésticos voltados para dentro, sem interesses em proezas marítimas, como seus vizinhos, os atenienses. Parece que isso, sob ponto de vista da imagem, funcionou como uma propaganda política de guerra.

2.1.5 Nomos e Physis

Tucídides concebia a história como uma coisa humana, cujo governo era de interesses do mesmo tipo. Logo, o *nomos* é isso, o conhecimento racional acima do que se pode considerar o mito, do grego: *mithus*, de acordo com Sahlins (2012), “Tucídides disse desde logo, que pretendia eliminar o maravilhoso de sua história, sem se preocupar em agradar o gosto popular.”(p.94). Denota-se que as ações dos homens eram mais importantes do que a dos deuses. *Physis* corresponde à natureza do homem, seus desejos e suas paixões, seus interesses mundanos. A relação entre as duas, segundo o historiador, era que as práticas culturais e das instituições e as convenções estão sujeitas à natureza humana. Observa-se o poder disso nas invocações à natureza primitiva do homem em face a ordem de um império, em seu sentido institucional, como a invasão à Melos, era melhor ser egoísta nos instintos naturais do homem que ser socialmente compassivos, dando uma suposta imagem de amigos e fracos. Segundo

Sahlins (2012), o argumento será destrutivo e também construtivo de uma cultura, uma espécie de teoria do caos.

2.1.6 Logos e Mithus

Conforme Sahlins (2012), “como é possível, sendo a natureza humana a mesma em toda a parte, que espartanos e atenienses reajam de modo tão diferente nas mesmas circunstâncias?” (p.117). Para essa pergunta, a noção tucidideana da liberação dos instintos naturais do homem são mais fortes que o *logos*, o conhecimento. Visto que quando em Melos os gregos falam que os espartanos não seriam capazes de fazer justiça e proteger os ilhéus, devido a essa noção de que os instintos naturais dos gregos estavam mais latentes neles de que em seus irmãos, os espartanos, reprimidos, não teriam coragem de fazer a vingança, ficando mais em *logos*, na razão. Como apenas um lamento – Isso não é certo. *Logos* não é prova alguma contra as paixões humanas. Conclui Sahlins (2012), “esperança nem sempre responde racionalmente à realidade – ‘pois é um hábito da humanidade alimentar esperanças infundadas com relação ao que deseja e usar a razão soberana para pôr de lado o que lhe desagrade’”(p.118). Embora invisíveis a todos: interesses, ganâncias e desejos são mais fortes que a razão, o *logos* e crenças de castigos divinos só adiam esse desejo das conquistas. Os gregos eram confiantes nesse poder, na imagem dada pela *arché* e *physis* e apostaram que os espartanos não teriam a coragem de ser como eles. Não vingariam os ilhéus, mesmo tendo todo o conhecimento do *logos*, teriam contudo medo.

2.1.7 Cultura e Ação na História

Sahlins fala que não é a cultura que determina a história, apenas a organiza. No caso da Guerra do Peloponeso, quem são os atores, as pessoas ou as cidades-estados? Indivíduos com seus interesses ou uma coletividade, uma massa como um sujeito coletivo? Para Sahlins (2012), interesses individuais dependem de valores culturais. E conforme a pergunta de A.B.Gallie “Quem deve decidir” e “com base em que seria seria possível decidir se o que tem mais importância na história é acompanhar tendências gerais ou acompanhar motivos e ações individuais?”(GALLIE, 1963, apud SAHLINS, 2012, p.123). A causa da guerra grega não foi o crescente poder de Atenas e o medo disso em Esparta, foi o crescente poder dos atenienses e o medo nos espartanos. “Nenhuma história, independentemente de quão inclinada esteja a enfatizar decisões coletivas, pode se livrar da incômoda presença dos indivíduos: eles

simplesmente estão ali.”(MOMIGLIANO, 1993 apud SAHLINS, 2012, p.122). Percebe-se na obra de Tucídides uma importância maior das pessoas somente nos capítulos finais da guerra, nos iniciais eram representadas pelas cidades em guerra. Em geral, as coletividades estão para as tendências e o individual para os eventos em uma cultura.

2.1.8 Ação Cultural e Ação Individual

Pode-se falar que, em uma cultura, somos levados a realizar ações grandiosas, sendo o indivíduo que o faz, apenas um detalhe, caso Napoleão Bonaparte não tivesse tido o papel que teve na história, outro o faria. Ele foi levado pelas circunstâncias sociais daquele período, na França do século XVIII, a ocupar esse lugar de poder. Por uma ação cultural, conforme Tolstói (1962), usado para o bem ou para o mal, o poder de Napoleão não era pessoal, não emanava dele, o poder de fazer as coisas estava fora dele, estava nas relações que tinha com a massa popular. O que é então o poder?

Devemos considerar em cada caso o papel do indivíduo no evento histórico. Pois esse papel não é definido de uma vez por todas: é a estrutura dos grupos considerados que o determina em cada caso. Desse modo sem eliminar inteiramente a contingência, nós a restauramos em seus limites e sua racionalidade. O grupo confere seu poder e sua eficácia aos indivíduos feitos por ele e pelos quais, por sua vez, fora feito, e cuja irredutível particularidade é uma forma de viver a universalidade... Ou mais exatamente, essa universalidade assume a face, o corpo e a voz dos líderes que deu a si mesma; assim, o próprio evento, embora seja um aparato coletivo, é mais ou menos marcado com sinais individuais; pessoas refletem-se nele na mesma medida em que as condições do conflito e as estruturas do grupo permitiram que elas fossem personalizadas (SARTRE, 1968 apud SAHLINS, 2012, p.150)

Heróis individuais, com seus 15 minutos de fama são feitos de maneira conjuntural, isso é, surgem em um contexto bem específico, ao contrário dos que comandam a história, desaparecem mais ou menos rapidamente da vista do público, uma vez passado o seu momento histórico. Do tipo onde está Mônica Lewinsky, do escândalo da Casa Branca, nos Estados Unidos? O que estará fazendo agora? Já os heróis que emanam de um sistema social e coletivos são heróis sistêmicos.

2.1.9 Força da Cultura: Napoleão Bonaparte

Surgiu mais por uma necessidade sistêmica da ordem cultural que individual, do seu desejo, foi conduzido ao poder. Outra pessoa teria feito suas ações, se não fosse ele. Concluí-

se que apenas exerceu um papel esperado pela sociedade vigente. O que é o poder nesse caso? Para Sahlins (2012), as narrativas dos comandantes são motivadas pelo desejo das relações sistêmicas que dão o poder a essa pessoa de autoridade particular. Essas pessoas fazem o que tem que ser feito e esperado delas, como fenômenos atuais na política e outros, que surgem por essa razão.

2.1.10 Força do Indivíduo: Alcibíades da Guerra do Peloponeso e Bobby Thomsom do Beisebol Americano, a Sociedade representada por uma Guerra e um Jogo

Para Simon Hornblower (1987), os indivíduos se destacam e são descritos mais nos últimos livros de Tucídides, que viu nos mesmos um valor importantíssimo e seus significados históricos. Alcibíades do período antigo e Bobby Thomsom, no final da década de 60. Fala-se sobre isso com a vitória dos Giants em 3 de outubro de 1951, em cima do time dos Dodgers, quando o jogador B.Thomsom acertou o *home run*, em 10 segundos, lance no qual o jogador dá a volta completa por todas as bases e assegura um ponto após a sua rebatida ter saído da área de jogo sem cair no chão. Segundo Jules Tygiel (2000 apud SAHLINS), “Foi, provavelmente, o mais dramático e chocante evento no esporte americano e, desde então assumiu o caráter histórico transcendente de Pearl Harbor e do assassinato de Kennedy”(p.130). Usando os conceitos de Tucídides, que se não fosse o olhar no homem, suas ações individuais e seu desejo de poder e ascensão na cultura, longe da ideia imutável marxista da luta de classes, que indivíduos são considerados peças na produção do capital e são repostos, quando a engrenagem se quebra, as ações individuais contam bastante.

A história dos eventos é irreduzível à das sociedades, classes ou economias. Era assim irreduzível no quinto século antes da nossa era; é irreduzível no vigésimo século depois de Jesus Cristo. O evento, no sentido que damos ao termo, ou seja, o ato realizado por um ou por diversos homens, localizado e datado, nunca é redutível à conjuntura (situacional ou estrutural), a menos que eliminemos, mentalmente, aqueles que agiram e declaremos que qualquer outro em seu lugar teria feito o mesmo (ARON, 1961 apud, SAHLIN, 2012, p.179).

Sobretudo existem alguns indivíduos que marcam a história, caso de Alcibíades, que contribuiu para o crescimento do império ateniense, quando argumenta que atenas cairá se não puder expandir-se e mesmo Péricles sendo brilhante nas decisões políticas da guerra, até a sua morte, em batalhas, fazendo grande falta depois, mas antes, período fora denominado século de Péricles. Para Shalins (2012), sujeitos individuais substituem sujeitos coletivos e seguindo

Tucídides, histórias de competição na quais pessoas faziam e fazem a diferença, além também de sujeitos coletivos, embora anônimos: os atenienses, os espartanos, os americanos.

2.1.11 A Iconização de Elián Gonzalez: Cuba e EUA (1999)

Elián, descoberto vagando no mar no dia 25 de novembro de 1999, era o único sobrevivente de uma tentativa de migrar ilegalmente para Miami. Sua mãe e dez outros cubanos morreram nessa aventura ruim. Nos Estados Unidos virou uma novela de disputas, do pai, em Cuba, querendo-o de volta, além dos parentes cubanos, seu tio, em Miami e os agentes federais americanos. No final foi devolvido ao seu pai, antes disso mexeu com as relações interpessoais dos dois países e também de suas simbologias e poder. Segundo Sahlins (2012), “em Havana, a razão para ele ser devolvido ao pai era a moralidade revolucionária versus a perversão capitalista”(p.159). Parecida com a guerra do Peloponeso, na qual duas culturas vizinhas entram em choque rivalizando-se em suas qualidades e defeitos, esse evento de um fato envolvendo um menino cubano, Elián Gonzalez, em custódia por federais americanos por ter entrado em Miami e ter comovido várias pessoas: americanos, cubanos em Cuba e cubanos em solo americano. Sua imagem foi passada como uma peça de peão em um jogo nos conflitos nacionais e internacionais, e também familiar, vislumbrado politicamente e midiaticamente, teve minutos de fama e glória. Segundo Tucídides, choques, rivalidades, interesses pessoais e coletivos; para os tempos atuais, midiáticos em que a imagem, parecida com a *arché* dos atenienses, mas usada pelos americanos, como mostra de poder dominante, pois a migração ocorreu de uma terra menos rica para outra, mais rica. Particularidades chamaram a atenção desse ocorrido, como o choque de culturas e a de iconização da imagem do menino, como um herói de um povo sofrido em terras da riqueza e prosperidade e as estruturas de ação individuais, como certas pessoas, bastante comuns, podem ser tornar figuras históricas grandiosas, pois a família Gonzalez de Miami tornou as relações cubano-americanas reféns de sua própria intransigência. Seguem-se algumas significativas considerações: representou um ícone do conflito dos dois países, hoje supostamente mais ameno pela atual política americana; protagonizou o choque de culturas rivais:capitalistas e socialistas; as mídias televisivas deram forte cobertura ao caso, sendo que em Cuba houve mobilizações solidárias, crianças e estudantes foram dispensadas das aulas para demonstração de apoio, enquanto, em Miami, jovens cubanos americanos redescobriam-se cubanos. Como dizia Tucídides, parentescos e rivalidades, no caso, virou uma novela da vida real. Segundo Sahlins (2012), havia virtudes estruturais nos laços de parentesco próximo, uma

base fértil para os mal-entendidos que já existiam entre os dois países. Segundo Sahlin (2012), “Nos bairros latinos de Washington e outras cidades do país, os latinos seguem a saga de Elián Gonzalez como se fosse uma novela da vida real, cheia de intrigas políticas e brigas de família...”(p.160). A novela apoiada pela mídia e permeada por culturas diferentes, nas quais indivíduos se destacam, foi essa: os cubanos residentes em Miami queriam que o menino ficasse lá, sendo os Estados Unidos, país mais rico, essas pessoas americanizadas tinham assimilado a cultura, parecidos com os seus rivais e anfitriões. Por outro lado, em Cuba, as pessoas e o governo de lá viam isso de modo oposto, a América sendo o lugar de valores opostos ao da família e onde somente o capital interessa como valor. Logo os países envolvidos se debateram por razões políticas, de poder e imagens, socialismo e capitalismo. As imagens que se sucederam foram que lá nos Estados Unidos, como tinha entrado ilegal, virando celebridade, seus familiares e o governo americano chocaram-se em suas culturas causando o incidente. Houve conotações maiores, não deportando-o, de imediato, para Cuba, passaram a ter uma imagem negativa de sequestradores, mas lá essa imagem voltou-se para implicações complexas, políticas, sociológicas, pois lá é a mãe quem deve ficar com a criança e não o pai; e até carregadas de um irônico humor. As charges nos jornais, em suas ilustrações insinuavam a figura de Elián, como a de um peão, peça estratégica no jogo de xadrez, o conflito dos países, outra como a figura do ícone tio Sam, símbolo americano de patriotismo, dizendo: “Nós erguemos um bloqueio para impedir que Cuba o levasse de volta”. Esse bloqueio na charge sendo o menino cercado de brinquedos americanos - Pokémon, Lego, Nintendo, Star Wars, Electric Trains, Car Racing Set. O que mostra o consumo das marcas americanas cercando e seduzindo Elián a ficar morando nos Estados Unidos, além de mostrar a *arché* americana de poder com seus símbolos de mercado consumidor é melhor que Cuba. E a imagem mais contundente de uma cultura assimilando os valores locais seria um cartum deixando bem claro que, uma vez que cubanos estariam em solo americano, tornariam-se culturalmente americanos e expressariam os valores de lá, como interesses e principalmente a posse de um objeto. Na ilustração, o menino brinca com os brinquedos americanos, não divide com outra criança, sua prima, sob os olhares dos tios cubanos residentes legais em Miami e os federais americanos e sinaliza que já tinha virado um cidadão americano, sendo essas as falas: Menino para a sua prima – Você não pode ter ele de volta! Ele é meu agora!!! Você nunca vai por as mãos nele! Agora não! Agora não! Tios – Você vê? Elián é verdadeiramente um de nós!

