

Modós, D.

O sujeito do espetáculo: lei e subjetividade na Era da Imagem

Daniel Modós¹

Resumo

Tomando como base o conceito de espetáculo em Guy Debord, complementado por acréscimos e críticas de autores e autoras posteriores que estudaram as transformações tecnológicas, sociais e semióticas dos últimos anos, introduziremos a noção de Era da Imagem para descrever o tempo histórico atual, no qual a imagem se torna não só meio hegemônico de comunicação, mas também aparece como nosso horizonte de sentido último e como garantia de nossa existência social. Essa ideia nos permitirá propor uma leitura da subjetividade atual por um viés psicanalítico que seguirá por dois eixos: primeiramente esboçando uma teoria da imagem como sistema espetacular, isto é, um ensaio sobre a estrutura simbólica das mídias como formadora da realidade e da subjetividade contemporâneas; e, em segundo lugar, uma tentativa de entender quais imperativos ideológicos guiam essa estrutura, a saber, o imperativo de gozo imaginário e de aparecer na cena pública.

Palavras-chave: Psicanálise, Contemporâneo, Era da Imagem, Neoliberal

¹ Psicólogo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP (São Paulo, Brasil) e psicanalista. E-mail: danielcmsat@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0293-5339>.

Modós, D.

Antes que o eu afirme sua identidade, ele se confunde com essa imagem que o forma, mas que o aliena primordialmente. Digamos que o eu guardará dessa origem a estrutura ambígua do espetáculo (Lacan, 1938/2003, p. 49)

Introdução

Quando refletimos sobre a subjetividade contemporânea, algo nos salta aos olhos, ululante, estrondoso, estetizado. O que é, ou melhor, quem é? É ele mesmo, o sujeito, ou pelo menos suas imagens altamente espetacularizadas. Salta aos olhos esse desfile de imagens que constitui mais e mais a subjetividade contemporânea, precisamente, porque saltar aos olhos é o desejo (ou imperativo) do contemporâneo: o de ser para aparecer e aparecer para ser. Mas isso não é novidade. Desde 1967 *ser* e *aparecer* já se confundiam na *Sociedade do Espetáculo* (Debord, 2016), de modo que muito antes das redes sociais, da proliferação das *selfies*, *emoticons*, figurinhas, memes e *nudes* como novos meios de comunicação cotidiana, uma certa mutação cultural e subjetiva tornou-se patente aos que estavam atentos para a derrocada do logocentrismo ocidental. Esses sociólogos, filósofos e semiólogos que seguiram o profeta do espetáculo falaram da *Cultura do narcisismo*, da *Sociedade da transparência*, da *Sociedade de consumo*, da *Sociedade do cansaço*, do *Universo das imagens técnicas* ou da *Superindústria do imaginário*. Veremos cada um destes a seu turno, porém ressaltamos que poucos analisaram com profundidade as transformações subjetivas que se deram nesse processo.

Quem é esse sujeito do espetáculo? Argumentaremos que o sujeito de hoje, enredado nas malhas especulares e espetaculares das redes sociais e das relações mais mediadas por imagens, não é mais somente aquele falasser (*parlêtre*) de que nos falava Lacan, nem tampouco é apenas aquele do conflito interno contra as leis proibitivas do Supereu de que nos falava Freud. Sua Lei é o aparecer, seu ser é a Imagem. Tomando como guia nosso conceito de Era da Imagem baseado na Filosofia, na Semiótica e em alguns autores da teoria da comunicação, estudaremos a seguir, de modo especulativo e introdutório, os imperativos e sofrimentos da subjetividade contemporânea sob a Lei do Espetáculo.

A Era da Imagem

Basta olhar ao redor, ou, melhor ainda, olhar as telas que nos rodeiam e carregamos nos bolsos, a fim de constatar o fato de vivermos hoje na Era da Imagem. Com esse termo indicamos que o sujeito contemporâneo cada vez mais existe para produzir e consumir imagens e é cada vez mais produto de imagens, tornando-se ele próprio mais uma imagem a ser consumida. Já se tornou mesmo corriqueiro ouvir nos consultórios a predominância muitas vezes central das aflições que refletem essa preocupação constante com o *olhar do Outro*: “como será que estão me vendo?”, “será que essa ou aquela parte de meu corpo é grande ou pequena demais?”, “me sinto velho e/ou feio e/ou gordo demais!”, “por que todos em minhas redes sociais parecem sempre mais felizes, ou mais bonitos, mais ricos ou mais magros do que eu?”. Evidentemente que a vaidade não é uma invenção pós-moderna, basta ler um romance do século XIX para constatar o quanto as diversas preocupações estéticas

também assolavam os vitorianos quando a Psicanálise começou a ser formulada. Mas algo se transformou desde então.

Nos tempos de Freud, podemos falar numa Era da Palavra que se encerrava, embora continuasse ainda firme em seus pressupostos. Com efeito, diferentemente de hoje, as principais formas de comunicação da época do início da Psicanálise eram a aula, a carta, o jornal, o livro, ou a conversa presencial que estruturava a sessão de análise. As sintomatologias correspondentes a essa comunicação predominantemente verbal são as clássicas neuroses obsessivas, histerias, fobias, as parapraxias e o sonho como um rébus que pode ser traduzido em frase. Foi mesmo esta a genialidade de Freud: dar voz ao que foi recalcado no inconsciente por ser moralmente condenável, traduzir para uma linguagem verbal aqui, do lado da consciência, o que não poderia ser dito e pensado sem consequências. Resumindo e simplificando até o ponto de perder um tanto de acuidade: diante do recalque promovido pela lei que proíbe o que pode ser dito e pensado verbalmente, Freud soube “ler” o inconsciente de seus pacientes como um discurso oculto e metafórico que se “dizia” nos sintomas – o analista é classicamente um escutador do inconsciente; porém, sem o saber, no decorrer de sua vida, ele iria testemunhar o começo da derrocada do mundo verbal da Modernidade e das patologias que lhe são correspondentes.

Hoje, enquanto há cada vez mais aflições ligadas à imagem, há cada vez menos sintomas históricos, obsessivos, fóbicos, ou ao menos não aparecem nos moldes tradicionais. Essa mudança clínica está bem documentada na literatura psicanalítica que, desde os anos 1950, abunda com exemplos de sintomas que não podem ser simplesmente “traduzidos” (no mínimo não como antigamente!) (Minerbo, 2009). Temos anoréxicos, somatizadores, depressivos, *burnouts*, os polêmicos *borderlines* e sintomatologias ansiosas várias, mas se torna cada vez mais raro encontrar uma histeria de conversão como aquelas que fizeram a fama da Psicanálise na virada do século XX. O que propomos aqui é que não seria mera coincidência essas marcantes mudanças subjetivas, que surgem na clínica em nível do sintoma, acompanharem transformações culturais, tecnológicas e linguísticas no sentido de uma hegemonia cada vez maior da imagem como meio de comunicação predominante.

Nomeamos isso como uma passagem da Era da Palavra para a Era da Imagem, pois toda história do chamado Ocidente é marcada pelo império da Palavra como Lei, Verdade e ferramenta de produção da subjetividade. É aquilo que Derrida (1973) chama de *logocentrismo*, isto é, o Logos como pedra angular do grande templo à metafísica no qual se ergueriam nossa Ciência, nossa Filosofia, nossa religião e nosso Estado. Para Derrida, todo o edifício do chamado Ocidente se baseia numa fé na *linguagem verbal*, em que a presença da fala seria clara a si mesma e o sentido último do Ser seria revelado. Percebemos isso originalmente na insistência dos gregos sobre potência reveladora do Logos, o qual, articulado em discurso numa dialética ou maiêutica, revelaria a Verdade ao filósofo. Vemos isso no mundo romano cristianizado e depois na Europa medieval sob a forma da crença na palavra de Deus como Verdade e Lei (sendo mais exato, o próprio Deus é ele mesmo Palavra, Logos, segundo o evangelho de João “o Verbo era Deus”).

