

O apetite de ver

Marie-José
Mondzain

O apetite de ver

Marie-José
Mondzain

Tradução de **Bárbara Mol**

Nota da editora

Os ensaios deste caderno estão reunidos no livro *L'appétit de voir*, de Marie-José Mondzain (Collections Frontiers, Noisy-le-Sec: Éditions D-Fiction, 2014). Agradecemos a Bárbara Mol pela tradução, a Eduardo Jesus por nos ter proposto publicá-los nesta coleção, a Ângela Cristina Salgueiro Marques pelo apoio e a Marie-José Mondzain pela autorização. Este caderno é publicado em agosto de 2025, quando Marie-José Mondzain é pesquisadora visitante na Universidade Federal de Minas Gerais.

O GRITO DAS BORBOLETAS, A VOZ DOS PANFLETOS¹

Na reflexão que se organiza sobre as formas de ação política e de resistência às opressões, diferentes modelos podem se tornar reais proposições. Esses modelos podem ser só metafóricos, outros, ao contrário, são carregados de valor operacional e acompanham as ações e lutas. Assim, do lado metafórico, a imagem botânica das plantas saxífragas² evoca a figura de uma minúscula vida, tenaz e sem raízes, capaz de quebrar a pedra e crescer, apesar de todos os obstáculos e de todas as dominações. Contrariamente, a borboleta³ ultrapassa a simples metáfora, mesmo que sua denominação não deixe de se relacionar com um gesto metafórico. Trata-se de dotar uma figura animal das mesmas virtudes das flores quebra-pedras: fragilidade e potência de vida resistentes à captura. É aqui que as saxífragas são metáforas, que o grito da borboleta vem inscrever um duplo traço do real: chamamos de “borboleta”

- 1 Este texto foi objeto de uma primeira publicação — numa versão um pouco diferente — no manifesto divulgado sob o título “Primeiro grito das borboletas: por um novo imaginário político” pela associação Ne Pas Plier durante o encontro europeu sobre a imagem de opinião, ocorrido em Ivry, no mês de agosto de 2007.
- 2 No livro *Confiscação: das palavras, das imagens e do tempo [por uma outra radicalidade]*, Mondzain explica seu interesse pelas plantas: “Há alguns anos, eu me interessei por aquelas plantas que são chamadas de saxífragas, buscando nelas o modelo de uma fecundidade sem raiz, capaz de inspirar qualquer movimento insurrecional na vida política. Porque elas quase não têm raiz e costumam ser semeadas pelo vento, e porque devem seu nome ao poder de seu movimento, capaz de quebrar a resistência das pedras — eu via nelas a figura ativa e subversiva que trazia consigo um desafio, das raízes à radicalidade de uma força sísmica” (2022, p. 43). [N.T.]
- 3 A tradução da palavra *papillon* nos leva ao inseto polinizador conhecido por borboleta, da família Hesperioidea e Papilionoidea, cuja presença silenciosa se faz marcante por sua visualidade. Nesse contexto, a sonoridade e a imagem da palavra *papillon* tornam perceptível a relação que Mondzain estabelece entre borboleta e panfleto, escritas da mesma maneira em francês. Teríamos, assim, não apenas um jogo poético entre papéis voadores (flyers, zines, adesivos, cartazes) e a condição deste ser leve, de vida breve, mas também o surgimento de uma voz por meio do visível, em circulação. Uma voz que precisa gritar para reclamar seu direito de existência, lembrando-nos da tensão no campo político dos usos das estratégias de visibilidade e propaganda e, ainda, da necessária tomada da palavra por meio de gestos que protestam e exigem reconhecimento social. [N.T.]

objetos reais – papéis, guardanapos amarrotados, trapos, adesivos – usados no corpo por aqueles que quiseram e ainda querem fazer ouvir o clamor de uma escolha, uma causa ou uma demanda. Apesar da sua longa história, a borboleta adquire uma nova força e significado, o de ser o signo material de uma resistência e de um reconhecimento visível entre corpos que recusam o esmagamento das suas vozes pela massividade de um poder que se quer dono das visibilidades. Dada a característica maciça das armas daqueles contra quem lutamos – maciça porque eles têm a força do dinheiro, maciça porque eles têm a força da globalização do capital, maciça porque eles querem reivindicar o monopólio de toda visibilidade –, trata-se hoje de requalificar o mundo dos microgestos, dos micromovimentos, de criar um novo estado sísmico no nível dos cidadãos presentes nos seus corpos e nos seus gestos. A composição do visível com as margens do imperceptível é uma arma com a qual podemos identificar novas estratégias de resistência e transformação. A ideia das saxífragas consiste em confiar em todos os nossos gestos: em tudo o que é a cotidianidade, a civilidade sem ênfase, sem heroísmo. Saxífraga e borboleta designam gestos que manifestam o manter-se firme, permanecer em pé, estar em uma tensão, uma temporalidade de resistência sustentada que, com o tempo, requer muito mais força do que se imagina. O grito da borboleta tem a potência de uma força e de uma vontade expressiva.

Corpo social, corpo político

O grito da borboleta é historicamente, e por definição, popular, na medida em que produz algo como a própria existência do povo. Ele torna visível e legível o desejo daqueles que muitas vezes não têm lugar aos olhos dos mais poderosos. A borboleta é democrática e popular, exigindo, de cada um, um gesto singular. O povo não é a simples massa de indivíduos – é o ajuntamento de corpos e vozes que tomam a palavra, e essa palavra não é unânime, não é consensual, e sim necessariamente conflituosa. O povo, como corpo político, é constituído por corpos vivos, e a borboleta se apegua à singularidade dos corpos vivos no processo de se constituírem como corpo político pelo uso de signos compartilhados. Hoje, o poder considera que os conflitos sociais são apenas reivindicações locais e específicas às quais pode dar respostas locais e especializadas, sem que esses conflitos se refiram a uma luta geral de natureza política. É muito difícil fazer com que todos compreendam aqueles que participam dessas lutas sociais – os sem-documentos, os sem-teto, os intermitentes do espetáculo, os estudantes ou os beneficiários desse ou

daquele regime de aposentadoria etc. —, que há apenas uma análise estrutural de toda a situação política que pode explicar a unidade sistemática de um colapso, aquele da própria vida política. A aniquilação do serviço público é um sintoma que afeta a própria estrutura da concepção dos deveres do Estado. Fazer continuamente o jogo político, apostando na lacuna entre o social e o político, dividir comunidades e categorias é, por excelência, a estratégia do empregador. Entretanto, o que importa no projeto sobre o grito da borboleta é aproveitar a oportunidade dada por esse grito para devolver a dimensão política às lutas sociais. Portar a borboleta (levar o *papillon* consigo) — e cada corpo é um suporte para ela — produz partilha e, portanto, o comum. O que temos em comum é uma certa relação com o poder que confisca a liberdade e despreza os direitos e conquistas das lutas históricas. O grito da borboleta designa a voz das demandas comuns em um espaço democrático de corpos vivos e falantes.

Corpo individual

Partimos de um gesto que coloca cada sujeito em condições de assumir o sinal de sua subjetividade e de seu pertencimento a um agrupamento. Expondo-se a partir de um gesto do corpo, distribuindo-se na multiplicidade, a borboleta inscreve o número e a população dos corpos como condição de existência e possibilidade de democracia, como enumeração de quem se pergunta sobre a questão da partilha. Usar a borboleta é um gesto que une, mas que exige, de cada elemento desse agrupamento, assumir a sua possibilidade de se expor como sujeito, de correr o risco do que carrega em seu próprio nome. Não é uma gratificação subjetiva, nem um retorno individualista — é uma forma de tornar visível, sem, contudo, criar um espetáculo. Lado a lado, os corpos separados e vizinhos assumem individualmente o seu próprio grito, isto é, sua palavra, seu pertencimento, suas escolhas, suas esperanças. O grito da borboleta permite localizar o lugar do sujeito a partir de dois modos: aquele do uso da palavra e aquele da coragem. Uso da palavra porque o signo diz algo para ele, e da coragem porque expõe algo dele. O portador da borboleta se dirige e faz apelo à aliança, à solidariedade. Existe uma maneira de ser desarmado quando nos armamos com a borboleta, uma escolha pela fragilidade. É a sua fragilidade material que compõe com a sua resistência relativa às intempéries, e é também a sua maleabilidade nas apropriações, porque a borboleta pode ser agarrada e utilizada por qualquer pessoa e desviada de sua função e de sua significação primeira. O objeto está, portanto, exposto a

riscos que não são os de sua mera corruptibilidade, que são os de uso indevido, da má interpretação ou mesmo do abuso. O panfleto é necessariamente uma forma condensada, sintética e eficiente. A sua economia, que não é apenas a economia que designa seu preço de baixo custo, é uma economia formal e significativa. Trata-se de usar o mínimo de superfície para dizer o máximo de coisas. Não pode haver redundâncias ou desperdício. Mas, ao mesmo tempo, é necessária uma elegância formal, cuja força operacional seja simultaneamente eloquente, atraente e eficaz. O grito da borboleta entra, portanto, na constituição de um lugar subjetivo de endereçamento e exibição, em um lugar de fragilidade e perigo, de propostas de alianças e lutas a serem enfrentadas. A borboleta é, ao mesmo tempo, um lugar de fascínio e objeto de caça. O fato de ela ser difícil de pegar empolga o caçador. Assim, com ele, trata-se de criar um espaço de indeterminação movente e invasiva a partir das figuras quase imperceptíveis, mas ainda assim visíveis, de um poder disseminado que pode suscitar processos penais ou gerar perseguições. A borboleta é um emblema que pode transformar em alvo aquele que a usa.

