



A MÁQUINA DA FARSA: EXTREMISMO ALGORÍTMICO E A ESTÉTICA DO ABSURDO NAS REDES SOCIAIS

THE FARCE MACHINE: ALGORITHMIC EXTREMISM AND THE AESTHETICS OF ABSURDITY ON SOCIAL MEDIA

Alexandre De Nadal¹
PPGAV - UFRGS
Associado ANPAP: não

RESUMO

Este artigo discute como algoritmos e plataformas digitais amplificam afetos extremos e reconfiguram o espaço público como farsa. A partir de autores como Marx, Hal Foster, Musil, Jarry, Muntadas e Tiziana Terranova, analisa-se a radicalização algorítmica, a captura dos afetos e o papel da arte como contra-dispositivo. Propõe-se que estratégias estéticas de ruído, opacidade e recontextualização crítica podem resistir à lógica de captura e visibilidade imposta pelas redes.

Palavras-Chave: Extremismo. Redes sociais. Pós-verdade. Algoritmos. Resistência estética.

ABSTRACT

This article examines how algorithms and digital platforms amplify extreme affects and reconfigure public space as farce. Drawing on authors such as Marx, Hal Foster, Musil, Jarry, Muntadas and Tiziana Terranova, the article analyzes algorithmic radicalization, the capture of affects and the role of art as a counter-device. It proposes that aesthetic strategies based on noise, opacity and critical recontextualization can resist the logic of capture and visibility imposed by networks.

KEYWORDS: *Extremism; Social media; Post-truth; Algorithms; Aesthetic resistance.*

¹ Alexandre De Nadal é artista visual, Mestre e atualmente Doutorando em Poéticas Visuais (PPGAV-UFRGS). Arquiteto formado pela UniRitter. Pesquisa os conceitos da simulação e da desinformação em suas obras. Alguns destaques: 2º lugar no 3º Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea (2019), prêmio Incentivo à Criatividade no Salão de Artes da Câmara de Porto Alegre (2016) e indicação ao Açorianos de Artes Plásticas (2014). E-mail: alex.dna@gmail.com. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/2725594282596727>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0473-9944>.



Introdução

Vivemos tempos extremos, em que os limites entre realidade e ficção, política e performance, razão e delírio parecem dissolvidos em um contínuo de ruído digital. No centro desse cenário estão as redes sociais, que funcionam não apenas como meios de comunicação, mas como “máquinas de intensificação afetiva”², amplificando ressentimentos, consolidando bolhas ideológicas e produzindo realidades paralelas regidas por lógicas conspiratórias. Este artigo parte do entendimento de que os algoritmos que moldam a experiência *online*, projetados por estrategistas e corporações — para alguns, os verdadeiros engenheiros do caos —, vêm transformando o espaço público em um teatro de farsa e absurdo.

A reflexão articula referências filosóficas, literárias e críticas, como a célebre tese de Hegel, complementada por Karl Marx, de que os grandes eventos da história se repetem, primeiro como tragédia, depois como farsa (Marx, 2011). O crítico de arte e historiador americano Hal Foster observa que, na contemporaneidade, essa farsa assume formas grotescas, onde a vulgaridade e o insulto substituem o argumento, e a pós-verdade reina como lógica dominante. O escritor austríaco Robert Musil contribui com sua análise sobre a estupidez, que se manifesta na recusa deliberada ao pensamento crítico. Já o romancista francês Alfred Jarry e sua patafísica (a ciência dos absurdos) permitem ler a política contemporânea como um delírio institucionalizado.

No campo da análise sociotécnica³, o escritor e analista político ítalo-suíço Giuliano Da Empoli e o jornalista americano Max Fisher investigam como as plataformas



digitais promovem a radicalização ao premiar discursos extremos, transformando o medo e o ódio em moedas de engajamento. Neste contexto, o dissenso é abolido, o adversário vira inimigo e a adesão ideológica se dá por meio da crença em uma verdade revelada — frequentemente paranoica e fictícia.

Este texto busca, portanto, analisar como se dá a estética desse novo regime de discurso e o que isso implica para o campo da arte, da crítica e da política. Que tipo de resposta é possível diante de um sistema que transforma qualquer tentativa de dissidência em ruído assimilável⁴? Haveria ainda espaço para uma arte que proponha resistência simbólica diante de tanta brutalidade?