A Modernidade, é claro, registra um deslocamento da divindade do Logos com o advento da ciência, mas continua sendo no campo do pensamento predominantemente

Modós, D.

verbal que a episteme científica constitui sua verdade, agora entendida como o consenso do discurso dos cientistas especialistas. Além disso, com a invenção da imprensa, a verdade passa a ser lida em palavras para além da Bíblia e o avanço da alfabetização traz o advento de um sujeito que se lê e se escreve no universo verbal com jornais, livros, diários, cartas – produzindo a conhecida subjetividade moderna rica de uma vida “interior” privada (Sibilia, 2016) cheia de conflitos profundos aos quais os poetas e os psicanalistas se dedicaram longamente.

Mas, se a invenção da imprensa foi um salto tecnológico que contribuiu largamente para constituição da subjetividade moderna, então sem dúvida podemos suspeitar que a introdução de tecnologias como a fotografia, a televisão, o cinema, os celulares e as redes sociais contribuiriam para a produção de uma subjetividade pós-moderna mais centrada nas imagens. Nossa hipótese é que o sujeito do espetáculo não se faria mais predominantemente por trocas verbais faladas ou escritas, mas sim por trocas de *selfies*, por vídeos, por nudes, por memes, *emoticons* e figurinhas. Suas leis não estão mais simplesmente escritas na tábua de valores como mandamentos que nos cerceiam, mas sim projetadas na superfície luminosa da tela que nos reflete. Se o logocentrismo foi a fundação da Modernidade e da subjetividade moderna, inclusive da subjetividade analisada pela Psicanálise (Derrida, 2007), podemos nos perguntar se não seria o imagocentrismo pilar central da sociedade pós-moderna e da subjetividade que lhe é correspondente. Se o ocaso da Era da Palavra, que parece se afigurar, leva consigo muito do que era tido como universal numa certa subjetividade logocêntrica, então resta-nos começar a pensar como seria a subjetividade imagocêntrica da Era da Imagem no contexto cultural que foi chamado Sociedade do Espetáculo.

A Sociedade do Espetáculo

Se escolhermos o termo Era da Imagem para destacar a importância subjetiva e cultural da invenção de novos meios técnicos de produção de imagens, temos de atentarmos-nos para o fato de que as consequências sociais dessa virada tecnológica só começaram a ser bem sentidas com a difusão das novas técnicas em larga escala. Com efeito, a invenção da fotografia foi só um prelúdio. Somente a chegada dos meios de comunicação de massa causou uma verdadeira explosão imagética, a qual muito chocou os nascidos no fim do século XIX e começo do século XX. De um mundo logocêntrico onde as imagens eram preciosas peças produzidas uma a uma nas mãos habilidosas de um artista ou artesão, entrou-se rapidamente num universo de imagens industrializadas, inescapáveis e acessíveis em todos os momentos (Benjamin, 2015). Adorno e Horkheimer com razão passaram a comparar a cultura do começo do século XX com uma fábrica de signos ideológicos, uma *indústria cultural* onde o cinema e a publicidade produziam imagens massificadas alienantes que fariam a própria vida se tornar “indistinguível de um filme” (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 104). Nascia uma nova realidade que se tornava extensão da tela, fabricando um sujeito tão massificado quanto a cultura industrial que ele consumia.

Na mesma linha, em seu clássico livro *Sobre fotografia*, Susan Sontag também demonstrou como o acesso e consumo contínuo de imagens técnicas tiveram impacto cultural profundo, transformando o “mundo real” em um “mundo imagem” (Sontag, 2004, p. 171),

Modós, D.

no qual a fotografia se tornaria uma espécie de régua com a qual medimos o que é a realidade, medindo inclusive nossos próprios valores, pois a “produção de imagens supre a ideologia dominante” (Sontag, 2004, p. 195).

O mundo como imagem, ou seja, extensão da tela, extensão da foto, eis uma intuição que levada a cabo faria a fama do mítico ideólogo de maio de 1968, Guy Debord. Como declarou nas primeiras linhas da sua grande obra, a *Sociedade do Espetáculo*, “tudo aquilo que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (Debord, 2016, p. 13), qualquer possível vivência direta da realidade estaria para sempre perdida pelas brumas luminosas das mídias. Seguindo as pistas da Escola de Frankfurt, Debord constatou que, com a expansão dos meios técnicos de produção de imagens, as representações espetaculares começavam a se tornar mais importantes que as condições materiais de existência, ou seja, que as imagens não mais simplesmente apontavam para objetos materiais do mundo, mas na verdade constituíam nossa vivência do mundo mais primeira. A mídia não mais somente representava espetacularmente a realidade, era a realidade ela mesma que se tornava espetacularizada e midiaticizada. Por isso, Debord descreveu o espetáculo como “o mundo da imagem autonomizada” (p. 13). Autonomizada exatamente porque as imagens não mais se preocupariam em refletir e referenciar o mundo, e sim em produzi-lo como imagem em referência a outras imagens, a realidade tornada filme, como dizia Adorno, mas num grau que ele jamais poderia suspeitar.

Percebemos isso intuitivamente na forma como a maior parte das informações que recebemos vem de meios técnicos de reprodução (televisão, celular, cada vez mais raramente jornal e rádio), que oferecem uma visão espetacularizada e urgente da realidade. Em algum lugar do mundo, a TV anuncia que o dólar cai e um investidor falido logo se joga do décimo andar. Uma adolescente vê todos os dias mulheres magérrimas no *feed* de seu celular, começa a se sentir gorda – a depender de outros fatores, pode até desenvolver transtorno alimentar. Tomamos o que vemos nas telas como realidade, de modo que as imagens passam a moldar nossa experiência subjetiva, nossa noção do que é verdadeiro, de quem somos, do que devemos fazer; porém não somos simples consumidores passivos, também produzimos e experimentamos ativamente a realidade pela lente das imagens técnicas: quem não foi a um show e o filmou para postar nas redes sociais? Ou quem não ficou extremamente incomodado com as centenas de pessoas que estão filmando o show para postar nas redes sociais? O exemplo é corriqueiro, mas demonstra que a experiência e o valor dos acontecimentos vêm já concebidos numa lógica imagética. O mundo se torna imagem à medida que é pensado por e para imagens. Levada ao paroxismo, tal lógica significa que a realidade “material” se torna absolutamente secundária e até pode se perder por trás de uma rede imagética que permeia tudo a todo o tempo.

De fato, na *Sociedade do Espetáculo*, Debord (2016) entende que se perde o lastro da “realidade material”, uma vez que toda tentativa de buscar uma saída do espetáculo acaba recaindo no espetáculo. Fugir para a floresta? Ora, esse desejo já está midiaticizado por *Into the Wild*, pelo neo-xamanismo e por *reality shows* de sobrevivência na selva. Fazer a revolução? Os jovens de 1968 tentaram, mas só se tornaram mais um objeto espetacular de consumo. O espetáculo não tem escapatória, pois é caracterizado como um sistema autocontido, aquilo que Debord chama “sistema espetacular” (p. 127). Cada representação, mesmo de

Modós, D.

contracultura, está imersa nesse sistema em que uma imagem espetacular remete a outra imagem espetacular, que por sua vez ainda remete a outra, e a mais outras, e assim por diante... Por isso, Debord chamou a lógica espetacular de tautológica. O sistema espetacular é uma estrutura simbólica, uma rede de imagens autorreferenciadas que se sustentam autonomamente sem nenhum referente externo a si mesmas, inclusive sem referência necessária à “realidade material”. Na verdade, como sistema autocontido, o espetáculo se torna o único referente que existe e o motivo de sua existência é, simplesmente, continuar a manter o espetáculo:

o caráter fundamentalmente tautológico do espetáculo decorre do simples fato de os seus meios serem ao mesmo tempo a sua finalidade. Ele é o sol que não tem poente, no império da passividade moderna. Recobre toda a superfície do mundo e banha-se indefinidamente na sua própria glória (Debord, 2016, p. 17).

A linguagem é profética, mas as consequências sociais e subjetivas do espetáculo são práticas. Levemos a tautologia a sério. Se o espetáculo existe para manter o espetáculo – para banhar-se “na sua própria glória” –, isso significa que o sujeito que nele habita também existe para o mesmo motivo, ou seja, para produzir e consumir espetáculos, tornando-se ele mesmo uma parte mantenedora do sistema espetacular. Daí mais uma ideia de Debord (2016), que parece perfeita para descrever a subjetividade atual: na sociedade do espetáculo, todo o ser do sujeito “desliza” para o *aparecer*. Isso quer dizer que, para se inserir no sistema espetacular, o sujeito só pode existir como mais uma imagem entre imagens. Quem não tem redes sociais, quem não performa espetacularmente, quem não se adequa ao mundo-imagem do espetáculo, é excluído deste mundo, não é tratado como um sujeito válido. Se não aparece, simplesmente não é. Em outras palavras, o sujeito atual ganha existência e reconhecimento na sociedade do espetáculo apenas à medida que pode articular-se como mais uma imagem espetacular no código imagético autorreferente do “sistema espetacular”, ou seja, do sistema da Imagem que funciona como o grande Outro lacaniano atual.