Segundo Sahlins (2012), esse episódio, a princípio pequeno, tornou-se grande, pois fez com que a opinião pública e os políticos mobilizarem-se nesse tema. Jornalistas opinaram: “[...]”

sob o disfarce da liberdade, nós inundamos (Elían) com brinquedos, fizemos dele uma celebridade, [...] tiramos fotos suas, levantamos suas mãos num sinal de vitória e então lhe perguntamos se queria voltar para aquela porcaria da velha Cuba.”(PARKER, 2000 apud SAHLINS, 2012, p.169). Isso mostra como um fato isolado envolvendo indivíduos em suas ações refletem e mexem nas estruturas sociais e culturais de dois países, como liberdade individual, política, imagem e poder, usando a mídia para ludicamente comparar as formas de poder, em que até as igrejas se manifestaram nos países implicados. Além de mostrar que as representações religiosas envolvidas no caso dele terem sobrevivido no mar, um modo de fazê-lo um menino milagroso, no qual o nacionalismo religioso de Cuba encontrou na figura do indivíduo a sua força de expressão dada como um evento pela família Gonzalez. “[...] Elían Gonzalez e seus parentes são investidos de grandeza em virtude da posição que ocupam [...], numa estrutura da qual aquilo que fazem parece decisivo ou profético [...]” (SAHLINS, 2012, p.17). Isso dentro das argumentações de Tucídides, prova que a cultura não determina a história, apenas a organiza. “No dia que Elían foi enviado de volta a Cuba, ouviu-se uma mulher dizer: - Talvez sua mãe apareça e tudo isso termine” (MIAMI HERALD, 2000 apud SAHLINS, 2012, p.175). “[...] a virgem Maria já havia aparecido duas vezes [...] no espelho do quarto de Elían [...] e mais publicamente na janela de um banco a poucos metros de distância [...]”(WPL, 2000 apud SAHLINS, 2012, p.175).

2.1.12 O Poder em Júlio César

A tragédia shakesperiana, Júlio César, escrita entre 1598 e 1599, fala do poder em 5 atos, monólogo em que retrata Roma antiga do ano 100 a.C.. Nela, seduzido pelo poder, Marcus Brutus conspira a morte do amigo César, pois este queria transformar a república em uma monarquia e ser imperador da cidade. Na peça, Júlio César quer o poder numa cidade minada pela intriga, é a tragédia de quem assume o poder e não pode ser justo ao governar um mundo injusto, no qual só restará a tirania, para quem tem essa sina de poder e tirania, e então será condenado à morte e à opinião pública. Conforme diz Marco Antônio, no seu discurso: “- Amigos Romanos e conterrâneos, emprestem-me os seus ouvidos”. Esse discurso mudará o rumo da história, pois invocará a opinião pública contra os conspiradores. Nos atos desse monólogo, a dicotomia que Shakespeare mostra é falsa, pois a sua intenção é a persuasão de poder. Para Weber (2000), quando se deseja que o adversário aceite uma tese e seja convencido,

deve-se apresentar a tese contrária e deixar que escolha, ressaltando-se a oposição com estridência. Nisso alguns atos são marcantes:

Júlio César, ato III, cena 2: depois da morte de César as justificativas dos conspiradores, Cassio e Bruto, Bruto – Que teries preferido: que César continuasse com vida e vós todos morrêsseis como escravos, ou que ele morresse, para que todos vivêsseis como homens livre? (WEBER, 2000, p.21)

Afirma Weber (2000) que “Querendo que César morra e querendo ser livres, não podem querer, sob pena de contradição lógica que César viva” (p.24).

Júlio César, ato III, cena 2: Bruto o homicida transfere a responsabilidade e sua culpa do que fez ao povo, diz que esses também fariam o mesmo no lugar dele, eximindo-se em nome da liberdade versus a opressão, Bruto – Não fiz a César senão o que faríeis a Bruto(WEBER, 2000, p.55)

Para Weber (2000), todos que pretendem o poder, a eles, o mesmo punhal que matou César, inclusive a ele, Bruto. Quem tem o poder será deposto, na concepção shakesperiana.

Júlio César, ato V, cena 5: Bruto pede que Volúmnio seu amigo o mate, foi derrotado pelas tropas de Marco Antônio, mas Volúmnio não atende ao pedido, pede o ato ao seu criado, Estrato e diz, Bruto – César, agora acalma-te. Eu não vos matei nem a metade do que gostaria ou deveria. (WEBER, 2000, p.71)

Conforme Weber (2000), essa fala de Bruto se dá quando Cássio faz uma inflexão que sugere que César tinha virado mais forte morto do que vivo, um mito. Bruto diz explicitamente:

Bruto – Cassio, sejamos sacrificadores, não carniceiros. Todos nós estamos agora contra o espírito de César, e no espírito do homem não há sangue. Se o espírito de César atingíssemos, sem desmembrarmos César! Impossível, infelizmente. Assim, por causa dele, César tem que sangrar. (WEBER, 2000, p.71)

Atualmente, na cultura dos *mass media*, qual é o corpo desmembrado, para que nos rebelemos e tenhamos assim o poder?

2.1.13 O Poder em Maquiavél

Sua obra mais importante, O Príncipe, escrita em 1513, traz nos vinte e seis capítulos os aconselhamentos a quem quer se manter no poder, retratando isso de modo realista. O termo maquiavélico, usado para adjetivar pessoas pérfidas no alcance de seus objetivos, é usado

pejorativamente. Foi um grande estrategista, preocupado na conquista do poder, suas originais ideias defendiam a ética na política. Era um filósofo e diplomata, trabalhou em cargos públicos, serviu na administração da república de Florença de 1498 a 1512, tornando-se um conhecedor dos mecanismos políticos. Mas sofreu algumas derrotas e falsas acusações de conspiração por ter tido ligação com o poder republicano. Em 1513, no exílio, e com os Médici dominando o cenário político, a primeira edição de sua grande obra foi publicada postumamente, depois de sua morte em 1532. Tentava uma volta ao seu cargo, quando o poder dos Médici caiu, mas a reputação da sua obra e ideias não o permitiu. A introdução dessa obra, uma dedicatória, um presente a Lourenço de Médici, mecenas dessa época, defende-se de uma errada interpretação de presunção, pois sendo humilde não poderia escrever um livro que buscasse estudar e orientar o governo dos príncipes. Diz que sua obra não é um presente de luxo, para agradar um príncipe, era algo profundo, estudos da natureza do povo. Weber (2006) afirma que “De modo similar, para descrever a natureza do povo, é preciso ser príncipe; e para conhecer bem a natureza do príncipe, é preciso ser povo” (p.3). Para Weber (2006), quando Maquiavel compara um pintor em posição mais alta que a paisagem, assim, analogicamente, o príncipe deveria também ter uma distância dos seus comandados. Sugere que o distanciamento da natureza dos homens, como objeto de estudo e propósitos de perpetuação do poder. Todos os capítulos são muito profundos, mas essas ideias são mais pertinentes ao elo com a imagem: No capítulo dezoito de seu livro, onde retrata as formas que um príncipe deve fazer para não cumprir suas promessas, isso se justifica pela natureza animal do homem. Para Weber (2006), esse conceito de uso da força, como Quíron, metade homem, metade besta, sendo prudente ao príncipe usar ambas, pois o poder acabaria sendo usado somente com uma dessas faces. Maquiavel afirma que o príncipe não precisa ter qualidades, apenas aparentá-las possuir. Outro aspecto da sua obra seria no capítulo seis, sobre o conceito de persuasão, sendo funcional a curto prazo, não duradoura, pois a natureza dos homens é lábil. “[...] A força faz depender o governo apenas de seus próprios meios, o que não ocorre com a persuasão [...] é afirmado [...] que a força sem a astúcia ou persuasão não é duradoura [...]” (WEBER, 2006, p.38). Logo, os políticos atuais que não cumprem as suas promessas de campanhas, isso não é um acaso. O capítulo dezessete se o príncipe deve ser amado ou temido? Comenta Chalita (1999), o temor é mais constante que o amor, que é inconstante, sujeito às mudanças de humor e aos medos dos castigos, jamais faz que o príncipe seja abandonado pelos seus súditos. Segundo Weber (2006), “se o príncipe escolher ser temido, governará com autonomia, se o príncipe escolher ser amado, governará sem autonomia. Resume-se que é amado alheamente e odiado deliberadamente.”(p.52). Para o

pensador Maquiavel, os homens dificilmente vão mostrar a sua raiva aos que são temidos, já aos que amam, o contrário. E o temor que o príncipe tome as posses de alguém e se de fato isso ocorrer, será menos esquecido que a morte de um ente querido, enquanto um sentimento de tristeza.

2.1.14 Filme: Jogo de Interesses

Esse filme protagonizado por um gestor de crises de imagens dos políticos americanos, Paul Turner. Em uma fala sua, em um momento de crises, pergunta: “- o que Maquiavél faria?” Já na abertura do filme, várias imagens de políticos americanos em cenas reais do antes e do depois, como se sugere que todos podem ser políticos, seria da natureza humana a busca pelo poder. As imagens e os poderes, no filme, mostram como nas campanhas e em suas guerras pela confiança dos eleitores são devidamente direcionadas via fortes valores de beleza pessoal, saúde física, isenção de escândalos sexuais e a verdade dos fatos, porém muito fabricada pelas insinuações deliberadas. Pontos que marcam o filme: candidatos ao governo de um estado em suas disputas, sendo o atual governador, que querendo uma reeleição, ao saber que seu adversário, um ex jogador de beisebol, tem um histórico de problemas cardíacos, além de insinuar que isso seria como um suposto resultado de doenças sexualmente transmitidas, em suas aparições públicas, propositalmente, é filmado, subindo a pé, por uma longa escada, para indiretamente mostrar que sua saúde física é melhor que a de seu adversário, que é derrotado pelo mesmo. Outro ponto seria, um escândalo sexual, um outro governador, ex-combatente da guerra no Afeganistão, com problemas de coluna, que ao contratar uma massagista, para sanar essas dores, envolve-se sexualmente, logo também vira um problema para o gestor resolver, via campanhas televisivas, nas quais faz uma alusão a *arché* dos gregos antigos, a imagem, do ex-combatente defendendo a nação americana conta muito mais que a chatagem de uma massagista, que já tinha sido indiciada por prostituição. O filme desvela esse campo minado da política que seria uma guerra na qual um entra com uma faca e o outro com uma arma mais forte, uma busca tucidideana pelo poder em tempos de bombas midiáticas e opiniões públicas.

2.2 CAPÍTULO 2 - IMAGEM E SOCIEDADE

2.2.1 Imagem Pessoal e Sociedade

Para se falar disso, antes de nossa modernidade com todos os meios de comunicação existentes, seria interessante abordar sobre a sociedade, o que ela espera das pessoas, o que cobra e como a imagem é importante nessa aceitação. Parece que o tempo muda e como no passado, em que os bailes da alta sociedade eram a mídia viva de se fazer as honras ou as humilhações aos seus convidados, hoje as festas são colocadas em um reduzido, grande e valioso espaço de interação: as redes sociais. Não obstante, o que se repete culturalmente são as formas que uma pessoa tem para que a sua imagem não seja denegrida e desvalorizada. Nos livros do escritor russo Fiódor Dostoiévski, *O Duplo* e do seu conterrâneo Liev Tolstói - *Anna Karênina*, publicados em 1846 e 1875, evidencia-se, constantemente, a questão da imagem pessoal que os outros podem pensar, moralmente e também a angústia disso, como se aos outros toda a nossa disponibilidade para a aceitação deles é uma inclusão social, mas às custas de sofrimento interno. Reportando-se para os dias atuais, ainda, isso ocorre, porém de forma moderna. Quando se lê esses livros ou assiste-se às versões em filmes, nota-se como essas particularidades ecoam, hoje, são nas teorias comunicacionais, filosóficas, humanistas, psicanalíticas, sociológicas dentre outras. Segundo Lasch (1986), seja como trabalhador ou consumidor, o indivíduo irá se olhar em sua imagem pessoal pelos olhos dos outros, aprende assim que a autoimagem emanada conta mais que suas experiências e habilidades adquiridas. Ou seja, o que os outros irão julgar, daí provém a sua imagem pessoal na sociedade, com o que veste, o que fala, que marca de carro possui, onde trabalha e vários símbolos que o denuncia em seu status. Para Lasch (1986), esse indivíduo estando em uma sociedade que não prima a sua individualidade e sim a sua massificação nas produções de massa e consumo de massa, tornaria-se um ser quase indistinguível em sua imagem.