O grito e a voz

A borboleta é um inseto eminentemente silencioso cuja natureza quase imponderável é uma presença visual. Falar do grito da borboleta é passar do imperceptível ao perceptível, mas, sobretudo, do silêncio ao audível. A palavra *grito* faz algo sair, ao mesmo tempo, da sombra e do silêncio. O visível faz ouvir alguma coisa. O registro sonoro de uma amplificação – não do alto-falante, e sim do alto falar – é uma forma de fazer ouvir uma voz, de maneira alta e clara, a voz daqueles que são sem voz. A borboleta é sem voz e o grito das borboletas é a voz dos que não têm voz. Aqueles que são sem poder e sem voz, como todos os insetos, seriam facilmente esmagados pelos pés dos mais altos e ignorados pelo olhar dos mais fortes. Eles fazem ouvir algo que os tira do silêncio e os torna visíveis. Vivemos em um mundo de vociferação e de ensurdecimento, onde as vozes do comércio e as vozes comercializadas são inerentes ao reino do espetáculo. Porém a voz está no vocabulário político, o que sustenta a ideia da expressão do desejo no campo eleitoral, portanto no campo da representação. O que é demandado aos cidadãos são as suas vozes. Votar é dar sua voz. Quem quer ser escolhido busca conquistar a voz dos eleitores. Se votar é dar sua voz, então é muito importante assumir, no trabalho político, o regime da voz daqueles que não só estão sem voz, mas também que não podem ser ouvidos. A questão do grito está ligada à exigência política dos

eleitores que desejam fazer ouvir suas reclamações e seus clamores. Portar a borboleta significa romper o silêncio adotando o modo de visibilidade que tira o inaudível do silêncio para fazer a ordem do desejo ser ouvida como um clamor. É tão paradoxal falar do grito da borboleta quanto da energia sísmica das saxífragas, esse paradoxo é próprio a toda ideia crítica, ou seja, a toda dialética revolucionária.

APETITE DE VER E APETITE DE VIVER⁴

Gostaria de falar sobre a relação do apetite de ver com o apetite pela vida, e isso em duas etapas: uma voltada para a construção subjetiva e a outra para o impacto político contemporâneo sobre nosso apetite de espectadores. Vou tentar unir duas figuras de nossa energia desejante, duas figuras que a psicanálise freudiana tratou de maneira diferente, até desconexa. Por um lado, a história do nosso apetite desde o nascimento, se não ainda antes, ligada ao uso funcional da boca. Por outro, nosso desejo de ver, associado ao uso dos olhos, à maneira como ele inscreve uma relação com o mundo na potência subjetivante da circulação dos olhares. Freud reconheceu, no desejo de ver, uma energia pulsional ininterrupta que tem seu lugar no aparelho psíquico e em nossa economia inconsciente, apesar de pensar na fome em termos de necessidade e dispositivo instintivo que não tem, escreve ele, representante no inconsciente. O que Freud quis dizer com isso quando, por outro lado, a oralidade se tornaria um estágio de maturação para ele? Afasto-me desta hipótese paradoxal, um distanciamento tornado necessário pela experiência que temos no nosso mundo e que Freud justamente não conheceu.

Essa experiência é a das questões subjetivas e políticas das operações imageantes⁵ no mundo contemporâneo, é, portanto, a do sofrimento dos corpos

4 Este texto foi objeto de uma primeira publicação — em uma versão pouco diferente — no programa da Comédie de Genève, *L'Autruche*, n.4, março de 2014. A versão que reproduzimos foi escrita pela autora em fevereiro de 2012, e está no livro *L'appétit de voir*.

5 Mondzain utiliza o conceito de operações imageantes para dizer de uma potência e de uma radicalidade de fluxos de transformação, de compartilhamento e de elaboração do comum. Tais fluxos interferem no imaginário e na forma como alianças, solidariedades e partilhas se realizam. Em *Confiscação: das palavras, das imagens e do tempo*, lemos que operações imageantes desestabilizam a ordem e trabalham para modificá-la, mobilizando “esquemas originários que são matrizes geradoras de combinações infinitas de formas possíveis” (p. 173). “As operações imageantes são estabelecidas em toda cultura, para onde quer que nos voltemos, a partir de uma relação complexa entre o visível e o invisível. Através de seus mitos fundadores, suas operações materiais e suas produções simbólicas, toda comunidade institui a economia da zona onde se estabelece a circulação entre o visível e o invisível, pois as imagens e as palavras mantêm relações distintas entre a presença

e dos fenômenos de dessubjetivação atual em uma sociedade que mantém com o visível e o espetáculo um regime de inflação técnico-econômica sem precedentes. As indústrias do “fazer ver” tendem cada vez mais a se apropriar do desejo de ver e subjugar-lo. Essas indústrias são as do espetáculo e da comunicação audiovisual que, infelizmente, na França, estão associadas ao que o Estado chama de cultura. Essas indústrias reduziram radicalmente as imagens a objetos de consumo no mercado da comunicação. Consumimos as imagens que se tornaram matéria digestiva entregue aos nossos apetites de ver e conhecer.

Queria, então, mostrar o que somos obrigados a ver quando um publicitário nos propõe beber da única fonte infantil de nosso apetite para entrar em comunicação fusional com todo o mundo. Essa mensagem totalitária, em sua oralidade muda, será o emblema matricial da minha reflexão aqui. Não sei se a fome tem – ou não tem – seu representante no inconsciente, mas posso ver claramente aqui que ela está representada nos dispositivos do poder dominante. Freud não podia prever que as operações de representação um dia seriam pura e simplesmente um mercado. Portanto, começarei por relembrar o que constrói e estrutura um ser humano, isto é, um sujeito falante em uma relação ativa, crítica e livre com todos os outros, no campo sensível.

Como entender o que se elabora em uma sucessão de separações e que vai determinar a mobilidade, e mesmo a liberdade da criança pequena e, conseqüentemente, também a liberdade do adulto? Se a palavra liberdade cada vez mais amedronta hoje, então preferimos o termo autonomia ou emancipação. O essencial é concordar que a ruptura e o abandono das dependências sucessivas são as etapas necessárias e desejáveis para qualquer ser humano que queira construir a figura singular do seu próprio desejo na relação com todos os outros e em comunidade. Françoise Dolto⁶ contribuiu amplamente para esta reflexão por meio do percurso clínico a que chamou, de maneira mais

e a ausência. Eis o que funda o sujeito que acessa a palavra, cuja economia e plasticidade são reguladas por cada cultura. Assim se organiza, em toda comunidade, a produção dos signos que regulam as relações entre a presença e a ausência, tanto as das coisas, como as dos corpos vivos ou mortos” (p. 40). [N.T.]

- 6 Françoise Dolto (1908-1988) foi uma mulher de vanguarda, mãe, pediatra francesa e pioneira na psicanálise das crianças. Fundou em 1953, junto com Jacques Lacan, Daniel Lagache, Donald Woods Winnicott, a Sociedade Francesa de Psicanálise (SFP). Ela se empenhou para que o maior número possível de pessoas compreendesse a necessidade de considerar a criança como pessoa, a importância de estabelecer a comunicação desde o nascimento com palavras, de considerar a fala e o sofrimento das crianças e dos adolescentes. [N.T.]

ou menos feliz, “a imagem inconsciente do corpo”. Foi no encontro com as patologias infantis que ela descobriu que a construção imaginal do sujeito começava desde o nascimento. Essa primeira imagem do corpo emerge – em vez de inconscientemente, prefiro dizer confusamente – assim que o bebê agarra o seio da mãe ou o que quer que esteja em seu lugar para se alimentar. Dolto, é verdade, não queria associar essa imagem a teorias do esquema corporal de origem gestáltica ou behaviorista. Ela preferiu falar de uma *imagem inconsciente* para dar seu tom freudiano ao que é, no entanto, confuso, inclusive em Freud. A imagem é sempre – e antes de tudo – confusa, ou seja, sem bordas, sem gênero, sem distinção. Confusa, porque ela não pertence ao espaço determinado e nomeado, mensurável e qualificado da percepção social. Escolho para ela o léxico da zona,⁷ ou seja, o lugar inatribuível de indeterminação. Freud foi o primeiro a adotar o léxico da zona sem, no entanto, reconhecê-lo como o *locus* primitivo de um estado crítico, porque queria localizar fases.