A farsa como modo de operação contemporâneo

O século XXI testemunha um cenário no qual a farsa deixou de ser um episódio isolado ou cômico para tornar-se método estruturante da vida pública. Retomando a célebre proposição de Karl Marx no “18 Brumário de Luís Bonaparte”, segundo a qual os grandes fatos e personagens da história se repetem, “a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa”, podemos observar como a esfera pública atual é atravessada por uma repetição farsesca da política, da ética e da linguagem. Essa repetição, longe de neutralizar os efeitos da tragédia anterior, os reconfigura em chave caricatural, grotesca e muitas vezes violenta. Como diz o sociólogo e filósofo alemão Herbert Marcuse, no epílogo escrito para a edição de 1965 do mesmo livro, “os fatos e personagens da história mundial que ocorrem, por assim dizer, duas vezes, na segunda não ocorrem mais como farsa. Ou melhor: a farsa é mais terrível do que a tragédia à qual ela segue” (Marcuse, 2011).

Hal Foster, em “O que vem depois da farsa?”, descreve com precisão esse regime de comunicação onde o insulto, a desinformação e a banalidade ganham centralidade (Foster, 2021). Nas redes sociais, a farsa não é um desvio da norma, mas o próprio sistema de funcionamento: o riso cínico substitui o argumento, o espetáculo de si se sobrepõe ao debate e o ultraje se converte em métrica de sucesso. Não há mais uma disputa pela verdade, mas uma concorrência de versões



“sentidas” da realidade, cada qual embalada por afetos fortes como raiva, indignação ou medo.

Essa lógica se aproxima daquilo que Alfred Jarry chamou de “patafísica”: uma ciência das soluções imaginárias, onde tudo é possível e nada precisa ser coerente. O “Pai Ubu”, figura central de sua obra, reina como um soberano grotesco, incapaz e tirânico, mas sustentado por um aparato simbólico delirante — o que remete às lideranças contemporâneas que operam com uma retórica de absurdos, zombarias e promessas impossíveis. A patafísica, que outrora era uma paródia da ciência moderna, hoje parece uma descrição precisa das estratégias discursivas que dominam os algoritmos.

O conceito de estupidez, tal como analisado por Robert Musil em seu ensaio “Sobre a Estupidez”, ganha atualmente relevância. Para o autor, a estupidez não é mera ausência de inteligência, mas pode coexistir com ela — sobretudo quando o pensamento se torna rígido, dogmático e resistente à complexidade (Musil, 2014). É essa forma ideológica e cristalizada da razão que aparece, com frequência, nos discursos que circulam nas redes, onde a dúvida é substituída por certezas inquestionáveis, e a crítica cede lugar a automatismos emocionais e morais.

Assim, a farsa contemporânea não é apenas uma repetição vazia, mas um modo de organização das relações sociais e afetivas. Ela estrutura o campo do visível, do dizível e do pensável, e se manifesta tanto na política institucional quanto na estética e no cotidiano digital.

A máquina do caos: algoritmos do ódio

A radicalização dos discursos e a consolidação de posições extremas nas redes sociais não ocorrem por acaso. Elas são, em larga medida, estrategicamente produzidas por sistemas algorítmicos cujo objetivo principal não é a construção de diálogo, mas a maximização de engajamento. Como mostram Giuliano Da Empoli, em “Os Engenheiros do Caos”, e Max Fisher, em “A Máquina do Caos”, plataformas como *Facebook*, *Twitter (X)*, *TikTok* e *YouTube* são desenhadas para promover conteúdos que provoquem reações emocionais intensas, como a indignação, a raiva



e o medo. Tais afetos não apenas geram mais cliques e compartilhamentos, como criam vínculos identitários profundos entre usuários e suas respectivas “bolhas” cognitivas.

Da Empoli argumenta que a mentira, a manipulação e o conspiracionismo deixaram de ser desvios do discurso público: eles são hoje instrumentos centrais na disputa política contemporânea. Sob o verniz da “liberdade de expressão” ou da “rebeldia contra o sistema”, figuras públicas e grupos organizados usam as redes para propagar visões distorcidas da realidade, alimentadas por teorias conspiratórias que encontram ampla ressonância em sujeitos desorientados, ressentidos ou ansiosos por fazer parte de “algo maior”.