Se em sua época Lacan (1975/2003) cunhou o termo *falasser* (*parlêtre*) para destacar como o ser do sujeito do inconsciente moderno seria feito pela fala, emergindo como efeito de um sistema de significantes predominantemente verbais, hoje podemos descrever o ser do sujeito contemporâneo como um *aparecer*, surgindo da lógica tautológica de um sistema simbólico espetacular em que predominam significantes imagéticos. Não é uma ideia tão nova assim. O nosso grande filósofo da comunicação, o checo-brasileiro Vilém Flusser, teorizou sobre uma nova “cultura das imagens” que estaria levando-nos a um “novo tipo de homem”, no qual operaria o que chamou de “pensamento imagético” (Flusser, 2017, p. 115). Isso no contexto de sua tese, retomada em múltiplos livros, de que as novidades tecnológicas e simbólicas de cada época engendrariam correspondentes novas consciências e, mais importante para nós, novos inconscientes.

A invenção da escrita alfabética, por exemplo, teria introduzido o pensamento linear-histórico, em contraposição ao pensamento de tipo mágico-cíclico, que teria predominado no tempo da pré-história, quando o mito descrevia acontecimentos passados e futuros como espelhos uns dos outros. Assim, para Flusser (2010), a invenção da tecnologia da escrita significou uma grande revolução subjetiva, pois a escrita que se faz em linhas inauguraria

Modós, D.

a história como linha progressiva, feita de causa e efeito, produzindo um sujeito histórico centrado na experiência verbal progressiva, em contraposição à experiência imagética atribuída ao período anterior, quando predominava uma fala mítica e uma escrita pictográfica (p. 137). Ele afirma ainda que a invenção da escrita foi tão determinante até o ponto que o próprio ato de pensar se tornou sinônimo de falar ou escrever verbalmente; como dissemos antes, a epistemologia ocidental privilegia o universo verbal do *Logos* como garantia última da Verdade de que já falava Derrida.

Porém o momento atual é de queda ou transformação do logocentrismo, visto que, hoje, no que Flusser chama *Universo das Imagens Técnicas*, a revolução das técnicas analógicas e da informática introduziriam ainda novas linguagens e pensares que nos indicariam a derrocada da hegemonia da escrita verbal concomitante ao nascimento de uma nova subjetividade “pós-letrada”, mais mediada por uma proliferação de imagens produzidas tecnicamente, em oposição às imagens artesanais que predominavam antes (Flusser, 2008). Para esse autor, tal subjetividade seria em parte similar à do tempo do mito anterior à escrita, em parte inteiramente nova, pois já marcada pelo período histórico que possibilitou a emergência das *tecnoimagens* (fotos, televisão, computador, celular, cinema etc.). Entre o mito, dominado pela “força mágica” e atemporal das imagens, e a história, com seu raciocínio verbal-linear-causal, o sujeito contemporâneo habitaria cada vez mais o que Flusser chama “*reino das imagens*”, no qual a imagem não mais representa a realidade, mas a realidade, ela mesma, seria constituída por imagens, uma vez que a mídia oferece “cada vez mais coisas que não podemos viver diretamente” (Flusser, 2017, p. 109). Claramente influenciado pela noção de sistema espetacular, Flusser também entende que essa autorreferencialidade da imagem não se dirige mais a realidades “externas”. O universo das imagens técnicas é uma realidade própria cada vez mais indistinguível dos fatos do mundo: “não podemos passar do pensamento imagético para o fato por falta de um critério que nos possibilite distinguir entre o fato e a imagem. Perdemos o senso de ‘realidade’” (p. 112).

Numa via similar, Jean Baudrillard, o famoso inspirador do filme distópico-futurista *Matrix*, já havia avisado que desde há muito vivemos em nossa própria *Matrix* ideológica das mídias. Toda sua obra é permeada por um sentimento “pós-histórico”, típico da teoria pós-moderna com raízes em Lyotard (1986): o capitalismo venceu a disputa da Guerra Fria fazendo da ideologia capitalista a grande ideologia, tão onipresente que é invisível, tão constitutiva como um mundo virtual que tomamos como uma realidade absoluta, a qual nunca poderá ser transformada. Partindo nos anos 1960 de uma aplicação semiótica do estruturalismo, Baudrillard (2015) analisou a ideologia dos objetos de consumo, avançando para a publicidade (Baudrillard, 1981), até finalmente passar a uma teoria mais geral da mídia e da realidade sendo totalmente absorvidas pela ideologia. Nos anos 1980 chegou à conclusão, já clássica, de que atualmente toda a realidade e toda a subjetividade estão submersas num sistema de signos ideológicos, ao qual ele chama *hiperreal* (Baudrillard, 1991). Isto é, estaríamos imersos numa estrutura simbólica midiática que se tornou mais verdadeira que a “realidade material”, mais real que o “real” – daí *hiperreal*. Ora, já vimos isso antes! Até aí Baudrillard não inovou muito, mas soube melhor que Debord e Flusser antever os efeitos subjetivos da totalização ideológica capitalista ao anunciar que o hiperreal causaria tanto a *superinflação do imaginário* quanto a *ampliação da importância do desejo*.

Para Baudrillard (1991), no sistema hiper-real, se trataria de “provar o real pelo imaginário” (p. 28) e isso viria por meio de uma afirmação do desejo na forma do imperativo: “*tomem vossos desejos por realidade!*” (p. 32). Enquanto classicamente em Freud o desejo era reprimido pela Lei do Supereu e pelo princípio de realidade, em Baudrillard o princípio de realidade estaria em decadência, ou ao menos seria completamente transformado pela hegemonia da ideologia capitalista, uma vez que esta valoriza e estimula o desejo e não mais simplesmente o reprime. Ele entende que a imersão completa no hiperreal significa a “liquidação” do “*princípio da realidade*” (p. 33); assim, o *princípio do prazer* se afirma, porém não o faz livremente, e sim como parte central da ideologia que afirma exatamente aqueles desejos e prazeres que são interessantes para ela: “Deseje! Deseje muito! Não pare de desejar, desde que isso signifique consumir, produzir, trabalhar, sustentando o sistema hiperreal”. Seu argumento é que, se a realidade material está perdida para o sistema ideológico das mídias até o ponto do princípio da realidade freudiano se tornar irrelevante, é a afirmação do desejo que fará de novo esteio para a realidade hiperreal, o desejo em sua modalidade ideológica imaginária funcionará como novo organizador social a ser afirmado continuamente: “*agora seu desejo é a realidade! Acredite nele!*” – Como diz o *coach*.

Se na Modernidade o desejo era reprimido pela Lei, na Pós-Modernidade o desejo é parte da nova Lei que organiza tanto a subjetividade como a “realidade” hiperreal. Com efeito, numa subversão de Freud, Baudrillard (1991) argumenta que atualmente haveria uma “*conjunção do desejo e da lei*” (p. 28) na qual ficaria cada vez mais borrada qualquer diferença entre prazer, gozo, consumo, sexo, sacrifício e trabalho (p. 38). Assim, no capitalismo tardio do hiperreal, desejo e gozo se tornam *imperativos*, são as novas leis ideológicas que regem a sociedade do espetáculo, pois

o homem-ser consumidor considera-se como *obrigado a gozar* e como *empresa de prazer e satisfação*, como determinado-a-ser-feliz, amoroso, adulator/adulado, sedutor/seduzido, participante, eufórico e dinâmico. Eis o princípio de maximização da existência através da multiplicação de signos e objectos, por intermédio da exploração sistemática de todas as virtualidades do prazer. [...] trata-se da “*fun morality*” em que reina o imperativo de se divertir e de explorar a fundo todas as possibilidades de se fazer vibrar, gozar ou gratificar (Baudrillard, 1991, p. 91).

