

Drone Boning: quando a sociedade do espetáculo dá asas à serpente do controle¹

Bruno Ramos Craesmeyer²

Resumo

Este artigo pretende explorar a possibilidade da emergência de “drones pornográficos”, um fenômeno contemporâneo que exige convocar à reflexão a atualidade do conceito de panóptico em Foucault, da sociedade de controle em Deleuze e ainda do regime vigilância distribuída de Fernanda Bruno. O artigo assume que o videoclipe *Drone Bonning*, por sua originalidade, e capacidade de baralhar as dimensões de vigilância, visibilidade, intimidade e privacidade é um objeto privilegiado para a discussão sobre as atuais fronteiras do público e do privado.

Palavras-chave: Drone; Vant; Pornografia; Foucault; Deleuze.

"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, Guy.

Tomados como equipamentos à disposição do aparato militar, securitário e de inteligência de estado, os VANT³, ou *drones*⁴, passaram a ser empregados nos últimos anos pela indústria cultural em produções cinematográficas, publicitárias e jornalísticas. Em outubro de 2014, contudo, surgiu um novo desdobramento no uso destes equipamentos, o “*drone* pornográfico”, o possível marco inicial deste fenômeno talvez possa estar no lançamento pela Ghost Cow Films, uma produtora de Nova Iorque, de um videoclipe musical intitulado *Drone Bonning*⁵. O filme reúne um conjunto de planos abertos, todos tomados dos ares, a partir de um *drone*, em que paisagens naturais etéreas servem de locação para sucessivos “flagrantes” de

¹ Trabalho apresentado no GP Teorias do Jornalismo, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do PPG da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, email: bruno.craesmeyer@gmail.com

³ Veículo Aéreo Não-Tripulado, ou Unmanned Aerial Vehicle (UAV), em inglês.

⁴ Drone, em inglês diz respeito a um tipo de inseto voador, um zangão. No contexto, serve para designar veículos aéreos não-tripulados de decolagem vertical.

⁵ Disponível em <<http://vimeo.com/109274211>>, acesso em 04/12/2014

casais em performances sexuais. Na primeira das performances registradas em vídeo, a câmera, suspensa no ar, realiza um lento e progressivo mergulho em direção às fileiras de um parreiral, gira sobre o próprio eixo, e, rasante à plantação, começa a seguir uma das fileiras até cruzar, por instantes apenas, com um casal heterossexual branco que, nu, realiza no solo, entre as parreiras, uma performance sexual.

O que se verá nos mais de 3 minutos do vídeo é uma sucessão de inegáveis belas experiências visuais, cenas em que drones passeando por paisagens naturais - montanhas, praias, represas, florestas e matas - flagram casais heterossexuais e um casal lésbico, todos brancos e completamente nus, encenando momentos de intimidade sexual. Baseada no Brooklin, em Nova Iorque, a *Ghost Cow Films* é uma produtora dirigida por dois publicitários que produzem videoclipes musicais, comerciais e se apresentam como ativistas que pensam conceitualmente a cena artística da cidade.

Para além do apuro técnico, do esmero na finalização, a marca distintiva do vídeo é que ele foi todo produzido com o emprego de um *drone*. A produção, portanto, parece-nos um interessante exemplo de como estes equipamentos voadores e não-tripulados, concebidos para uso militar, policial e de inteligência, migraram do complexo militar-industrial e são, já há alguns anos, adaptados para a captura de imagens na indústria cultural. Os *drones* seriam, assim como os aparelhos óticos; o microscópio e a luneta; surgidos a um só tempo como efeito-instrumento - consequência e meio - das ciências e do mundo militar, exemplos de um maquinário cujo emprego expande-se para além do aparato do estado ou da ciência, e avança em direção ao entretenimento e integra-se aos meios de produção da indústria cultural.