Na verdade, a imagem pertence ao confuso porque é *zonarde*, ocupa a região das tensões interminavelmente negociadas entre a fusão e a separação, entre a sucção e o choro. Ela é o gesto do limiar, sem interior nem exterior, território angustiante e jubiloso do indistinto que nos pede que trabalhemos para encontrar a sua forma. É precisamente na categoria do confuso que se inaugura a relação da boca e do seio, indicando, para sempre, as vias da invisibilidade da imagem no centro de todas as experiências do visível. O confuso permanece, para sempre, o fora de campo do visível, sem o qual o visível não seria mais do que o espetáculo determinado de modo unívoco pelo projetor de um poder dominante. Ao contrário, essas imagens de si, experiências originais e constituintes, são depositadas em ondas sucessivas, em um tempo subjetivo e formam, dia após dia, mês após mês, uma espécie

7 Mondzain caracteriza a zona como um território da radicalidade, destinada à produção e proteção de uma energia criativa e revolucionária, capaz de instaurar hospitalidade e acolhimento para os *zonards*, ou seja, aqueles seres liminares, que circulam nas bordas do controle e do desvio. Assim, operações imageantes (responsáveis pelos movimentos que transformam a ordem e reconhecem a força de matrizes originárias geradoras de combinações infinitas) instauram e são elaboradas em zonas nas quais se definem os jogos de nossa liberdade. Para Mondzain, esse espaço sem limites permite aos *zonards* “sem domicílio fixo e sem identidade designada, aos exilados e excluídos de todas as proveniências, compartilhar de um lugar de hospitalidade incondicional, onde tudo é possível, onde nada está submetido ao império da necessidade. [...] É na zona de pertencimento de todo vivente a um espaço de liberdade e invenção, nesse espaço transgenérico, próprio à imagem, que se inscrevem nossos gestos inventivos e nossas resistências” (*Confiscação: das palavras, das imagens e do tempo*, p. 144). [N.T.]

de história geológica e genealógica da nossa relação com o mundo. É nesse tempo do fora de campo que se estruturam as linhas mestras da inscrição subjetiva. A fome, o desejo de comer e a satisfação desse desejo são indissociáveis da relação que faz do corpo nutridor, ao mesmo tempo, uma extensão indistinta do próprio corpo e um objeto que deve ser chamado, que faz esperar, que pode vir a faltar, que deverá mesmo faltar para ser gradualmente substituído por novos objetos e pela criação de nossos novos apetites.

Em suma, o local de alimentação é, desde o início, o de uma dupla interpelação, de uma negociação necessária entre a raiva de viver e a raiva de matar. Essa é a cena imageante que chamo de zona. Muito haveria a dizer sobre o uso do léxico da zona no campo político e social, a fim de reconhecer aí a guerra travada contra aqueles que não têm imagens e que não sabem como ter direito ao olhar. Mas, para voltar à relação nutridora, devemos reconhecer, nas patologias do apetite, o sinal de uma etapa perdida, da violência sofrida na experiência constitutiva do confuso e da zona no centro das operações imageantes. Essas patologias indicam, talvez, a determinação muito precoce, a orientação imperiosa do desejo sofrida pelo sujeito ainda impotente, cativo do desejo e do poder que, no entanto, o faz sobreviver. Essas circunstâncias o privaram da energia ambivalente que habita a cena nutricional. A imagem de si mesmo pende apenas para um lado, seja sobre a vertente de um corpo devorador, seja sobre a de um corpo devorado, ora na vertente de uma fome insaciável, ora sobre a de uma repulsão nauseante e hostil. Trata-se, portanto, de compor e preservar a zona confusa e constituinte desta primeira imagem para que o sujeito tenha, mais uma vez, um espaço de negociação entre o mundo e ele mesmo, entre o corpo do outro e o seu, sem que a ele sejam prescritas gula ou náusea. Trata-se de reconhecer que, antes mesmo de utilizar os olhos e de se ver no espelho para conhecer o corpo que é nosso e que leva o nosso nome – corpo tal como os outros o veem e chamam, como dizemos –, antes mesmo de encontrar essa imagem que nos identifica por um olhar e que nos separa da nossa imagem, uma primeira imagem se elabora invisivelmente na articulação íntima de sinais externos e sinais internos. O desmame é, portanto, parte de uma modificação alimentar e da maturação digestiva, mas também de uma transformação evidente da relação com o corpo da mãe e da relação com todos os demais sujeitos. É assim que se abre, ou não, a via ficcional em que nossa identidade é elaborada.

O que Françoise Dolto destaca é que em cada etapa desse amadurecimento uma separação e um novo investimento conduzem o pequeno humano, de desapego em desapego, à autonomia de seu corpo, de seus afetos e de seus gestos. A imagem é, sim, a operadora de uma separação que permite

justamente a produção de vínculos e, portanto, de socialidade. Nessa famosa etapa, nomeada por Lacan como fase “do espelho”, é de sua própria imagem que o sujeito deve fazer o luto fusional, articulando os gestos de reconhecimento à ausência de qualquer objeto cativador ou cativado. Passar pelo desafio da ausência é próprio das operações imageantes. No entanto, creio que damos demasiada clareza e distinção a essa cena, a essa cenografia da identificação especular. Parece que esquecemos que a imagem no espelho está ela mesma inscrita numa zona de indeterminação confusa que, na esteira da primeira imagem, coloca o espectador em situação de crise.

Poder-se-ia evocar aqui a estrutura psíquica analisada por Mannoni, do “Sei bem, mas mesmo assim”, contudo só posso indicá-la. O registro do confuso apela à palavra para desembaraçar as tensões que se manifestam entre a visão e o olhar, entre a presença e a ausência. Não saberíamos separar a aventura da visão e do olhar daquela da boca, que deve estar vazia para respirar e falar. O que deve ser lembrado pela força dessas observações, muitas vezes vindas da clínica, é que a relação com o mundo visível só pode ser portadora de liberdade e, portanto, de potência ficcional – outros falarão de criatividade – às custas de separações sucessivas, às quais é preciso acrescentar que esses gestos de separação deverão acompanhar a vida inteira. A história de nossos apetites é a mesma de nossos amores, de nossas angústias e de nossas raivas. Quem deixará de reconhecer que a vida amorosa é muito espontaneamente invadida pelo léxico da oralidade, do apetite, da devoração canibal e do nojo?

A boca, bem antes dos olhos, constrói a alteridade e se prepara para sua função simbólica, ou seja, para esse estado de vacuidade respiratória que torna a palavra possível. Os sinais circulam e cada gesto se insere em *loopings* de demandas e respostas em que se inscrevem, muito precocemente, as relações de poder. À medida que cresce, a criança, cujas necessidades são mantidas, vem inscrever a história de seu desejo de viver, mas também de seu desejo de compartilhar todos os signos na circulação e na permutação dos signos em que se jogam, juntas, as transações impostas pela necessidade e as rupturas impostas pela mudança de poderes. Resta, portanto, pensar na aprendizagem do apetite sob sua dupla face da subjetivação e da sociabilidade. A história da fome é uma história política: os movimentos revolucionários são antes de tudo motins da fome, e sabemos, também, que o mundo está hoje dividido entre os territórios da saciedade e as populações famintas pelos poderes que as deixam esfomeadas.

Passar do seio para a mesa é o grande negócio de toda uma vida que está longe de ser resolvido apenas por uma mudança de alimentação, pois

isso envolve o aprendizado da hospitalidade amigável e da partilha. A questão simbólica da refeição feita em comum é, em todas as comunidades, a cena ritual em que se desenvolvem o laço entre os convivas e, em última instância, o vínculo entre os cidadãos. A convivialidade, a hospitalidade e a partilha são as questões políticas da economia psíquica de qualquer coletividade. Não há religião que não tenha inscrito os rituais de partilha de alimentos na fundação da sua comunidade e nas determinações de exclusões e excomunhões. As refeições míticas, as hospitalidades lendárias, a Santa Ceia, os jejuns de todos os tipos que terminam em festa sinalizam o vínculo inalterável da mesa onde comemos com a partilha de um sentido, de um contrato ou de uma promessa nas relações de alteridade marcadas por temporalidades privilegiadas. Comer pressupõe os ritmos das horas e dos calendários. Na história do apetite, é preciso detectar a textura de uma concepção da história em escala individual e coletiva. Assim, o apetite de ver é inseparável de uma economia da fome, da história econômica da fome que, por sua vez, assume lugar na construção do olhar.

