

Os poderes da arqui-tela e a ideologia da 'Transparência 2.0'¹

*The Powers Of The Arche-Screen And The Ideology Of
'Transparency 2.0'*

I Poteri Dell'archi-Schermo E L'ideologia Della "Trasparenza 2.0"

Mauro Carbone  ^[a]

Lyon, France

^[a] University Jean Moulin Lyon 3

Como citar: CARBONE, Mauro. Os poderes da arqui-tela e a ideologia da 'Transparência 2.0'. *Revista de Filosofia Aurora*, Curitiba: Editora PUCPRESS, v. 37, e202531580, 2025. DOI: <https://doi.org/10.1590/2965-1557.037.e202531580>.

Resumo

Nossa experiência com telas eletrônicas e digitais pode ser considerada como a *pars pro toto* desse "dispositivo" (no amplo significado sociocultural atribuído a esse termo por Foucault) que nos envolve. É por isso que considero decisivo elaborar o que eu chamaria de uma antropologia das telas, para a

¹ Este artigo retoma o título e algumas passagens do que publiquei em italiano, em novembro de 2018, na revista eletrônica "*Between*", v. VIII, n. 16, edição dedicado a "Telas. Representações, imagens, transmedialidade", editado por F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, que pode ser acessado em: <http://www.betweenjournal.it/>. Em 2023, à luz dos efeitos da pandemia de Covid-19 e após a conclusão do livro que escrevi com Graziano Lingua, *Toward an Anthropology of Screens. Showing and Hiding, Protecting and Exposing* (publicado pela Palgrave Macmillan também 2023), tinha reformulado profundamente o texto deste artigo para a sua versão portuguesa, destinada à revista brasileira "Revista de Filosofia Aurora". O fato de a sua publicação ter sido adiada porque um programa eletrônico antiplágio apontou que algumas passagens já estavam presentes em um outro artigo publicado pelo mesmo autor numa língua diferente parece-me um bom exemplo daquilo que chamo "Ideologia da Transparência 2.0" (M. C.).

^[a] Ph.D. in Philosophy, Institut Supérieur de Philosophie, Université Catholique de Louvain, Belgium., e-mail: mauro.carbone@univ-lyon3.fr

qual acredito que o valor heurístico oferecido pelo que propus definir como "arqui-tela" pode contribuir, a ser entendido como um "tema" ou princípio trans-histórico no qual se cruzam duas duplas de funções: não apenas a função de esconder e mostrar ao mesmo tempo, com a qual as telas são normalmente identificadas, mas também a que consiste em expor e ao mesmo tempo proteger, mediando assim nossa relação corporal geral (e não apenas visual) com o ambiente. De qualquer forma, o princípio que acabamos de definir contribui para produzir, em diferentes contextos histórico-culturais, diferentes regimes de visibilidade. Por sua vez, cada um deles está entrelaçado com um determinado regime de dizibilidade e, juntos, eles direcionam a atenção e a desatenção de nossos olhares tanto quanto os de nossos discursos. Nesse sentido, o *display* – cujo nome hoje em dia tende a acompanhar ou até mesmo substituir a palavra "tela", atribuindo à superfície que designa a função exclusiva de exibição – prova-se emblemático nos regimes atuais de visibilidade e dizibilidade. De fato, isso ajuda a afirmar a ideologia do que eu ironicamente classifico como "Transparência 2.0". Tal ideologia identifica o significado da transparência com a suposta ausência de qualquer mediação e, portanto, também traz implicações de grande significado político.

Palavras-chave: Telas. Dispositivo. Esconder. Mostrar. Proteger. Expor. Transparência. Mediação. Pós-verdade.

Abstract

Our experience of electronic and digital screens can be considered as the pars pro toto of that 'device' (in the broad socio-cultural meaning attributed to this term by Foucault) that is enveloping us. For this reason, I consider it decisive to elaborate what I would call an anthropology of screens, to which I believe the heuristic value offered by what I have proposed to define 'screen-arches' can contribute, to be understood as a 'theme' or trans-historical principle in which two pairs of functions intersect: not only that of hiding and showing at the same time, with which screens are normally identified, but also that which consists in exposing and at the same time protecting, thus mediating our overall bodily (and not only visual) relationship with the environment. In any case, the principle just defined contributes to producing, in different cultural-historical contexts, different regimes of visibility. In turn, each of these is intertwined with a certain regime of sayability and together they direct the attention and inattention of our gazes as much as those of our discourses. In this regard, the display - whose name today tends to flank or even replace the word 'screen', attributing to the surface it designates the exclusive function of displaying - proves emblematic of today's regimes of visibility and sayability. Indeed, it helps to affirm the ideology of what I ironically classify as 'Transparency 2.0'. This ideology identifies the meaning of transparency with the alleged absence of any mediation and thus carries implications of great political significance as well.

Keywords: Screens. Device. Hide. Show. Protect. Expose. Transparency. Mediation. Post-truth.

Abstract

La nostra esperienza degli schermi elettronici e digitali può considerarsi come la pars pro toto di quel "dispositivo" (nell'ampio l'ampio significato socio-culturale attribuito a questo termine da Foucault) che ci sta avviluppando. Per questo ritengo decisivo elaborare quanto chiamerei un'antropologia degli

schermi, alla quale ritengo possa contribuire la valenza euristica offerta da quanto ho proposto di definire “archi-schermo”, da intendersi quale “tema” o principio transistorico nel quale si incrociano due coppie di funzioni: non solo quella di nascondere e mostrare al contempo, con cui normalmente gli schermi vengono identificati, ma anche quella che consiste nell’ esporre e insieme nel proteggere, mediando così il nostro complessivo rapporto corporeo (e non solo visivo) con l’ambiente. In ogni caso, il principio appena definito contribuisce a produrre, in diversi contesti storico-culturali, diversi regimi di visibilità. A sua volta, ciascuno di essi s’ intreccia ad un certo regime di dicibilità ed insieme essi dirigono l’attenzione e l’ inattenzione dei nostri sguardi quanto quelle dei nostri discorsi. A tale proposito, il display – il cui nome tende oggi ad affiancare o addirittura a sostituire la parola “schermo”, attribuendo alla superficie che designa l’ esclusiva funzione di esporre – si dimostra emblematico degli attuali regimi di visibilità e dicibilità. Esso contribuisce infatti a affermare l’ ideologia di quella che ironicamente classifico “Trasparenza 2.0”. Tale ideologia identifica il significato della trasparenza con la pretesa assenza di ogni mediazione e comporta perciò implicazioni di grande rilievo anche politico.