Máquina de Guerra

Apesar da concepção de veículos aéreos não tripulados para uso militar remontar ao início do século XX⁶ e as primeiras missões em conflitos reais deste tipo de aeronave terem sido realizadas durante a Guerra do Vietnã, na década de 1960, a ênfase neste recurso somente ocorreu a partir de 2004, quando, após os eventos do 11 de setembro de 2001, a Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos, implantou um programa clandestino de aeronaves sem

⁶ Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Unmanned_aerial_vehicle>, acesso em 12/2014.

tripulantes. Neste primeiro momento o programa de VANT's teria atuado em países como Afeganistão, Paquistão, Somália e Iêmen. Desde então, além do intensivo uso militar, os drones popularizaram-se, tornaram-se brinquedos de uso doméstico disponíveis em escala global, podendo ser controlados - e transmitir imagens - por dispositivos como *smartphones* e *tablets*, além de terem se tornado aparatos de uso crescente nas criações da indústria do entretenimento. Em 2013, para que se tenha uma ideia, ao menos 50 países pelo mundo produziam veículos desta categoria⁷. Popularizados pela massiva produção, são aparelhos que, portanto, não mais meramente auxiliam a ciência, servem ao aparato do Estado, ou são empregados na Indústria Cultural, mas que agora também chegam às mãos do grande público consumidor.

Deleuze e Guattari(2012), evocam 1227, o ano da morte de Gengis Khan, para descrever em seu Tratado de Nomadologia uma “máquina de guerra”, que mesmo quando integrada ao aparato do Estado na forma de um exército regular permanece como potência externa à soberania estatal. “Mas a forma de exterioridade da máquina de guerra faz com que esta só exista nas suas próprias metamorfoses; ela existe tanto numa inovação industrial, quanto como numa invenção tecnológica, num circuito comercial, numa criação religiosa, em todos estes fluxos e correntes que não se deixam apropriar pelos Estados senão secundariamente” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 25). Eis porque, tão empregado em ações estatais clandestinas nas guerras espalhadas pelo mundo, os *drones* e vants de uso civil e comercial enfrentam a regulação do aparato estatal, cioso de sua soberania do espaço aéreo⁸. Pois é este maquinário voador, nômade e externo ao estado que, na forma de um *drone*, desterritorializa e dessubjetifica, produz imagens para um regime de visibilidade que, como se verá, não mais se concentra no alto da torre panóptica, mas que se espraia, se distribui e perambula, sem atentar às hierarquias e à soberania estatal.

Regime panóptico e vigilância distribuída

No regime panóptico de Foucault - que tem na proposta utilitarista de Bentham a figura arquitetural que o caracteriza - o princípio da masmorra que privava da luz era abandonado e a

⁷ Disponível em <<http://ngm.nationalgeographic.com/2013/03/unmanned-flight/horgan-text>>, acesso em 12/2014.

⁸ No Brasil, a ANAC notificou a escola de samba Portela em razão da utilização de drones durante o desfile das escolas do grupo especial no Rio de Janeiro em 2015, enquanto nos Estados Unidos da América do Norte o órgão de regulação aérea expediu novas regras para o vôo de veículos não tripulados. Disponível em <http://www.anac.gov.br/Noticia.aspx?ttCD_CHAVE=1713>, e <<https://www.faa.gov/uas/>>, acesso em 02/2015.

visibilidade representada pela torre central que vela o vigilante era a verdadeira armadilha, uma composição em que o prisioneiro, paciente, interno ou trabalhador podiam ter a intimidade vigiada de maneira visível e inverificável, os cativos são induzidos a um estado internalizado de permanente vigilância. De tal sorte que o olho voador de *Drone Bonning* nos convoca a pensar se; seria, por hipótese, o nascente fenômeno dos “drones pornográficos” uma representação possível, um objeto privilegiado, e uma demonstração da atualização do panoptismo na forma de um regime contemporâneo hiper-panóptico?

A resposta nos parece ser não, pois se nas sociedades disciplinares, - cujo apogeu ocorre no início do século XX - o olhar disciplinar é manifestação de hierarquia, em *Drone Bonning* a vigilância possui natureza diversa, é, na expressão de Bruno (2013), distribuída⁹. Não se experimentaria apenas uma mera acentuação ou intensificação do regime panóptico, posto que o atual regime operaria noutros termos.