Na mesma direção, em seu recente livro *Superindústria do Imaginário*, o teórico da Comunicação Eugenio Bucci (2021) falou muito do caráter imperativo do que chamou de “*gozo imaginário*” (p. 373) na ideologia capitalista neoliberal. Como Baudrillard, Debord e Flusser, antes dele, Bucci entende que na sociedade atual as imagens passam a operar como um “conjunto de signos”, com “*sintaxes*” e “*vocabulários*” próprios criando sentido numa rede autocontida que se autodetermina fora da lógica predominantemente verbal dos meios tradicionais. Para ele, isso significa uma transformação da ideologia dos discursos dominantes numa *videologia*, isto é, uma ideologia feita por imagens e para imagens: “O que a ideologia realizava com o modo de pensar, a videologia faz agora com o modo de olhar, pelo qual ordena o ser” (p. 237). Já vimos uma ideia parecida com essa em Debord, então não é de surpreender que o principal imperativo da ordem videológica descrita por Bucci seja já nosso conhecido: é de novo o mandamento espetacular de “*aparecer para ser*”, embora agora ele

venha crescido da necessidade de aparecer como ser gozante, esse ser do gozo imaginário cujo Supereu diz – “Goza!” (p. 378).

Como dizia antes Baudrillard (1991) sobre a centralidade de afirmar o desejo imaginário como nova Lei, a videologia de Bucci exige que o sujeito contemporâneo deva o tempo todo produzir e se identificar a signos imagéticos que signifiquem um gozo *imaginário pleno*. Em outras palavras, a Lei do Espetáculo, regida pela videologia capitalista neoliberal, espera do nosso sujeito espetacular uma contínua identificação com imagens, uma contínua busca de uma identificação imaginária com a completude, com o gozo, com o prazer espetacular que deve ser mostrado ou buscado a todo tempo para satisfazer o olhar do Outro como Imagem, como parte do sistema espetacular.

Muito bem! Chegamos tarde e a sociedade do espetáculo parece já mais ou menos bem analisada por outros autores em termos de cultura e teoria social, permitindo que se entremecem os elementos básicos da nova subjetividade imagocêntrica espetacular. Mas falamos de gozo, de Imaginário, de Supereu e de princípio da realidade, aproximando-nos mais e mais da Psicanálise. Como podemos pensar essa subjetividade do espetáculo em um nível mais inconsciente? Para responder, faz-se necessário voltar às raízes psicanalíticas de Bucci e Baudrillard para ver o sujeito do espetáculo em sua estrutura.

O sujeito do espetáculo

O gozo, sabemos, é um conceito extremamente polêmico entre os lacanianos, de modo que é necessário primeiro delimitarmos seu uso. Dissemos que se trata de um gozo imaginário, então nos reportamos ao que Miller (2012) chama “primeiro paradigma” do gozo em Lacan, aquele que se relaciona com a experiência de completude encontrada na identificação a uma imagem, tal como descrito no estádio do espelho (Lacan, 1949/2021). Isso pode parecer complexo para quem não é familiarizado com a terminologia lacaniana, mas se trata apenas de uma releitura do narcisismo primário de Freud. O esquema é o seguinte: no momento da primeira identificação com a imagem do outro, podemos formar um “Eu” primordial que combate a experiência originária de desamparo (*Hilflosigkeit*) ao dar-nos uma forma e um sentido perante o Real intolerável e amorfo que nos angustia depois do nascimento.

É nesse momento originário, verdadeiramente mítico, que, ao me identificar com a imagem idealizada do outro que faz a função de cuidador, posso pela primeira vez gozar de uma experiência de completude, antes impossível. É vendo-me na imagem do outro que encontro o sentido do “Eu”, na verdade o “Eu” mesmo se constitui nessa identificação primordial com a imagem idealizada formando um primordial Eu Ideal (*Ideal-Ich*) de onde, afirma Lacan (1938/2003), para sempre o “eu guardará dessa origem a estrutura ambígua do espetáculo” (p. 49). Lembramos que os efeitos disso são duradouros. Após o momento inicial primário da identificação com a imagem do outro, que funciona como espelho primordial, dá-se origem ao Eu e cria-se, simultaneamente, o registro do Imaginário, o registro das identificações por excelência, que continuamente condiciona inconscientemente a experiência mais cotidiana: o Eu a partir daí estará em contínuo processo de identificação. Curiosamente, em tal concepção, já somos condicionados pela lógica espetacular desde o início, pois buscaremos

Modós, D.

para sempre retornar a esse gozo *imaginário* de completude que a identificação com a imagem pode proporcionar.

Para nossos fins, o que vale ressaltar é que tal gozo imaginário é facilmente capturado pelo sistema espetacular ou hiperreal. É que, além do seu caráter estrutural de sistema simbólico em que cada imagem ganha sentido em relação a outras imagens formando uma realidade própria, o sistema espetacular tem também um forte aspecto imaginário. Em Lacan o Imaginário é o registro do sentido pleno, sem falhas, que só a experiência identificatória pode proporcionar. É nele que o significante se torna signo, uma unidade de sentido com a qual o sujeito pode se identificar recobrando as fissuras da falta de sentido que é a experiência do Real. Lacan (1970/2003, p. 412) chega mesmo a dizer que a identificação com signos que recobrem o Real pode se dar com compra de itens de consumo, como carros, evidenciando que ele não estava totalmente desatento a como sociedade capitalista se voltava para o espetáculo. É nessa linha lacaniana que podemos entender melhor o que Bucci descreveu como imperativo videológico de gozo imaginário. Para ele, esse gozo, que impregna a realidade e a subjetividade de “significações” e que “simula a completude do eu” (Bucci, 2021, p. 373), pode tomar a forma da identificação com signos mercadológicos imagéticos, uma vez que há uma “colossal vantagem da imagem sobre a coisa corpórea”, no que tange a “oferta de gozo” (p. 337). Assim, é identificando-se com signos do sistema espetacular, sejam pessoas, coisas, sejam atos, mas sempre, em suma, imagens, que o sujeito se produz como mais um signo espetacular tentando aceder ao gozo imaginário pleno de sentido que a videologia neoliberal espera dele.

O sentido pleno formado por identificações, eis o princípio do circuito que eletrifica a hélice sempre acesa da sociedade do espetáculo. Com efeito, a contínua identificação imaginária do Eu com significantes imagéticos que funcionam como signos de gozo pleno (sejam imagens de pessoas, sejam de coisas) engendra um circuito identificatório baseado num certo modelo idealizado. Há um jogo de espelhos alienante na imagem ordenada pelo imperativo de gozo espetacular: vemo-nos na exibição gozante do outro e o outro se vê em nossa exibição de gozo, formando um circuito de retroalimentação quase infinito. Na *selfie* que postamos ou na que vemos – assim como no espelho lacaniano –, vemo-nos aparecer plenos, sem *punctum*, isto é, sem falha (Barthes, 2018, p. 29). Aparecemos na *selfie* como uma figura completa, aberta para identificações com nossa plenitude gozante. Mas, se porventura sentimos que não aparentamos para o Outro toda essa plenitude que desejamos, vamos buscar imaginariamente, então, nos identificar a ela nas imagens gozantes dos outros ou em outras imagens que simbolizem um gozo espetacular como coisas, relações, posições sociais etc. O circuito não pode parar! O gozo espetacular sem falhas está sempre adiante numa nova identificação, numa nova foto, num novo trabalho, relacionamento ou na próxima ida à academia. O objetivo da imagem espetacular é, precisamente, preservar e produzir a completude imaginária, entregar o sentido como inteireza identificatória gozante, demonstrando ao olhar do Outro o mínimo de ambiguidades possíveis.

