

organizadores

Fabrcio Silveira e Nísia Martins do Rosário

Corpo, Comunicação e Espaço

arranjos
performativos

organizadores

Fabrcio Silveira e Nísia Martins do Rosário

Corpo, Comunicação e Espaço

arranjos
performativos

| São Paulo | 2021 |



Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2021 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2021 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - CC BY-NC (CC BY-NC-ND). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Airton Carlos Batistela <i>Universidade Católica do Paraná, Brasil</i>	Breno de Oliveira Ferreira <i>Universidade Federal do Amazonas, Brasil</i>
Alaim Souza Neto <i>Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil</i>	Carla Wanessa Caffagni <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Alessandra Regina Müller Germani <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Carlos Adriano Martins <i>Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil</i>
Alexandre Antonio Timbano <i>Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil</i>	Caroline Chioquetta Lorenset <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Alexandre Silva Santos Filho <i>Universidade Federal de Goiás, Brasil</i>	Cláudia Samuel Kessler <i>Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil</i>
Aline Daiane Nunes Mascarenhas <i>Universidade Estadual da Bahia, Brasil</i>	Daniel Nascimento e Silva <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Aline Pires de Moraes <i>Universidade do Estado de Mato Grosso, Brasil</i>	Daniela Susana Segre Guertzenstein <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Aline Wendpap Nunes de Siqueira <i>Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil</i>	Danielle Aparecida Nascimento dos Santos <i>Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil</i>
Ana Carolina Machado Ferrari <i>Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil</i>	Delton Aparecido Felipe <i>Universidade Estadual de Maringá, Brasil</i>
Andre Luiz Alvarenga de Souza <i>Emill Brunner World University, Estados Unidos</i>	Dorama de Miranda Carvalho <i>Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil</i>
Andreza Regina Lopes da Silva <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>	Doris Roncareli <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Antonio Henrique Coutelo de Moraes <i>Universidade Católica de Pernambuco, Brasil</i>	Elena Maria Mallmann <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>
Arthur Vianna Ferreira <i>Universidade Católica de São Paulo, Brasil</i>	Emanoel Cesar Pires Assis <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Bárbara Amaral da Silva <i>Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil</i>	Erika Viviane Costa Vieira <i>Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil</i>
Beatriz Braga Bezerra <i>Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil</i>	Everly Pegoraro <i>Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil</i>
Bernadette Beber <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>	Fábio Santos de Andrade <i>Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil</i>

Fauston Negreiros

Universidade Federal do Ceará, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Barcellos Razuck

Universidade de Brasília, Brasil

Francisca de Assiz Carvalho

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Gabriela da Cunha Barbosa Saldanha

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Gabrielle da Silva Forster

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Guilherme do Val Toledo Prado

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa

Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Vitoriano

Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais

Anísio Teixeira, Brasil

Helen de Oliveira Faria

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Heloisa Candello

IBM e University of Brighton, Inglaterra

Heloisa Juncklaus Preis Moraes

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Ismael Montero Fernández,

Universidade Federal de Roraima, Brasil

Jeronimo Becker Flores

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

José Luís Giovanoni Fornos Pontifícia

Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Josué Antunes de Macêdo

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Júlia Carolina da Costa Santos

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini

Universidade de São Paulo, Brasil

Juliana Tiburcio Silveira-Fossaluzza

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Julierme Sebastião Moraes Souza

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Karlla Christine Araújo Souza

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Laionel Vieira da Silva

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leandro Fabricio Campelo

Universidade de São Paulo, Brasil

Leonardo Jose Leite da Rocha Vaz

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lidja Oliveira

Universidade de Aveiro, Portugal

Luan Gomes dos Santos de Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Luciano Carlos Mendes Freitas Filho

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Marceli Cherchiglia Aquino

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Marcia Raika Silva Lima

Universidade Federal do Piauí, Brasil

Marcos Uzel Pereira da Silva

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Marcus Fernando da Silva Praxedes

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Margareth de Souza Freitas Thomopoulos

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Maria Angelica Penatti Pipitone