O exercício audiovisual de *Drone Bonning*, sua configuração estética, integram o VANT a uma máquina de guerra extrínseca ao aparato estatal, capaz de fazer da guerra e da violação das intimidades contemporâneas - de uma subjetividade que se esvai, já que alterdirigida - um elemento, um personagem cultural e estético do contemporâneo, instrumento de arte, cultura e beleza¹⁰. O resultado final do vídeo faz da exposição da intimidade não apenas desejo de um voyeur/exibicionista ou pulsão de um sujeito contemporâneo alterdirigido, mas, para além, pretende realizar-se em uma peça plenamente artística. Migrando do hierarquizado mundo securitário, policial, militar; de inteligência, dos usos para fins de guerra, produção de provas ou inteligência; os drones agora — que antes se anunciavam como mais um dos dispositivos da vigilância distribuída de que nos fala Bruno (2013) — passaram a ser equipamentos capazes de arrematar a definitiva emergência de uma hegemonia que faz precisamente da violação da

⁹ Fernanda Bruno propõe a noção de vigilância distribuída como forma de superar o panóptico de Foucault e, assim, evitar meramente a hipótese de um hiperpanóptico: “As redes de vigilância distribuída não cabem, portanto, nos contornos de uma vigilância hiperpanóptica. Como se pode ver, não se trata de uma simples expansão de modelos historicamente conhecidos, mas de uma outra configuração das práticas e dispositivos em que a vigilância se torna um processo distribuído entre múltiplos agentes, técnicas, funções, contextos, propósitos, afetos etc.” (BRUNO, 2013, p. 36)

¹⁰ O resultado estético obtido motivou os realizadores do vídeo a inscrever a produção na primeira edição de um festival dedicado exclusivamente a filmes produzidos com drones; o New York City Drone Film Festival. Disponível em <<http://www.nycdronefilmfestival.com/>>, acesso em 12/2014.

intimidade e da supressão das fronteiras entre o domínio público e privado produtores de experiências estéticas e de entretenimento. Equipamentos que, por hipótese, podem servir — socorre-se aqui de Foucault — a um dispositivo.

Dispositivo

Coube a Giorgio Agamben, em *O que é um dispositivo?*, sistematizar, vasculhar a etimologia, e lançar hipóteses que permitem avançar para além da noção de dispositivo em Foucault. É assim que Agamben, em esforço de síntese, resume a noção:

- a. É um conjunto heterogêneo linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si é a rede que se estabelece entre estes elementos.
- b. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder.
- c. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber. (Agamben, 2009, p.29)

Ao expandir o conceito, para o pensador italiano, o dispositivo seria, portanto, “literalmente qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p.40). Nesta definição, os dispositivos poderiam incluir desde a literatura e a filosofia, até a agricultura, o cigarro, a navegação, os telefones celulares etc. Antes, porém, destas conclusões, a erudição do autor italiano, havia, em detalhada pesquisa etimológica, aproximado o *dispositio* latino de providência, de tal maneira que pleno de atravessamentos com uma economia divina.

“O termo latino *dispositio*, do qual deriva nosso termo “dispositivo”, vem, portanto, para assumir em si toda a complexa esfera semântica da

oikonomia teológica. Os “dispositivos” de que fala Foucault estão de algum modo conectados com esta herança teológica, podem ser reconduzidos à fratura que divide e, ao mesmo tempo, articula Deus ser e práxis, a natureza ou essência e a operação por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito” (Agamben, 2009, p. 38)

Mais à frente, Agamben irá articular a noção de desejo, de pulsão, com a de dispositivo; “Na raiz de todo dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo, numa esfera separada, constituem a potência específica do dispositivo” (p. 45). A *oikonomia* teológica presente no dispositivo – dispositivo na proposta de Agamben, ressalte-se – é plena de atravessamentos com o desejo humano de felicidade e, portanto, com a satisfação das pulsões humanas. Assim posto, não parece acaso que Dufour (2013), seguindo outra trilha, também localize as pistas que ligam a tradição religiosa cristã ocidental à circulação de bens, à emergência do capitalismo e do liberalismo à liberação das pulsões:

Se Marx tivesse lido Sade, não teria cometido um grave erro: não ter visto que toda a economia também é uma enorme questão passional e pulsional. Se Marx tivesse lido Sade, o mundo seria outro. Teríamos evitado a criação desses monstros frios que foram as economias socialistas suspeitando de toda paixão, exceto a paixão pelo chefe. Não teríamos tido esta essa divisão altamente nociva entre Marx, por um lado, na economia de bens, e Freud por outro, na economia libidinal (...) (Dufour, 2013, p.165)