No final, comer está em consonância, para cada um de nós, não unicamente com a sobrevivência, mas com todos os gestos que nos tornam visíveis no campo dos olhares. Quem não sabe que todos os regimes alimentares são vendidos com a promessa de mudar a imagem, a forma sensível em que o narcisismo espera tudo do espetáculo que ele oferece sobre a cena social? O apetite é, portanto, ao mesmo tempo, ditadura e sociabilidade, isto é, uma energia fundadora de pactos e crises em que se constitui a comunidade humana.

No mundo cristão ocidental, isto é, no nosso, onde a questão da imagem se tornou o centro, e mesmo o núcleo duro de toda construção econômica e política, a situação do apetite, sua regulação e sua desregulação preocuparam surpreendentemente os Padres da Igreja desde os primeiros séculos. Com efeito, ao lado da dramaturgia da refeição da Santa Ceia, que graças a São Paulo se tornou o ato fundador da comunidade eclesial, ao lado do cenário dos companheiros de Emaús que só reconhecem o ente querido com a condição de compartilhar uma refeição com ele, uma refeição que “abre” seus olhos, portanto, ao lado dessa cenografia positiva que faz da mesa o lugar de vínculo e amor, dizem-nos que temos que abrir espaço para toda uma tradição ascética. Aqueles conhecidos como os Padres do Deserto cultivavam em nome de Deus uma dieta de abstinência geral na qual a privação de alimento tem um lugar central. Trata-se de encenar a aventura do desejo. O deserto é, então, a zona onde o demônio operará de duas maneiras muito emocionantes pelo que é, aqui, nossa preocupação. Ir para o deserto é se tornar um habitante da zona

onde, para encontrar Deus, o lugar do desejo, se marca um encontro com o demônio, divindade do desejo também.

Primeira etapa: o demônio produz imagens, dá um espetáculo, o da visão de tudo o que o corpo arde para consumir. Aí, cabe ao anacoreta resistir numa luta na qual a imagem de Deus deve triunfar e triunfa se seguirmos os relatos hagiográficos. Como o demônio organizava o espetáculo que associa a comida ao gozo sexual, o remédio consistia em rezar fabricando contraimagens, imagens profiláticas que permitiam ao santo homem encontrar o verdadeiro regime da imagem salvadora, o da encarnação redentora. Esse foi, de certa forma, o esquema narrativo menos aterrorizante e que teve sua terapêutica salutar. Mas o demônio age de maneira mais forte e muito melhor. Digamos que ele faz pior.

A outra tentação é aquela que priva o sujeito de qualquer relação com a imagem e com o desejo. Abominar qualquer apetite e atingir a indiferença absoluta diante de todas as figuras do desejo e da voracidade foi considerado pelos Padres da Igreja como a tentação suprema proposta aos ascetas pelo demônio. O homem sem apetite é inimigo de Deus. De qualquer maneira, era então muito mais grave e, sem dúvida, sem real solução: o santo homem perdia todo o apetite e o demônio o tornava indiferente, abandonado pelo desejo. Nesse caso, o demônio do meio-dia, o da “melancolia”, que é o da acédia, coloca o santo numa situação de perder o desejo de ver, isto é, de perder o desejo de Deus.

Assim, ele se torna sujeito instável de curiosidade e conhecimento, um habitante confuso da zona cuja arte saberá fazer imagens para reconhecer, no melancólico sujeito da acédia, o demônio que habita o gênio e o artista. O que aqui se indica fica muito claro quando sabemos que a acédia e a melancolia foram figuras cultivadas durante o Renascimento, quando artistas e estudiosos decidiram ocupar o lugar do criador no imaginário coletivo. O apetite de saber e a exigência de liberdade são despertados quando o sujeito deixa de ser presa das pulsões e necessidades intransigentes de saciedade. A Igreja condenava a acédia por abominar a melancolia, pois estava em jogo a liberdade criativa, liberada de todo domínio teológico-político. A Igreja instaurou o regime iconocrático cujos efeitos devastadores ainda sofremos, sem que seja necessário reforçar a submissão dos corpos e das mentes a qualquer catecismo. A nova catequese é aquela infundida pelas técnicas de comunicação audiovisual que sustentam o mercado neoliberal. Já não falamos do diabo hoje, mas é surpreendente constatar que uma corrente crítica anticapitalista fala da “feitiçaria” neoliberal para denunciar o enfeitiçamento tentador daqueles que nos dão de comer imagens para melhor devorar nosso desejo. Daí as

mobilizações, em todo o mundo, para restituir sentido político à sociabilidade e à hospitalidade nas lutas contra a alimentação ruim e excessiva. O desejo de comer e de se nutrir torna-se assim inseparável do desejo de viver juntos ou não.

Hannah Arendt foi quem repensou a analítica do gosto em Kant a partir da sociabilidade política. O vocabulário do gosto e do desgosto se torna para ela constituinte do senso comum, ou seja, do que faz sentido para uma comunidade. O juízo de gosto é então o *locus* de um nó entre a sensibilidade e a cidadania. A antropologia dos sabores e da culinária também alimentou amplamente – se assim posso dizer – a reflexão de Lévi-Strauss, para reconhecer, nesses usos culinários, o fundamento do sistema de proibições e alianças que constituem uma cultura. Lévi-Strauss identificou aí a estrutura lógica e epistemológica de um pensamento da relação da natureza com a cultura. Eu ficaria mais tentada a aderir a um pensamento antropológico menos disjuntivo e mais próximo da bricolagem presente na obra *O pensamento selvagem*, que negociava o confuso com os gestos criativos da engenhosidade. Existe uma antropologia não estruturalista que considera a história dos apetites em termos de transformação e metamorfose. Em outras palavras, os apetites são transgenéricos. De forma mais deleuziana, o destino de nossos apetites e as figuras da cozinha são talvez apenas a partitura musical de um devir ininterrupto, o de nossa energia erótico-política.

Retomo, pois, à luz de todos esses indícios, a situação do sujeito espectador diante das imagens e que, entendemos, está indelevelmente marcado pelas primeiras experiências de satisfação e frustração. Se a vida exige a separação para liberar não só o sujeito que respira, mas também o sujeito que fala e que deseja, então, voltando às imagens, a questão hoje é a seguinte: como os fluxos audiovisuais da televisão oferecem um espaço aos telespectadores e, sobretudo, um tempo de prazeres e conhecimentos que respeitam, ou não, o regime de separação constitutivo de toda relação com o outro e, conseqüentemente, de toda relação com a comunidade dos viventes? Se a história de nossos apetites está inscrita em uma história de nossa relação com o poder e com a liberdade, como podemos julgar criticamente a situação que atualmente está afetando nossos apetites e nosso olhar?

Mais precisamente, vivemos em um mundo onde a satisfação de todas as necessidades é identificada com a satisfação de todos os nossos desejos, onde essa satisfação é proposta como acessível por meio do mercado, onde a criação de necessidades é indispensável para sustentar a cobiça das coisas no mercado do consumo. Para obter um comportamento de demanda ininterrupta, de satisfação das necessidades assim criadas e que devem ser constantemente

renovadas sob o risco de falência, uma indústria tem se dedicado à própria produção dessa demanda. O tratamento industrial da imagem localizada sob o signo do consumo e da demanda incessante tornou-se o dispositivo matricial de todo o mercado. Nós passamos fome e nos alimentamos. Essa indústria, que é a das imagens, é ela própria necessariamente um mercado destinado a alimentar, por sua vez, o mercado de necessidades e satisfações. O sujeito do espetáculo deve ser saciado. O fluxo não deve deixar nada a desejar. As imagens produzem continuamente necessidades às quais elas pretendem dar uma satisfação completa e ininterrupta. Em outras palavras, a economia de mercado é, de ponta a ponta, sustentada por uma economia de imagens que trata o espectador como um puro sujeito da necessidade à qual a indústria do espetáculo e do consumo é capaz de atender.

Um filme assustador mostrou isso, ‘Sol Verde’ [*Soylent Green*, 1973, título no Brasil: *No Mundo de 2020*], de Richard Fleischer, em que o “sujeito” do consumo torna-se, por sua vez, matéria-prima alimentar e deixa o mundo, que ele alimentará deitado em uma cama de êxtase, em frente a uma tela na qual desfila o sublime espetáculo de um planeta primaveril ao som do “Hino à alegria”, de Beethoven. Aqui, morremos encantados. A camada socrática onde o condenado morre como homem livre tornou-se o crematório nutritivo do qual os nazistas foram capazes de lançar as bases. Qual é a diferença entre a morte industrial nazista, na qual os corpos foram transformados em materiais industriais, e o estado do mundo descrito por ‘Sol Verde’, no qual eles são transformados em matéria alimentar? É considerável: a cena em que os nazistas se esforçaram para tentar invisibilizar suas ações e os corpos que queriam apagar veio, ao contrário, se fundir com a indústria do espetáculo, se tornando a própria essência da nova economia do capitalismo, aquela das produções imateriais que sustentam os lucros financeiros.