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Maria Cristina Giorgi

Centro Federal de Educação Tecnológica

Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria de Fátima Scaffo

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Maria Isabel Imbroni

Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Luzia da Silva Santana

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Sandra Montenegro Silva Leão

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai

Universidade de São Paulo, Brasil

Miguel Rodrigues Netto

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Nara Oliveira Salles

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Neli Maria Mengalli

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging

Universidade de São Paulo, Brasil

Patrícia Helena dos Santos Carneiro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Patrícia Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal

Patricia Mara de Carvalho Costa Leite
Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil

Paulo Augusto Tamanini
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Priscilla Stuart da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Radamés Mesquita Rogério
Universidade Federal do Ceará, Brasil

Ramofly Bicalho Dos Santos
Universidade de Campinas, Brasil

Ramon Taniguchi Piretti Brandao
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Rarielle Rodrigues Lima
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Renatto Cesar Marcondes
Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Luiz de Bittencourt
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Rita Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal

Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade de Brasília, Brasil

Thyana Farias Galvão
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Valdir Lamim Guedes Junior
Universidade de São Paulo, Brasil

Valeska Maria Fortes de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wagner Corsino Enedino
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wanderson Souza Rabello
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Washington Sales do Monte
Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle - Canoas, Brasil

Adriana Flavia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alessandra Dale Giacomini Terra
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alessandro Pinto Ribeiro
Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Marques Marino
Centro Universitário Salesiano de São Paulo, Brasil

Aline Patrícia Campos de Tolentino Lima
Centro Universitário Moura Lacerda, Brasil

Ana Emídia Sousa Rocha
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Ana Iara Silva Deus
Universidade de Passo Fundo, Brasil

Ana Julia Bonzanini Bernardi
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Ana Rosa Gonçalves De Paula Guimarães
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Antonio de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Anne Karynne da Silva Barbosa
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Antônia de Jesus Alves dos Santos
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Ariane Maria Peronio Maria Fortes
Universidade de Passo Fundo, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Bianca Gabriely Ferreira Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruna Donato Reche
Universidade Estadual de Londrina, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Camila Amaral Pereira
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Carolina Fontana da Silva
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carolina Fragoso Gonçalves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Cecília Machado Henriques
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Cíntia Moralles Camillo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Claudia Dourado de Salces
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Cleonice de Fátima Martins
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Cristiano das Neves Vilela
Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniella de Jesus Lima
Universidade Tiradentes, Brasil

Dayara Rosa Silva Vieira
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Dayse Rodrigues dos Santos
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Deborah Susane Sampaio Sousa Lima
Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Diogo Luiz Lima Augusto
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Ederson Silveira
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Elaine Santana de Souza
*Universidade Estadual do Norte Fluminense
Darcy Ribeiro, Brasil*

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Elias Theodoro Mateus
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

- Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil
- Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
- Eliizânia Sousa do Nascimento
Universidade Federal do Piauí, Brasil
- Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil
- Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Emanuella Silveira Vasconcelos
Universidade Estadual de Roraima, Brasil
- Érika Catarina de Melo Alves
Universidade Federal da Paraíba, Brasil
- Everton Boff
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
- Fabiana Aparecida Vilaça
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil
- Fabiano Antonio Melo
Universidade Nova de Lisboa, Portugal
- Fabricia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
- Fabício Nascimento da Cruz
Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil
- Francisco Isaac Dantas de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
- Francisco Jeimes de Oliveira Paiva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil
- Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
- Gean Breda Queiros
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
- Germano Ehler Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil
- Glauco Martins da Silva Bandeira
Universidade Federal Fluminense, Brasil
- Graciele Martins Lourenço
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
- Handerson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
- Heliton Diego Lau
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil
- Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil
- Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
- Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
- Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil
- Jeane Carla Oliveira de Melo
Universidade Federal do Maranhão, Brasil
- João Eudes Portela de Sousa
Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
- João Henriques de Sousa Junior
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
- Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil
- Juliana da Silva Paiva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil
- Junior César Ferreira de Castro
Universidade Federal de Goiás, Brasil
- Lais Braga Costa
Universidade de Cruz Alta, Brasil
- Leia Mayer Eyng
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
- Manoel Augusto Polastrelli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
- Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
- Marcos dos Reis Batista
Universidade Federal do Pará, Brasil
- Maria Edith Maroca de Avelar Rivelli de Oliveira
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
- Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
- Miriam Leite Farias
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
- Natália de Borba Pugens
Universidade La Salle, Brasil
- Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
- Raick de Jesus Souza
Fundação Oswaldo Cruz, Brasil
- Railson Pereira Souza
Universidade Federal do Piauí, Brasil
- Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil
- Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil
- Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Valdemar Valente Júnior
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Wallace da Silva Mello
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Wellton da Silva de Fátima
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Wilder Kleber Fernandes de Santana
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