De tal sorte que, imersos em um consumismo obscuro e num mais-de-gozar¹¹ desenfreado, viveríamos no contemporâneo ultraliberal uma “pornocracia”, um regime em que ninguém, nem mesmo o rei, a rainha, escapam da exibição do corpo em seu funcionamento

¹¹ “Ou então bastava ler Marx, ampliado por Lacan. Com Marx, com efeito, aprendemos que resulta da dominação social uma soma, chamada *Mehrwert*, “mais-valia”, decorrente do sobre-trabalho imposto aos proletários. E com Lacan aprendemos que essa mais-valia recolhida pelo senhor também é uma reserva de fundo que pode ser convertida em gozos de todos os tipos, o “mais-de-gozar”. (DUFOR, 2013, fragmento 13, p. 27)

pulsional; “Ela poderia ser definida da seguinte maneira: a pornocracia é a forma de governança mais adaptada à era ultraliberal, na medida em que utiliza o Estado residual para emitir e propagar o mandamento: “Goze!”.” (Dufour, 2014, p. 41)

Para além disto, Hunt (1999), correndo por trilhos foucaultianos, detalha como a pornografia é histórica e, como ao longo da história, uma rede distinta de relações se constitui em torno da definição de uma — até então inexistente — pornografia. A pornografia, em consequência, não é dado imanente ou ontológico, tampouco universal, antes pelo contrário possui estatura histórica específica, não podendo ser equiparada às imagens artísticas de nus, ou explicitamente sexuais, arcaicas, medievais ou mesmo do Novo Mundo, por exemplo:

Embora o desejo, a sensualidade, o erotismo e até mesmo a representação explícita dos órgãos sexuais possam ser encontrados em muitos, senão em todos, tempos e lugares, a pornografia como categoria legal e artística parece ser um conceito tipicamente ocidental, com cronologia e geografia particulares. Em seu sentido moderno, o termo só foi definido e difundido no século XIX (Hunt, 1999, p. 10)

Assim posto, não seria ousadia, portanto, cogitar a hipótese de a pornografia — nos termos foucaultianos expandidos por Giorgio Agamben — ser um dispositivo. Um dispositivo que no contemporâneo se realiza, como entretenimento, beleza e cultura inclusive, com o empenho dos aparatos de uma sociedade que Bruno (2013) descreve como a da vigilância distribuída.

Vigilância Distribuída

Embora Fernanda Bruno enumere sete atributos que caracterizam o regime de vigilância distribuída contemporâneo, para os fins deste trabalho nos deteremos em dois deles. O segundo dos atributos da vigilância distribuída enfileirados por Bruno para caracterizar este regime em que a vigilância se distribui trata da diversidade de tecnologias, práticas, objetivos e objetos de vigilância. A listagem de tecnologias, confessadamente incompleta de Bruno, traz de câmeras de vigilâncias em áreas públicas, semipúblicas e privadas a webcams; de sistemas inteligentes de

videovigilância a câmeras de monitoramento e fiscalização de trânsito; dos sistemas de geolocalização a equipamentos de controle de ingresso tais como senhas e cartões de acesso, scanners de pessoas e objetos, além de sensores de presença e movimento; ou ainda de dispositivos de identificação biométrica como leitores de digital, íris ou de topografia facial. Sem pretender exaurir a catalogação das tecnologias hoje disponíveis para os fins de uma vigilância distribuída, a listagem se encerra com o objeto que é também interesse deste trabalho; o drone.

À vigilância distribuída — e isto é central neste trabalho — proposta por Fernanda Bruno é atribuída também a dimensão de espetáculo. De tal sorte que a vigilância não estaria confinada às dinâmicas dos circuitos de controle, segurança e normalização, mas sim cada vez mais se integraria aos circuitos de entretenimento e lazer. O jornalismo de celebridades e os paparazzi, os *reality shows* e as redes sociais na internet seriam exemplos de tais interpenetrações, exemplos de um vigiar obtido por graça do vigiado, uma “vigilância voluntária”:

A sua distribuição por inúmeros contextos sociais e o seu caráter cotidiano vão de par com uma tonalidade afetiva plural que se distancia do aspecto preponderantemente sombrio de outrora. Se por um lado a vigilância se justifica ou se exerce pelo medo e pela promessa de segurança, ela também mobiliza ou expressa todo **um circuito de libidos, prazeres e desejos**. (Bruno, 2013, p. 34. grifo do autor)