Na obra, *O Duplo*, o protagonista vivido por um funcionário público, época dos Czares, que ditava a beleza, o luxo e o esplendor de uma sociedade burocrata, na qual eram humilhados e ofendidos, mas na qual desejavam estar incluídos. O drama em que o pequeno e insignificante funcionário público, Golyádkin, oprimido pelo contraste entre a imagem que faz de si mesmo e a realidade, passa a enxergar e conviver com um outro Golyádkin, o seu duplo. Este mais significativo que o original, sendo sua cópia, toma o seu lugar na sociedade, pois era aceitável socialmente, sabia mentir, ser falso com os seus sentimentos, para agradar aos colegas de

trabalho, assim conquistando-os e seu lugar na sociedade movida por imagens de moralidade, riqueza, beleza, mas além de tudo falsidades. Esta obra, quando alude a modernidade, traz várias interpretações na questão da imagem e sociedade, as crises de imagens, os escândalos e consequências nas pessoas físicas e jurídicas. Os reality shows parecem com as máscaras de antigamente, mudaram a forma, mas não seu consumo, como nunca, o da beleza e não o da feiura de uma imagem pessoal, como a de Golyádkin que a viveu e não a suportou, devido aos outros, até aparecer a imagem do duplo, a falsidade dele, para estar em sociedade. Da insignificância à significância, de hoje, tudo dentro da beleza da sociedade de consumo, o meio midiático é facilitador, para a aceitação de uma imagem pessoal falsa, mas vencedora. Como dizia a personagem de um outro livro, do mesmo autor, *O Idiota*, o príncipe Mychkin: “A beleza salvará o mundo”, isso, inclusive, no *mass media*. Em síntese, *O Duplo* trata da sociedade que pra aceitar a imagem pessoal das pessoas se torna um lugar falso e precisa dos instrumentos de poder, como o conceito do saber médico do filósofo Michel Foucault, como forma de controle na sociedade disciplinadora e hoje massificada globalizadora das regras de convívio social aceitável, na qual, por via midiática de ascensão e significância, as pessoas simples e humildes têm seu 15 minutos de fama. Haja visto que antes de enlouquecer e cindir-se em outro, Golyádkin procurou seu médico, não seguiu as prescrições de estar mais no convívio social, envelhecer-se na rotina da aparente vida de funcionário público feliz, seguir as normas, inclusive, médicas.

O que se entende para que a imagem pessoal às custas de se forçar sua entrada no social, regido por consumo de falsas imagens, pague-se um preço, a doença ou a loucura ou tem-se menos valia no convívio social, que se denomina mais consumista e sociável em detrimento de suas verdades. Na fala do narrador do romance – “[...] como posso eu um modesto narrador das aventuras do senhor Golyádkin [...] representar [...] esses jogos e risos de todas essas senhoras e burocratas, mais parecidas com fadas que com senhoras [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p.50).

No romance, antes de aparecer o seu duplo e sua loucura, sua imagem, que não aceitavam, tentou arriscar, como na hipótese da espiral do silêncio, falou de modo inesperado, mas deu vexame, sendo expulso do baile dessa alta sociedade, sua dor foi grande e enlouqueceu. Nota-se, hoje, que se arrisca e se humilha para se significar e ser incluído na sociedade globalizada, com teor de artificialidade com as suas imagens pessoais. Tem-se uma vida breve ou longa nas veiculações midiáticas, essa iconização não tem regras fáceis de entendimento, mas se parece muito com essas exclusões sociais do tempo de Dostoiévski e a tentativa de dar significado nas imagens dos insignificantes ou excluídos que tentam uma entrada nessa

sociedade do luxo e da futilidade. Visto que no tempo de Dostoiévski, o preço que os humilhados pagavam quando ascendiam a uma posição social melhor era às custas de um dano físico permanente, devido ao sofrimento. Na fala do narrador do romance: “[...] o venerado ancião [...] que sofrera paralisia das pernas durante o longo serviço que prestara [...] fora recompensado com um capitalzinho, uma casinha e uns povoadozinhos [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p.46). Hoje para se ter e pretender ser da classe alta, fascinando-se com o bom bem de consumo, regido pelo poder capitalista, Baudrillard e Bourdeu consideram que há um feitiço, fetiche nesse objeto de luxo, que marca o lugar da classe mais rica, seduzindo o indivíduo da classe inferior a querer uma inclusão, não alcançando irá ser peça importante para manter o sistema capitalista em funcionamento. Para Baudrillard (1996), ao indivíduo o objeto de consumo fetiche irá simbolizar um passaporte para o mundo dos ricos. Hoje, os heróis que Dostoiévski narrou, com os mesmos sofrimentos causados por não possuir os privilégios dos luxuosos como suas posses e inclusões sociais, humilham-se e também pagam o preço de suas conquistas; e são televisamente mostrados a um público, também desejoso disso. Segundo Debord (1967), como fazer os pobres trabalharem, ali onde a ilusão acabou e seus sonhos também? Nas crises de imagens e seus escândalos dando existência e fama às pessoas envolvidas, seriam essas crises um contraponto nessa sociedade que massifica e consome a todos, uma resistência a não insignificância? Está-se fadado a ser um bufão, que ao consumir e se apropriar dos bens de consumo, para ilusoriamente pertencer e ascender socialmente, a sua imagem na sociedade só serve para dar sustento ao Capital, em que o consumo se torna existência.

2.2.2 Filme: O Duplo

Nesse filme, não é o escândalo em sociedade que vai denunciá-la como conservadora e cheia de comentários contrários a quem está em evidência e sim a reposição do sujeito, insignificante em uma sociedade de consumo. No tempo do romance originário de Dostoiévski, *O Duplo* tinha outras conotações, no filme, a insignificância do sujeito está fadada a corroborar com a sociedade, com um consumo voraz e substituível, a qualquer momento, das pessoas que são mais uma ou menos para o sistema globalizante, informatizado e indiferente também. Fica claro que, quando o duplo chega ao trabalho de uma pessoa igual a ele, este perderá o seu lugar na função que processa dados com computadores, quase que burocraticamente, onde as pessoas são envelhecidas e sem vida. Elas irão se alimentar dessa

jovialidade, um frescor no trabalho, mas que logo passará a ser substituída por um outro duplo e assim repetidamente. Nota-se também que se o original desse sujeito não era notado, não o identificavam como funcionário que trabalhava há 7 anos na empresa, era tímido, rejeitado pela mãe, e o seu duplo ao contrário pedia tudo que era negado ao seu original, conseguia até café da manhã à noite em uma lanchonete e ele, o original nem uma coca-cola. Isso mostra que não é o arrojamento que ascende quem pede os seus desejos em uma sociedade indiferente, pois ela é cruel em não dar identidade a ninguém, inclusive ao duplo, que terá vida curta, achando-se único, e um outro também tomará o seu lugar constantemente. Tem um ponto no filme no qual ele é totalmente substituído pelo seu duplo, o sistema computacional de sua empresa não lhe acha, por isso deverá ser mandado embora, ele não existe mais, sendo um fantasma. E quem ele amou, sua colega de trabalho, a ponto de vender seu computador, amigo de sua solidão, e comprar um anel para cortejá-la. Era também em vão, não estava sendo único, pois outros iguais a ele também fizeram o mesmo, amaram e trabalharam, porque ela e o seu chefe no trabalho eram ilusões nunca alcançadas, eram somente para o motivar a trabalhar, insignificamente, ilusoriamente e sentir-se único. Futuramente, ser trocado por outro e assim, sem nenhum sentimento de afeto pelas pessoas do trabalho, somente euforia pela novidade e uso do duplo que chega para produzir e motivar o trabalho e dar adeus ao que trabalhou, mas quem fica com significância limitada até chegar outro para ocupar o seu lugar, amar e trabalhar e ser trocado, mais um, menos um.

2.2.3 Filme: Anna Karenina

Liev Tolstói escreveu o romance de uma Rússia imperialista de 1875. No filme, retrata-se os comentários e escândalos, que a alta sociedade dava importância e através dela se orientava, pois isso era a regra para ser aceito ou rejeitado e pertencer ao grupo dominante. A nobreza, daquela época, além de dar a existência vital para essas pessoas que poderiam com a inconformidade desses padrões sociais, até preferir a morte, como única saída, já que as camadas sociais eram imutáveis, pois ricos e pobres ocupavam lugares distintos. Isso foi o que aconteceu com a protagonista, uma vez que depois de trair seu esposo, o qual preferiria até suportar a traição, desde de que o escândalo ficasse escondido, mas não acontecendo isso e, mesmo perdendo-a, esta não suportou o desprezo e a insignificância da alta sociedade, carregada de preconceitos e falsos moralismos. Assim, Anna Karenina se mata, jogando-se nos trilhos de um trem. Fato curioso no filme, no seu início, um susto da protagonista com um

humilde trabalhador dessa estação ferroviária com o rosto negro de carvão, era um ser sem rosto, sem face, como um sem lugar de imagem na sociedade, isso a aterrorizou como um mau presságio. Logo em seguida, esse trabalhador morre acidentalmente cortado pelo trem nos trilhos de onde tirava o gelo, mas, como pouco representava na sua importância social, foi dado dinheiro à sua família pelos nobres que usavam o trem.

2.3.4 Imagem de Uma Utopia na Sociedade

No livro de Fiódor Dostoiévski, *O Sonho de Um Homem Ridículo*, escrito em 1877, retoma o tema da idade de Ouro, da utopia social muito recorrente em sua obra. Nesse romance, o sol é a fonte de vida, quando se está perdido e angustiado diante o veneno da autoconsciência, nisso fá-lo-ia se uma alusão à era da informação dirigida massivamente e como o efeito disso seria o inverso de uma qualidade de vida, pois mais que informações, até mesmo falsas, viver é mais importante, e se a angústia e a dor seriam algo produzido pelas falsidades dos outros, para atingir a imagem de alguém, paralelamente isso, em dias atuais, também seria alimentado por mentiras que se propagam por vários tipos de canais de comunicações, crescem e tomam vida, sendo assim a sua origem e fim, e o amor pela mentira, segundo o autor, não mereceria as angústias de ninguém, pois mentira e sociedade imbricam-se e amam-se em fabulações e comentários. No livro, a personagem depois de constatar que era um homem ridículo, que sua vida tinha sido vivida indiferentemente em face a quase tudo, decide se matar, mas antes de puxar o gatilho de seu revólver, adormece e sonha com um outro mundo, livre das falsidades e mentiras, onde haveria pessoas puras de coração. Morrer seria para a personagem, livrar-se da censura, poderia assim falar o que desejava, já que até então não falava e vivia angustiado, comprara um belo revólver, já que era pobre, mas a sua morte deveria ser por um modo do qual se privou durante a vida, com a beleza do revólver e de se falar tudo que queria, longe das acostumadas mentiras que o condicionavam a ser triste. E foi indiferente até na tentativa de tirar a sua vida, mas adormeceu, sonhando com a sua morte, seu enterro e seu coração que continuava a bater, e também a sua consciência continuava e estava sem entender isso, vendo uma estranha continuidade de sua vida depois da morte. Assim pensou: morrendo, tudo que havia passado de sofrimento moral por causa dos outros e suas mentiras sobre ele continuaria existindo depois de sua morte? Não, morrer era o fim até dos valores sociais que eram vividos por ele. Era ele que vivia a dor com as mentiras dos outros. A cultura seria uma produção disso e não uma realidade, a realidade era muito maior e melhor que as mentiras produzidas culturalmente e

geradoras de dor moral. É aqui nesse ponto do livro do escritor russo que a pergunta em relação as informações produzidas pelas redes de interação é formulada. Se são culturais, não seriam verdades e sim contextuais e atenderiam a um fim, a uma fabricação de uma imagem, a um produto de mídia, para um bem ou para um mal, como um comentário maldoso? Quando se observa no romance que morrer extinguiria a vergonha da personagem em vida e renascer era ver que se a produção de mentiras era uma questão da cultura, então poderia viver-se melhor, sem isso e o sol nasceria para todos. Do livro: “[...] se você uma vez conhece a verdade [...] então sabe que ela é a verdade,[...] esteja você dormindo ou vivendo. Ora que seja um sonho,[...] mas essa vida, que vocês tanto exaltam, eu queria extingui-la [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.102).