Palavras-chave: Schermi. Dispositivo. Nascondere. Mostrare. Proteggere. Esporre. Trasparenza. Mediazione. Post-verità.

As telas estão entre os 'heróis' (não necessariamente positivos) de nosso tempo – a ponto de aparecer como protagonistas um tanto quanto *epônimos* em uma série televisiva internacional de grande sucesso, *Black Mirror*. Isso por si só sinaliza o *poder* das telas, mesmo que não seja o suficiente para detalhar os seus *poderes*. Entretanto, apresentar a tela contemporânea como '*black mirror*' já fornece alguns detalhes importantes. Em primeiro lugar, a cor atribuída a ela por esse título sugere que o herói em questão só pode ser a tela eletrônica ou digital *ainda desligada*. Cuidado: neste, como em qualquer outro caso, seria errado falar de uma tela *sem imagens ou outros signos*, sejam eles icônicos ou verbais. Por um lado, são de fato *esses traços* que *instituem a tela que os mostra* em seu próprio *instituir-se enquanto signos*. Por outro lado – e de modo complementar –, *é a tela que institui estes signos como tais, justamente instituindo-se como tela deles*. Isto pode se aplicar tanto à face rochosa de uma caverna pré-histórica quanto a um livro impresso – sim, a página de um livro também é uma tela, de fato, ela atende à definição que acaba de ser dada – ou ao *display* de nosso *smartphone*.

No caso de uma tela desligada, então, em vez de defini-la como desprovida de imagens, *ou outros signos*, deve-se falar, mais do que isso, de uma tela que *expõe o signo de sua própria imagem e*, com ele, *a iminência de outros signos*: uma tela à *enésima potência*, em suma. Uma qualificação que só pode reiterar e magnificar seu *poder*.

Além disso, no que diz respeito à série televisiva a qual me refiro, para confirmar a presença de imagens na tela, ainda que desligada, a que esta série é dedicada, aparece a caracterização da tela como *espelho*. Que imagens são refletidas nela, então? Na resposta a esta pergunta está o próprio significado da série: a tela eletrônica ou digital ainda desligada promete não refletir nada além de imagens da condição que os próprios espectadores da série experimentarão em um futuro a partir de agora iminente. É, portanto, da nossa condição de vida prestes a acontecer, para a qual a condição atual está nos preparando, que as telas eletrônicas ou digitais são sugeridas para serem os espelhos. Em suma, a posição – difundida em todos os lugares e em todos os lugares centrais – torna a experiência que fazemos delas a *pars pro toto*² em que, precisamente, chega a se *refletir* a do 'dispositivo' que veio a caracterizar nossa condição.

A esse respeito, permitam-me lembrar o amplo significado sociocultural atribuído ao termo 'dispositivo' por Michel Foucault:

O que estou tentando designar por este nome é, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo, que envolve discursos, instituições, planos arquitetônicos, decisões regulatórias, leis, medidas administrativas, declarações científicas, propostas filosóficas, morais, filantrópicas; em suma, o dito, mas também o não dito: estes são os elementos do dispositivo. O dispositivo em si é o entrelaçamento que pode ser estabelecido entre estes elementos (Foucault, 2006, p. 156).

À luz da definição de Foucault, me parece que a série televisiva *Black Mirror*, dada a difusão e a centralidade que as telas eletrônicas e digitais alcançaram em nossa experiência diária, certamente não as considera como meros componentes de diferentes *devices*, uma vez que isso não compreenderia sua posição crucial e não justificaria seu papel epônimo, mas eleva sua superfície negra brilhante a *espelho privilegiado* no qual se refletem elementos e dinâmicas particularmente importantes do dispositivo sociocultural no qual começamos a viver, tornando-as assim bem mais visíveis. Nesse sentido, a série *Black Mirror* me parece fazer

² W. J. T. Mitchell também usa essa figura retórica para caracterizar a posição atual das telas em nossas sociedades. Cf. Mitchell (2015, p. 232).

– prestem atenção – não das telas eletrônicas e digitais *como tais*, mas *da nossa experiência delas a pars pro toto* daquele dispositivo sociocultural que está nos envolvendo³.

Entretanto, como sugeri anteriormente lembrando o caso da parede de uma caverna pré-histórica, as páginas de um livro impresso ou a exibição de um *smartphone*, a experiência das telas *em geral* é uma experiência *trans-histórica*. Ou seja, ela atravessa a pré-história e a história da humanidade, assumindo configurações a cada vez diferentes. Talvez seu impacto em nossas vidas só possa ser plenamente percebido graças ao choque coletivo produzido pela pandemia de covid-19, que nos obrigou não apenas ao uso de telas elétricas, eletrônicas ou digitais para manter nossas comunicações durante o confinamento, mas também a das máscaras sanitárias e até mesmo dos chamados 'gestos-barreira' como tossir ou espirrar para dentro do cotovelo – telas que, por sua vez, nos levaram a lembrar como a função de proteger já está inscrita na etimologia das palavras *screen*, *schermo*, *écran*, *ecrã*, que derivam do verbo franconiano *skirmjan*, que significa 'defender', 'proteger lutando'. Parece-me, portanto, que o choque coletivo produzido pela pandemia de covid-19 desencadeou, pelo menos temporariamente, uma espécie de *epoché* fenomenológica que, como tal, nos permitiu 'reaprender a ver' as telas entre e através das quais vivemos agora, mas também aquelas que sempre acompanharam o desenvolvimento das culturas humanas.