No circuito do entretenimento, se *Drone Boning* emerge como um exemplo de apuro estético e captura o olhar, outras produções, desta vez na própria órbita da indústria pornográfica norte-americana, capturam mais um desejo, uma pulsão violadora da, cada vez mais rara e residual, intimidade contemporânea que se realiza nas possibilidades de produções com drones. São experimentos estéticos empobrecidos, tais como *creepy drone guy*¹² e *drone hunter*¹³. Estes dois exemplos prezam menos pela estetização e mais pela fácil satisfação dos desejos embaralhados por um vigiar que se distribui. No primeiro caso um drone sobrevoa um quintal enquanto, nas bordas de uma piscina, um grupo de mulheres encena um *softcore* lésbico, gazeado talvez, no outro exemplo citado um drone registra um casal heterossexual em uma cena

¹²disponível em: <http://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=255879115>acesso em 04/12/2014

¹³disponível em: <<http://www.dronehunter.com>>acesso em 04/12/2014

do tipo *hardcore*, explícita sem dúvida, pela janela do segundo andar de um prédio. Assim, importa notar, se o emprego destes aparelhos voadores e vigiadores em experiências jornalística, estéticas, artísticas e comerciais já possuem alguns anos, parece que a indústria adulta viu na obra da *Ghost Cow Films* uma oportunidade de negócio, um desejo e uma possibilidade que se revela na forma do videoclipe, já que não foi possível localizar quaisquer tentativas da indústria pornográfica anteriores à divulgação de *Drone Boning* de utilizar drones.

A esta altura, é cauto, além de constatar as diferenças de qualidade no tratamento visual aplicado às produções referidas, notar que em *Drone Boning* o sexo simulado é flagrado em chave erótica — evitando a total explicitude que costuma caracterizar as produções pornográficas e optando pela sugestão —, em espaços abertos, públicos, de natureza, enquanto nos outros dois experimentos da indústria adulta os drones apontam suas lentes para espaços privados (a piscina; o apartamento). Curiosamente, enquanto o primeiro dá forma erótica à privatização de espaços públicos, os exemplos explícitos realizam pornografia a partir da exposição pública do espaço privado. Caberia perguntar, os realizadores de *Drone Boning*, fizeram a opção estética pelos espaços abertos por uma questão “ética”? Eis porque, além de uma eventual análise fílmica de *Drone Boning*, é irresistível citar o trecho de uma entrevista¹⁴ com os produtores do vídeo. Um dos diretores, Brandon LaGanke, responde sobre como surgiu o conceito que inspirou o filmete:

“Eu estava filmando um comercial em Wyoming, estava trabalhando com drones filmando uma cena a 90 graus de cima pra baixo e pensei comigo, não seria hilariante ter, em cada plano, um casal fudendo logo abaixo. Um tipo de “Onde está o Wally?” animado. Conforme eu comecei a contar às pessoas a ideia, brincando primeiro, as pessoas tiveram a mesma reação: privacidade, ataque de drones, invasão etc. Então eu levei a ideia até John Carlucci, meu parceiro na direção da Ghost Cow Films e formamos a ideia de uma experiência voyeurística, terminando em um humorístico comentário sobre a invasão de privacidade. O pensamento aqui foi, vamos dizer às pessoas que quando um drone vem, “Faça pornô, não faça a guerra”.

¹⁴ disponível em: <<http://filmmakermagazine.com/88221-five-questions-for-drone-boning-drone-porn-creators-brandon-laganke-and-john-carlucci/#.VIBUYDHF9-4>> acesso em 04/12/2014

O depoimento de LaGanke é curioso, pois a idéia “hilariante” originalmente concebida não pode ser encontrada na tensão erótica que *Drone Boning*, com o uso de batidas eletrônicas na trilha musical¹⁵ e da alternância compassada de planos, cria, tampouco é possível ver nas imagens qualquer vestígio pueril de “Onde está o Wally?”¹⁶. O erotismo sóbrio e luminoso evocado no curta-metragem, como um dos lados do par projeção-identificação experimentado pelo espectador, surge deste ineditismo de uma câmera voadora que faz real o desejo nada novo de flagrar o sexo do outro enquanto, de outro parte, previne e reifica o desejo contemporâneo das subjetividades que - suplantada a intimidade pela extimidade - voltam-se para o olhar alheio, realizando cada ato (sexual, inclusive) como performance. Composto por planos e performances cuidadosamente editados, *Drone Boning* parece repisar em sua narrativa audiovisual a hipótese de que a fronteira entre o público e o privado se esmaece a ponto de se tornar indiscernível, e que, por fim, isto é bom e belo. Só assim, num circuito “descolado” contemporâneo, que pretende operar transformações e dar novos sentidos à pornografia, ao drone e à tecnologia, o mote da contracultura da década de 1960 poderia ver o “amor” ser substituído por “pornô”, e que contra a vigilância nos voluntariaríamos à visibilidade e ao exibicionismo, evitando as preocupações quanto à preservação da intimidade que cercam os veículos aéreos não-tripulados.