Direção editorial	Patricia Biegging Raul Inácio Busarello
Diretor de sistemas	Marcelo Eyng
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Ligia Andrade Machado
Editoração eletrônica	Peter Valmorbida
Imagens da capa	Evening_Tao - Freepik.com
Editora executiva	Patricia Biegging
Revisão	Fabricao Silveira e os autores
Organizadores	Fabricao Silveira Nisia Martins do Rosario

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C822 Corpo, comunicação e espaço: arranjos performativos.
Fabricao Silveira, Nisia Martins do Rosario - organizadores.
Pimenta Cultural, 2021. 259p..

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5939-090-8 (eBook)

1. Comunicação. 2. Corporalidade. 3. Interdisciplinar.
4. Antropologia. 5. Sociedade. 6. Educação. I. Silveira, Fabricao.
II. Rosario, Nisia Martins do. II. Título.

CDU: 316.4
CDD: 304

DOI: 10.31560/pimentacultural/2021.908

PIMENTA CULTURAL
São Paulo - SP
Telefone: +55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com



2 0 2 1

SUMÁRIO

Apresentação..... 12

Fabício Silveira

Nísia Martins do Rosário

PARTE UM

Capítulo 1

Corpo e espaço na cidade contemporânea..... 16

Sinara Sandri

Capítulo 2

**Desconfigurando o corpo padrão
e configurando o consumidor na publicidade 33**

João Batista Nascimento dos Santos

PARTE DOIS

Capítulo 3

Corpos em defesa dos espaços de vida 55

Yvets Morales Medina

Capítulo 4

**Constância antropofágica
e inconstância dos corpos 73**

Ricardo Machado

PARTE TRÊS

Capítulo 5

Corpo, crise e sentidos de interdependência:

movimentos transsubjetivos
na pandemia de Covid-19 96
Danielle Miranda da Silva

Capítulo 6

A morte na pandemia: simulação,
apagamento e dessacralização midiática
de cadáveres eletrônicos 117
Nísia Martins do Rosário

Capítulo 7

O corpo eletrônico pandêmico:
novo modo de estar do corpo
durante a pandemia do coronavírus 133
Paula Coruja

PARTE QUATRO

Capítulo 8

Performance(s) em rede: estranhamentos,
desvios e modulação da experiência individual 158
Douglas Ostruca

Capítulo 9

**Romantismo abstrato, escândalo
e compartilhamento excessivo em *Eu Amo Dick*** 181
Fabrcio Silveira

PARTE CINCO

Capítulo 10

A lição das coisas

[Intervalo em Masao Yamamoto] 209

Cristiano Bedin da Costa

Capítulo 11

O que pode um rosto? 235

Clarissa Rita Daneluz

Sobre os autores e as autoras 257

Índice remissivo..... 261



APRESENTAÇÃO

*Fabício Silveira
Nísia Martins do Rosário*

Este livro reúne textos produzidos na órbita do Núcleo de Pesquisas “Corporalidades”, coordenado pela profa. Dra. Nísia Martins do Rosário, junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul¹. Trata-se de uma série de estudos implementados nos últimos anos, muitos deles como parte ou como síntese dos resultados de investigações de doutoramento ou pós-doutorado.