Diante de tudo isso, considero importante e urgente elaborar o que eu chamaria de antropologia das telas, ou melhor, de *antropologia das experiências télicas*, ou seja, uma análise das múltiplas relações que, como seres humanos, nunca deixamos de ter com e através das telas, bem como as implicações pessoais e sociais mais amplas dessas relações. De fato, o conjunto destas relações e suas implicações constitui um componente *básico* das diversas culturas humanas e, em particular, um componente evidentemente *decisivo* na atual mutação *epocal* de nossas *estruturas antropológicas*, afetando nossa maneira de perceber, desejar, conhecer, pensar e se relacionar consigo mesmo, com os outros e com o mundo.

Em enfatizar a necessidade dessa *antropologia das experiências télicas*, me parece importante lembrar como, já há vários anos, o historiador de arte alemão Hans Belting (2011) chegou ao ponto de propor uma "antropologia das imagens", e uma conseqüente "iconologia", visadas, segundo ele, em "conectar presente e passado na vida das imagens", a fim de evitar uma "arqueologia [...] cujo significado não se aplicaria mais à experiência contemporânea" (Belting, 2009, p. 75). De fato, se não for concebida em tal perspectiva antropológica, a 'arqueologia' corre o risco de permanecer uma erudição estéril, talvez temperada com caprichos de colecionador: certamente não faltam exemplos na própria esfera da chamada *screenology* (Huhtamo, 2015). Mas mesmo a mera busca de uma 'genealogia' das tecnologias midiáticas – à qual muitos *media studies* têm se dedicado há vários anos – corre o risco de condenar-se a horizontes estreitos, como exemplificado pela "genealogia da tela" proposta em 2001 pelo teórico da mídia Lev Manovich, que, em sua busca pelo progenitor, não vai mais longe do que a proposta formulada pelo italiano Leon Battista Alberti em 1435⁴ para considerar a tela da pintura uma espécie de janela aberta.

Ao contrário, para a elaboração de uma antropologia das experiências télicas, acredito que possa contribuir a validade heurística do que propus definir como "arqui-tela" (Carbone, 2019)⁵, que me parece

³ Essa experiência está, portanto, situada em uma perspectiva convergente com a que François Albera e Maria Tortajada adotam para caracterizar os dispositivos audiovisuais como articulações de tecnologias, discursos e práticas socioculturais, fazendo uso, entre outros, da noção foucaultiana mais ampla e abrangente de 'dispositivo'. Cf. Albera; Tortajada (2010, p. 10-12).

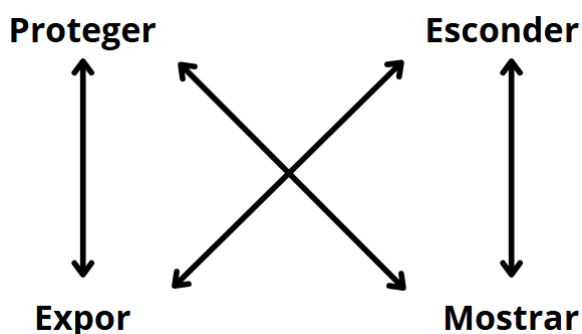
⁴ Cf. Manovich (2002, p. 130). Cf. também Carbone (2016, p. 100 e seg.).

⁴ Cf. Manovich (2002, p. 130). Cf. também Carbone (2016, p. 100 e seg.).

surgir justamente na *diferenciação recíproca* entre as diversas configurações históricas e culturais gradualmente assumidas pela própria experiência humana das próprias telas. De fato, a 'arqui-tela' deve ser entendida como um tema (musical) – ou, segundo o significado do grego *arché*, um 'princípio' – que, no entanto, longe de se dar *em princípio*, não cessa de se formar e transformar com e através de suas variações pré-históricas e históricas.

Eu tirei elementos para esta caracterização *fundante* das variações no que diz respeito ao tema em particular de algumas páginas do segundo curso dado por Maurice Merleau-Ponty sobre *A natureza* no Collège de France em 1957-1958. Nessas páginas, Merleau-Ponty, entrelaçando referências a Uexküll e Proust, combina os significados biológicos e musicais do termo 'tema' e assim chega a reconhecer nas diferentes manifestações do comportamento zoológico "um tematismo variável que o animal não procura realizar pela cópia de um modelo, mas persegue nas suas realizações particulares", para além do causalismo e do finalismo".⁶ A respeito da abordagem de Uexküll, Deleuze e Guattari (1996, p. 192) também enfatizaram que "não se trata de uma concepção finalística, mas melódica".

É portanto esta conjugação dos significados biológicos e musicais do termo 'tema' que eu me esforço para encontrar nas variações pré-históricas e históricas das *funções* télicas, pois as telas não são necessariamente 'objetos', mas, justamente, funções: não apenas a de esconder e mostrar ao mesmo tempo, com as quais as telas são normalmente identificadas, *mas também* a que consiste em *expor e ao mesmo tempo proteger, mediando* assim nossa relação corporal geral (e não apenas visual) com o ambiente. As duas duplas de funções, em suma, indissoluvelmente implicam-se uma na outra sem meramente se sobrepor, podendo, ao invés, articular obliquamente relações quiasmáticas mais complexas.



Ainda mais, isto é o que já acontece quando o gesto com o qual protegemos nossos olhos do Sol com a mão para ver melhor não apenas estabelece uma *relação oblíqua entre proteger e mostrar*, mas também revela, como um 'gesto-barreira', a função de *proto-tela* que nosso corpo pode assumir. Por sua vez, esta última função se refere à ambígua experiência humana do corpo como *Körper* (ou seja, 'corpo-objeto') e, ao mesmo tempo, *Leib* ('corpo vivo'), sobre o qual a fenomenologia insiste tanto.

Enquanto 'corpo-objeto', visível como tal, meu corpo pode de fato interceptar uma fonte de luz *e ser visto, expondo-se assim ao 'corpo vivo' dos videntes, mas ao mesmo tempo escondendo* deles o que está imediatamente atrás dele, protegendo assim implicitamente esse último de sua visão. Simultaneamente, aquele corpo visível, precisamente ao interceptar aquela fonte de luz, *faz uma tela* para ela e então projeta uma mancha escura sobre uma superfície circundante que, por sua vez, *a mostra*. Naquela mancha, o meu próprio corpo, enquanto vivo e vidente, será capaz de reconhecer a *sua* sombra.

⁶ Merleau-Ponty, 2011, p. 260-261.