Conclui-se que a verdade é maior que a falsa produção dela e dos comentários não verdadeiros e que viver é mais que isso quando não se rende à produção de imagens que mentem. Para o escritor a vida em um mundo utópico, para onde foi levado por um escuro ser depois da morte de suas crenças que o faziam sofrer, mostrou-lhe o sol, um duplo da conhecida estrela. Ela lhe deu a alegria de viver novamente, uma vez visto que o tormento que o fez tirar a sua vida era parte da mentirosa vida e sentiu saudades disso. Estava em um duplo da terra, com seres de coração puro e beleza interior, que ficavam longe das imagens de pessoas falsas e vergonhosas, causadoras de seu mal-estar, mas sentiu a saudade dessa terra que ficou para trás por ter crido nas mentiras dessas pessoas, logo queria voltar para sua terra de origem, pois viver era mais que mentir. Mesmo vendo que a sociedade utópica e sua imagem desinteressada eram nobres, a personagem conclui que até lá no duplo da terra recriava o mundo conforme os valores da sua sociedade: honra, ciúmes, vergonha e a beleza da mentira. Ele perverteu esse nobres habitantes, recriou a cultura e sua dor. “[...] e os animais fugiram deles para as florestas e se tornaram seus inimigos [...] tomaram amor pela dor [...] se tornaram maus, começaram a falar em fraternidade e humanidade [...] se tornaram criminosos [...] conceberam a justiça [...] a guilhotina.” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.118). E assim, segundo o escritor, veio a ciência para trazer de novo a verdade, a felicidade, a individualidade e um amor próprio maior que por outrem que o isolará na sociedade: a modernidade com as suas promessas de completude. Escreveu Dostoiévski (2013): “Por fim, esses homens ploclamaram que o sofrimento é a beleza, já que no sofrimento existe razão” (p.120). Quando despertou, a personagem evocou a verdade eterna: que a felicidade é maior que as mentiras e amava os mentirosos como parte da vida, aqueles poderiam rir dele agora sem problemas, pois estava desencaminhado, tinha visto a verdade, a imagem viva.

2.3 CAPÍTULO 3 – IMAGEM E MASS MEDIA

2.3.1 O Tempo do Virtual

Parafraseando as ideias de Walter Benjamin, cujas colocações sobre a industrialização do belo como forma de se percorrer um caminho da arte original, do culto com a sua aura, até se tornar popular, acessível a todos e reproduzível tecnicamente, sendo a origem do *mass media*. As técnicas de se olhar uma imagem são em tempo e espaço transformadas, o que antigamente era preciso ir até o encontro da obra de arte para contemplá-la numa experiência sagrada, tornou-se consumo rápido e um prazer estético, por aprimoramento das técnicas de sua reprodução, do início com as pinturas, fotografias no fim do século XVIII, ao cinema até chegar à era virtual. Vê-se que Benjamin fala da imagem sendo sua percepção facilitada no sentido de sua apreensão e lucro, uma preocupação de natureza comercial, sacrificando-se o longínquo de seu halo religioso. Para alguém, se uma estátua era difícil sair de seu local, seu busto não o seria, da mesma forma se um mosaico em uma parede não possibilitava um movimento dessa imagem, um quadro ao contrário, mas tudo isso se perderia o culto do belo, nesses locais de exclusividade, nem as exposições em galerias de arte seriam naturais, alguns quadros uma ou poucas pessoas o veriam, privilégios de reis, nobres e sacerdotes. Nota-se uma perda daquilo de original da contemplação religiosa do belo, para um ato de consumo e fracionamento de imagens no *mass media*, um esteticismo com a sua mutação alterando toda a sua arte de contemplação e recolhimento que é subvertida. Quando se situa no presente, a percepção de uma imagem é mais que meramente olhá-la, é estar na evolução de um passado no qual o homem das cavernas acreditava na magia de desenhar a caça, para o seu êxito e o culto. Apesar disso, hoje, na fabricação das imagens para as massas e, segundo Benjamin, a perda da autenticidade, sua aura, e o que seria uma apropriação popular, que ansiava por ter acesso ao que somente as classes superiores possuíam, mas houve a perda de uma dimensão somente desse território, a arte. Contudo o homem se renovou ao multiplicar e reproduzir tecnicamente as imagens, através da apropriação do seu objeto artístico, tornando-o massificado, por conseguinte emancipação de sua lonjura aura artística, sua inalcançável condição, inclusive de necessidades espirituais, para a sua evidente exposição mundana via fotografias, cinema e imagens virtuais, ou seja, a reprodução técnica, massiva e mutante com o seu olhar para o prazer estético de um belo agora voltado para ser mercadoria a ser exibida e divulgada. Perde-se assim, segundo Hegel, o belo do sensível, da aura venerada, e contempladores virariam

espectadores. Para Kant (1790), o prazer estético do objeto é um prazer puro, independe de ser utilitário, ideológico e ou erótico, gerando no receptor um prazer puro. Segundo Lebrun, para esse novo tratamento da imagem, surge a civilização da imagem em detrimento da civilização do intelecto, enquanto crítica. Seguem-se as mutações técnicas e reprodutivas, que desembarcam no *mass media* com imagens de uma arte não irreal, mas que é a expressão do mundo e pode também ser virtual além do imaginário ao alcance de todos.

A imagem calculada introduz um corte de primeira grandeza, comparável sem dúvida, à invenção da imprensa ou da fotografia na história dos meios de representação. [...] imagem digital graças à sua natureza numérica e simbólica [...], torna possível todos os tipos de mediação entre linguagens formais e representações [...] (QUÉAU, 2001, p.91).

Quéau fala de uma reconciliação do campo do sensível com o do inteligível. O que parece ser algo como uma tentativa de resgatar uma contemplação artística, apagada por mutações das obras de arte.

Nota-se que há uma heurística em querer colocar os conhecimentos tecnológicos a serviço dos sistemas de representações, visando a criação de atores virtuais, como no filme – *O Exterminador do Futuro II* – com o primeiro ator sintético, capaz de rivalizar e concorrer com atores reais, devido a sua atuação ser muito real e confundir essa natureza. Contudo, isso modifica a relação com o real em seu amplo sentido. Exemplos disso, as fotografias digitais e sua maquiagem, o Photoshop, com suas infinitas mudanças de partes não amadas no corpo de uma pessoa. Comenta Quéau (2001), com tantas imagens de pessoas que são trocadas em redes sociais, fica a dúvida da sua veracidade, como um baile de máscaras, outrora em Veneza, agora com a máscara gráfica. Sem dúvida essas novas imagens são uma vida artificial, mas carregam em si a beleza dos números matemáticos que as inventaram, aproximando-se essa vida criativa profunda a uma espécie de arte. Segundo Quéau (2001), as imagens de síntese nos dão um acesso sensível e imediato a esta “vida profunda”. Sem essa máquina dessa sociedade ávida por controle não veríamos como expectadores aquilo que o tempo e o espaço acelerou ou desacelerou mais ou menos numa ordem de cinquenta mil vezes. No que tange aos programas televisivos, os reality-shows, Quéau (2001) fala sobre os “falsos ao vivo”, pessoas com imagens trucadas que são mais convincentes que as imagens reais e que é urgente as pessoas não acreditarem ao que é assistido. Outro ponto importante também, que o autor fala, seria sobre a loucura disso: pessoas podem surtar, quando acreditam nessa realidade virtual.

A fuga do verdadeiro real e o refúgio num real de síntese vão sem dúvida permitir às nossas sociedades invadidas por um desemprego estrutural fornecer a milhões de ociosos forçados alucinações virtuais, drogas visuais capazes de ocupar espíritos e corpos, ao mesmo tempo em que se desenvolverão novos mercados mas também sem dúvida novas formas de controle social. (QUEÁU, 2001, p.97).

Para Quéau (1987), não há dúvida que o virtual venha a se tornar um novo ópio do povo. “[...] exemplos podem ser citados [...] operadores de radar do navio americano Vincennes, que tendo confundido na tela-radar um eco (gerado sinteticamente) de um Airbus iraniano com um eco de Mig, provocou o lançamento de um míssil”(QUEÁU, 2001, p.97). Logo estaríamos menos imbuídos de inteligência, tendo-se cridos na síntese virtual da realidade.

2.3.2 A Televisão e a Guerra do Golfo

Para Garcia dos Santos (2001), a mídia anunciou, no mundo inteiro, que a Guerra do Golfo seria a primeira guerra pós-guerra fria e a primeira guerra posterior à dissolução do bloco Leste-Oeste, pós derrocada do muro de Berlim. Fica claro, segundo o autor, que a imagem e poder disso são imbricadas e usadas para fins políticos e de manipulação áudio-visual, por mutações, mudanças tecnológicas nas representações via imagens. Segundo Garcia dos Santos (2001), nessa guerra foi a situação-limite do poder da imagem. Isso remete-se à questão da *arché*, que o pensador grego Tucídides argumentou na sua obra – *A Guerra do Peloponeso* –, porém em sua versão midiática e tecnológica da edição de imagens. “[...]a tecnologia pode ser uma ferramenta, uma arma,[...]na Guerra do Golfo [...] a consagração da tecnologia [...] participaram os telespectadores do mundo inteiro.” (GARCIA DOS SANTOS, 2001, p.157). Segundo Garcia dos Santos (2001), Saddam Hussein disse: “Nós temos a fé e o ocidente a tecnologia.” e ainda que, bem antes dessa guerra, outros políticos como Kennedy, descobrem o poder das imagens e passam querer controlá-las

No campo, os americanos tinham preparado bem as coisas, implantando um Duplo dispositivo, militar e midiático. No campo o black-out era total. Não tínhamos nenhum acesso às fontes de informação. Os briefings? Verdadeiras máquinas de desinformação. Em contrapartida da exclusividade da qual ela dispunha, a cadeia americana CNN estava à disposição. Seus jornalistas faziam o que os mandavam fazer. Para os jornalistas estrangeiros, como nós, não estava prevista outra função senão traduzir em francês a fala militar que transitava pelos pools americanos. (TRILLAT, Antenne 2 apud GARCIA DOS SANTOS, 2001, p.159).

Isso deixa claro que foi uma guerra parecida com a sociedade do espetáculo de Debord, como uma narração de um jogo de final de copa do mundo. Houve também uma divisão do trabalho, aludindo-se à Marx, na qual jornalistas e militares estiveram em uma batalha voltada às produções e às edições de imagens estratégicas. Para Garcia dos Santos (2001), o virtual e seu emprego nas comunicações de massa são próprias de uma linguagem comunicativa, na qual não se procura a essência sobre os fatos divulgados e geram contradições, sendo assim, se caminha para a perda de uma inteligência aprofundada. Para Baudrillard (2001), se o cinema permite separar a não realidade da realidade, a televisão não. “[...] dizíamos para desfazer o artifício: isto é literatura! Isto é teatro! Isto é cinema! Pela primeira vez diante da [...] Guerra do Golfo, pudemos dizer: isto é televisão?” (BAUDRILLARD, 2001, p.147). Percebe-se que o autor, diante do tema, fala também que: o problema não seria o do escândalo da desinformação, mas o da própria: informação como escândalo. Segundo Baudrillard, 2001, p.148), “Essa histeria é simplesmente a compulsão daquilo que é dado, em toda má fé, como real, para ser consumido como irreal – Guerra do Golfo”. Conforme Baudrillard (2001), a imagem uma vez liberada pelos meios de comunicação de massa, no caso a televisão, não teria o direito de mentir. Fica claro que o que surge nas telas de televisão é crido, na maior parte, de seus noticiários e que a liberdade, aos que assistem, não é, segundo o autor, uma meta de quem usa esse poder. Para Baudrillard (2001), quem deve se responsabilizar pelas mentiras divulgadas nesse crime de simulação do roubo do verdadeiro afeto com a perversão de milhares de pessoas? Contudo, esse autor fala que as pessoas estão mergulhadas em falsas crenças sobre os fatos que lhes chegam. Outra questão seria da mensagem e sua recepção em tempo real, uma forma de se deixar o *mass media* eficaz, no que tange a não reflexão do fato. “[...]Grudados no vídeo, imóveis mas ao mesmo tempo mobilizados, os telespectadores [...] põem fé na tecnologia ocidental, e se postam no camarote eletrônico [...] Como no circo Romano [...] (GARCIA DOS SANTOS, 2001, p.159).

2.3.3 Filme: Mercado

Esse filme de ficção, que se passa na Rússia do ano de 2017, narra a história de seu protagonista, um talentoso publicitário cujo nome é Misha. Ele se vê envolvido numa trama, cujo principal objetivo é atingir os consumidores de uma marca de hambúrguer, que não o estavam consumindo mais, devido à gordura desse alimento. Um guru do marketing é contratado pelos donos dessa marca para mudar isso: estrategicamente, quando ele se

pronuncia, coloca que o problema principal dos consumidores, em não comer hambúrguer, é o tema do amor, como fazer para que eles tenham amor pela gordura proveniente dos hambúrgueres? Para isso contratam Misha e pedem que ele organize um reality show, no qual uma mulher se submeta a perder gordura e ficar magra e bela, uma marca de cosméticos fazia parte desse programa de televisão, para isso terá que fazer uma cirurgia bariátrica. O que se sucede é o coma da participante, devido aos problemas cirúrgicos, e as pessoas que assistem ao programa passam a não gostarem mais do padrão de beleza, magreza, logo passam a gostar e amar a gordura. A marca do hambúrguer cresce e as pessoas se tornam obesas e felizes. Misha se sentiu culpado pelo que ocorreu com a participante do reality show e se isolou por um período de 10 anos, quando decide voltar a Moscou, vê, atônito, todos os meios de propaganda voltados para esse padrão: gordura, e resolve reverter a questão com publicidade oposta à ideia de ser saudável, consumir gordura, então cria propagandas que apontam para problemas decorrentes de ser gordo, mas de forma irônica: “No Futuro o seu filho não irá mudar o projeto de ir para uma faculdade, não terá uma paixão amorosa que o impedirá dessa meta, porque estará gordo e impotente sexualmente”. Misha consegue promover a entrada de uma rede de *fast food* vegetariano, que irá concorrer com a rede de hambúrgueres e assumir o lugar dela, logo as pessoas que amavam a gordura, passam a rejeitá-la. Nessa guerra de marcas, Misha percebe que havia uma mudança de paradigmas nas clássicas teorias comunicacionais, como a hipodérmica, na qual uma mensagem atinge um receptor naquilo que se quer comunicar, com as marcas e suas promessas, essa mudança seria que: antes eram as pessoas que criavam as suas marcas de acordo com os seus desejos, agora eram as marcas que criavam as pessoas de acordo com os seus desejos. Isso, nessa ficção, induz a mostrar que as marcas criaram vida própria, tomaram os desejos das pessoas, tornando-as passivas, além de abocanharem outras marcas mais fracas, ou seja, as pessoas não mais criavam marcas, eram criadas pelas marcas, assim as marcas se tornaram mais fortes que os indivíduos. Depois desse caos, uma harmonia volta a prevalecer com as marcas concorrendo, novamente, umas com as outras, há espaço para todas e as pessoas se tornam mais ativas a escolherem o que consumir. Esse filme mostra como, em ficção, as marcas se tornam mais importantes que as pessoas em um *mass media*.