Como argumenta o popular filósofo Byung-Chul Han (2019, p. 80) em *A Sociedade da Transparência* (em clara referência à *Sociedade do Espetáculo*), com as imagens atuais teríamos passado da “representação” metafórica para a “exposição” direta das coisas. Isso significa que estaria perdida toda possibilidade de ambiguidade e metáfora, a imagem contemporânea

apareceria como uma pura *positividade* de sentido total. O resultado disso seria que o sujeito do que ele chama também *Sociedade do Cansaço*, ou sociedade do *burnout*, teria que a todo tempo apresentar uma versão hiperpositivada de si mesmo para cumprir com ideais neoliberais de *alto desempenho*, seja no trabalho, na vida amorosa afetiva, seja no esporte (Han, 2020). Para Han, enquanto o sujeito moderno descrito por Freud e por Foucault sofria por um excesso de renúncia que vinha no formato negativo do “Não podes!” da autoridade e do Supereu, o sujeito pós-moderno contemporâneo sofreria por um “exagero da positividade” (p. 11). Haveria uma “violência da positividade” que não é mais a violência engendrada pelo “não” da restrição moderna, mas pelo “sim” da positividade ideológica que resulta da “superprodução, superdesempenho ou supercomunicação” (p. 12). A imagem contemporânea, descrita por Han como direta apresentação das coisas sem metáfora ou mistério, apareceria como uma pura positividade sem negativo, e isso seria apenas mais uma parte de um movimento de positividade mais geral da sociedade ao qual corresponderia uma subjetividade também totalmente positivada, absorvida nos ideais neoliberais de alto desempenho.

Num sentido parecido, os psicanalistas Pierre Lebrun (2008) e Charles Melman (2003) já haviam, antes de Han, pensado poder decretar na atualidade uma sociedade totalmente positiva que resultaria do fim de toda negatividade e, com isso, o fim de toda transcendência. O que descrevemos anteriormente como o sentimento pós-histórico, descrito pelos autores pós-modernos, pareceu a Melman e Lebrun ser na verdade efeito de uma queda da autoridade do pai, o qual, na Modernidade, operaria como figura de exceção transcendente que organizaria os discursos sociais. Para eles, a derrocada do horizonte do negativo da autoridade do pai como inalcançável implicaria, também, o fim de toda autoridade e toda Lei, o que, na prática, nos condenaria a um estado de “psicose social” ou de “perversão generalizada”. Pensavam isso a partir da importância do nome-do-pai em Lacan como organizador da cadeia simbólica e, também, por julgarem que a ampliação da linguagem de internet, por tratar de “signos” imagéticos em lugar de significantes verbais, estaria mergulhada numa lógica imaginária sem simbolismo possível, isto é, sem metáfora e reduzida a metonímias alienantes em que o “representado” se adequaria perfeitamente à representação formando um gozo sem castração (Melman, 2003, p. 45).

Mas quem vê na clínica essa psicose ou perversão generalizada? Acharmos que é cedo para decretar, como esses autores, o fim de toda negatividade e de toda Lei. Isso porque a ideologia, a qual ordena que busquemos um gozo imaginário pleno, também ordena a evitação ou repressão de certas imagens que não se adequam à imagem espetacular esperada de nós. A Lei do Espetáculo comporta um lado positivo gozante idealizado, tanto quanto um lado negativo a ser evitado. De fato, a ideologia neoliberal que atualmente impera sobre o sistema da Imagem condiciona *quais* imagens podem aparecer e *como* podem aparecer e, com isso, determina as subjetividades que serão socialmente reconhecidas e as que serão relegadas à condição abjeta. E isso não é novo, pois a abjeção como negativo do ideal sempre existiu no decorrer da história. No período medieval europeu, o Ideal de Eu era o mártir ou o santo, em que encontrávamos os ideais cristãos de autossacrifício e ascese que estariam ausentes em sua figura negativa, a figura abjeta do pecador. Já na Modernidade, o trabalhador, que segue as leis e sacrifica seus prazeres individuais, é o verso positivo –

Modós, D.

hiperutilitarista – da figura negativada do criminoso ou do “vadio preguiçoso” que deveria ser preso e excluído da sociedade (Foucault, 2008; Weber, 2007). Também, apontou Foucault (2017), que coincidentemente em tal período os loucos, os sem razão, deveriam ser excluídos e encarcerados, portanto, reduzidos à abjeção. Ora, não é a loucura tida como “irracional” o exato verso negativo do ideal moderno do sujeito racional cartesiano desapaixonado? Se a razão fria é o positivo ideal do sujeito moderno, a loucura e o calor da paixão devem ser seus negativos abjetos – daí a neurose clássica freudiana funcionar num esquema básico, simplificado, de razão consciente × emoção inconsciente.

Mas e na Pós-Modernidade? Atualmente, como era de se esperar, na atual fase da Era da Imagem, as figuras positivas da videologia neoliberal seguem rumo a uma subjetividade cada vez mais espetacularizada, que torna abjeta qualquer falha em conseguir se espetacularizar. Como notou Joel Birman (2017) em seu excelente *Mal-estar na Atualidade*,

na cultura da exaltação desmesurada do eu, não existe mais lugar para os deprimidos e os panicados. Estes são execrados, lançados no limbo da cena social, já que representam a impossibilidade de serem cidadãos da sociedade do espetáculo. Com efeito, a excessiva interiorização do depressivo, marcado pelas cavilações suspirosas, assim como o terror fóbico, que toma de corpo inteiro da individualidade panicada na cena pública, evidenciam como tais individualidades não conseguem realizar a tão esperada exaltação de si mesmos e se dedicar à artesanaria de seus figurinos maneiros para se mostrarem com brilho na cena social. (p. 204)

O sujeito contemporâneo é, sim, como diz Han (2019), o sujeito do desempenho muito mais do que o sujeito moderno das disciplinas descrito em parte da obra de Foucault e de Freud. Mas isso não faz da subjetividade atual uma pura positividade como ele pretende, pois o sujeito do desempenho é sempre assombrado pela negatividade do fracassado, do *loser*, ou do dependente, do feio, do pobre, do obeso, do sem liberdade; enfim, daqueles para quem está interdita a exibição do gozo como plenitude imaginária. Burnout e depressão não são patologias do simples excesso de positivo, como quer Han, são resultado do medo ou da sensação de concretização da abjeção atribuída àqueles que não conseguem fazer da sua performance o gozo imaginário da sociedade do espetáculo. O depressivo sofre por ver-se como um “fracassado”, o anoréxico sofre por ver-se “gordo”, o vigorético por ver-se “fraco”, o fóbico social não sai de casa por medo de que o vejam como “feio” ou “esquisito” ou socialmente inapto. Não é difícil ver como as imagens ideais e abjetas são determinantes aqui, mas lembramos que as imagens que nos fazem sorrir ou sofrer não respeitam a uma lógica aleatória, mas se estabelecem num sistema de ideais de fundo neoliberal. Ehrenberg (2010) demonstra como a depressão pode ser um efeito das exigências sociais tomarem o formato empresarial da alta performance gerando a tal “fadiga de ser si mesmo”.

Na mesma linha, Dardot e Laval (2016) falam do sujeito neoliberal como aquele que vê a si mesmo como “empresa” que deve continuamente aumentar sua performance num processo de infinito autodesenvolvimento visando ao “sucesso”, segundo as leis do que chamam *dispositivo desempenho-gozo*. Isso é verdade, mas talvez seja necessário precisar: o sujeito neoliberal da sociedade do espetáculo não vê a si mesmo simplesmente como empresa, é mais correto dizer que ele se vê como “marca” da empresa, como *brand*,

como imagem pública sempre sujeita ao escrutínio social, ou seja, ao orgulho do sucesso, à vergonha do fracasso, ou à inveja dos que têm mais sucesso.

Assim, sentimentos de fundo narcísico-imaginário como orgulho, vergonha e inveja, tornam-se cada vez mais importantes na clínica contemporânea. Não é uma grande surpresa se consideramos que se trata hoje de uma *cultura do narcisismo*, como sugere Lasch (1983), e só podemos dizer que Han (2017) acerta, ao menos nisso, ao também enfatizar o caráter narcísico-imaginário da sociedade contemporânea. Lembrando que narcisismo não é necessariamente sinônimo de egocentrismo e amor-próprio, Han ressalta que o narcisismo do sujeito pós-moderno consiste em estar continuamente a se identificar com outros, de forma que “o mundo se lhe afigura como sombreamentos projetados de si mesmo” (p. 10).