A ambiguidade do corpo humano que acaba de ser descrita encontra uma expressão diferente, mas convergente, na experiência da mão tocada que se torna tocante, na qual tanto Husserl como Merleau-Ponty se debruçaram⁷. Esta convergência destaca então como a ambiguidade do corpo como visível e ao mesmo tempo vidente se inscreve na ambiguidade mais ampla e sinestésica de sensível e ao mesmo tempo senciente, o que, por sua vez, destaca ainda mais a implicação recíproca das funções téticas de mostrar e esconder com as de expor e proteger. Além disso, a própria sombra é um fenômeno intensamente sinestésico: a mancha escura que ela produz pode, de fato, tornar-se um espaço de proteção contra o excesso não só de luz, mas também de calor.

Vamos, portanto, nos deter ainda na experiência da sombra. Esta última, como eu dizia, pode ser resumidamente caracterizada como uma “mancha em negativo”⁸ do corpo que a projeta, o que, portanto, reafirma sua função de *tela de interposição*. Ou melhor, ela se revela justamente como uma *proto-tela* de tipo ‘negativo’.

Entretanto, a descrição que propusemos nos mostra mais precisamente como *duas telas são necessárias para ver uma sombra*: uma que a *produz* interceptando a fonte de luz, a outra que a *mostra* ao receber sua projeção e assim situando-a no espaço circundante, ou seja, inscrevendo-a no ambiente. Por isso, vamos chamá-las, respectivamente, telas ‘negativas’ e ‘positivas’, comparando estas expressões com as de ‘mão negativa’ e ‘mão positiva’, cunhadas no contexto dos estudos sobre imagens paleolíticas para designar, respectivamente, a mão que delineia seus contornos na rocha como se fosse um estêncil e a mão que, ao invés disso, exibe diretamente sua própria marca.

Aqui então, através da experiência da sombra, a *ambiguidade do corpo chega a prolongar-se nas*, já descritas, *funções téticas*, abrindo estas últimas às suas possibilidades, que Gilbert Simondon chamaria de “tecnó-estéticas”. Em suma, as funções téticas são confiadas a “objetos técnicos”⁹ – telas, de fato – que, como tais, são desligadas do corpo daqueles que as produziram e se tornam próteses daquele corpo, no sentido específico de artefatos que reforçam certas capacidades, como a de fazer sombras, externalizando-as e concomitantemente reinvestindo-as na formação de nossa relação sensível com o mundo, que neste sentido se configura como *originariamente tecnó-estética*.

Assim, a arqui-tela vem a ser caracterizada como um *princípio trans-histórico de operatividade* (e não de mera espectadorialidade), o qual contribui para a produção, em diferentes contextos histórico-culturais, de *regimes* diversos. A este respeito, vale lembrar como Gilles Deleuze, referindo-se precisamente à noção foucaultiana de ‘dispositivo’, afirma que

A visibilidade não se refere a uma luz em geral que ilumine objetos preexistentes, mas é feita de linhas de luz que formam figuras variáveis, inseparáveis deste ou daquele dispositivo. Cada dispositivo tem seu próprio regime de luz, a forma como ele cai, escurece, amortece e se difunde, distribuindo o visível e o invisível, fazendo nascer ou desaparecer o objeto que não existe sem ele (Deleuze, 2007, p. 13).

Entretanto, deve-se observar que, pelas razões que indiquei acima, *não menos que a luz, as telas são um componente decisivo* no instituir-se, afirmar-se e variar *desses regimes*. É por isso que, ao que Deleuze descreve,

⁷ A experiência da mão tocada que se torna tocante, descrita por Husserl (1965), p. 538-541, contribui de forma crucial a empurrar a reflexão de Merleau-Ponty rumo a elaboração da temática da reversibilidade entre senciente e sensível. A respeito cf. pelo menos Merleau-Ponty (1967), p. 219-220 (relativas ao ensaio O filósofo e a sua sombra) e Merleau-Ponty (2007), p. 36 e p. 150 sg.

⁸ Stoichita, (2000 p. 10).

⁹ Cf. SIMONDON 2014.

eu consideraria mais apropriado referir, no caso, uma outra expressão sua, porém dando-lhe minha atenção específica ao papel das telas: “regimes de visibilidade”¹⁰. E se este último termo, como Maurice Merleau-Ponty sugeriu, parece evitar a clássica oposição entre a atividade do vidente e a passividade do visto, o primeiro mantém, ao invés disso, a conotação política que o fez indicar a ‘ação de dirigir’. Falar de ‘regimes de visibilidade’ significa então falar dos poderes impessoais de dirigir ou evitar a luz e, assim, os olhares, de mostrar e ocultar, de deslocar superfície e profundidade, de atribuir centralidade e marginalidade, de afirmar semelhanças e diversidades. Para usar um termo cunhado pelo teórico da mídia norte-americano Richard Grusin, falar de “regimes de visibilidade” significa então falar dos poderes impessoais de “premeditar” nossa visão, até mesmo de controlá-la, embora ainda tenha que ser discutido o tamanho da sua força real. Porque no seio de qualquer regime, mesmo do tipo que estamos falando, podem ocorrer comportamentos imprevistos, fenômenos de resistência, ações de contrapoder, talvez subversivas (para nosso tempo, pense em *anonymous* ou *wikileaks*), inevitáveis zonas ocultas (hoje, tipicamente, a *deep* ou a *dark web*).

Deve-se lembrar também que, imediatamente após a passagem citada acima, Deleuze especifica: “se há uma historicidade de dispositivos, é a dos regimes de luz, mas também dos regimes de enunciado” (Deleuze, 2007, p. 14). Desta forma, ele parece se referir implicitamente aos dois ‘elementos’ que, na passagem de Foucault mencionada acima, se entrelaçam na complexidade de um dispositivo sociocultural: o ‘não dito’ e o ‘dito’. Em suma, em tal dispositivo, Deleuze sugere que um poder peculiar de tornar visível e, complementarmente, de tornar invisível ‘o não dito’ declina e é historicamente conjugado com um poder análogo de tornar dizível e, de forma igualmente complementar, de tornar indizível: isto é, um certo regime de visibilidade está entrelaçado com um certo *regime de dizibilidade*, *dirigindo* a atenção e a desatenção de nossos olhares tanto quanto os de nossos discursos¹¹.