2.3.4 Filme: O Âncora

Esse filme é uma comédia que mostra como a imagem de seu protagonista é comicamente valorizada em cena de briga por audiência televisiva, cujos conflitos com outras

emissoras acabam em hilárias brigas corpo a corpo e a regra principal é não causar ferimentos no rosto, não estragar o penteado do oponente, pois isso inviabilizaria as apresentações de suas imagens em seus programas de notícias.

2.3.5 A Sociedade de Consumo, Opinião Pública e Comunicação das Crises

No livro, *Dostoiévski-Trip*, de Vladímir Sorókin, escritor russo, um dos nomes mais importantes e radicais da literatura russa atual, escreve uma peça em um ato em que cinco homens e duas mulheres, drogadictos, aguardam ansiosos pelo seu fornecedor da droga, porém é uma substância que vem com o nome de ilustres escritores: Káfka, Púchkin, Céline... Discutem o preço caríssimo de Nabókov, as qualidades de Kharms (“com ele, tudo cai bem”), o baixo-astral causado por Górkki, o alto-astral causado por Faulkner e a relação custo-benefício de Chólokhov, Soljenítsin e Platónov, porém decidem pela sugestão do vendedor a experimentarem Fiódor Dostoiévski, uma droga que levará essas pessoas a viverem uma experiência alucinógena coletiva da famosa obra – *O Idiota* – desse autor antigo, na forma de um monólogo, do escritor atual. Logo os sete vivem os personagens: príncipe Mychkin, Natáschia Filíppovna, Ippolit, Liébedev, Gânia Ívolguin, Vária Ívolguina e Rogójin em suas versões atuais, nos seus papéis, usando a droga. É interessante notar que, antes de viverem esses heróis dostoiévskianos com seus valores morais, religiosos e espirituais do clássico original, os sete não possuíam nomes, eram: homem um, homem dois... Mulher um, mulher dois, e que ao interpretarem essas personagens, ontologicamente carregadas de angústias, as quais a sociedade do consumo procura evitar, quando viveram isso na peça de Sorókin, passaram por um efeito mortal, todos morreram. Quando o vendedor da droga e o químico que a fabricou encontram os corpos, constatam que: o texto-narcótico, *O Idiota*, em seu estado puro, teria uma ação fulminante no homem contemporâneo, seria mais cabível, para evitar a morte causada pela angústia da obra, que fosse diluída com literatura de massa, como Stephen King. Fica claro, pelo teor da obra de Sorókin, que: a sociedade de consumo evita as angústias, a estética do feio, os escândalos e suas crises de imagem, tão bem personificados na obra de Dostoiévski, pois quando os sete sem nome assumem os papéis, nomes e angústias das personagens, dando vida, interpretando as personagens com a poética do clássico, a capacidade de expressar os desejos e paixões mais secretas de seus heróis levá-los a situações-limites. Desvendar a verdade última, nem sempre positiva, dos seres humanos, logo a vinda da crise, do escândalo, da última e mortal catarse que eles viveram na interpretação, mas atingindo-os na vida real. Se na primeira parte

do monólogo, os personagens são passivos esperando a chegada da droga, na segunda parte, passam a ter nomes e vontades e na terceira parte, angustiam-se e morrem por se perceberem como marionetes da sociedade de consumo, sem vida própria, que custa muito até pela própria opinião, não a da pública, mas a da ordem do privado, do sujeito, negado porque não é belo, é imperfeito e feio, logo a morte, a negação diante as massas que preferem a obsessão do narcisismo, o mundo simulacro e a projeção especular. Algumas passagens das personagens, nesses três momentos: “Mulher 2 – Chega! Eu vou embora, nem mais um segundo!” (SORÓKIN, 2014, p.42). Isso realça a sociedade de consumo, imediatista e só espera, passivamente, a obtenção de prazer, via fácil, a droga, ela estava com seus companheiros, esperando o vendedor da droga; Ippolit

-Eu vou enganar a morte! Vou contratar os melhores cientistas do mundo para que eles criem um Novo Eu! um novo, eterno Ippolit! Ah, será uma obra grandiosa! Ela será realizada por 165 institutos científicos sob a direção de 28 acadêmicos laureados pelo prêmio Nobel! Dentro das duas semanas que restam ao meu corpo putrefado, eles vão fabricar um Novo Corpo Eterno de Ippolit Terentiev! Ele será constituído de materiais mais sólidos mais resistentes! Tão luminoso como o sol! E será forte e jovem! Raios de alegria e de otimismo vão irradiar em todas as direções! E quando meu velho corpo extrair o meu Cérebro Excepcional do Velho corpo e colocarão no Novo! E eu me levantarei e levarei o velho corpo de Ippolit Terentiev em minhas próprias mãos, novas e fortes, e às gargalhadas o lançarei dentro da bocarra da velha mulher - morte! E, quando os seus dentes amarelos mastigarem o meu velho corpo, eu, Jovem e Eterno, vou gargalhar e cuspir na sua cara sem olhos! Gargalhar e cuspir!(SORÓKIN, 2014, p.42).

É evidente no discurso da personagem a forma de quem pertence a uma cultura que fomenta o prazer imediato, o consumo de vários tipos de drogas, não necessariamente, químicas; e a tentativa, a todo custo, de não sofrer as naturais perdas da vida: idade, corpo, pessoas queridas e consequente euforia, fantasia e consumo. Para que isso seja evitado:

“Homem 5 – Bem eu e meu irmão não tivemos nem mamãe, nem papai, nem vovó e nem vovô; Mulher 1 – O papai morreu no front?; Homem 5 – ã-hã; Mulher 2 – A vovó morreu no primeiro ano do cerco de Leningrado?; Homem 5 – Foi; Homem 5 – “[...] Em nossa cidade, havia 3 milhões de pessoas e todas queriam comer [...] Fazíamos almôndegas de cadáveres e a mulher do Peixe trocava por pão [...] dizia [...] que [...] eram [...] de coelho[...].”(SORÓKIN, 2014, p.71)

Nessa última fase do uso da droga-texto, as personagens, como quem usa as drogas cujo efeito eufórico começa a passar, elas começam, como, em uma sessão psicanalítica, a falar catarticamente e a sentir as suas dores existenciais, o que era guardado, na sociedade desse

consumo, explode com as verdades, nada belas. Por fim, elas sucumbem, todas morrem, quando o feio de suas vidas emerge, não suportando a angústia. As imagens do *mass media*, muitas vezes, trazem efeitos apaziguadores, há beleza e evita-se o que não a é. Se comunicar crises provém dessa sociedade consumista, impregnada de opiniões públicas, às vezes falsas, politicamente corretas em face das particulares, mais críticas e até feias. Seria pertinente falar do escândalo, como uma catarse importante a ser ouvida em suas verdades nas comunicações de crises? Na famosa frase do original príncipe Mychkin: “a beleza salvará o mundo”, de Dostoiévski aos dias de hoje, da inevitável queda desses ideais da beleza, o lado sombrio da natureza humana da comunicação de crises.

2.4 CAPÍTULO 4 - IMAGEM E ARTE

2.4.1 O Olhar da Máquina

“Agora os objetos me percebem” escreveu Paul Klee, pintor suíço, falecido em 1940. Deu aula na escola de arte Bauhaus, fundada em 1919. A arte dessa escola foi denunciada pelos nazistas, como arte degenerada. Um de seus quadros, *Angelus Novus*, foi comprado por Walter Benjamin, um dos expoentes da teoria crítica da escola de Frankfurt; esse quadro cuja imagem de um anjo de costas a uma tempestade, chamada progresso, e alude ao que de pior estar por vir. Há nesse pintor uma provocação em falar que as imagens não são somente capturadas pela retina, há mais mistérios e olhar uma imagem, não é só ótica. Para Virilio (2001), as sínteses produzidas pelas máquinas e para a máquina sinalizariam imagens virtuais enigmáticas, parecidas com um imaginário maquinico, no qual a imagem humana seria excluída. No exposto de Virilio, há uma conotação que fala da possibilidade, com o progresso das novas máquinas de capturar as imagens e fazê-las sintéticas, infográficas, uma distorção de uma imagem mais humana de mundo, o que justamente pressentiram Klee, Benjamin e outros. Através dessas novas tecnologias de representar uma imagem, não é mais um inconsciente ótico que emerge, segundo Benjamin. Isso seria o que Klee desejou dizer em sua frase, que os objetos o percebe, como se perdesse uma essência humana. Conforme Virilio (2001), a era vivida da imagem é paradoxal, em que a virtualidade atinge a sua alta definição e substitui o real, sendo isso mais valioso. Parece que para o autor há uma discrepância do real e o irreal nas imagens feitas por tecnologias: videografias, holografias e infografias por câmeras de vigilância, perdendo-se, conforme os expoentes da escola de Frankfurt, um olhar mais profundo e crítico de uma imagem. Observa-se nas diversas expressões que juntam arte e tecnologia que as imagens produzidas podem até mesmo remeter a uma poética carregada de inconsciente humano, como as imagens da era da lógica formal ligada à pintura, à gravura, à arquitetura no século XVIII, e a da era da lógica dialética, da fotografia e do cinematógrafo no século XIX, essas épocas, antes da era paradoxal, citada por Virilio. Se para Klee as fotografias falavam do passado, para Virilio, as infografias, nos espaços públicos, em seus painéis eletrônicos, irão falar de um futuro. Para Fargier (1986), o efeito – ao vivo – no espaço novo da televisão numérica e digital é operado mais por imagens fabricadas, editadas que a realidade do mundo e se o poeta Mallarmé fosse vivo, mudaria a imagem do diabo para anjo. Para Bellour (2001), o vídeo é uma mancha visível, virtualmente desfigura e refigura corpos e objetos do mundo, mistura com

truques as imagens mutantes anteriores: foto, cinema e televisão mudando a imagem atual para outra no futuro. Segundo Bellour (2001), as câmeras de vigilância, que oferecem a imagem atroz e pura, são como a onipresença pantocrática de Deus que tudo vê. Esses olhares das máquinas, com suas tecnologias e seus dizeres de – sorria, você está sendo filmado –, aludem a ideia dos dispositivos arquitetônicos, inventados por Jeremy Bentham no final do século XVIII, os panóticos, uma tecnologia de poder para resolver os problemas das prisões, hospitais, casernas e escolas, termo, também, usado para falar das sociedades disciplinares, por Michel Foucault.

2.4.2 Filme: Max Headrom - O Último Jornalista

Esse filme cujo gênero ficção, mas que passa uma verdade: fala de um país, de uma Europa decadente, as cidades são feias e em ruínas. O único edifício que se impõe na paisagem é uma emissora de televisão, o canal 23, mantendo as pessoas passivamente atrás de seus aparelhos de televisão e não os compartilham, estão juntas, mas cada uma com sua televisão, uma ode narcísica. Nesse contexto da imagem dos programas sobre saúde, que viram shows de sintomas, informações que viram entretenimento e principalmente atendem a um mercado, muito mais que à opinião pública nos seus interesses de manipulação e poder nas suas mensagens aos telespectadores. Nota-se que o imperativo da imagem bonita basta mais que a feiura da cidade decadente, e isso é o que aprisiona as pessoas em suas casas, os ricos e os marginais, punks nas ruas feias, todos isolados de interpessoalidade, mas assistindo aos programas, como um passivo alimento de sobrevivência, através das imagens mais valiosas que o corpo e a cidade. No filme, o protagonista, Max Headrom, que trabalha no canal 23, cuja atração televisiva é ir a campo na cidade decadente para cobrir de forma sensacionalista os problemas dessa sociedade dividida, ele irá investigar o porquê de alguns telespectadores, os mais passivos, em particular os idosos, aposentados e sedentários, explodirem, quando tentam mudar de canal, coincidentemente, a emissora a que trabalha, o canal 23. Nessa investigação televisiva, acompanhada simbioticamente de sua filmadora e fazendo um trabalho junto com os policiais chamados a estas ocorrências de explosão, o reporter não compreende a razão de ser tirado do ar, estando ao vivo na cobertura do fato. A questão oculta é que mediante a invenção de um dispositivo, os blipverts, por uma mão de obra específica, um nerd, um menino-pesquisador, aquele lançava no ar muitas mensagens publicitárias multiplicadas em um reduzido espaço de tempo, indutoras de consumo e quando esses telespectadores iam mudar o