O conspiracionista propõe sempre uma mensagem lisonjeira. Ele compreende o raivoso, ele conhece sua ira e a justifica: OK, não é sua culpa, é dos outros, mas você ainda pode se corrigir e se transformar num soldado da batalha pela verdadeira justiça. Começa-se de coisas as mais ínfimas para se chegar às maiores. (Da Empoli, 2019, p. 77).

O que se observa, então, é uma nova forma de pertencimento que não se baseia na empatia ou na construção coletiva de sentidos, mas na identificação com uma “verdade” revelada — geralmente paranoica, fantasiosa e inimiga da complexidade. Tal pertencimento funciona como *bunker* afetivo, no qual se acredita saber o que os “outros não veem”, e onde se compartilham certezas imunes à crítica. A sensação de exclusividade — de ser parte de um grupo que “acordou” — substitui o compromisso com o comum.

Fisher, por sua vez, denuncia como as grandes plataformas tecnológicas atuam como verdadeiras fábricas de ressentimento, moldando subjetividades e modulando comportamentos com base em métricas invisíveis ao usuário comum. O conteúdo mais sensacionalista, polarizador e absurdo tem mais chance de circular porque ativa nossos sistemas emocionais mais primitivos: medo da morte, desejo de segurança, necessidade de validação. Não se trata de efeito colateral, mas de projeto: um modelo de negócios que lucra com o colapso da esfera pública racional. Como afirma Hal Foster:



Uma razão para a atual ineficácia de um argumento racional, e mais ainda da desmistificação crítica, é que muitas vezes o paranoico acredita em suas construções com muito mais fervor do que as pessoas sãs confiam nas coisas como elas são. Se estiver suficientemente convencido, o paranoico pode convencer outros; na realidade, como vemos com Donald Trump, a convicção dificilmente é requisitada para servir ao truque de ofuscação flagrante e da mentira deslavada. (Foster, 2021, p. 35).

Essa arquitetura digital tende a abolir o dissenso e transformar o outro em inimigo. O debate público cede lugar a batalhas narrativas travadas com memes, discursos inflamados e linchamentos simbólicos. A prática do cancelamento é uma das manifestações mais visíveis desse fenômeno: não se trata de crítica, mas de destruição. Em vez de produzir responsabilização ou transformação, o cancelamento serve como ritual de pureza moral e como ferramenta de controle coletivo, muitas vezes instrumentalizado por algoritmos que amplificam a visibilidade dos conflitos.

Neste cenário, as redes sociais não são apenas palco do extremismo, mas infraestruturas da radicalização. Elas não refletem os extremos: elas os produzem, os gerenciam e os vendem.

A tecnologia das redes sociais exerce uma força de atração tão poderosa na nossa psicologia e na nossa identidade, e é tão predominante na nossa vida, que transforma o jeito como pensamos, como nos comportamos e como nos relacionamos uns com os outros. O efeito, multiplicado por milhões de usuários, tem sido a transformação da própria sociedade. (Fisher, 2023, p. 21).

Estética do absurdo e produção artística em tempos de extremos

Diante desse ambiente saturado por farsas, ressentimento e algoritmos, levanta-se a pergunta: qual o papel da arte nesse ecossistema? Como reagir a uma realidade em que o absurdo deixou de ser metáfora para se tornar método de governo e forma de vida digital? Se a patafísica de Alfred Jarry já zombava dos sistemas de racionalidade moderna, hoje ela parece descrever com precisão o funcionamento de nossas instituições simbólicas — não como crítica, mas como diagnóstico.

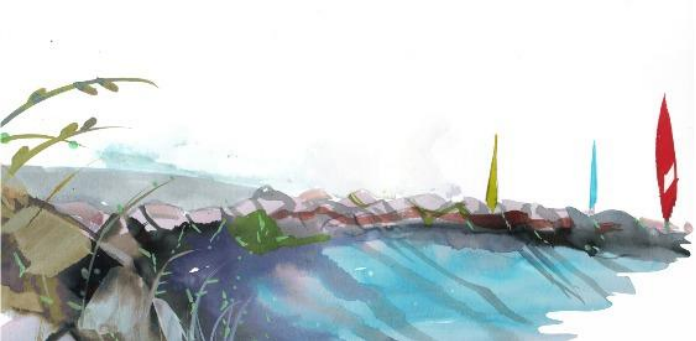


A arte contemporânea, historicamente treinada para lidar com ambiguidade, ironia e ruptura, encontra-se agora diante de um paradoxo: sua linguagem parece ter sido sequestrada pelo próprio sistema que ela pretendia confrontar. Elementos do grotesco, da paródia e da performance, outrora subversivos, são incorporados por discursos extremistas que os utilizam como recurso estético para capturar a atenção e driblar a censura. Em outras palavras, a estética da disrupção passou a servir à máquina da farsa.