O consumidor é consumido, e é como espectador que cada um é sacrificado e se sacrifica pela sobrevivência do sistema. Assim, o sujeito do desejo é engolido, e esse processo o reduz a um lugar infantil faminto que supõe uma estratégia de comunicação visual baseada em uma regressão de todos os espectadores a um estágio de incorporação fusional. O que lhes é dado a ver chega como leite materno, também fluido inesgotável e quente até a sonolência digestiva. Ver é “sugar” para comer e beber. Conclui-se que a separação é intolerável, até angustiante, uma vez que encontramos nos telespectadores comportamentos de dependência que são idênticos àqueles induzidos pelo abuso de narcóticos.

Devo citar a mãe que certa vez ouvi proferir a seguinte ameaça: “Se você continuar assistindo televisão, vou desligá-la”? Podemos ouvir bem essa

frase tragicômica em que o sofisma, que faz sorrir, revela esse banho amniótico da imagem em que a mãe, preocupada em ver seu filho afundar ali, enuncia o sacrifício que terão que fazer juntos para continuar a viver. Eles farão isso? Esse é outro problema. Quero dizer, esse é o nosso problema, de todos aqueles que se perguntam sobre as ameaças causadas pelos fluxos audiovisuais contra o tecido relacional e as relações da alteridade. As salas de cinemas hoje são organizadas para fazer do espectador um comensal. Cada cadeira da sala está equipada com um recipiente de plástico do tamanho dos copos de pipoca...

Como os fluxos operam em tal devastação subjetiva? Nas imagens fixas, temos um exemplo, quase bom demais, para ilustrar esse dom de tudo em um só lugar que é tudo e com o qual formamos um todo. Isso é chamado, em outro lugar, de uma figura do totalitarismo. Imagem violenta, se houver. Mas, nesses fluxos, em que consiste essa violência? Não por mostrar violência, podemos ver isso claramente aqui, mas procurando privar aquele que olha de todo acesso à fala, a toda paciência, toda desaceleração, todo ritmo respiratório.

As imagens que destroem começam por cortar o fôlego pela sua aceleração e pela precipitação das sequências emocionais estressantes que devem, segundo as orientações dos programadores, manter o espectador num estado de tensão contínua, depois de breve satisfação, depois novamente de tensão. Tal atentado é, portanto, causado não pelo conteúdo das imagens – ou pelo menos não apenas por ele –, mas, antes, por um ataque à respiração dos sujeitos desejantes e falantes, um ataque aos seus ritmos íntimos. Uma espécie de apneia visual se instala e torna impossível e angustiante qualquer desmame. Disso decorre que os comportamentos alimentares em frente à televisão são compatíveis com essa bulimia visual.

A aposta do visível não é o espaço visível, mas o tempo. A questão não é, para mim: quanto tempo passamos em frente às telas, mas, sim, que temporalidade é essa? Esse tempo é subjetivamente apropriado pela história do espectador, ou é a duração inqualificável de uma desapropriação de si mesmo? Iremos nos preocupar com o tempo que passamos diante de uma obra de arte ou em um relacionamento amoroso? De que tempo se trata? Como a criança aprende sobre suas temporalidades desejantes e íntimas? Nós construímos uma sociedade em que é impensável e impossível aceitar que o objeto de nosso desejo seja tão mais vivo quanto inatingível, e, assim que é alcançado, ele muda e irá procurar em outro lugar e de outra forma o que o faz viver. Definir o sujeito vivo e desejante como sujeito insaciável permite-nos estabelecer novos critérios no juízo que fazemos sobre as produções visuais. Com

efeito, nem é preciso dizer que, numa economia de saciedade, o que vemos pode prometer tudo, pode dar tudo e, diante do desejo de ver, pode pretender mostrar tudo e nada esconder. Ver tudo, mostrar tudo, oferecer tudo, comprar tudo, tais são as palavras de ordem dos novos totalitarismos que querem, ao mesmo tempo, preencher o olhar e o corpo trazendo o espectador de volta à fantasia original de se tornar um com o que é tudo.

Em outras palavras, para que os instrumentos audiovisuais construam – gostemos ou não – o olhar do homem moderno sobre o seu próprio mundo, também é preciso que nossos olhares sejam educados para continuar a produzir a distância e a separação necessárias para manter o que define a própria humanidade. Quero dizer, para que continuemos sujeitos insaciáveis que compartilham um mundo comum que fundamentalmente deixa a desejar. A principal queixa que habita a dimensão depressiva de nossa sociedade diz respeito à vitalidade do desejo, muito mais do que à frustração das necessidades. A violência civil e a indústria do entretenimento são as duas respostas inseparáveis e agravantes a esse estado de coisas. O apetite de viver está doente e produz as novas patologias do comer e do beber no cerne do consumo dos espetáculos. A fala é extinta. Não podemos mais falar com a boca cheia. Já sabíamos disso. O que fazer?

É um regime pensado, uma dieta do olhar construída pela palavra – e somente por ela – que pode nos permitir saudar as novas mídias sem idolatria e sem fobia. Os artistas, preocupados com a liberdade e se assumindo guardiões de nosso desejo, produziram artefatos não comestíveis que queriam manifestar a indigestão da mente e o colapso da fala em um mundo onde a boca só está investida das funções de devorar, onde o corpo é apenas uma máquina de processar, reciclar e rejeitar. Recordemos assim *A comilança* [*La Grande Bouffe*, 1973], de Marco Ferreri, ou *Salò ou os 120 dias de Sodoma* [*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975], de Pasolini, que levou ao extremo a alegoria escatófaga do fascismo. Não gostaria de obscurecer as minhas observações convocando as fantasias coprófilas que servem para denunciar as ditaduras, mas gostaria, apesar de tudo, de recordar que as imagens como as da “TV lixo”, por serem menos fedorentas, expressam claramente a preocupação que temos de nos tornar resíduos recicláveis em um mundo de imagens que nos tratam como puros consumidores. Mas lembremos também de *A festa de Babette* [*Babettes gæstebud*, 1987], de Gabriel Axel, baseado no conto de Karen Blixen, que associou uma refeição suntuosa ao ato de generosidade absoluta, já que quem cozinhava naquele dia dedicou absolutamente todos os seus bens e revolucionou, finalmente, a relação com a vida sensível e a relação de alteridade de toda uma comunidade luterana que fazia da abstinência e da

Quaresma uma virtude. Vejo aí a alegoria mais poética da alegria que é dar de comer para fazer com que as pessoas descubram o amor e a liberdade. Visto que as imagens são a marca da nossa civilização, façamos o que for preciso para torná-las uma cultura, ou seja, o objeto de uma partilha de nossas emoções corporais e de uma partilha de nossos apetites de sentido, em um espaço e, acima de tudo, em um tempo comum. As imagens mais apetitosas são as que nos deixam com fome, são elas que dão sabor ao mundo.

O DEVER DA IMAGEM⁸

Hoje é impossível fotografar ou filmar alguém sem o seu acordo contratual. Essa transformação jurídica da relação com as imagens em termos de direito se inscreve em dois registros distintos. Um é o respeito pela privacidade em um mundo onde a confusão crescente entre o público e o privado leva os produtores de imagens a se comportarem como predadores sem reservas. Eles podem produzir o espetáculo público de tudo o que capturam com instrumentos tecnológicos cada vez mais sofisticados e mais rápidos. A lei então quer proteger a liberdade e a privacidade de todos. O outro registro é aquele que essas medidas de proteção justamente suscitaram. Com efeito, os sujeitos fotografados ou filmados têm considerado que sua imagem – mesmo pública – era sua propriedade privada e, portanto, lhes cabia definir o preço e negociá-la. Tal é o efeito perverso do direito à imagem, que inviabiliza toda liberdade documental, toda espontaneidade e toda verdade do que é recolhido diante do que, em um encontro, pode merecer o estatuto de acontecimento. A profissão de fotojornalista tornou-se, assim, complexa como a do documentarista. Situação que também põe em causa, mesmo na ficção, a lacuna comumente aceita que separa o figurante do ator.

Desejo, aqui, não cruzar a dimensão jurídica do problema, mas apoderar-me de uma questão fundante que, no entanto, parece estar apenas à margem do debate jurídico sobre a propriedade da imagem. Eu não acho que seja marginal. A questão, que toca a relação existencial de cada um com sua imagem – pública ou privada –, é essencial. Com que abuso de linguagem

8 Este texto, redigido em 2010, foi publicado pela primeira vez pela autora no livro *L'appétit de voir*, em 2014.

damos o mesmo nome ao que é uma dádiva⁹ de imagem e ao que é uma mercadoria visual? Ao que graciosamente desabrocha no visível e ao que é apenas um espetáculo comercializado?