canal, um efeito colateral os faziam explodir. Percebe-se que o repórter, em sua rotina de trabalho, não entrava em contato direto com as pessoas, seguindo sua intuição investigativa, própria da profissão. Ele era o tempo todo rastreado por um dispositivo em sua câmera e isso via pessoas passivas de um lado em face à sua ativa, e calculada ação, controlada por aqueles, como: por qual escada subir, por qual elevador entrar, substituindo seu faro de jornalista e humanidade. Nesse filme, sem a internet de hoje, nem os celulares, a imagem do protagonista é muito importante, mais que o seu corpo. Quando o repórter Edson Carter é capturado por criminosos, envolvidos na trama dos blipverts, pois tinha visto e filmado um telespectador explodindo, assim que o imobilizam e ele fica inconsciente, cogitam em mutilá-lo, cortando uma de suas mãos para arrancar a câmera que é, por razões midiáticas daquele tempo, objeto preso às mãos, mas a mutilação é desistida, pois a imagem pode ser fabricada, sendo mais fácil reconstruir que o corpo. As sinapses nervosas do repórter foram escaneadas, para que a sua imagem tecnológica virtual, seu clone, o substitua como repórter no canal 23, nasce Max Headroom, bem-humorado, mais humano e irônico, mas nos seus bites de memória, a explosão do telespectador surge de forma televisiva a todos e a conspiração é desfeita. O diálogo do jornalista Carter se dá com o mundo de fora: dos marginais, desprovidos de tecnologias, espaço público das ruas degradadas, outras pessoas com seus canais de televisão pirata que concorrem com o canal 23, mas através das sobras dos acidentes tecnológicos dos que dominam as tecnologias de ponta, e o mundo dos de dentro: do conforto das casas dos que detêm a tecnologia, tomados pelo conforto das imagens bonitas, não precisando, assim, olhar a realidade degradante em volta. Já que as imagens são o que há em comum nesses dois lados, fica claro que o acidente sofrido pelo protagonista, tendo a sua mão ferida e quase decepada, mas não foi devido à imagem ser mais valiosa, sendo, assim, ele foi substituído por ela. Para Virilio (2001), há relação entre os acidentes necessários e os riscos, quando existe o processo de racionalização técnica. No contexto do filme, corpos eram descartados para a produção de imagens, os marginais tinham essa função, sob o controle do menino prodígio, o nerd, que trabalhava para o canal 23. Essa associação dos que estão no mundo de dentro com os do mundo de fora, os bandidos, parece com o tema da segurança pública e a tecnologia das câmeras de vigilância, mais os acidentes e riscos que Virilio fala; não haveria a criação e o mercado dessas tecnologias de segurança, caso não houvesse os bandidos, os riscos e acidentes existentes para a sua concretização. O reporter Max Headroom, o clone virtual, é a metáfora da substituição do falido reporter de carne e osso, desprovido do contato humano que o deixou obsoleto. Para que existir, se a imagem é o que importa, em sua plenitude, até mesmo acima da realidade? Nota-se que o

surgimento de Max Headroom, o risco, o acidente, algo como uma arte, mesmo nascida do tecnológico e assim permanecendo, como um reconciliador do diálogo conflituoso do repórter Carter na ponte dos mundos dos de fora, do pânico e dos de dentro do conforto, mediados ambos por imagens.

2.4.2.1 Jean-Luc Godard e as Imagem Obedientes

Segundo Senra (2001, p.170), “é mais fácil lidar com imagens do que com corpos vivos; corpos são mais difíceis de controlar, são imprevisíveis e sua engenharia, mais suja e brutal, depende do acaso. Imagens são obedientes, como dizia Godard”. Para Senra (2001), isso representa um controle quase total da produção via imagens. Na obra cinematográfica de Godard há uma intensa transformação das imagens. Para Peixoto (2010), nenhum cineasta explorou mais a transformação das imagens que Godard. “[...] toma o vídeo como o lugar de sua relação como o cinema. [...] seus últimos filmes são tentativas de mixar os ‘media’, pela imbricação orgânica de imagens de cinema e vídeo.(PEIXOTO, 2001, p.244). No que tange a imagem e arte, esse diretor criou uma desordem nas imagens que entram e saem ao mesmo tempo, decompondo-se e recompondo-se no recurso – vídeo, assim fabricam-se imagens que deixam rastros. Nas suas mixagens há um “entre imagens”, as imagens vão-se de uma às outras. Faz uso desse recurso outro diretor, Luís Buñuel, no filme – *O Discreto Charme da Burguesia* – usa duas imagens para falar que: aquilo que diz a burguesia é fútil. Há a cena de uma festa em sociedade em que as pessoas falam, mas o que é dito não tem importância nenhuma, devida à sua inutilidade, para isso usa a segunda imagem de uma máquina datilográfica, emitindo o seu ruído em som e imagem sobreposta ao falatório da festa. Godard, também, participou dos movimentos estudantis franceses de maio de 68, da famosa onda da *libertação pela palavra*. Um filme seu, de 1976, *Ici et ailleurs*, traduzido por *Aqui e em outro lugar*, sobre a Palestina e seu movimento revolucionário de libertação, alude a essa questão dos possíveis agenciamentos das imagens, em outras palavras, fazer o que se desejar com elas no filme: um objeto emblemático, uma máquina de somar e suas simbolizações com a “lógica do e”, mais uma imagem, entre outras imagens. Esse filme é interessante pelo fato de produzir imagens que podem ser usadas para se criar uma revolução social, mudança de valores pelas imagens vistas, além de prestar atenção no que as imagens podem dizer. Seus filmes mais recentes e polêmicos: o do escândalo religioso – *Je Vous Salue, Marie* – de 1985 e – *Film Socialisme*- de 2001.

2.4.3 Imagens Artísticas e Tecnociência

“[...]artistas, nessa nova conjuntura, se veem investidos de uma nova responsabilidade; buscam [...] propostas visuais [...] relações [...] entre as experiências humanas [...] físicas, psicológicas [...] e as novas técnicas [...] seu fundo de pensamento científico. (POPPER, 2001, p.203). “[...]a partir do aparecimento dos modos de reprodução mecânica: foto, cinema, vídeo – até a imagem de síntese que se separou destes, mas guarda uma relação ambígua, com o que ocorre, neles, de representação.” (BELLOUR, 2001, p.218). Para Bellour (2001), se um pixel pode ter a possibilidade de criar as infinitas imagens sintéticas, podendo ser arte, além de ser também insegura, nesse sobre-real, réplica do vivo. Conforme Bellour (2001), às imagens de síntese, por serem tecnológicas, não estariam, nessa condição, incapazes de reproduzirem as paixões humanas. É notado que Bellour, apesar de ver que as imagens de síntese na arte, minimize o seu afastamento, para que seja realmente reconhecido como arte. A síntese virtual não as desapropria, logo essa formas de artes têm a sua existência na atualidade, diversificando com isso seus estilos, movimentos e obras.

2.4.3.1 Exposição *Os Imateriais e Imateriais* – 1985, Paris e 1999, São Paulo

Para Popper (2001), a exposição apresentava a transformação do mundo material de objetos em um mundo sempre mais dependente do *mass media*, o novo ou o real passam pelos meios de comunicação de massa. Esteticamente representada por suportes combinando, informática, audiovisual e as telecomunicações, filosoficamente questionava o legado do século das luzes, o iluminismo e seus avanços tecnológicos que pretendiam a felicidade do homem, vigoram hoje em dia. Também se perguntaria: com os avanços tecnológicos, inclusive nas comunicações como a web 2.0 de modo imaterial, seríamos mais inteligentes com esses meios de agir e conhecer, que se multiplicam e se dariam mais liberdades? *París*, instalação de Jean-Luis Boissier – O ônibus ou O Exercício da Descoberta – com a ajuda de técnicas múltiplas, videodisco, vídeo, telecinema, software e etc. Uma maquete de um ônibus, cujas janelas eram ocupadas por 3 monitores, que mostravam lugares e o passageiro escolhendo o lugar de parada, acionava um botão para explorar o lugar de sua escolha. Instalação de Claudine Eizykman e Guy Fihman – Profundidade Simulada com experimentações de cine-holografia. Para Kac (2008), a holografia é, para muitos, uma mídia ainda pouco entendida. É um tipo de fotografia espacial em três dimensões, criada por computador e assim, como a fotografia, demorou um

século para ser aceita, àquela parecida. *São Paulo*, essa reedição da exposição francesa, teve implicações como mostrar as bordas do material e do imaterial no mundo contemporâneo, mediado por linguagem virtual à distância. *Imateriais* procurava levar sensações físicas ao mundo virtual pela linguagem artística das suas instalações e observava, com a interatividade do público, se a interpessoalidade tendia-se a terminar. Um dos objetivos dessa exposição era discutir o estado do virtual e sua relação com a materialidade. Havia instalações cuja temática era causar inquietações sobre se a identidade física mudava, quando se ia para o mundo virtual através de avatares, que poderiam ser criações mutáveis e livres de uma nova imagem virtual. Outras salas multimídias, onde o participante entrava com um amigo real para ver um show e o via em um outro mundo, porém virtual, causando-lhe sensações desse distanciamento provocado pelo recurso técnico. Participantes de instalações, no ambiente de multiusuários, eram convidados a gritar pelo nome de uma pessoa de seu interesse, para conversar em um mundo virtual e, irônicamente, supondo que a pessoa procurada estivesse longe, porém estava do seu lado no mundo real. Para Parente (2008), as imagens de arte-mídia: fotografia, cinema, vídeo-game, instalações, interfaces interativas, tele-presença e etc., dispersam-se em suas particulares exhibições, sala de cinema, televisão doméstica, para ocupar museus e ruas. Para Popper (2001), a exposição *imateriais* reflete a capacidade do homem atual, no seu uso das novas tecnologias, de codificar essas novas mensagens com seu impacto positivo e negativo no meioambiente. Existem, contudo, muitas formas da sensibilidade humana não se findarem, nas mutações imagéticas, mesmo com essas novas mídias, que a priori, podem colocar, com o advento da tele-presença, pessoas não necessariamente próximas, haver também aproximação e sentimentos.

2.4.3.2 Instalação de Bruce Nauman – *Surveillance Piece. Public Room, Private Room – 1970 Vídeo*

Remete à questão das pessoas que sentem a falta da sua condição imagem passiva de telespectadoras. Isso ocorre nessa instalação de forma que, quando uma câmera de vigilância filma uma a uma as pessoas convidadas a essa performance, depois a imagem filmada é passada em uma outra sala, para que a pessoa filmada a veja, ela própria. A arte é mostrada, como a tela do vídeo sendo varrida, para se achar essa pessoa filmada, porém isso não ocorre. Evidenciando-se a frustração da pessoa não filmada, mostrando vários significados dessa ausente imagem, quando espera-se ver incluída no mundo das imagens. Há um jogo de pertencer, em um primeiro momento, a uma sala pública e depois não ser incluído em uma sala privada, em um momento

privado, como as vidas vazias de pessoas privadas nos espaços públicos, sendo a imagem privada um valor maior que a imagem pública.

2.4.4 O Cinema

Para Bellour (2001), se a fotografia contava a história do mundo e seus registros, o cinema representaria o mundo das artes e construiu-se a sétima arte, síntese das outras anteriores a ela, implica-se mais arte que a foto, pela ação da teoria da dupla hélice. Segundo Bellour (2001), a teoria da dupla hélice é o jogo de forças das imagens da natureza em face às técnicas científicas para capturá-las em suas sínteses, e minimiza-se o afastamento de uma aura artística, mais no cinema que na fotografia. “[...]concepção de uma imagem [...] bastante contemporâneo: se o céu permanece imóvel, é antes a pintura ou a fotografia [...] se as nuvens passam, é o cinema ou o vídeo.” (BELLOUR, 2001, p.216). Observa-se, nesse autor, que suas citações sobre o protótipo das máquinas fotográficas, a tavolleta cujo olhar sob uma perspectiva de duas dimensões, parada, seria a fotografia e as nuvens que se movimentavam, nessa máquina, em outro plano de perspectiva, uma passagem para uma ideia de movimento, que futuramente seria o cinema. Para clarificar uma força da natureza, enquanto representação por pintura de sua imagem, a adoração de Leonardo da Vinci, que a elegera como imaterial, vinda do próprio Deus, alude essa força que é a que está em um lado dessa dupla hélice, o outro a sua síntese de representação. Para Bellour (2001), seguindo a teoria da dupla hélice, o vídeo enquanto outra síntese representativa de imagem, porém suja, como o movimento barroco por parecer com a técnica de monotipia de pintura artesanal, acompanha e mobiliza o fim do cinema moderno.

2.4.4.1 Walter Benjamin

Para o pensador, o cinema é feito às massas via reprodutibilidade técnica da obra de arte, não se separa da realidade, mas ilude-a e provoca revoluções no âmbito social. É originária do sistema capitalista de produção e consumo, logo sem a aura original da arte pura, pode, inclusive, dar fim ao capital, a sua origem e razão de existir. Para ele, o cinema e reprodução da obra de arte não se separam, pois é arte superficial, as cenas são filmadas várias vezes e o ator cinematográfico não estando diante do público e sim da câmera, com seus especialistas, afasta-se de uma arte mais autêntica, como a do teatro. Isso seria contra-revolucionário de um lado e atenderia às imagens mais voltadas para o estrelato e o mercado cinematográfico.