Nesse contexto, muitos artistas se veem diante de duas armadilhas: ou caem na impotência crítica — com medo de que toda ironia seja mal interpretada —, ou cedem à denúncia direta, que rapidamente é absorvida e neutralizada pelo ciclo viral das redes. Como sugerem os teóricos da arte pós-crítica, a simples exposição do problema já não basta: é preciso tensionar as formas, reinventar linguagens, desafiar as estruturas perceptivas moldadas pelos algoritmos.

Entre as estratégias possíveis de resistência simbólica, destacam-se aquelas que reencenam criticamente a própria lógica da farsa, expondo suas engrenagens pelo uso da ironia e do absurdo; outras que apostam na desaceleração e na opacidade, recusando a visibilidade compulsória e propondo experiências estéticas que escapam ao rastreamento algorítmico; e ainda aquelas que cultivam o dissenso como forma, apresentando proposições ambíguas, deslocadas e difíceis de absorver pelos circuitos de consumo rápido e polarização emocional.

Esse debate pode ser ampliado a partir do conceito de *free labor*, formulado pela pesquisadora italiana Tiziana Terranova para descrever o trabalho gratuito e imaterial realizado por usuários nas redes digitais. Cada interação — curtida, comentário, compartilhamento — alimenta os sistemas de produção de valor baseados na extração de dados e na modulação de afetos. Dentro dessa lógica, até mesmo as reações de indignação ou dissenso podem ser convertidas em capital informacional. A arte, nesse contexto, pode operar como contra-dispositivo, ao propor modos de presença e criação que escapem à lógica da produtividade afetiva. Obras que resistem à legibilidade imediata, que suspendem o fluxo acelerado de informações ou que interrompem a transparência forçada do engajamento



algorítmico apontam para uma estética da recusa — não como silêncio apático, mas como estratégia ativa de não-captura.

Entre os artistas que enfrentam criticamente o ambiente de saturação comunicacional, o catalão Antoni Muntadas ocupa um importante lugar. Desde os anos 1970, sua obra investiga as formas como os meios de comunicação moldam a percepção pública e constroem ideologias. Projetos como “The File Room” (1994), um arquivo participativo de casos de censura cultural, e “Media Sites / Media Monuments” (1990–2000), que examina a transformação de espaços urbanos pela mídia, mostram como o artista antecipa questões hoje amplificadas pelas redes sociais: a disputa por visibilidade, a naturalização da vigilância, a estetização do poder.

Em “On Translation: Fear/Miedo” (2005), Muntadas expõe como o medo é manipulado discursivamente para instaurar políticas de controle, operando uma crítica precisa à construção midiática da insegurança — fenômeno igualmente explorado por plataformas digitais ao alimentar ciclos de pânico e identificação ideológica. O artista tensiona as noções de esfera pública e privada, propondo uma estética do ruído, da dúvida e da exposição crítica de discursos deslocados de seus contextos originais. Sua prática oferece um modelo de resistência simbólica que não recai na denúncia literal, mas convoca o espectador a decifrar e duvidar, desmontando os automatismos perceptivos criados pela mídia.

A arte, nesses termos, não serve como ilustração do caos nem como resposta moralizante. Ela atua como dispositivo de reconfiguração sensível, capaz de interromper fluxos previsíveis, suspender automatismos e revigorar o olhar. Em tempos extremos, talvez sua potência esteja menos em representar o mundo do que em interrogar o que ainda pode ser pensado, sentido e imaginado fora da lógica dos extremos.

Considerações finais

Atravessamos um tempo em que os extremos não são exceção, mas norma. Alimentados por sentimentos intensos e mediados por arquiteturas digitais opacas,



os discursos de ódio e a pós-verdade — com seu oceano de *fake news* — tornam-se pilares de um novo regime de visibilidade. A farsa, longe de ser apenas um modo de representação cômica, passou a operar como mecanismo estruturante da esfera pública, intensificado por algoritmos cuja lógica comercial se confunde com a engenharia do caos político.