Foi com a intenção de revelar o pornográfico do contemporâneo que Dufour recuperou de Santo Agostinho três libidos fundantes da modernidade: a *libido sentiendi* - a paixão dos sentidos e da carne -; a *libido dominandi* - a pulsão por possuir e dominar-; e a *libido sciendi* - o desejo de ver e saber-. A tríade libidinal resgatada por Dany-Robert está toda presente em *Drone Boning*, os desejos da carne na encenação, na performance, e nos gestos dos corpos, a *libido dominandi* na configuração de uma sociedade de vigilância distribuída, no controle espacial do drone que em vôo a tudo pode vigiar e o desejo de ver e saber na tecnologia do drone que permite o olhar humano se lance para o alto, para os céus. Aqui, o olho maquínico do drone, ainda que operado pelo homem, emula a onipresença do olho de Deus.

¹⁵ a trilha é de autoria de Taggart & Rosewood e recebe o sugestivo título de “Kink”.

¹⁶ Where's Wally? (Onde Está Wally? no Brasil) é uma série de literatura infanto-juvenil criada pelo ilustrador britânico Martin Handford. Nos livros o leitor encontra ilustrações que ocupam duas páginas inteiras, nas quais em algum lugar está escondido Wally, personagem central da série.

O resultado estético realizado pelo aparato voador que capta imagens em *Drone Bonning* parece ser uma destas evidências que, por demais explícitas, podem sublinhar os entrecruzamentos existentes no regime de visibilidade atual sob a forma de, nos termos de Fernanda Bruno, uma vigilância distribuída, onde se mesclam em doses diversas as matrizes de disciplina panóptica de Foucault, do espetáculo de Crary e Guy Debord, e de controle de Deleuze. Sem avançar neste aspecto, apontamos que é destes entrecruzamentos todos que, o erotismo e a pornografia, antes interessados na epiderme, nos detalhes de luz, penumbra, sombra e nos contornos da pele - a fronteira final entre o mundo exterior e a intimidade - e de uma pornografia que buscava cruzar esta divisa, mostrando explicitamente e anatomicamente os orifícios e as secreções, parecem configurar-se hoje em *Drone Bonning* na forma de planos distantes e muito luminosos, em que os corpos dos atores aparecem diminutos na tela; de um erótico e pornográfico já não mais interessado na decadente, violada e residual intimidade, mas sim – no que concerne ao emprego ubíquo de *drones* – na nascente extimidade¹⁷. Esta nova fronteira que se apresenta exige e cria de um só golpe os meios de sua própria consumação. Nos parece revelador, e não apenas dado de mera curiosidade, que, em um videoclipe marcado por paisagens naturais, o espaço íntimo do lar - no único momento que surge - seja abandonada e o plano revele a performance sexual de um casal no exterior, no quintal, de uma casa, nem tampouco que noutra trecho vejamos uma performance sexual do lado de fora de um carro. Assim, *Drone Bonning*, parece escolher não atentar contra a intimidade para incitar o desejo, mas sim lançar dúvidas sobre a pertinência na atualidade das separações existentes entre o domínio público e o privado, bem como discutir se ainda é cabível tal distinção.

Sumariamente, a narrativa visual do videoclipe convida-nos a, diante da onipresença da vigilância distribuída, voluntariarmo-nos ao exibicionismo, abrindo mão definitivamente de qualquer intimidade para, entregando-nos por completo à vigilância do outro, paradoxalmente, dar cabo ao que havia para ser vigiado. Tomado como sinal e sintoma, *Drone Bonning* falseia a questão e faz de uma proposta de rendição a vitória final da intimidade.