Observa que se as massas não entendem e não têm acesso a uma pintura de Pablo Picasso, mas sim a um filme de Charles Chaplin. O filme com a sucessão de imagens não permite uma contemplação e o recolhimento que a arte dá, e interrompe uma associação de ideias. Essas imagens concebidas pelo cinema trariam uma conseqüente distração e banalização diante das mensagens recebidas com sua proposta de entreter mais que fazer pensar profundamente. Para Senra (2001), o cinema, para Benjamin, é um modo das pessoas elaborarem seus medos, inclusive, o de morrer. Seria então o seu procurador disso, com a tecnologia transformando pessoas. “Benjamin já mencionara a emergência de imagens que exigiriam [...] mais leitura.[...] grande mutação do mundo contemporâneo transforma o espaço num lugar de vestígios [...] a serem decifrados.” (SENRA, 2001, p.165). Essa passagem da autora se dá conforme a sua interpretação do filme inglês, *Max Headroom: O Último Jornalista*, no qual o mesmo se vê dependente de tecnologia para fazer a sua leitura investigativa, em detrimento de uma percepção mais humana, seus vestígios de ser. Se para Benjamin, o cinema poderia ser revolucionário, enquanto técnica representativa das artes e suas imagens, para o outro expoente da escola de Frankfurt, Theodor Adorno, seria um modo ingênuo das pessoas pensarem estar sendo ativas em seus desejos por suas transformações em suas vidas oprimidas. De todos os autores da teoria crítica, Benjamin foi o mais apegado à luta de classes, sua compreensão e transformação no mundo.

2.4.4.2 Gilles Deleuze e o Entre-lugar das Imagens

Segundo Peixoto (2001, p.245), “Algumas imagens, diz Deleuze, têm o poder de estocar outras imagens. Estamos tão repletos de imagens, que já não vemos as que nos chegam do exterior por si mesmas”. O conceito de Deleuze – Dobra – consiste em produzir uma subjetividade, a Dobra, no qual existe um poder dominante – dobrador – ou seja os que dobram e os que são dobrados. O conceito Dobra se torna indissolúvel do conceito subjetividade. Para Deleuze, o que faz o mundo ser um lugar melhor é a força ser capaz de dobrar-se e haver a inclusão do novo. Dobrar tem haver com a opinião pública sendo construída por seus interesses, em imagens divulgadas pelas mídias, dobrar está no entre-lugar das imagens. Como uma infinita sucessão de dobras nas dobras, surge o entre-lugar nas imagens, aquilo que a imagem, como na fase artística barroca, mostra outra imagem e também pode produzir uma imagem real na dobra da inverdade e, assim, ao reverso. Para Peixoto (2001), Deleuze definiu essa condição do entre-lugar das imagens, como sendo,metaforicamente, estar no meio, como o mato que

crece entre as pedras – mover-se entre as coisas e instaurar a “lógica do e”. Isso alude a ideia das imagens que querem dizer conotações, podendo até ser mensagens a serem decifradas, devido ao seu teor artístico, até mesmo, de sua aura; e é, no cinema, o lugar em que essa paisagem contemporânea se realiza. “[...]espaçamento que faz [...] que cada imagem emerja do vazio e nele recaia. Vazio - o ‘entre’ –[...] um radical questionamento das imagens. [...] espaço que nenhuma palavra poderia resumir [...]” (PEIXOTO, 2001, p.241). “[...]Na frase de Claudel: ‘Um certo azul do céu é tão azul que só o sangue é mais vermelho’[...]” (PEIXOTO, 2001, p.238). Conforme Peixoto (2001), em relação à frase de Claudel, o vermelho, segundo Merleau-Ponty, é a “carne do visível”, que a imagem não é simples, é profunda e cúmplice de quem imagina seu mundo. Isso corrobora com a ideia de que a modernidade tende a ver somente o que enxerga nas imagens, mas elas são mais profundas, podendo ter significados profundos, conceituados por Deleuze de – O Entre-Imagens – e para Merleau-Ponty, na frase de Claudel, o azul corresponde à imagem de liberdade, do mar e do céu, enquanto o vermelho ao fogo da ira. Para o filósofo, Merleau-Ponty, a imagem aparente esconde as ruínas do espírito, logo há mais imagens escondidas nela que a modernidade com suas sínteses imagéticas pode camuflar e matar uma alteridade, interpessoalidade de imagens, com o teor mais humano, ou seja, uma poética de imagens, arte.

2.4.4.3 A Teoria da Passagem e o Lugar das Imagens

Segundo Peixoto (2001), exposições como – Strada Novissima – da bienal de Veneza de 1980 e - Passages de l’image – em Paris de 1990 já anunciavam uma nova configuração do mundo das imagens. “[...]Na primeira, uma rua aglutinando fachadas de diferentes, estilos, tempos[...] Na outra, filmes se imbricavam com instalações de vídeos, imagens de computação e fotografias [...] o visitante podia atravessar [...] como numa galeria.[...]” (PEIXOTO, 2001, p. 237). Para Peixoto (2001), Benjamin foi um dos primeiros a descobrir os mistérios das galerias parisienses no século XIX, o impacto das mercadorias expostas nas vitrines, o caminhante ia a uma forma de espetáculo. Peixoto fala que essas galerias eram um dispositivo ótico que fazia o penetrante viajar pelo tempo e acompanhar a união das imagens em pinturas, fotografia e cinema. “[...]A luz das lâmpadas de gás, os reflexos dos espelhos e o impacto das mercadorias expostas nas vitrines confundiam interior e exterior, o antigo e o moderno.” (PEIXOTO, 2001, p. 237).

Assim como na exposição, *Passagens de Imagens*, organizada por Raymund Bellour e Christine Van Assche, em 1990, em Paris, a ideia é a mesma, do início do século, das galerias iluminadas a gás e seus atrativos de mostrar a mutação das imagens com o passar do tempo. O que Bellour chamou de mestissagem, ou poética das imagens: imagens e sons definidos por computação, em face a registros de câmeras e microfones, pois as passagens são os caminhos do futuro. No centro do Rio de Janeiro, na região do Saara, conhecido como Rio Antigo, observa-se algo como aquelas galerias parisienses e essas imagens, como um labirinto cruzado pelas suas antigas ruas do tempo do Império, ainda comunicam, por uma linguagem do – Belo – o próximo e o longínquo à pintura e ao virtual, achar-se e perder-se nele. Segundo Peixoto (2001, p.242), “Qual é o lugar da imagem? A questão – sempre recolocada – do lugar da arte na cidade encontra nas passagens ou encaminhamento”.

2.4.4.4 Jean-Luc Godard e a Plenitude das Imagens

“A famosa passagem de Numéro deux, [...] imagem de um casal copulando funde-se organicamente com o rosto da menina que vê, evidencia o caráter físico, corporal, [...] da integração de imagens. [...] entre imagens.” (PEIXOTO, 2001, p.245). Para Peixoto (2001), Godard se preocupa em dar às imagens uma restituição da sua plenitude, para que elas não passem despercebidas pelos que às assistem, devolver a elas tudo que possuem. Observa-se nesse diretor de cinema uma arte que procura dar visões da imagem pelas suas fronteiras, o método do “e”, do entre-imagens, faz surgir as subjetividades por: sons, imagens e criatividades, para enxergar-se o invisível, que é essencial, quando mutações das imagens podem escondê-lo.

2.4.4.5 Atores Virtuais

Para Maciel (2001), filmes como – *Tron: Uma Odisséia Eletrônica* ou *O Exterminador do Futuro II* – impressionam pelo uso de programa de modelagem, imagens de sínteses geradas por outras imagens que não são reais e sim virtuais. A autora questiona se isso seria o fim do cinema, como expressão da imaginação e ilusão, pois ele, o cinema se apropriou da tecnologia, além de perguntar se isso não é uma época de absoluto negativo, para o clássico cinema e o pleno positivo, para as imagens virtuais. Para Maciel (2001), como iludidos que somos, deliberadamente, incuráveis, na época da simulação, da visão sintética, da interatividade, do

tempo real, da percepção da não-imagem, o que o cinema se tornará? Digital, com certeza, mas por meio ou Fim? Fica claro que a autora, coloca o cinema como usufruidor da tecnologia, de suas sedutoras e bonitas imagens que produz, por seus cálculos numéricos e a aceitação disso, no lugar das imagens que o cinema tradicional produzia e também, que essas imagens sintéticas causam uma presença real, acredita-se nelas. Para Maciel (2001), se Bellour fala do destino certo das imagens, que passam suas reproduções em outras sínteses, no entre-imagens, via artística e, quando virtual, o cinema irá manter a sua substância e essência.

2.4.5 Arte e Comunicação de Imagens

“Nenhuma obra de arte deve ser descrita ou explicada sob as categorias da comunicação.” (ADORNO, p.149 apud LYOTARD, 2001, p.258). “Seria mesmo possível definir o gosto como a faculdade de julgar aquilo que torna nosso sentimento, procedente de uma dada representação, universalmente comunicável sem a mediação de um conceito,”(KANT, p.129 apud LYOTARD, 2001, p.258). Para Lyotard (2001), o primeiro aforisma não fala que arte e imagens causam comunicação, já no outro, sim, mas essa dicotomia é aparente, os dois autores dizem que: arte comunica-se, sem precisar de conceito. Causa-se uma aparente contradição, os aforismas, mas falam que, se algo é bonito, a sua imagem, por si, comunica-se, sem precisar de um conceito ou uma teoria comunicacional.

2.4.5.1 Kant e a Comunicabilidade do Belo

Para Lyotard (2001), Kant significa que o sentimento do belo difere do afeto e deve ser transitado de imediato, assim que se acha a beleza, isso é a sua condição de existir. É visto crianças bem pequenas com as tecnologias de imagens em mãos, cujo sentimento de amor à sua mãe é dividido com o aparelho, iphone, devido às belas imagens que este proporciona e os entretêm. Que as imagens belas são agradáveis, não resta dúvida, mas o que pode acontecer se esse referencial da imagem imperar nos desejos e obnubilar o que não é imagem? Pode ser que, no futuro, lidar com a realidade sem as imagens de síntese seja um estranhamento. “O que ocorre com o sentimento estético, quando situações calculadas são propostas como estéticas?”(LYOTARD, 2001, p.260). Segundo Lyotard (2001), é questionado, quando se fabrica uma imagem de síntese, uma representação da arte, torná-la estética, porque os cálculos numéricos não são arte. Segundo Lyotard (2001, p.260), “Quando Kant fala da matéria da

sensação, que ele opõe à sua forma e à sua formação, ele fala exatamente daquilo que não podemos calcular”. Fica claro para o autor, seguindo a filosofia de Kant, que a beleza é um estado de pura arte, sendo impossível a sua representabilidade técnica por cálculos numéricos e suas imagens de síntese. Para Lyotard (2001), a arte estará para Kant em estado de uma inerente falta e não haverá suas representações e mutações. Se a tecnologia dá o aqui e agora de belas imagens, impossibilita um sentimento estético e comunicação. Isso pode gerar uma interpretação de que as plataformas de comunicação da web 2.0 não conseguem uma comunicação eficaz devido à falta do belo, já que este não se representa por imagens numéricas e calculadas. Conforme Maciel (2001, p.255), “Não é à toa que muitas vezes diante de imagens numéricas, ainda que sejam ‘belos’ fractais, sentimos o vazio”.

2.4.5.2 Hegel e a Indústria da Arte em Hollywood

Para Lyotard (2001), no pensamento hegeliano, do início do século XIX, havia uma melancolia, como – não resta mais nada a fazer – pois era o fim da arte, devido a uma remissão do pensamento dialético, logo haveria uma crise da estética: arte errada. “Se não há tempo, se o tempo é conceito, só há arte por erro, ou antes, o momento do fim da arte coincide com o da hegemonia do conceito.[...]a indústria da arte pertence indiretamente a esta maneira de realizar a arte.[...]” (LYOTARD, 2001, p.263). vê-se nesse pensamento de Hegel, por meio, de sua primeira grande obra – *Fenomenologia do Espírito* – que, existencialmente, já que a arte estaria morta, devida ao fracasso de sua representabilidade na modernidade, resta-a o cinema em sua forma industrial de Hollywood. Segundo Lyotard (2001, p.263), “A indústria da arte seria uma realização da metafísica especulativa, uma forma pela qual Hegel está presente, pela qual obteve sucesso em Hollywood. Fica claro que a indústria da arte em Hollywood, com a maioria de seus filmes mais comerciais, voltados a um *mass media*, explorando temas cujas ameaças vem de fora à existência humana, ataques terroristas, extraterrestres, em face à dialética humana, mais kantiana, hegeliana que mostra em filmes recentes: Clube da Luta, Syriana, Batman – O Cavaleiro das Trevas –, As Horas, aquilo que se fala do reverso do modo de vida americano, ou seja, esses heróis não estão sujeitos às regras exteriores, para serem felizes ou infelizes, estão mergulhados em uma intrínseca violência humana, arte que desmancha o certo e o errado.