É precisamente o papel das telas na série *Black Mirror*, que defini no início como *epônimo*, que me parece um exemplo icônico e um *sintoma* significativo desse entrelaçamento entre o ‘não dito’ e o ‘dito’ que nos prende hoje: as telas são *ao mesmo tempo* tanto um dos *fenômenos* – já no sentido, próximo ao literal, do ‘visível’ – como também um dos *nomes* mais evocativos, para o melhor ou para o pior, daquele dispositivo sociocultural que nos envolveu¹². Consideremos então a esfera específica em que estamos interessados aqui dentro dos regimes de visibilidade e de dizibilidade entrelaçados nesse dispositivo.

É com a aceleração da revolução digital ocorrida nos anos 1990 que o *visual* começou a inovar as nossas experiências de forma tão profunda e ao mesmo tempo detalhada que *forçou* o *discursivo* a formular e disseminar as palavras que melhor podem expressar essas experiências, palavras que assim se tornaram emblemáticas de nosso *Zeitgeist*.

A das ‘telas’ é certamente uma delas. Mas, entrando em mais detalhes, o título da série televisiva de que estamos falando, evocando a escuridão das telas eletrônicas e digitais, sugere outras palavras tais como *display screen*, ou mais simplesmente *display*, tendo esse último nome se tornado *por excelência* o nome dessas

¹⁰ G. Deleuze, Foucault: Les formations historiques, lição de 12/12/1985, 2 (parte 2/4), transcrição de A. Dufourcq (com o auxílio do College of Liberal Arts, della Purdue University), “La voix de Gilles Deleuze en ligne”, Univ. Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=415, acessado em 10 dezembro 2017. Torna-se evidente que é precisamente a partir desse curso que se originam certas percepções sobre a caracterização dos regimes de luz, que serão desenvolvidas em Deleuze (2007).

¹¹ Sobre este tema, cf. também Deleuze (1987, p. 51 e segs.), Deleuze afirma explicitamente: “Uma ‘época’ não preexiste aos enunciados que a expressam, nem às possibilidades que a preenchem”. (*ibid.*, p. 55).

¹² “A tela é caracterizada [...] por ter se tornado uma das ferramentas mais eficazes da globalização” (Serroy-Lipovetsky, 2013, p. 154).

telas, como se não houvesse usos anteriores e mais amplos delas, o que literalmente designa em geral o 'colocar em exibição'.

No entanto, com referência à esfera com a qual nos preocupamos aqui, este significado soa de tal forma a exigir que se deixem de lado as ambiguidades das funções anteriormente destacadas e agora sedimentadas na palavra 'tela', para creditar em vez disso aquele tipo de superfície com a função exclusiva de expor, exibir, ostentar. É por isso que a palavra *display* se mostra muito significativa dentro dos regimes de visibilidade e de dizibilidade que se entrelaçam no dispositivo sociocultural que agora é nosso, ao qual parece oferecer as bases sobre as quais edificar uma ideologia que exalta o que eu chamaria de uma pretensa 'Transparência 2.0'. De fato, Byung-Chul Han está certíssimo em abrir seu livro sobre este tema escrevendo que "nenhuma outra palavra-chave atual domina hoje o discurso público mais do que o termo 'transparência'" (Han, 2012, p. 9). Mas, deste último, ele tende a propor uma caracterização que não é menos unívoca e parcial da afirmada pelo pensamento que ele pretende criticar. Portanto, o que pretendo criticar, por minha vez, chamarei de *ideologia da transparência*, que irei historicizar classificando-a ironicamente de '2.0'.

Se de fato a ideologia da transparência no Ocidente tem uma longa história que acompanha a da modernidade, agora ela parece ter entrado em uma nova fase, na qual a hegemonia particularmente marcada que o visual exerce atualmente sobre o discursivo me parece estar encontrando um desfecho. A fase a que faço alusão é a que exalta o *valor absoluto* da transparência que a revolução digital e a difusão das *redes sociais* supostamente permitem, uma fase cuja afirmação não me parece desconectada à ressignificação paralela da tela como *display*: a pretensa superfície da exibição absoluta, portanto precisamente de transparência absoluta, assume-se, ignorando assim não só o 'princípio de visibilidade e invisibilidade' que identifiquei acima na arqui-tela, segundo o qual *não há mostraçã sem ocultação*, mas também ignorando a etimologia latina do termo 'transparência', que *por definição* implica um *medium* (um 'filtro') *através* de que (*trans*) o *aparecer* ocorre. E, então, que exclui o caráter 'absoluto' da própria transparência.

A suposta 'Transparência 2.0' veicula assim o que, na era dos *fakes*, eu gosto de chamar de *fake meaning*, no qual o atual grau de hegemonia do visual sobre o discursivo parece ser celebrado. Por si só, tal *fake meaning* me parece ser suficiente para destacar como a 'Transparência 2.0' tem a consistência de 'ideologia', como eu estava dizendo. De fato, ao examinar mais de perto, a ideologia parece não ser mais do que um tipo específico de regime de visibilidade e dizibilidade. Nas palavras de Régis Debray, "Toda cultura se define por aquilo que concorda em considerar real. Há cerca de um século, chamamos de 'ideologia' este consenso que sustenta todo grupo organizado" (Debray, 1999, p. 295).

Quanto à ideia de *visibilidade como regime* – como a 'ação de dirigir' a distribuição do visível –, é significativo encontrá-la já subjacente à caracterização marxista da ideologia. De fato, Marx e Engels tendem a descrever esta última como uma espécie de regime de visibilidade – ou melhor, uma *convergência* de tais regimes – no qual as relações de poder dentro de uma determinada sociedade são expressas, sublimadas e perpetuadas. Mais precisamente, eles comparam o funcionamento da ideologia com o da *câmera obscura*, já que, na sua visão, tanto a uma como a outra fazem "os homens como suas relações [...] aparecerem de cabeça para baixo" (Marx-Engels, 1967, p. 13). Entretanto, deve-se notar que, pelo menos em princípio, tal comparação implica na possibilidade de restabelecer uma visão correta da realidade, simplesmente invertendo a imagem produzida pelo dispositivo óptico. É por isso que eu preferiria *comparar o funcionamento da ideologia com o de um regime de visibilidade no qual as fontes luminosas, sem dúvida, mas também, como mencionei acima, a distribuição*

das telas dentro de uma determinada sociedade *expõem* um sistema de valores que pretende caracterizar esta última e, *ao mesmo tempo, ocultam* pelo menos algumas das suas efetivas dinâmicas.