Eu preferiria, de minha parte, reservar o termo “imagem” ao que se joga do invisível na própria visibilidade, e falar de indústrias e técnicas de produção visual quando se trata de designar o único modo de aparição sensível de signos e coisas dirigidas indiferentemente aos olhos. Mas é impossível manter a distinção em francês porque, ao contrário do grego, que nunca confundiu os regimes do visível – multiplicando os termos que os designam: *eikôn, eidolon, phantasma, agalma, eikonisma, miméma, historia, apeikasma, tupoma, ektupoma* etc. –, a língua francesa possui apenas uma palavra para designar tudo o que vemos indistintamente no estatuto e na destinação, quer se trate de um objeto figurado qualquer, de uma criação de arte, de um sonho ou de uma simples alucinação. A palavra “imagem” abarca, indistintamente, operações totalmente contraditórias, desde aquelas que se preocupam com a emancipação do olhar até aquelas que geram a servidão mais completa da visão pelos efeitos da perversão, da mentira, da ilusão ou do delírio. Mas, talvez, pode ser que as coisas sejam inicialmente indistinguíveis? Cabe a nós refletir sobre isso.

Os gestos imageantes sempre foram gestos que guardam traços reais ou imaginários, constituindo, em um mesmo movimento, o tecido da memória individual e coletiva e a construção de identidades e tipos que formam o corpo social. O retrato de grandes homens sempre fez parte da história dos

9 Em diálogo com a obra *Ensaio sobre o dom: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*, de Marcel Mauss (1872-1950), Mondzain refere-se à dádiva como gesto ou ação efetuada sem garantia de retorno, tendo em vista a criação, manutenção ou regeneração do vínculo social. Na relação de dádiva, o valor de vínculo tem mais importância do que o valor de uso e do que o valor de troca. Por isso, ela comporta uma dimensão de gratuidade e permite constituir alianças entre pessoas bem distintas, unindo-as num mesmo pacto de obrigações, desafios e benefícios. A dádiva não é interpretada na linguagem do interesse, nem da obrigação, do prazer ou da espontaneidade, pois ela “é uma aposta sempre única que liga as pessoas, ligando simultaneamente, e de uma maneira sempre nova, o interesse, o prazer, a obrigação e a doação” (Caillé, “Nem holismo nem individualismo metodológicos: Marcel Mauss e o paradigma da dádiva”, p. 37). Segundo Alain Caillé, reconhecer é admitir que houve um dom, que somos devedores daquele que o fez e que permanecemos interagindo com ele, convocados a oferecer um dom quando chegada a nossa vez. O dom apenas vale como tal, tem valor e valoriza quem doou, desde que a dimensão do desinteresse, do ser e agir para outros, seja mais importante do que a dimensão do interesse pessoal, do ser e agir para si. [N.T.]

poderes e de sua estratégia publicitária. A fotografia e o cinema entram, desde o seu nascimento, como atores no campo do reconhecimento social e da ação política, mas, quase imediatamente, entraram também no campo da propaganda assassina, depois da mercantilização e do poder financeiro de todas as indústrias da comunicação.

A língua francesa, na confusão que mantém, produz sem dúvida um sintoma quanto a nossa dificuldade de discernir e julgar o que é uma figura da crise, um lugar crítico. A palavra *crisis*, em grego, designa, ao mesmo tempo, a convulsão que confunde o juízo e o juízo que discrimina e avalia os efeitos de um fenômeno. Daí a ambiguidade de todo estado crítico.

Se tivéssemos que resumir o paradoxo subjacente à questão do direito, seria necessário dizer que a imagem é, simultaneamente, coisa e não coisa, lugar confuso e lugar de convocação das energias constituintes. É por essa razão, peculiar à sua ambiguidade, à sua indecidibilidade, que é um bem constitutivo e constituinte para o sujeito, assim como um objeto que ameaça os sujeitos de destituição. Assim, a fotografia da Frente Popular,¹⁰ aquela que mostra corpos em trabalho e corpos libertados nas primeiras férias pagas, está, sim, do lado do reconhecimento constitutivo, enquanto a fotografia fascista ou nazista joga, quase ao mesmo tempo, com figuras identificatórias próprias do que eu chamaria de idealização repulsiva. Aqui temos acesso à visibilidade, à dignidade do visível, ali operamos um apagamento do outro e uma construção artificial e criminosa da identidade. A imagem fascista produz tipos que funcionam como modelos e que não induzem o reconhecimento do sujeito em seus vínculos com a comunidade, mas fabricam uma sinalização de inclusões identitárias e exclusões sociais e raciais. A imagem é uma instância antropológica que institui ou destitui a humanidade do homem, e, portanto, é sempre um gesto político. A questão do direito em termos da imagem tem uma história que, antes de ser econômica e jurídica, é, primeiramente, política. O direito de ser visto está ligado ao direito de ser ouvido e reconhecido.

É a essa história política que devemos sempre retornar para compreender como a questão do preço a pagar pelo uso de uma imagem ou pelos danos causados é apenas a consequência de um colapso da dimensão política que resultava de sua própria natureza. Em que consiste essa dimensão que

10 Frente Popular é uma coalizão política de esquerda com diferentes matizes. Na França, em 1936, elegeu-se um governo de Frente Popular, com a liderança de Léon Blum, que garantiu o direito à sindicalização, o direito ao trabalho às mulheres, o aumento dos salários em 15%, a jornada de 40 horas semanais trabalhadas e 15 dias de férias pagas por ano. [N.T.]

chamo de política? No sentido grego do termo, designa o ajustamento dos intervalos e dos vínculos que mantêm os sujeitos na partilha de um espaço, na partilha de um tempo no qual os signos que esses sujeitos trocam lhes permitem construir a narrativa de uma história comum. Também podemos definir a vida política pelo regime de coabitação social na não violência das vizinhanças, ainda que conflitantes.

Nesse sentido, os gestos imageantes são constitutivos do tecido intersubjetivo e da regulação não letal dos conflitos e da circulação narrativa que tece a memória comum. As operações imageantes estão no centro do que se ata e se desata na contradição e na crise. Elas atuam em uma relação necessária e na regulação de tudo o que é, inicialmente, sem relação, pois a não relação é subjacente a toda construção de uma relação.

Para os gregos, imagem e *logos* são inseparáveis. *Logos* significa, antes de tudo, relação e, somente a partir daí, designa, como consequência, os atos de linguagem. Assim, a presença do *logos* em qualquer imagem se refere não a alguma estrutura linguística do visível, mas, diretamente, à operação de relacionar termos apartados no real. Não há vida política que não se mantenha em um terreno disjuntivo, que é aquele em que as imagens passam a oferecer um elo, portanto um tecido conjuntivo. É por isso que a história política também é uma história de imagens em que se jogou, e se joga ainda, o destino das visibilidades entre as energias singulares e os poderes coletivos. Ver-se e reconhecer-se é viver junto, e uma expressão como “não consigo vê-lo/ vê-la” significa o ódio sentido por alguém que, detestado, deve desaparecer do campo de visão. É realmente um “eu não quero ver você”. Ver o outro é um gesto de acolhimento, de hospitalidade do olhar que transforma a hostilidade secretada por qualquer intervalo em impossibilidade de instâncias irreduzíveis, em contiguidade respeitosa das distâncias e preocupada com o vínculo.

Em latim, *hostis* e *hospes* compartilham um campo indistinguível, aquele em que se misturam o hospitaleiro que recebe, o hóspede que é recebido e o inimigo que é acolhido. O sensível é a modalidade do viver em comum e, de maneira geral, não “poder sentir o cheiro” de alguém designa também, do lado dos odores, o campo ainda mais vasto de repulsões ou suavidades partilháveis. É por isso que gostaria de voltar a essa história, não só para reconhecer a legítima visibilidade daqueles para quem não há imagem, mas também para considerar o que foi, e ainda é, a exorbitante promoção da imagem daqueles que assumem o poder recusando qualquer visibilidade particular àqueles que eles primeiro querem subjugar, apagar e depois destruir.

Ter direito à própria imagem é uma conquista, e essa conquista diz respeito a um dever de reconhecimento. A questão do direito se apresentou,

nos termos atuais, apenas no plural para designar os *royalties* ou a dívida do “imageador” diante daquela ou daquele cuja imagem ele faz. No plural, direitos sempre acabam sendo uma noção contábil. Nesse sentido, a luta pela defesa de direitos é indissociável das disposições orçamentárias, seja de maneira acertada ou errada. O direito no singular refere-se necessariamente ao estatuto cívico e ético da pessoa. A assimilação progressiva da imagem à propriedade – e não à essência – da pessoa e à constituição do espaço partilhado não deixa margem para a construção de um dever no campo das imagens. A deontologia é o elo que a imagem mantém com a ontologia. Dar a ver é conferir ao que se mostra a dignidade de um sujeito, no seu direito de ser, de existir para todos os demais.