O que vem a público é uma amostragem daquilo que nos ocupa, seja em nossos encontros quinzenais de trabalho, seja em nossas pesquisas singulares, nos fóruns de discussão, nas tarefas de sala de aula e nas cooperações acadêmicas em que nos engajamos.

A expressão “Corporalidades”, para nós, não nomeia apenas um grupo de estudos. Antes disso – e/ou junto disso –, refere também àquele que definimos como o campo prioritário de nossos debates. É para o corpo – as performances e as gramáticas corporais, os modos de existência e os novos regimes visuais do corpo, seus limites testados, sua forma refeita, as lutas corporais, seus momentos de crise, glória e superação – que nossa atenção se dirige.

A perspectiva utilizada é a perspectiva comunicacional. Os meios, os espaços tecno-simbólicos de mediação e os processos comunicacionais são tomados como vetores essenciais de nossas

¹ “Corporalidades” é um dos quatro Núcleos de Pesquisa que se articulam dentro do mesmo diretório do CNPq e integram o Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC), em atuação no referido PPGCom, desde 2010, junto à Linha 2 – Culturas, Política e Significação.

discussões. Os corpos resultam assim ambientados às mídias, assimilados por elas (narrados, simbolizados), apreendidos num interfaceamento, num jogo de assimilação e captura. É a tensão entre esses pólos – corpo(s) e mídia(s) – que nos interessa como questão fundamental. Como eles se interpelam? Como se (re)dimensionam, se provocam e se afetam? Que estratégias desenvolvem, ao se atraírem? Como se atualizam?

A despeito desse comprometimento de base, no entanto, nada impede que nos apoiemos em distintas disciplinas e em marcos teóricos também distintos, invocados conforme as exigências colocadas, caso a caso, pelos objetos de estudo, pelas nuances das problematizações em curso e pela trajetória formativa de cada pesquisador. O leitor irá encontrar aqui, no andamento da leitura, várias composições interdisciplinares: estudos de mídia em flerte com a Antropologia e a Política, a Educação, a Literatura e a Estética.

Mais propriamente, do ponto de vista teórico, é possível indicar algumas recorrências: os trabalhos se detêm, sobretudo, em torno da semiótica da cultura, de certas vertentes do pós-estruturalismo e da filosofia da diferença. Os nomes de Luri Lotman, Gilles Deleuze e Roland Barthes são os nomes mais frequentados. Mesmo assim, essa não é uma ortodoxia a ser resguardada. Cada capítulo faz suas apostas e suas explorações teóricas particulares, condizentes com o cenário concreto de cada investigação e os objetos empíricos enfrentados. Tal abertura epistêmica só é possível – e só se torna rica, vale dizer – na medida em que nos dispomos, a partir daí, a buscar conexões produtivas, refinar e complexificar nossos instrumentos críticos e analíticos. Os textos aqui reunidos se dedicam a isso.

O tema do “espaço”, nos últimos tempos, se afirmou como um terceiro eixo temático a ser considerado. As questões atinentes ao espaço urbano, ao território em disputa das cidades, às zonas de risco e aos ambientes periféricos foram se impondo, por vários motivos. A própria

ideia de uma paisagem midiática, capaz de suscitar paisagens emocionais (ou paisagens mentais, paisagens da memória), se afina também a isso. São esses arranjos performativos, enfim – são esses encaixes entre corpo, comunicação e espaço, são essas conjunções e disjunções, todas tão sutis e delicadas –, que nos dedicamos, portanto, a interrogar.