Na esteira do *fake que identifica o significado de transparência com a ausência de qualquer mediação*, a 'Transparência 2.0' tende assim a ser confundida com a mediação, esta última compreendida, pelo contrário, literalmente e hoje não menos frequentemente invocada em apoio a essa ideologia, de modo a contribuir para tornar "a questão da mediação [...] um dos problemas intelectuais centrais de nosso tempo", como aponta ainda Richard Grusin (2017, p. 221). Através de seu conceito de *radical mediation*, de fato, ele se esforça para mostrar que "qualquer tipo de [mediação] experimentada deve ser entendida como [imediatas]" (*ibid.*, p. 227). Mas, se isto é verdade, não pode não resultar verdadeira a recíproca também, ou seja, que a *imediatidade é sempre mediada* e, então, 'pré-mediada'. Uma observação importante, que por si só é suficiente para pôr em questão a ideologia da 'Transparência 2.0', certamente, mas também aquela, que muitas vezes a acompanha, dos populismos políticos atuais, que se caracteriza fundamentalmente como uma *ignorância*, involuntária ou deliberada, *das mediações*.

O romance *The Circle* do americano Dave Eggers (2013), assim como o filme de James Ponsoldt com o mesmo título que foi feito a partir dele (EUA, 2017), tratam precisamente do entrelaçamento dessas ideologias, prevendo as consequências perturbadoras que virão do dispositivo sociocultural que está ligado a elas. E que se caracteriza, obviamente, antes de tudo, pela presença generalizada de *displays*. O cenário previsto para o futuro próximo é, em suma, um cenário distópico, não muito diferente dos apresentados na série *Black Mirror*. Para o que chamei de ideologia da 'Transparência 2.0', acho que *The Circle* fornece um lema muito apropriado, ao qual voltarei mais tarde: '*Secrets are lies*' (*ibid.*, pos. 3706).

Tanto o romance quanto o filme descrevem como o mundo político se torna um dos primeiros alvos dessa ideologia. Naturalmente, isto não é surpreendente, já que, pelo menos desde os anos 1970, as exigências de participação e controle da vida política têm sido apresentadas pela opinião pública, precisamente em nome da 'transparência', tanto no Ocidente como na então União Soviética. Foi precisamente com 'transparência' que certos idiomas ocidentais, como o italiano, português ou o francês, escolheram traduzir uma das pedras angulares da renovação política introduzida na União Soviética no meio daqueles anos por Mikhail Gorbachev: *Glasnost*, um termo que na verdade significa 'publicidade da discussão' e que, em sua raiz, se refere ao âmbito discursivo mais do que ao visual, talvez resultando nisso o legado de uma hegemonia passada daquele sobre este. Ainda mais significativa do que a anterior foi a tradução inglesa de *Glasnost* diretamente como *openness*.

A incapacidade de atender aos requisitos acima mencionados e, aliás, a autorreferência sempre crescente das 'classes políticas' provocou subsequentemente formas generalizadas de descontentamento popular que, encontrando as oportunidades de comunicação abertas pela revolução digital, têm começado a indicar precisamente nesses recursos midiáticos e telemáticos um antídoto eficaz para as práticas, consideradas opacas, das elites. É precisamente esta opinião, já bastante disseminada hoje, que é absolutizada pela ideologia da 'Transparência 2.0' que, em *The Circle*, é abordada antes de tudo pelo recorte do mundo da política norte-americana. Tanto no romance quanto no filme, de fato, é precisamente a transparência assim entendida, e assim obtida, que é considerada indispensável para resolver os problemas contemporâneos da democracia (*ibid.*, pos. 2587).

Tendo-se tornado agora uma ideologia majoritária compartilhada, a transparência absoluta começa então a aparecer como a escolha a ser feita para obter consenso e, portanto, oportunidades de ascensão política, como em *The Circle* compreende a deputada que, diante da assembleia de funcionários entusiastas

da organização privada em escala planetária cujo nome dá o título ao livro e ao filme, anuncia sua decisão de usar uma pequena câmera que transmitirá e gravará constantemente sua vida, posicionando-se assim como a primeira “representante do povo” “completamente transparente” (*ibid.*, pos. 2602), e desencadeando uma febre de emulações com razões facilmente compreensíveis.

Na sequência do romance e do filme, a ideologia da ‘Transparência 2.0’ certamente não deixa de se espalhar. Aliás, ela também afeta a vida privada da protagonista, que chega a afirmar, diante da mesma assembleia, que “a *privacy* é roubo” (*ibid.*, pos. 3764), pois rouba a outros experiências e conhecimentos dos quais eles poderiam se beneficiar. Portanto, a protagonista também decide usar constantemente a pequena câmera e assim adotar “a transparência mais absoluta” (*ibid.*, pos. 3776).

Em suma, Gérard Wajcman parece ter entendido corretamente quando escreve que “o desejo de ver se transformou em uma vontade de ver tudo. *E esta vontade agora se impõe como uma lei*” (Wajcman, 2010, p. 13, grifo meu). De vontade a suposto direito e, depois, a imposição social, então? Muitas distopias também anunciam isto. Porém, o que Wajcman não enfatiza tanto – mas que emerge claramente em *The Circle* – é a complementar “necessidade autoproduzida” dos tempos de hoje de “expor-se” (Han, 2012, p. 78). Byung-Chul Han se refere a esta necessidade nas últimas páginas de seu texto, as poucas em que a noção de transparência é finalmente historicizada no sentido que eu tentei até agora classificar como ‘2.0’. Ele então aponta que “a particularidade do panóptico digital é, acima de tudo, que seus próprios habitantes colaboram ativamente em sua construção e manutenção, expondo-se eles próprios à vista e ao desnudamento” (Han, 2012, p. 78).