É preciso, portanto, trabalhar a expressão “direito à imagem” de outra forma e nunca esquecer que a gratuidade – aquilo que se dá *grátis* – compartilha sua etimologia com a graça: *gratia* em latim quer dizer “dom”¹¹ e “reconhecimento”. Dar uma coisa é executar o movimento do reconhecimento que designa muito mais do que a gratidão, o reconhecimento do sujeito como tal. A imagem faz parte do dever de dar.

Estamos falando aqui da condição de acesso de cada pessoa à representação no olhar do outro. Na expressão “a imagem de alguém”, a preposição “de” pode designar em francês dois tipos de relações bastante distintas. O primeiro sentido da preposição é o de origem no espaço ou no tempo e designa a proveniência. O segundo sentido é aquele do pertencimento e da determinação. Assim, coloca-se a questão de saber se, na expressão “imagem de alguém”, se trata de proveniência ou de propriedade. É a redução de um sentido ao outro, é ter feito da homonímia uma sinonímia que gerou a confusão entre a imagem que devemos àquele/àquela a quem a damos e a imagem que devemos a quem se pretende seu proprietário. Poderíamos ainda dizer de outra forma: a imagem é um bem que se faz a alguém ao produzir sua imagem pelo reconhecimento que essa produção implica, ou a imagem é um bem que se possui e que se pode negociar ou vender, mas não é de forma alguma considerada em termos do bem ou do mal que pode causar? Homonímia do próprio termo “bem”...

O direito à imagem de si mesmo é uma expressão que designa toda uma área da história social e política. É o campo de uma determinação, aquela do dever que temos de produzir a imagem do outro, daquele a partir de quem

nos constituímos, pela via da imagem, a dignidade de cada um e o direito de sermos reconhecidos por todos. Para entender as aporias da lei e dos direitos, é esclarecedor voltar aos tempos de crise, quando o termo imagem estava no centro de um debate crítico entre poder e autoridade. O poder e a autoridade foram primeiro visíveis nas instituições, depois, com a questão da imagem aberta pelo poder cristão, tornou-se necessário dar mais um passo: a imagem tornou-se uma instância de conexão entre o poder e a autoridade. O poder monárquico instituído pelo poder eclesial cristão fez da imagem o instrumento emblemático da relação do visível com o invisível. Ela se tornou, assim, simultaneamente, um poder nas mãos de um clero que queria o poder sobre os sujeitos como se tem poder sobre as coisas e, no mesmo movimento, uma autoridade, isto é, um memorial da encarnação designando a imagem como o regime de reconhecimento universal. Numa palavra, a imagem é um direito do poder, mas também um dever quando considerada sob a vertente de sua autoridade.

Essa situação da imagem em sua relação com o poder é ilustrada pela história bizantina, na qual o poder imperial disputava com a Igreja o monopólio da “iconicidade” de toda dominação. Os partidários do poder eclesial triunfaram ao fazer da imagem um lugar duplo: o da articulação do visível ao invisível, portanto do poder à autoridade. Ao fazer da imagem o poder visível de uma autoridade invisível, os primeiros pensadores cristãos, dos primeiros séculos, situaram a imagem no cruzamento ambíguo e instável das instâncias contraditórias. A visibilidade do Cristo em sua imagem é, de fato, a visibilidade simultânea da vida e da morte, numa prática ressurreccional que não é outra senão a prática das próprias imagens. O pensamento icônico é a retomada massiva e política da negociação da ressurreição, na qual todas as imagens sempre foram investidas. Dar vida a uma ausência, fazer surgir no sensível a presença do invisível, é remover a potência oculta e incontrollável, o pavor ameaçador desse invisível e seu peso de cólera ou de tristeza que pode paralisar a vida social e a continuidade da vida de cada um. Quando a morte é a interrupção de toda relação, a imagem dos mortos nos coloca em contato com os temas da assombração.

O dever da imagem, em relação aos mortos, realiza uma dupla operação: desata os feitiços do espectro neutralizando seu poder maligno e estabelece a autoridade da memória nos signos visíveis. Essa operação permite aos que vivem ter força de viver e os impede de serem levados, com a morte, por aqueles que partiram antes de nós e que são, no entanto, a garantia da continuidade e do sentido da nossa história. A imagem é o remédio absoluto contra a melancolia pela potência de deslocamento entre o infigurável e o

figurado. Essa dimensão antropológica lança luz no debate sobre as imagens da Shoah. As imagens dos mortos se tornam obras de sepultamento apenas na condição de dar aos vivos razões para sobreviver. O dever de imagem é um dever de ligação com aquilo que, no extremo, já não possui imagem.

Examinemos então agora as duas operações do visível, conforme o consideremos como constituinte e construído sobre uma economia da graça e do dom; ou conforme se faça dele uma arma de dessubjetivação e de confusão identificatória e fusional para fins de persuasão, de propaganda e de lucro, tanto material quanto simbólico. Basta dizer que se trata do reconhecimento do estatuto constituinte da imagem na construção do sujeito. A imagem é o modo sob o qual o reconhecimento se dá a ver. A partir de agora, todo homem vem de uma imagem que o torna digno de uma presença figurável no campo do visível tal como a encarnação diz respeito à totalidade da humanidade e, portanto, à própria redenção. Mostrar o homem ao outro, oferecer-lhe o seu rosto e lhe dar os meios para partilhar a sua presença com o olhar do outro, esse é o sentido fundador do gesto imageante. Mostrar o homem ao outro e mostrar o outro a cada um é instruir o processo de uma identidade impossível fora da imagem do outro...

Porém esse outro fica inscrito sob o dever da imagem, isto é, da oferta feita a cada um, por cada um, para ter sua figurabilidade reconhecida em uma alteridade baseada em um regime que não é de possessão, e mais ainda: um regime de desapropriação. O que a psicanálise teorizou ou formalizou, com Lacan, na fase do espelho, equivale a reconhecer que o reconhecimento de si não ocorre sem a desapropriação de sua imagem. A subjetividade se constrói na rede intersubjetiva de olhares que se cruzam e fazem aparecer a imagem de si como imagem de um outro. Qualquer apropriação identificadora da imagem de si é psicotizante ou reificadora e regressiva. O mesmo ocorre com o processo de subjetividade na recusa de perder e de dar, que nada mais é do que a recusa de receber o que se deve aos olhos de outrem, a menos que se use a imagem como um poder que a torna um regime de posse, assim como sabemos os usos que ela possui no chamado pensamento “mágico”. Esse pensamento não é jamais uma situação arcaica do olhar, mas um regime vivo e vivaz do olhar sempre que ele identifica a pessoa com sua própria imagem e reduz, conseqüentemente, a própria pessoa ao estado de uma coisa entre as coisas sobre as quais temos um poder de vida e morte.

É aqui que começam os problemas – se posso dizer –, já que aqueles que têm direito à imagem estão em posição de não reconhecer esse direito aos que lhes estão sujeitos. De fato, se a imagem oferecida e acolhida é um constituinte do sujeito na troca que pode chamar de “comércio dos olhares”, esse

comércio pode, muito bem, oscilar em seu contrário a partir do momento em que a recusa da visibilidade, do lado dos *zonards*, torna o acesso à visibilidade uma mercadoria e faz da imagem um acesso à dominação. Essa dominação, em um regime não político, reduz-se à aquisição de riquezas ou à retirada de lucro.

Num mundo onde a produção de imagens se tornou industrial e onde as indústrias audiovisuais, produtoras de imagens, são os principais e privilegiados órgãos de poder, em consequência, é a invisibilidade da própria autoridade que é reduzida ao estado de fragilidade emblemática e que é reservada a todos aqueles a quem são negadas a dignidade, a existência, negando-lhes a visibilidade. Foi assim que a fotografia pôde decidir mostrar o que estava dissimulado, até mesmo ignorado, a fim de provocar uma tomada de consciência e um movimento de reconhecimento em relação ao que ameaça ser negado ou esquecido, nomeadamente a dimensão universal e socialmente constituinte da imagem do outro.

Estar sem imagem não é apenas estar sem poder, mas é deixar de existir, é ser objeto de um apagamento, isto é, de uma redução de si ao estado de objeto. É assim que a violência se instala: começa-se recusando o dom da imagem àqueles que não reconhecemos. Em seguida, ressoa um sofrimento por imagem que busca formas de reconquistar a visibilidade. Se a visibilidade está intrinsecamente ligada ao poder e ao dinheiro, então é pelo poder e pelo dinheiro, pelo poder do dinheiro, que a imagem se destacará no campo de um comércio conquistador. Os diferentes modos de acesso à visibilidade são compras de signos de reconhecimento (marcas), o acesso à visibilidade televisiva, a visualização da violência por sua transformação em espetáculo. O violento pratica o direto, termo tanto do boxe quanto do jornalismo. Assim, formou-se, por um lado, o que eu poderia chamar de dever de imagem, e, por outro, um maltrato da imagem que coloca os sujeitos diante da seguinte dupla operação: não mais receber uma imagem e não mais dá-la, mas, no mesmo movimento, chegar à visibilidade acessando o mercado visível, vingar-se da impotência pela compra, venda e divulgação de uma visibilidade espetacular.