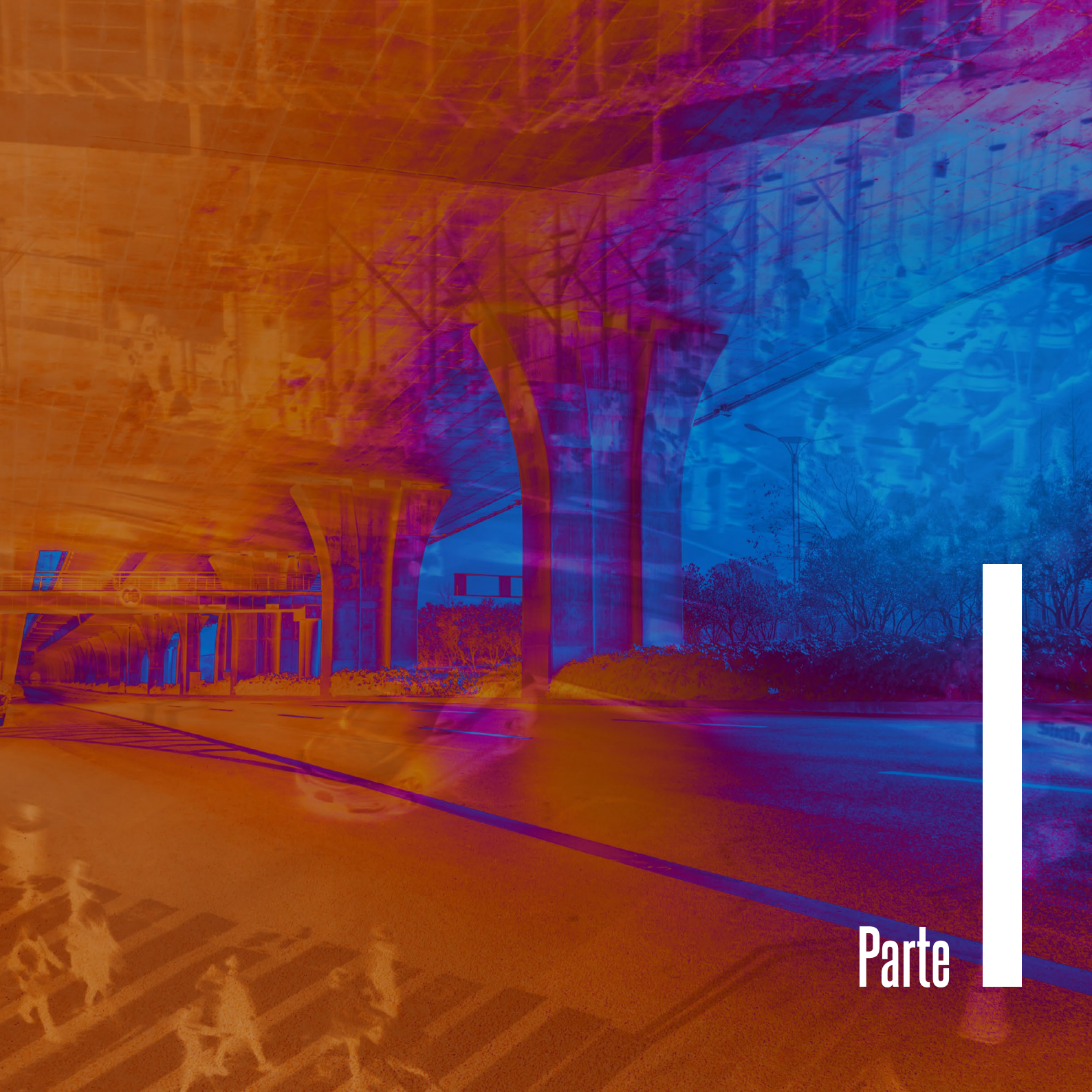
O livro está dividido em cinco partes, em cinco pares de textos, poderíamos dizer, caso um desses blocos, justamente o núcleo central, não fosse composto por três artigos interrelacionados, reagindo aos problemas atuais relativos à pandemia do novo coronavírus e dedicados a especular sobre os “corpos pandêmicos” em suas novas dinâmicas sociais, sobre os modos com que agora se inscrevem na superfície das mídias e se apresentam ao público.

A primeira parte reúne escritos emblemáticos daquilo que temos feito. Ambos foram defendidos no primeiro semestre de 2020. Em seguida, temos dois capítulos definidos pela aproximação que fazem com teorias e práticas antropológicas mais estritas. Além disso, compartilham o pano de fundo marcadamente político.