¹⁷ “No esforço de compreender estes fenômenos, alguns ensaístas aludem à sociabilidade líquida ou à cultura somática do nosso tempo, onde aparece um tipo de eu mais epidérmico e flexível, que se exhibe na superfície da pele e das telas. Referem-se também às personalidades alterdirigidas e não mais introdirigidas, construções de si orientadas para o olhar alheio ou “exteriorizadas”, não mais introspectivas ou intimistas.” (Sibília, 2008. p. 23)

Ao final, considerações

Publicado originalmente em 1990, *Post-Scriptum* sobre as sociedades de controle, de Gilles Deleuze, inventariou os aspectos talvez mais agudos da superação das sociedades disciplinares tal qual pensadas em Foucault, por uma sociedade de controle. Onde em Foucault havia a fábrica, Deleuze enxerga a empresa, um tempo em que os regimes de confinamentos são progressivamente substituídos por um controle ao ar livre. Deleuze não pretende, e o faz com uma clareza incomum, definir qual dos dois regimes é “o mais duro, ou o mais tolerável” (Deleuze, 1992. p. 220). O indivíduo, a assinatura, a matrícula, e a escola são substituídos pelo “divíduo”, pela cifra, pela “formação contínua”.

Descrevendo o atual estágio mutante do capital, Deleuze acredita ser talvez o dinheiro a expressão maior das distinções entre as duas sociedades de que trata o texto, se antes era o metalismo das moedas cunhadas em ouro que servia de medida padrão, hoje é a volatilidade gasosa das trocas financeiras flutuantes. “A velha toupeira monetária é o animal dos meios de confinamento, mas a serpente é o das sociedades de controle. Passamos de um animal a outro, da toupeira à serpente, no regime em que vivemos, mas também na nossa maneira de viver e nas nossas relações com outrem” (Deleuze, 1992. P. 222).

Certo de que está diante do início de “alguma coisa”, Deleuze afirma: “O estudo sócio-técnico dos mecanismos de controle, apreendidos em sua aurora, deveria ser categorial e descrever o que está em vias de ser implantado no lugar dos meios de confinamento disciplinares” (Deleuze, 1992, p. 225).

Cabe cogitar, portanto, se os aparatos da sociedade da vigilância distribuída - nos termos de Bruno - ou da sociedade de controle - para Deleuze - estariam implicados num dispositivo pornográfico que articula pulsões, desejos e fetiches, canalizando o sujeito hiperexcitado para o consumo, a performance e os obscenos excessos. De tal maneira que não parece ousadia cogitar o drone, e sua capacidade de atender à diversidade de atravessamentos da vigilância distribuída,

como uma figura maquina central do regime de visibilidade contemporâneo. Pois, se para Deleuze a alegoria da toupeira disciplinar é superada pela da serpente¹⁸ do controle, o que pensaria o filósofo francês nos dias atuais, quando, já alada, a serpente insinua seus primeiros vôos.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? *In O que é o contemporâneo? e outros ensaios*; Chapecó, SC; Argos, 2009.

BRUNO, Fernanda. Ver e ser visto: subjetividade, estética e atenção *In Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade / Fernanda Bruno. – Porto Alegre: Sulina, 2013. 190 p.*

CRARY, Jonathan. A modernidade e o problema do observador *In Técnica do observador: visão e modernidade no século XIX.*

DELEUZE, Gilles. Post-Scriptum sobre as sociedades de controle *In Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2ª Edição. 2008.

DEBORD, Guy. A Sociedade do espetáculo.

DUFOUR, Dany-Robert. **A cidade perversa: liberalismo e pornografia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

FERRAZ, M. C. .F. **Genealogia, comunicação e cultura somática** *In Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, pp. 163-178, jan./abr. 2013.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão** 22ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000, 262 p.

¹⁸ “Os anéis de uma serpente são ainda mais complicados que os buracos de uma toupeira” (DELEUZE, 1992. P. 226)

HUNT, Lynn. **A invenção da pornografia:** a obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800. Tradução Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

SIBILIA, Paula. **O show do eu:** a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

Filmografia

DRONE boning. Direção: Brandon LaGanke e John Carlucci. Gost Cow Films, 2014.

Disponível em: < <https://vimeo.com/109274211> > . Acesso em Julho de 2014.