2.4.6 Camille Paglia e as Imagens Cintilantes

Para Paglia (2014), a vida moderna é um mar de imagens, que vertiginosamente, invade-nos e, com isso, não há uma contemplação de sua arte. Como sobreviver na era da vertigem, da poluição visual de tantas imagens? Em seu livro – *Imagens Cintilantes* – a autora coloca que: atualmente só quando um quadro famoso é roubado ou leiloado, em seus museus, que torna-se conhecido pelos meios de comunicações, contudo toda a sacralidade de uma obra de arte está apagada e que o ensino da arte em seu ofício, também, perdeu o seu foco, alguns professores de arte, quando chegam às suas salas de ensinamentos, dizem aos seus alunos, desde a pré-escola: – expressem-se, criem o que desejarem, pois tudo é arte e vira mais prática terapêutica e equivoca a arte –, contudo a autora é contra isso: a regra desse tipo de arte propagada, –Faça você mesmo – e esse seu livro seria ao público amplo, para que a arte original não passasse banalizada, pois suas imagens cintilantes, merecedoras de contemplação, não são um luxo e sim uma necessidade espiritual, pois a civilização é definida pelo direito à arte, que em tempos de máquinas tentadoras e mágicas, segundo a professora de humanidades e estudos midiáticos, uma sociedade que esqueça a arte corre o risco de perder a alma; comenta, também, que a energia criativa de nossa era está passando das belas-artes para a nova tecnologia e que nosso ambiente visual é altamente cinético, mas instável. Poucos jovens, hoje, têm paciência para assistir à “Nouvelle Vague” de Godard, pois há cultura de massa. Para Paglia (2014), os filmes, a televisão e a internet dependem de efeitos estroboscópicos e de flashes, cansando a vista e podem prejudicar o desenvolvimento cognitivo de crianças. Segundo Paglia (2014), a política e o poder são passageiros e o verdadeiro legado é o ideal de liberdade, que inspira levantes no mundo inteiro. Evidencia-se, na autora, uma defesa do papel da arte, próxima ao seu ideal contemplativo e transformador em face às suas modas e políticas comerciais em voga que usa e banaliza as imagens.

2.4.6.1 Estrelas Cadentes: Prata Verde de Jacson Pollock

Pintura de 1949, arte abstrata, dizia o pintor – estar literalmente na pintura – . Alheio a isto: foi o primeiro superstar da arte norte-americana, se fazia indiferente à fama. Para Paglia (2014), seus vizinhos o descrevem como um – filhinho de mamãe – e um – chorão – , seus trajés rústicos e sua rudeza iam de encontro ao esteriótipo americano e pragmático dos artistas. A pintura “Prata verde” foi concebida pela uso de sua técnica artística, a drip, baseada nas suas

observações de arte indígena norte-americana, aquela foi criada como em estado de transe hipnótico, não se sabe, por onde olhá-la, parece, disseram: “caminhar dentro de uma chuva de meteoros”. A outra pertence ao ritual xamânico tribal dos índios norte-americanos. Segundo Paglia (2014, p.144), “ ‘Minha preocupação é com os ritmos da natureza’, declarou ele.”. Para Paglia (2014), é impossível apreciar os colossais quadros de Pollock em reproduções que se encolhem às melancólicas dimensões de uma página, vistas pessoalmente, são esmagadoras.

2.4.6.2 Rio Vermelho: A Vingança dos Sith(2005), de George Lucas

Segundo Paglia (2014, p.XVII), “Nada que eu tenha visto nas artes visuais dos últimos trinta anos foi tão ousado, belo e emocionante irresistível como o espetacular clímax no planeta vulcânico de *A Vingança dos Sith*(2005), de Lucas”. Para Paglia (2014), não houve ninguém, senão, George Lucas que reduziu a distância que separava a arte da tecnologia e transformou as novas tecnologias num gênero pessoal expressivo. “[...]o que não é muito percebido [...] enorme contribuição dada pela Lucas Film à educação visual das crianças [...], sua série de livros [...] subtítulo de ‘The Definitive Guide to the Craft of Star Wars’[...] é vendida[...] com [...] arte conceitual” (PAGLIA, 2014, p.189). A autora comenta que esse livro, *O guia definitivo às espaçonaves de “Star Wars”*, é uma arte, cujo desenho preciso, perspectiva e glorificação da engenharia, não era vista desde que a arte abstrata modernista varrerá a tradição de desenhos arquitetônicos da escola neoclássica de *Beaux Arts*. “[...] um dos mais longos duelos jamais filmados [...] pano de fundo do planeta vulcânico [...] Os fervilhantes vermelhos [...] do [...] rio [...] visão do inferno. Como em Dante” (PAGLIA, 2014, p.190). Segundo Paglia (2014, p.191), “A produção do episódio de Mustafar, com trezentos efeitos especiais, associou câmeras digitais, lentes e técnicas de edição de alta definição, de última geração, com modelos artesanais à moda antiga”. Nota-se que esse episódio da saga, Guerra nas Estrelas, cujo planeta da batalha entre Obi-Wan Kenobi e Anakin Skywalker, harmonizou a arte e a tecnologia. “A animação computadorizada de pluma e jatos de lava e da queda de cinza quente foi amplificada pela filmagem real da súbita erupção do Monte Etna, na Sicília” (PAGLIA, 2014, p191). “[...]uma plataforma maciça, que foi erguida de modo que o rio de lava de 12 metros de comprimento (composto de 56 mil litros de metilcelulose [...] pudesse ser iluminado de baixo” (PAGLIA, 2014, p.191). “Em seguida, toda a plataforma foi inclinada para que o rio, reciclado por um sistema de bombas, pudesse fluir. Pedacos de cortiça triturada simulavam crostas de lavas

flutuantes, [...]” (PAGLIA, 2014, p.191). Para Paglia (2014), o resultado disso foi um triunfo coletivo da moderna arte de instalações.

2.4.6.3 Sol E Chuva: Díptico de Marilyn, de Andy Warhol, Artista Pop do *Mass Media*

Obra de 1962, representante da arte pop surgida em Londres e Nova York, sempre teve sua sensibilidade vinda do urbano, das massas e do consumo. Para Paglia (2014), suas bordas nítidas e superfícies brilhantes vem do desenho comercial. A autora comenta que, em Londres, depois da escassez material, devido ao fim da segunda guerra mundial, londrinos apaixonaram-se pelas revistas americanas, que transmitiam energia e prosperidade do modo de vida americano, logo esse foi o início da arte pop. Conforme Paglia (2014, p.148), “Hollywood, que na época enfrentava a ascensão da tv, estava em sua esplêndida fase CinemaScope, com cores impetuosas, saturadas e irreais que se tornariam a marca registrada do pop”. Para Paglia (2014), Andy Warhol que exercia sua arte pop em ateliês em Manhattan, o primeiro havia sido em um posto de bombeiros e o segundo em uma fábrica de chapéus, esta encarnava a filosofia proletária dele. Nota-se, segundo a autora, que a arte de Warhol era impessoal e de massa, a serigrafia que adotou, depois da pintura de cavalete, serviu para produzir suas obras em massa, ou seja, tirava várias cópias para vendê-las, sendo assim, um artista da reprodução, no *mass media*, as latas de sopa da marca Campbell’s, tornaram-no símbolo da América em sua arte. Para Paglia (2014), dois dias antes da morte de Marilyn, em agosto de 1962, Warhol comprou uma foto publicitária dela para uma divulgação de seu filme noir, Niagara, ele cortou completamente a fotografia, abaixo do queixo, mostrou somente o rosto. Essa obra, segundo a autora de - *Imagens Cintilantes* -, mostra a alegria, o sol e a tristeza, a chuva, da atriz americana. “A vida de Marilyn é retratada com todos os seus dias de sol e chuva, em 25 rostos de fama e 25 rostos de ingloria. À esquerda [...] seu resplandecente encanto como símbolo icônico [...] de Hollywood, que a criou [...] À direita está a Marilyn real, Norma Jeane[...]” (PAGLIA, 2014, p.152). Para Paglia (2014), essa obra representa o mesmo que a obra da sopa, Campbell’s, a publicidade primeiro ama o produto, depois joga fora, na exploração de sua imagem no *mass media* ou em Hollywood. Conclui-se, pela obra de Paglia, que quando Hollywood não pode proteger a sua criação, Norma Jeane Mortenson, ou Marilyn Monroe, ela sucumbiu, no mercado cinematográfico para as massas. É observado, também, que mesmo sendo uma obra de um artista pop, houve uma sensível comunicação dessa obra.

2.4.6.3.1 Um Episódio de Fracasso Quando Não se Comunica Crises no *Mass Media*

Andy Warhol levou um tiro no seu peito por uma feminista radical, por ele ter mexido com a sexualidade de muitos. Esse incidente, originou-se devido à sua sexualidade gay, ter provocado muitos homossexuais não assumidos e, assim, por ter sido repulsivo, devido a alguns filmes que também produziu, com esse tema da homossexualidade, cujos atores eram travestis e isso ter gerado um incômodo, por pessoas mais reprimidas que queriam apagar um passado, duvidoso, em suas sexualidades. A crise se instaurou e ele levou um tiro. Nota-se que, sendo um expoente de arte de massa, no geral, poderia ter usado a comunicação desse tempo para se safar dessa, pois era do seu modo artístico, do meio que propagava informações, logo houve um fracasso de sua comunicação ,já que tinha o poder de se comunicar. Segundo Paglia (2014, p.150), “A obra mais original de Warhol terminou quando ele recebeu um tiro no seu peito de uma feminista radical em seus escritórios de Union Square, em 1968; ele nunca recuperou inteiramente a saúde”.

3 CONCLUSÃO

Nas comunicações de crises, as imagens têm o seu poder. Elas estão presentes nas edições de imagens com uma fabricação e efeitos que podem convencer da sua veracidade. No capítulo que foram vistas as suas relações com o poder, percebeu-se que na cultura isso tem muito valor, logo as suas relações com ele, podem determinar uma boa comunicação de crises. Em relação à imagem e sociedade, pode-se constatar que com o advento das novas mídias e tecnologias nem tudo que é divulgado é verdade, pois as pessoas usaram e usam máscaras para se comunicar, e se há crises, uma comunicação rápida e sincera sobre o que está ocorrendo com pessoas envolvidas é muito importante para o êxito e finalização em uma situação de crises de imagens. Para a imagem e sua divulgação nos meios de comunicação de massa, o *mass media*, constatou-se uma cultura que consome as informações sem muita crítica e corre o risco de acreditar em inverdades e serem manipuladas pelas fabricações e edições das falsas imagens, logo há um poder muito controlador de pessoas e suas opiniões públicas, para um almejado propósito de mercado, de uma política, de uma sociedade, e são os saberes à disposição de um propósito e às suas imagens como meios de mensagens, para esse fim. No último capítulo a arte, sua origem que se perdeu nas reproduções por sínteses, sua divulgação pelas novas tecnologias, o mundo virtual, a distância, facilidades de comunicações e novas criatividadees, isso dando novas maneiras de se pensar e se formar opiniões públicas e particulares, fundamentais para posicionamentos de pessoas físicas e jurídicas nas suas crises e comunicações. Quando a arte e a tecnologia fazem pontes com sentimentos humanos, em exposições que usam as multimídias, novos espaços de ideias podem se comunicar mais que um lar fechado em suas crenças e modos de interação via internet ou televisiva, isso para melhorar as comunicações, e até prevenir suas crises com essas novas imagens pode ser bem-vindo. Em relação aos objetivos de fornecer aos comunicadores de crises mais suporte cultural dos poderes das imagens, sua manipulação para fins específicos e mostrar suas disseminações nos meios de formações das opiniões públicas, cumpriu-se o propósito, respondendo-se à pergunta das consequências de poderes imagéticos, quando maiores que a própria realidade, ou seja, uma vida de ilusões, vaidades e jogos de interesses. Fica limitada maiores pesquisas sobre as imagens cujas imbricações com a arte podem ser de mais valia para opiniões públicas de melhores qualidades e posicionamentos às crises e suas comunicações.

4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANNA Karenina. Direção: Joe Wright. Reino Unido: Universal Pictures, 2012, 1 DVD.

BAUDRILLARD, Jean. **A Economia Política dos Signos.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.

CHALITA, Gabriel. **O Poder, Reflexões Sobre Maquiavél e Etienne de La Boétie.** São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2005.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo.** Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.com/eLibris/socespetaculo.html>>. Acesso em: 05 de julho de 2015.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Gente Pobre.** Tradução de Fátima Bianchi. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **O Duplo.** Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **O Sonho De Um Homem Ridículo.** Tradução de Vadim Nikitim. São Paulo: Editora 34, 2013.

JOGO de Interesses. Direção: Bill Guttentag. EUA, 2012, 1 DVD.

LASCH, Christopher. **O Mínimo Eu.** Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MARCADO. Direção: Jamie Bradshaw, Aleksandr Dulerayn. Estados Unidos/Rússia, 2012, 1 DVD.

O DUPLO. Direção: Richard Ayoade. Reino Unido, 2015, 1 DVD.

PAGLIA, Camille. **Imagens Cintilantes.** Tradução de Roberto Leal Ferreira. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2014.

PARENTE, Andre(org.). **Imagem Máquina.** São Paulo: Editora 34, 2001.

REVISTA POIÉISIS. Rio de Janeiro: UFF, 2008.

SAHLINS, Marshall. **História e Cultura - Apologias A Tucídides.** Tradução de Maria Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006.

SORÓKIN, Vladímir. **Dostoiévski-Trip.** Tradução de Arlete Cavaliere. São Paulo: Editora 34, 2014.

WEBER, Hingo. **Maquiavél sem Ideologias Estudo Direto de O Príncipe.** Porto Alegre: Edição do Autor, 2006.

WEBER, Hingo. **O Entorno Lógico e Moral de Júlio César e Demais Peças Republicanas.** Porto Alegre: Editora Floruit, 2000.