Então, a propriedade da imagem é apenas o novo avatar dos direitos de propriedade, ponto final. Quem acessa a imagem, acessa o poder. A imagem dá poder e o poder precisa de imagem, torna-se dependente dela no vício de cada um em sua própria encenação espetacular, inseparável da angústia de não existir mais quando não se é mais colocado em cena pela indústria das imagens. A imagem passa a ser sinônimo de riqueza, portanto de um bem. Torna-se uma coisa entre as coisas preferíveis a qualquer outra coisa. Ao dizer que a imagem está pagando, faz-se entender que ela é a forma pela qual o sujeito pode lucrar sem ter que produzir nada: “Não custa nada ser

deslumbrante”, tal é o *slogan* de uma publicidade de Yves Rocher que vende, assim, a graça de seus produtos por meio de um sofisma sobre a gratuidade das aparências e a aparente gratuidade daquilo com que ele comercializa e lucra.

O direito à imagem constitui o dever de reconhecimento de todo homem que faz a imagem do outro. Quanto mais o reconhecimento se apaga, mais a dádiva da imagem desaparece. Pois a imagem que testemunha o reconhecimento é um dom de quem a dá a quem a recebe.

Quando a pessoa que possui a imagem é paga, é porque considera que a imagem já não é uma doação, mas um roubo de sua propriedade, sem ter consciência de que trata a si mesma como uma coisa. O modelo de consumo de objetos tendo gradativamente coberto, até o engolir, a presença do sujeito, sua imagem entra no comércio e está sujeita às leis relativas à propriedade. O que equivale a dizer que a imagem não é sustentada pela ausência do sujeito, mas, sim, por sua presença e sob a forma de objeto. Assim, o sujeito não se reconhece na imagem como outro, mas se identifica com o que vê e toma para si.

Foi uma conquista fundamental do pensamento icônico governar dogmaticamente sobre a observação de que a imagem e seu modelo são radicalmente heterogêneos entre si, que não há relação entre a imagem e seu modelo – *allos kai allos* –, mas que existem duas coisas distintas irreduzíveis uma à outra – *allo kai allo*. É essa heterogeneidade que funda a liberdade do sujeito em relação à sua imagem e a liberdade da imagem em relação a toda figuração. Em outras palavras, é entre os sujeitos que se joga a relação da imagem, e não entre objetos, não mais entre sujeitos e objetos. A desapropriação da imagem é a condição para a dignidade existencial dos sujeitos fora da imagem. Entre os sujeitos, há imagens, e, entre as imagens, está o sujeito. A gratuidade não é senão a palavra que remete à graça de uma dádiva. O legalismo contábil que sujeita toda imagem, não ao consentimento livre mas à avaliação do dano ou do lucro, é o modo pelo qual se anunciam o colapso das trocas simbólicas em uma comunidade e, conseqüentemente, o aniquilamento da vida política.

É a partir da imagem e do que funda qualquer cultura política que se pode conhecer a potência imaginária que é o único recurso contra a irredutibilidade de toda alteridade do “sem relação”. Só a imagem oferece a similitude numa perspectiva universal, e essa similitude, que nada tem a ver com nenhuma semelhança ou filiação natural, é pelo contrário uma ficção constituinte.

Hoje, essa similitude se reduz ao estado de semelhança mimética entre sujeitos que se identificam uns com os outros pela aquisição de signos identificadores e comunitários. A imagem está fundada sobre as lacunas entre

lugares que compartilham a ficção constituinte da semelhança e da igualdade. Sem imagem, já não há humanidade nem igualdade possível, pois o real nada mais é do que a prova que fazemos do caráter irrepresentável da disjunção e da ausência de relação. A Igreja queria afirmar que a igualdade dos homens e a sua semelhança só poderiam ser alcançadas na morte, inspirando assim a iconografia das danças macabras.

Depende de nós sustentar essa semelhança e essa igualdade na própria vida. É isso a vida política. A potência ficcional, ou seja, a criação e os gestos artísticos, é a resposta viva e festiva a todas as danças macabras. Tal é o dever de imagem que devemos a todos. Cabe, portanto, aos poetas e artistas concretizar essa imagem, que é o gesto de hospitalidade e de reconhecimento que devemos ao Outro, e isso de forma incondicional e dadivosa.

Referências

CAILLÉ, Alain. “Nem holismo nem individualismo metodológicos: Marcel Mauss e o paradigma da dádiva”. *Revista brasileira de Ciências Sociais*, v. 13, n. 38, pp. 5-38, out. 1998.

MONDZAIN, Marie-José. *L'appétit de voir*. Noisy-le-Sec: D-Fiction, 2014 (Collections Frontiers).

MONDZAIN, Marie-José. *Confiscação: das palavras, das imagens e do tempo*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

Nosso agradecimento aos apoiadores da campanha

Colofão – Financiamento coletivo da Chão da Feira

Larissa Franco	Camila Lombardi Torres	Lucia Campos
Guilherme Gontijo Flores	Bernardo Esteves	Octavio Scapin Costa
Rosa Cristina Vieira	Gonçalves da Costa	Pereira
Silvia Amelia Nogueira	Rafael Barros Gomes	Marisol Barenco Mello
Mayara Blasi	Juliana Garcia Teixeira	Douglas Cristiano Silva
Debora Salomao	Mariana Mól	Filipe Costa Silva
Valeska Alves-Brinkmann	Paula de Souza Carmo	Diogo Silva Da Cunha
Rafael Camisassa	Milene Migliano Gonzaga	Ewerton Belico de Sousa
Patrícia Mourão	Maria de Fátima	Thiago Panini Primolan
Karine Assis	Junqueira Fenati	Sofia Salustiano Botelho
Lilian Jacoto	Guilherme Freitas	Claudia Gimenez
Ana Martins Marques	Bernardo Romagnoli	Victor Guimaraes
Elisa Marques	Bethonico	Nina de Figueiredo Brina
Michelle Santos Sena	Nadia Rodrigues	Aragon
de Oliveira	de Figueiredo	Rita Davis Cavalcanti
Aline Magalhães Pinto	Mariana Moura Cruz	Amir Brito Cador
Julia Baumfeld Machado	Mariana Zani	Natalia Timerman
Joao Guimaraes	Julia Panadés	Rafael Souza de Oliveira
Julia Raiz do Nascimento	Felipe Chemicatti	Mariana Lage
Lia Baron	Larissa Lins	Ana Paula Silva de Assis
Paulo Andre	Nathalia Scherer	Flavia Andrade Mafra
Felipe Magalhães	Diogo Cronemberger	Luiz Eduardo Araripe
Joana Tavares Pinto	Renata Hesseler Kreutz	Pretti Miranda
Maria Leite Chiaretti	Carla Maia	Rita Aragão de Podestá
Flávia Drummond Naves	Pedro Rena Todeschi	Fabiano Campelo
Carolina Junqueira	Leila Danziger	Bechelany
Mônica de Aquino	Laura Krebs Alvares	Icaro Ferraz Vidal Junior
Roberta Carvalho	Suzana Teixeira	Júlia Lopes
Romagnoli	de Macedo	Isabela Cristina Coelho
Desirée Kinoshita Ribeiro	Maria Rita Drumond Viana	Amano Carmo da Mota
de Oliveira	Reuben da Rocha	Isaac Pinto Firmino
Tatiana Blass	Ana Rabello	
Marcella Prado	Fernanda Regaldo	
André Guimarães Brasil	Herbert Baioco	
Paula Oliveira	Olivia Loureiro Viana	

Caderno de Leituras n. 183 | 2025

O apetite de ver

L'appétit de voir

Marie-José Mondzain

Edição

Maria Carolina Fenati

Tradução

Bárbara Mol

Revisão da tradução

Ângela Cristina Salgueiro Marques

Preparação de texto

Camila Almeida, Luís Matheus Brito e Maria Carolina Fenati

Revisão

Camila Almeida e Andrea Stahel

Projeto gráfico

Luísa Rabello

Coordenação da coleção

Luísa Rabello, Maria Carolina Fenati

Composto em Suisse Works e PP Neue Montreal

ISSN 2764-3301

Edições Chão da Feira

Belo Horizonte, agosto de 2025

Esta e outras publicações da editora

estão disponíveis em www.chaodafeira.com