Entretanto também poderíamos dizer, segundo o modelo lacaniano, que isso já era verdade para o sujeito moderno logocêntrico devido à estrutura narcísica do registro do imaginário. O que muda então? Mais uma vez, é o meio de relação predominante com o outro no qual a identificação ocorre: passam a ser imagens, o sistema espetacular que captura os sujeitos gerando um circuito identificatório, como o que explicitamos anteriormente. Mas como o sistema espetacular é um sistema com leis, tal circuito obedece ao imperativo de gozo imaginário seguindo certos ideais que ordenam continuamente o gozo e o prazer como completude a ser exibida. E, nesse ponto, como Baudrillard já preludiara, temos uma transformação importante no papel do Superego censurador do prazer excessivo que encontrávamos em grande parte da obra freudiana. Han (2020) descreve essa transformação afirmando que

Na transição da sociedade disciplinar para a sociedade do desempenho o superego acaba se positivando no *eu-ideal*. O superego é repressivo. Pronuncia acima de tudo proibições. Com o “traço duro e cruel do dever e da ordem”, com o “caráter da restrição árdua da proibição cruenta”, ele impera sobre o eu. Contrariamente ao superego repressivo, o eu-ideal é sedutor. O sujeito do desempenho *projeta a si mesmo* na linha do eu-ideal, enquanto o sujeito de obediência *se submete* ao superego. (p. 100)

Uma belíssima descrição, mas embora seja interessante e até certo ponto correta, a metapsicologia que a sustenta é problemática (Han costuma mesmo acertar mais nas descrições do que na tentativa de teorizá-las). Sim, o sujeito entra nos circuitos identificatórios narcísicos em busca de concretizar novamente a completude imaginária do momento mítico do estádio do espelho, isto é, tentando remontar à experiência de absoluta identidade descrita como Eu Ideal (*Ideal-Ich*). Mas, para fazer isso, se submete a certas imagens socialmente compartilhadas como ideais, e estas já pertencem a um estádio mais tardio do desenvolvimento, portanto não são parte da instância mais primária que é o Eu Ideal (*Ideal-Ich*) de que fala Han. Em realidade, as imagens ideais que moldam as identificações e comportamentos do sujeito atual pertencem a outra instância de nome surpreendentemente parecido, mas de função diferente, que é o *Ideal de Eu (Ich-Ideal)*. A semelhança entre os dois nomes comicamente similares pode confundir o leitor não iniciado e acrescentar à fama do hermetismo psicanalítico, mas trata-se de instâncias cuja diferença não é negligenciável e, por isso, insistiremos em separá-las, confundindo um pouco primeiro para, com sorte, gerar mais clareza depois.

Em Lacan (1960/2021), o Eu Ideal é a figura da fundação do imaginário da qual falamos no início deste tópico. É, portanto, a instância formada pela identificação mais original com

Modós, D.

o outro como ideal, ou seja, com a forma primária que protege do desamparo. Por outro lado, o Ideal de Eu é certamente uma instância mais tardia que o Eu Ideal, pois já está inscrito numa relação complexa com a cultura vigente, sendo seu representante. Numa definição simples, o Ideal de Eu é um modelo, funciona como molde socialmente aceito que promete que se a ele nos adequamos podemos enxergar alguma esperança de alcançar novamente a experiência de plenitude do Eu Ideal. Dessa forma, enquanto o Eu Ideal é um horizonte sempre inalcançável (como todo horizonte), simplesmente pelo fato de que a completude imaginária do primeiro narcisismo não pode ser totalmente repetida; o Ideal de Eu, formado por ideais socialmente compartilhados, aparece como um modelo a ser seguido, embora funcione a maior parte do tempo como uma régua impraticável, pois hiperidealizada.

Dito isso, entender o estatuto do Ideal de Eu não é tarefa fácil. Enquanto o Eu Ideal é a instância do registro imaginário por excelência – muito embora seja também matriz do Eu simbólico (Caligaris, 2022) –, as coisas se complicam mais quando se trata de delimitar a que registro o Ideal de Eu pertence. Ele é por vezes pensado como imaginário (Lacan, 1938/2003), por vezes pensado como pertencente ao simbólico (Lacan, 1958-1959/2016), mas também às vezes aparece ligado à “imagem” (Lacan, 1938/2003), outras vezes como “insígnia” (Lacan, 1960/2021), em outra ocasião aparece ainda conectado mais explicitamente ao “ser enquanto falante”, embora ainda assim associado à “libido imaginária” (Lacan, 1953-1954/2009, p. 189). Tantas variações podem tornar o lugar do Ideal de Eu incerto, mas parece-nos que essas oscilações nas definições, na verdade, indicam com precisão o lugar estratégico que o Ideal de Eu ocupa, isto é, situando-se entre as exigências simbólicas sociais e o desejo de retornar à completude imaginária do Eu Ideal, que está sempre à frente (e sempre também num passado mítico perdido que nunca realmente ocorreu).

Ponto de articulação entre os registros, a tarefa do Ideal de Eu é, então, balizar o sujeito entre as exigências simbólicas e as identificações imaginárias. Assim, o Ideal de Eu pode aparecer tanto em uma palavra quanto em uma insígnia ou em uma imagem, mas – como era de se esperar – na Era da Imagem esse último caso se torna cada vez mais comum. Atualmente, o Ideal de Eu se manifesta muitas vezes de uma maneira visível nas imagens que antes descrevíamos como figuras idealizadas que nos protegem da abjeção e do Real. É perante as figuras ideais que compõem o Ideal de Eu que a todo tempo inconscientemente regularmos a relação que temos com os outros e a relação que temos conosco: “tal pessoa é como eu?”, “tal pessoa é como quero ser?”, “eu quero ser como tal pessoa?”. A régua do Ideal de Eu responde a essas questões, todavia não o faz de maneira neutra, mas sim sob o auspício da ideologia que comanda o sistema espetacular, a videologia. Nos enodamentos da rede imagética que forma o sistema espetacular, são exatamente essas imagens videológicas, as quais compõem o Ideal de Eu, que operam como centros de gozo imaginário, funcionando como concentradores, eixos, nós ou terminais na trama de imagens na qual o Eu a todo o tempo se situa. É o Ideal de Eu que amarra a teia das imagens que captura nosso Eu imaginariamente.

Com efeito, no sistema espetacular, o Eu reconhece sua existência social continuamente se medindo diante das figuras do Ideal de Eu, de modo que, se delas nos aproximamos, aproximamo-nos também de retornar ao Eu Ideal e podemos então nos amar e nos orgulhar como seres reconhecidos na sociedade do espetáculo. Porém, se nos distanciamos das

figuras do Ideal de Eu, caímos na situação de abjeção, a qual é a experiência inversa do Eu Ideal, e o resultado é a vergonha, ou a inveja, a tristeza depressiva, ou ainda o ódio ao outro, ou a nós mesmos. As figuras do gozo pleno imaginário independente de qualquer um, que concretizam o *self made man* neoliberal, compõem-se pelos ideais do eu de “sucesso”, “magreza”, “força”, “beleza”, “resistência”, “carisma”, “flexibilidade”, “adaptabilidade”, “liberdade” e derivados, todos organizados segundo uma exigência de desempenho e de uma contínua autotransformação flexível rumo à próxima reiteração espetacular do Eu.

Dessa forma, o Ideal de Eu está sempre a exaltar o Eu quando ele se aproxima de alcançar temporariamente esses ideais reafirmados no tecido da videologia. Eis a felicidade, orgulho, a mania alegre consumista ou o frenesi de trabalho que leva ao burnout. Subimos em ritmo acelerado, eletrizados pela exibição do gozo, entretanto, por outro lado, a queda está sempre logo ali. Quando Ideal de Eu se afasta, ou seja, quando o Eu não consegue se aperfeiçoar até o ideal, é aí que caímos, então vem a vergonha, a autorrecriação e a depressão.

Realmente, o que é a depressão contemporânea senão a desistência de tentar alcançar o Eu Ideal por meio da realização do Ideal de Eu? O depressivo reduz-se à abjeção resultante de uma “queda narcísica” da qual parece impossível levantar-se (Farah, 2012). Não há para ele qualquer possibilidade de aproximar-se do ideal social gozante, ele é mesmo o exato verso do ideal de gozo imaginário quando aparece sob a figura nosológica da “anedonia” psiquiátrica, ou seja, quando está preso na impossibilidade de sentir prazer. Nesse sentido, a depressão contemporânea tem um caráter de culpa diverso da melancolia descrita por Freud (1917[1915]/2006). O depressivo hoje diz, literalmente, “tenho vergonha de ser quem sou”, quando reduzido à abjeção da queda narcísica, ou, quando incitado pelo imperativo de gozo imaginário, diz: “sinto culpa de estar tão mal”, “culpa de não conseguir trabalhar”, “tenho culpa de nunca ficar feliz”, portanto, de não ser espetacular.