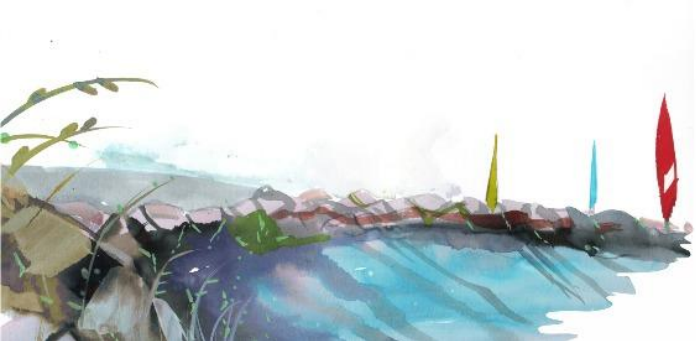
Neste cenário, a arte é convocada não apenas a reagir, mas a reinventar sua própria função crítica. Diante da banalização do absurdo e da espetacularização do grotesco, não basta denunciar: é preciso tensionar o sensível, sabotar formas, deslocar afetos. A estética do absurdo, quando reapropriada criticamente, pode abrir fissuras nos circuitos de automatismo e desumanização que marcam a vida digital contemporânea.

Como lembra Tiziana Terranova, os sistemas digitais operam com uma economia baseada na captura dos afetos e na aceleração contínua da experiência. Frente a isso, a arte pode assumir um papel estratégico: não o de oferecer respostas ou soluções, mas o de criar zonas de suspensão, fricção e opacidade — espaços nos quais a lógica da visibilidade, da eficiência e do engajamento é desafiada sensivelmente.

Se, como disse Marx, a história se repete como tragédia e depois como farsa, cabe à arte indagar se há uma terceira possibilidade: não da repetição, mas de ruptura. Não uma ruptura de estilos e conceitos, como tantas vezes ocorreu em sua história, mas operada nos detalhes, nas bordas, nos ruídos que escapam ao controle algorítmico. Talvez aí resida, ainda, uma potência estética para os tempos extremos que nos atravessam.

Referências

DA EMPOLI, Giuliano. *Os engenheiros do caos: como as fake news, as teorias da conspiração e os algoritmos estão sendo utilizados para disseminar ódio, medo e influenciar eleições*. São Paulo: Vestígio, 2019.



FISHER, Max. *A máquina do caos: como as redes sociais reprogramam nossa mente e nosso mundo*. São Paulo: Todavia, 2023.

FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

JARRY, Alfred. *Ubu rei ou Os poloneses*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

MARCUSE, Herbert. Prólogo. In: MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

MUNTADAS, Antoni. *Muntadas: Entre/Between*. Nova York: Museu do Bronx / ACTAR, 2011.

MUSIL, Robert. *Robert Musil: Sobre a estupidez, os livros e a literatura*. Cadernos de Tradução, Porto Alegre, v. 1, n. 34, págs XXX a XX, jan/jun 2014. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdetraducao/issue/view/4936>. Acesso em 11 de junho de 2025.

TERRANOVA, Tiziana. Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy. In: *Social Text*, n. 63, vol. 18, 2000, p. 33–58.

TERRANOVA, Tiziana. *Network Culture: Politics for the Information Age*. London: Pluto Press, 2004.

Notas

² A expressão “máquinas de intensificação afetiva” é aqui utilizada para designar o modo como os sistemas algorítmicos operam nas redes sociais, amplificando afetos como raiva, medo, ressentimento e desejo de identificação ideológica.

³ Utilizei “análise sociotécnica” ao invés de “sociológica” para dar ênfase à articulação entre sociedade e tecnologia, e para situar autores como Giuliano Da Empoli e Max Fisher dentro de um campo que pensa não só o social, mas o modo como o social é modelado por dispositivos técnicos.

⁴ Usei “ruído assimilável” para destacar essa capacidade sutil e insidiosa das redes sociais de capturar o dissenso e transformá-lo em parte do espetáculo, esvaziando seu potencial disruptivo. A crítica se torna estilo, mercadoria, ou apenas mais um “conteúdo” no feed. Logo, não é eliminada, mas neutralizada pelo excesso de visibilidade e de circulação.