Se, portanto, ao contrário de Bentham, o que Han define como “panóptico digital” tem uma estrutura não centralizada que eu chamaria de ‘reticular’, isto é, precisamente porque está estruturado de acordo com aquela “necessidade autoproduzida” à qual ele se refere e que, por sua vez, o norte-americano Bernard Harcourt explica como um *desejo peculiar de ser visto*, em seu livro significativamente intitulado *Exposed* (2015). Portanto, não diferente de Han, ele define a nossa como “a sociedade da exposição” (Han, 2012, p. 22; Harcourt, 2015, p. 1), na qual o desejo de ser visto, que parece superar até mesmo o medo de ser observado, é incessantemente alimentado por aquilo que Harcourt chama de “tecnologias da transparência virtual”¹³.

À luz do que foi dito até agora, podemos, em suma, considerar a exaltante e improvável ideologia da transparência absoluta como baseada na *identificação imediata entre visibilidade e verdade*. Pois se, segundo o lema que me parece definir tão bem essa ideologia, ‘*Secrets are lies*’, isso sugere que o que *não* é segredo *não* é mentira; ademais se, o que é segredo é o que está escondido, então o que *não* está escondido *não* é mentira. Ou seja, *é verdadeiro*. Afinal, ‘*Secrets are lies*’, no fundo significa *the visible is true. É verdade, eu o vi*, em suma: ainda menos sofisticado que o proverbial Tomás do Evangelho de João, que ao menos invocou o teste do tato¹⁴. De resto, Marshall McLuhan não tinha já nos advertido sobre nossa tendência a nos comportarmos, quando as novas mídias se tornam dominantes, como “idiotas tecnológicos”? Da tendência a não ver que o conteúdo de tais mídias funcionam, digamos, como *telas*

¹³ Na mesma perspectiva, Giovanna Borradori sublinha como a reivindicação de transparência afirmada por ativistas como Julian Assange e Edward Snowden contra a vigilância exercida por um poder central sobre os cidadãos – no modelo do ‘Big Brother’ orwelliano – responde a um esquema interpretativo (transparência vs. vigilância) que agora está desatualizado. Além disso, olhando bem, um reivindicação similar acaba revelando-se subserviente ao que chamei de ideologia da “Transparência 2.0” Cf. BORRADORI, 2016.

¹⁴ Ainda em 1992 Régis Debray conseguiu escrever: “A equação da era visiva é ‘o visível = o real = o verdadeiro’. Trata-se de uma ontologia fantasmática da ordem do desejo inconsciente. [...] Somos a primeira civilização que pode se crer autorizada pelos seus aparelhos a *acreditar nos seus olhos*” (Debray, 1999: 300).

para a mensagem das próprias mídias?¹⁵ E Jean-Louis Baudry não teria então explicitado que, assim disfarçado, o “aparato básico” da mídia, no seu caso o cinema, produz “efeitos ideológicos” que são autônomos, mas ao mesmo tempo funcionais à “ideologia dominante” (Baudry, 2017, p. 56 e 75-76)?

No que nos diz respeito, eu acrescentaria que é precisamente o desejo de exposição destacado por Bernard Harcourt que me parece capaz de permitir que a ideologia da ‘Transparência 2.0’ supere episódios periódicos de crise, nos quais a condição de estar exposto volta a ser vivida com medo e desconfiança, como aconteceu alguns anos atrás imediatamente após a explosão do escândalo Facebook – Cambridge Analytica.

A perturbadora subalternidade à ideologia da ‘Transparência 2.0’ é atestada por várias ‘experiências sociais’ realizadas nos *social networks*. Elas consistem na divulgação de fotografias ou vídeos com legendas manifestamente falsas para testar a capacidade de discernimento daqueles que as comentam. Como escreveu um jornalista italiano ao relatar uma dessas ‘experiências sociais’, ‘o conteúdo de um post em redes sociais é usado pelos usuários para confirmar seus preconceitos, independentemente de qual seja a verdade’¹⁶. Afinal, se a verdade for imediatamente identificada com a visibilidade – ou seja, se negligenciarmos as mediações que podem levar a ela – ela pode facilmente se transformar em pós-verdade, um termo que os *Oxford Dictionaries* introduziram oficialmente em nosso regime de falibilidade ao designá-lo como *Word of the Year 2016* e, assim, fornecer mais um sintoma da atual subordinação desse regime ao da visibilidade. Muito significativamente, eles o definiram de uma forma que o jornalista citado anteriormente parece ecoar, ou seja, como uma opinião em cuja formação “fatos objetivos são menos influentes [...] do que o recurso às emoções e crenças pessoais”. Basta mostrar a quem vem ao nosso encontro o que ele ou ela *deseja ver*, talvez acrescentando algumas palavras que o credenciem de acordo com seu gosto. Nenhum pedido de verificação. No entanto, o que a identificação imediata entre visibilidade e verdade confirma é, antes de tudo, o outro grande poder das telas, na verdade da própria arqui-tela, um poder consequente ao de distribuir o visível e o invisível: o poder de se esconder mostrando.

¹⁵ Cfr. MCLUHAN, 2011.

¹⁶ Brunelli, 2017.