Desse modo, sem desaparecer, a culpa na depressão pós-moderna na verdade se transforma. O ódio a si (culpa) do depressivo atual é menos pelo luto não elaborado de um objeto amado perdido, é muito mais, em realidade, um ódio a si que vem do luto não elaborado da perda de seu Eu-Ideal, o qual, por sua vez, é resultante da percepção de que a aproximação ao Ideal de Eu é inalcançável, de que não chegaremos à plenitude gozante condensada na imagem do máximo prazer espetacular. Sendo as neuroses clássicas freudianas efeitos da proibição superegoica de sentir um prazer que gerava culpa, a neurose narcísica contemporânea (como a depressão) teria o sinal do Supereu invertido: faz o sujeito se sentir culpado por não ser capaz de sentir um prazer espetacularizado. Nisso o Supereu contemporâneo simplesmente age em conformidade com o atual estágio da Era da Imagem, o qual espera, ainda como na neurose clássica, renúncia e culpa, mas agora para tentar adequar o Eu às imagens gozantes que compõem o Ideal de Eu videológico.

Para além da depressão, se não houvesse ainda renúncia e culpa e estivéssemos, então, na sociedade da pura positividade de Han (2020), seria impossível compreender a anorexia e o burnout. Nessas patologias contemporâneas o Supereu continua agindo, mas não mais vetando as exibições de prazer de um jeito mais ou menos indiscriminado, como um ditador que proíbe todas as artes cênicas por medo de uma única peça subversiva, ou que proíbe toda e qualquer festa por medo de a alegria excessiva sair do controle. O Supereu contemporâneo

Modós, D.

restringe alguns prazeres com o objetivo claro de talhar a imagem do prazer perfeito, isto é, do Ideal de Eu gozante e autônomo que deve evitar a todo custo as figuras negativas supracitadas. O anoréxico renuncia aos prazeres alimentícios para gozar o prazer espetacular do corpo ideal, o *workaholic* que cairá em *burnout* renuncia ao prazer da preguiça buscando um espetacular sucesso econômico e profissional. Todo e qualquer sacrifício é possível para alcançar as imagens ideais hipostasiadas pelo Ideal de Eu.

Assim, surpreendentemente para o psicanalista, na Era da Imagem, o Supereu sai um pouco do centro da cena por ser uma instância na qual encontramos a predominância de palavras: “o supereu se situa essencialmente no plano simbólico da palavra, à diferença do ideal do eu” (Lacan, 1953–1954/2009, p. 139) – embora se deva notar também o caráter Real e Imaginário do Supereu para além do simbólico verbal, como alerta Marta Gerez-Ambertín (2003). Mas isso *não* significa que o Supereu desapareça, como antes sugeria Han (2020). Na verdade, o que acontece é uma transmutação: hoje o Supereu torna-se cada vez mais produtivo (Mosquera, 2022) e com isso seu caráter de lei restritiva não arrefece, mas deixa de proibir o prazer, ou melhor, deixa de proibir a imagem pública do prazer excessivo, da forma mais ou menos generalizada como acontecia antes.

As restrições e sacrifícios que o Supereu hoje, sim, impõe, voltam-se para a performance guiada pelo Ideal de Eu neoliberal que deve gozar no máximo prazer do sucesso para todos verem. Claro, isso não é totalmente novidade, pois vale lembrar que, desde Freud, preservar o ideal sempre foi a função do Supereu (Freud, 1933[1932]/2006) – e também vale recordar que a renúncia ao prazer perante os ideais sociais sempre teve a função de gerar mais prazer adiante, como já o mostra o princípio da realidade (Freud, 1911/2006). Nesse sentido, o Supereu sempre foi produtivo e sugestivo de certos prazeres (vide o prazer masoquista da renúncia ou da culpa, ou ainda o prazer esperado numa vida familiar “comportada”). Só que, quando o Ideal de Eu era formado em larga medida por ascetismo e renúncia, seja no modo cristão da santificação, seja no modo moderno do sujeito racional desapaixonado, o Supereu podia agir às vezes indiscriminadamente como máquina castradora meio cega contra o prazer imaginário, isto é, contra o prazer *em sua apresentação de gozo imaginário*. Isso porque o prazer devia ser medido, escondido ou publicamente sacrificado em nome da Lei logocêntrica.

Por contraste, hoje o Supereu funciona muito mais com a visão, também tirânica, de um Ideal de Eu que pede um excesso de gozo imaginário, desde que seja um excesso conforme as imagens idealizadas da Lei do Espetáculo. Já prefigurados no Seminário XVI como “mais-de-gozar” do discurso capitalista (Lacan, 1968-1969/2009), que culmina com o mandamento superegoico “Goza!” do Seminário XX (Lacan, 1972-1973/2008), os atuais imperativos restritivos do Supereu continuam restringindo certos prazeres, mas mudam o sentido dessa restrição para adequar o Eu à imagem de gozo imaginário do Ideal de Eu seguindo o seguinte imperativo: “Tu deves gozar, mas não mais simplesmente gozar com a renúncia como fazia o moderno ou o cristão medieval, tu deves gozar com o excesso, com a plenitude espetacular para que os outros vejam! Se há renúncia, ela deve ser para um excesso e um sucesso ainda maior”.

Ressaltamos antes a ideia de um Supereu produtivo e, enquanto é verdade que o Supereu nunca foi somente restritivo, já que suas injunções sempre produziram dívidas, subjetividades

Modós, D.

e até desejos, hoje o Supereu é produtivo no sentido de produzir um excesso espetacular em lugar de um excesso de renúncia ascética. O Supereu diz “Deves gozar espetacularmente” e o sujeito pós-moderno culpa-se e envergonha-se de não ser capaz de fazê-lo, de uma maneira que seria improvável para o contido sujeito moderno que Freud analisava. Concluímos, então, que a sinergia do Ideal de Eu do sistema espetacular com o Supereu produtivo formam um imperativo superegoico de dívida e renúncia de um tipo novo: a dívida pós-moderna ao Outro como Imagem é exatamente o gozo imaginário espetacular que deve ser continuamente mostrado e reafirmado. “Deves gozar espetacularmente”, diz o Supereu, e o Ideal de Eu projeta as imagens espetaculares que fazem de *hubs*, de concentradores de um excesso de gozo imaginário, pontos fulcrais na rede imagética do sistema espetacular, imagens idealizadas que devemos, a qualquer custo, alcançar e manter para não cair em abjeção ou para não dever ao nosso Supereu produtivo espetacular.

Uma ressalva. Embora pudéssemos especular com mais detalhes sobre como seria a estrutura do Supereu na Era da Imagem (ele começaria a ser agora composto por imagens também?), o fato de seus imperativos verbais não desaparecerem – conquanto se transmutem em demanda de certos gozos imaginários e evitação de outros – é indicação que o período atual é ainda de *entrada* na Era da Imagem. Como argumentamos no decorrer do texto, a subjetividade atual é cada vez mais formada e regida por imagens, mas a insistência na locução “cada vez mais” é sinal de que esse processo está longe de se completar e provavelmente não se completará. Em qualquer caso, estamos longe da subjetividade “pós-letrada” radicalmente reformada anunciada por Flusser. Posto que o imagocentrismo seja crescente na atualidade, não está claro quão duradoura e quão importante será o momento espetacular da Era da Imagem que aqui tentamos conceitualizar. Resta-nos, por hora, apenas traçar os efeitos subjetivos que podemos observar em meio a um processo histórico e não no *a posteriori*, como seria preferível aos historiadores e como é mais caro aos analistas.

Considerações finais

No início do artigo, tentamos descrever o período histórico atual com a noções de Era da Imagem e sociedade do espetáculo para argumentar que a subjetividade atual surgiria do sistema espetacular, também chamado no decorrer do texto de sistema da Imagem ou hiperreal. Hipotetizamos que esse sistema é regido por uma certa ideologia feita por e para imagens, a videologia, a qual opera como nova Lei do Espetáculo ordenando a exibição de um gozo imaginário. A partir daí articulamos o registro do imaginário ao sistema espetacular utilizando como base os conceitos de Eu Ideal, Ideal de Eu e Supereu. Tentamos demonstrar que a subjetividade atual, cada vez mais regida por imagens, experimenta culpas, sacrifícios, vitórias, ódios, orgulhos, invejas e vergonhas em meio a um entranhamento com o sistema do espetáculo, segundo a videologia neoliberal que privilegia o sucesso, o desempenho, a magreza, a liberdade, a força; em suma, uma imagem de si espetacularizada e autônoma. O sujeito do espetáculo mostrou-se, então, alienado em certas imagens ideais neoliberais que formam um Ideal do Eu cada vez mais central e um Supereu cuja função de restringir é reformulada para a

máxima performance, conforme o modelo de um excesso de gozo imaginário na busca de identificação com imagens hiperidealizadas.

Referências

- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (1985). *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Barthes, R. (2018). *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Baudrillard, J. (1981). *A sociedade de consumo*. São Paulo: Edições 70.
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacro e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Baudrillard, J. (2015). *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva.
- Benjamin, W. (2015). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In Duarte, R. (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. (pp. 277-314). Belo Horizonte: Autêntica.
- Birman, J. (2017). *Mal-estar na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Bucci, E. (2021). *A superindústria do imaginário*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Caligaris, C. (2022). *O grupo e o mal*. São Paulo: Fósforo.
- Dardot, P. & Laval, C. (2016). *A nova razão do mundo*. São Paulo: Boitempo.
- Debord, G. (2016). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Derrida, J. (1973). *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.
- Derrida, J. (2007). *O cartão postal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Ehrenberg, A. (2010). *The weariness of the self*. Kingston: Queens University Press.
- Farah, B. L. (2012). Depressão e vergonha. In Verztman, J., Herzog, R., Pinheiro, T. & Pacheco-Ferreira, F. (Orgs.) (pp. 185-206). *Sofrimentos narcísicos*. Brasília: Capes Prodoc.
- Flusser, V. (2008). *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume.
- Flusser, V. (2010). *A escrita*. São Paulo: Annablume.
- Flusser, V. (2017). *O mundo codificado*. São Paulo: Ubu.
- Foucault, M. (2008). *O nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes.
- Foucault, M. (2017). *A história da loucura*. São Paulo: Perspectiva.
- Freud, S. (2006). Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental. In Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (Vol. 12, pp. 235-246). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1911).
- Freud, S. (2006). Luto e melancolia. In Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (Vol. 14, pp. 245-270). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1917[1915]).
- Freud, S. (2006). Novas conferências introdutórias sobre psicanálise. In Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (Vol. 22, pp. 13-192). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1933[1932]).

- Gerez-Ambertín, M. (2003). *As vozes do supereu*. São Paulo: EDUCS.
- Han, B-C. (2017). *Agonia de Eros*. Petrópolis: Vozes.
- Han, B-C. (2019). *A sociedade da transparência*. Petrópolis: Vozes.
- Han, B-C. (2020). *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes.
- Lacan, J. (2003). Complexos familiares na formação do indivíduo. In Lacan, J. *Outros Escritos*. (pp. 29-90). Rio de Janeiro: Zahar. (Obra original publicada em 1938).
- Lacan, J. (2003). Joyce, o sintoma. In Lacan, J. *Outros Escritos*. (pp. 560-566). Rio de Janeiro: Zahar. (Obra original publicada em 1975).
- Lacan, J. (2003) Radiofonia. In Lacan, J. *Outros Escritos*. (pp. 400-447). Rio de Janeiro: Zahar. (Obra original publicada em 1970).
- Lacan, J. (2008). *Seminário 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar. (Obra original publicada em 1972-1973).
- Lacan, J. (2009). *O Seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Zahar. (Obra original publicada em 1968-1969).
- Lacan, J. (2009). *Seminário 1: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar. (Obra original publicada em 1953-1954).
- Lacan, J. (2016). *Seminário 6: o desejo e sua interpretação*. Rio de Janeiro: Zahar. (Obra original publicada em 1958-1959).
- Lacan, J. (2021). Estádio do espelho como formador da função do eu. In Lacan, J. *Escritos*. (pp. 96-103). Rio de Janeiro: Zahar. (Obra original publicada em 1949).
- Lacan, J. (2021). Observação sobre o relatório de Daniel Lagache. In Lacan, J. *Escritos*. (pp. 653-691). Rio de Janeiro: Zahar. (Obra original publicada em 1960).
- Lasch, E. (1983). *A cultura do narcisismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- Lebrun, J. P. (2008). *A perversão comum*. Rio de Janeiro: Campo Matêmico.
- Liotard, J-F. (1986). *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Melman, C. (2003). *O homem sem gravidade*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Miller, J-A. (2012). Os seis paradigmas do gozo. *Opção Lacaniana Online*, 3(7), 1-49. Recuperado em 13/12/2024 em: <http://www.opcaolacaniana.com.br/nranterior/numero7/texto1.html>.
- Minerbo, M. (2009). *Neurose e não-neurose*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Mosquera, O. (2022). *El superyo productivo*. Buenos Aires: Letra Viva Libros.
- Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sibilia, S. (2016). *O show do eu*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Weber, M. (2007). *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Martin Claret.

The subject of the spectacle: law and subjectivity in the Age of Image

Abstract

Based on Guy Debord's concept of the spectacle, complemented by theoretical additions and criticisms from later authors who have studied the technological, social and semiotic transformations of recent years, we will introduce the concept of The Age of the Image to describe the current historical time in which the image becomes not only a hegemonic mean of communication, but also appears as our horizon of ultimate meaning and as guarantee of our social existence. This idea will allow us to propose a reading of current subjectivity from a psychoanalytical point of view that will follow two axes: first, outlining a theory of the Image as a spectacular system, that is, an essay on the symbolic structure of the media as a creator of contemporary reality and subjectivity, and, secondly, we'll try to understand which ideological imperatives guide this structure, namely, the imperative of imaginary jouissance and appearing on the public scene.

Keywords: Psychoanalysis, Contemporary, Image age, Neoliberal

Le sujet du spectacle : loi et subjectivité à l'ère de l'image

Résumé

En nous inspirant du concept de spectacle chez Guy Debord, complété par des ajouts et des critiques d'auteurs ultérieurs qui ont étudié les transformations technologiques, sociales et sémiotiques de ces dernières années, nous introduisons la notion d'Âge de l'image pour décrire le temps historique actuel, en où l'image devient non seulement un moyen de communication hégémonique, mais apparaît également comme notre horizon de sens ultime et comme garantie de notre existence sociale. Cette idée nous permettra de proposer une lecture de la subjectivité actuelle dans une perspective psychanalytique qui suivra deux axes : d'abord, esquisser une théorie de l'image comme système spectaculaire, c'est-à-dire un essai sur la structure symbolique des médias comme façonneur de la réalité et de la subjectivité contemporaines ; et, deuxièmement, une tentative de comprendre quels impératifs idéologiques guident cette structure, à savoir l'impératif de jouir imaginaire et d'apparaître sur la scène publique.

Mots-clés: Psychanalyse, Contemporain, Ère de l'image, Néolibéral

Modós, D.

El tema del espectáculo: ley y subjetividad en la era de la imagen

Resumen

Tomando como base el concepto de espectáculo de Guy Debord, complementado con añadidos y críticas de autores posteriores que estudiaron las transformaciones tecnológicas, sociales y semióticas de los últimos años, introduciremos la noción de Era de la Imagen para describir el momento histórico actual, en el que la imagen se convierte no sólo en un medio de comunicación hegemónico, sino que también aparece como nuestro horizonte de significado último y como garantía de nuestra existencia social. Esta idea nos permitirá proponer una lectura de la subjetividad actual desde una perspectiva psicoanalítica que seguirá dos ejes: primero, esbozar una teoría de la imagen como sistema espectacular, es decir, un ensayo sobre la estructura simbólica de los medios como modelador de la realidad y la subjetividad contemporáneas; y, en segundo lugar, un intento de comprender qué imperativos ideológicos guían esta estructura, a saber, el imperativo del disfrute imaginario y de aparecer en la escena pública.

Palabras clave: Psicoanálisis, Contemporáneo, Era de la Imagen, Neoliberal

Recebido em: 22/5/2023

Revisado em: 12/1/2024

Aceito em: 3/7/2024