Referências

- ALBERA, F.; TORTAJADA M. Introduction to an Epistemology of Viewing and Listening Dispositives. In: ALBERA, F.; TORTAJADA, M. *Cinema Beyond Film*, Amsterdam: AUP, 2010. p. 9-22.
- ALTMAN, C. F. Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse. *Quarterly Review of Film Studies*, 2, p. 260-264, 1977.
- BAUDRY, J.L. "Effetti ideologici prodotti dall'apparato di base" [1970]. In: BAUDRY, J. L. *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*. Tradução para o italiano G. Avezzù, edição de R. Eugeni e G. Avezzù. Brescia: La Scuola, 2017, p. 51-77.
- BELTING, H. *Antropologia delle immagini* [2001]. Tradução para o italiano e edição de S. Incardona. Roma: Carocci, 2011.
- BELTING, H. Immagine, medium, corpo: un nuovo approccio all'iconologia [2005]. In: PINOTTI, A.; SOMAINI, A. *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Milano: Raffaello Cortina, 2009, p. 74-98.
- BORRADORI, G. Between transparency and surveillance: Politics of the secret. *Philosophy and Social Criticism*, v. 42, n. 4-5, p. 456-464, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1177/019145371562332>.
- BRUNELLI, C. Magic Johnson e Samuel L. Jackson scambiati per migranti. La foto che scatena i pregiudizi", *Repubblica.it*, 20/8/2017. Disponível em: https://www.repubblica.it/tecnologia/social-network/2017/08/20/news/magic_johnson_samuel_jackson_forte_dei_marmi_migranti-173436858. Acesso em: 07 dez. 2018.
- CARBONE, M. *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*. Milano: Raffaello Cortina, 2016.
- CARBONE M. Of the powers of the arch-screen and the ideology of " Transparency 2.0 ". *Between*, v. VIII, n. 16, nov. 2018. Edição dedicada a " Screens. Representações, imagens, transmedialidade", eds. F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani. Disponível em: <http://www.betweenjournal.it/>. Acesso em: 24 jan. 2025.
- CARBONE, M. *Ver secundo o quadro, ver secundo as telas*. Tradução E. Falabretti e A. Taís. Caxias do Sul: EDUCS, 2019.
- CASETTI, F. *La galassia Lumière: Sette parole chiave per il cinema che viene*. Milano: Bompiani, 2015.
- DEBRAY, R. *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente* [1992]. Tradução para o italiano A. Pinotti. Milano: Il Castoro, 1999.
- DELEUZE, G. *Foucault* [1986]. Tradução para o italiano P.A. Rovatti e F. Sossi. Milano: Feltrinelli, 1987.
- DELEUZE, G. *Che cos'è un dispositivo?* [1989]. Tradução para o italiano A. Moscati. Napoli: Cronopio, 2007.

- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Che cos'è la filosofia?* [1991]. Tradução para o italiano A. De Lorenzis. Torino: Einaudi, 1996.
- EGGERS, D. *The Circle* [2013]. Tradução para o italiano V. Mantovani, *Il cerchio*, Milano: Mondadori, 2014 (edição Kindle).
- FOUCAULT, M. *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2* [1984]. Tradução para o italiano L. Guarino. Milano: Feltrinelli, 2004⁷.
- FOUCAULT, M. Il gioco di Michel Foucault [1977]. Tradução para o italiano D. Borca e V. Zini. In: FOUCAULT, M. *Follia e psichiatria. Detti e scritti 1957-1984*. Milano: Raffaello Cortina, 2006, p. 155-191.
- GRESPI, B. *Dis-pl(a)y*. In: EUGENI, R. – Fanchi, M. *La Galassia Casetti. Lettere di amicizia, stima, provocazione*. Milano: Vita e Pensiero, 2017, p. 133-136.
- GRUSIN, R. Radical Mediation [2015]. Tradução para o italiano A. Maiello. In: GRUSIN, R. *Radical mediation. Cinema, estetica e tecnologiedigitali*. Cosenza: Pellegrini, 2017, p. 221-268.
- HAN, B.-C. *La società della trasparenza* [2012]. Tradução para o italiano F. Buongiorno. Milano: Nottetempo, 2014.
- HARCOURT, B. E. *Exposed: Desire and Disobedience in the Digital Age*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.
- HUHTAMO, E. *Elementi di schermologia. Verso un'archeologia dello schermo* [2004]. Tradução para o italiano R. Terrosi. Pompei: Kaiak, 2015.
- HUSSERL, E. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica a* [1952], libro II, *Ricerche fenomenologiche sopra la costituzione*. Tradução para o italiano E. Filippini. Einaudi: Torino, 1965.
- KOSSLYN, S. M. *Image and Mind*. Cambridge, MA-London: Harvard University Press, 1980.
- LYOTARD, J.-F. *Discorso, figura* [1971]. Tradução para o italiano E. Franzini e F. Mariani Zini. Milano: Unicopli, 1988. Revisão e edição F. Mazzini. Milano: Mimesis, 2008.
- LYOTARD, J.-F. *La condizione postmoderna* [1979]. Tradução para o italiano C. Formenti. Milano: Feltrinelli, 1981.
- MERLEAU-PONTY, M. *Segni* [1960]. Tradução para o italiano G. Alfieri, ed. it. a cura di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1967, pp. 219-220 (relativas ao ensaio *Il filosofo e la sua ombra*)
- MERLEAU-PONTY, M. *Il visibile e l'invisibile* [1964]. Tradução para o italiano A. Bonomi, revisão e edição M. Carbone. Bompiani: Milano, 2007.

MERLEAU-PONTY, M. *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*. Edição italiana M. Carbone, tradução para o italiano M. Mazzocut-Mis e F. Sossi. Milano: Raffaello Cortina, 2011².

MARX, K. -ENGELS, F. *L'ideologia tedesca* [1932]. Tradução para o italiano F. Codino. Roma: Editori Riuniti, 1967².

MCLUHAN, M. *Capire i media. Gli strumenti della comunicazione* [1964]. Tradução para o italiano E. Capriolo. Milano: Il Saggiatore, 2011.

MANOVICH, L. *Il linguaggio dei nuovi media* [2000]. Tradução para o italiano R. Merlini. Milano: Olivares, 2002.

MITCHELL, W. J. T. Screening nature (and the nature of the screen). *New Review of Film and Television Studies*, vol. 13, n° 3, p. 231-246, 2015.

SERROY, J.; LIPOVETSKY, G. Les pouvoirs de l'écran. *Revue Écrans*, n. 1, p. 154-168, 2013.

SIMONDON, G. *Sulla tecno-estetica*. Edição italiana E. Binda. Milano: Mimesis, 2014.

STOICHITA, V.I. *Breve storia dell'ombra* [1997]. Tradução para o italiano B. Sforza. Milano: Il Saggiatore, 2000.

WAJCMAN, G. *L'Œil absolu*. Paris: Denoël, 2010.

RECEBIDO: 24/05/2024

APROVADO: 22/12/2024

PUBLICADO: 07/02/2025

RECEIVED: 05/24/2024

APPROVED: 12/22/2024

PUBLISHED: 02/07/2025