Na quarta parte se agrupam trabalhos com objetos empíricos bastante diversos, porém aproximados por pautarem performances de si e fenômenos de compartilhamento excessivo nas redes digitais ou na literatura. Por fim, na quinta e última parte, temos dois “momentos de respiro”, assinados por dois pesquisadores externos convidados. São textos que mimetizam os objetos dos quais pretendem dar conta, que deles se aproximam esteticamente, nas lógicas do ensaio e da fábula. Pareceu-nos a forma apropriada de finalizar.

Nossa expectativa é a de que esse conjunto de escritos resulte como um documento de nossa história – uma etapa na sucessão de nossos interesses – e um convite para que outros esforços venham se somar. Hoje, mais do que nunca, isso é vital. É mais do que necessário.

Porto Alegre / RS, fevereiro de 2021.



Parte



1

Sinara Sandri

CORPO E ESPAÇO NA CIDADE CONTEMPORÂNEA

DOI: 10.31560/pimentacultural/2021.908.16-32

A cidade vem sendo objeto de pesquisa em diversos campos de estudo, enquanto a agenda urbana ganha atualidade nas insurgências populares e na luta cotidiana de populações que reivindicam a ampliação de direitos e a possibilidade de uma vida mais vivível, em todo o mundo. No terreno específico da comunicação, interessa observar os processos em que corpos e configurações urbanas se afetam e se modificam, atravessados por forças que atuam nestas relações e por estratégias de avanço e resistência aos movimentos que tensionam pela ressignificação ou pela alteração do uso dos espaços nas cidades.

Para contribuir neste debate, mobilizamos o trabalho de pesquisa realizado no âmbito do programa de doutoramento em Comunicação que resultou na tese *Brooklyn – Comunicação e Insurgência na Cidade de Porto Alegre* (SANDRI, 2020), onde observamos três experiências distintas realizadas no vão inferior do Viaduto Imperatriz Leopoldina, na área central da capital gaúcha: uma ocupação de skatistas, uma ação assistencial para distribuição semanal de comida e uma ocupação cultural promovida por um grupo de músicos que realizavam um evento noturno semanal. Os três casos tiveram como foco a observação da relação com o espaço e a capacidade destas experiências afetarem outros cidadãos, gerarem articulações heterogêneas, associações efêmeras ou produzirem novas espacialidades.

A partir do trabalho de pesquisa, verificamos que a materialidade de uma estrutura viária apresentou-se como oportunidade para o desenvolvimento de práticas socioambientais que alteraram o uso de um espaço, previamente destinado a receber um pequeno fluxo de pedestres, e produziram uma espacialidade baseada no valor de uso que acabou dando visibilidade a corpos envolvidos em distintas alianças de solidariedade. O exercício de novos usos alterou a denominação do local, incluiu novas populações em atividades autônomas e transformou, mesmo que temporariamente, aquele espaço.

O trabalho partiu de uma premissa que compreende que a normatização a que espaços e corpos são submetidos na cidade não é compatível com as demandas da população urbana contemporânea. Fatores recentes como o confinamento, os efeitos dos eventos extremos provocados pela mudança climática e o encolhimento do estatuto de cidadania ocorrem em paralelo ao crescimento da necessidade de espaços para convivência, sustentação e visibilidade de setores sociais excluídos, exigências que colidem com a lógica que predomina na organização das cidades. Em países como o Brasil, a pressão exercida sobre a terra urbana incide sobre um cenário em que há uma limitação crescente no exercício de direitos constitucionais e um incremento da desigualdade no acesso a serviços, espaços e estruturas da cidade.

O cenário da pandemia dá nova urgência para a análise dos processos de configurações urbanas e da vida na cidade. A restrição da convivência em espaço público e a interdição ao movimento dos corpos na rua exigem que pensemos sobre a mútua afetação entre espaços e corpos. Neste sentido, é oportuno discutir a relação entre as estratégias que tentam estabelecer o controle das representações sobre a cidade e os mecanismos de enquadramento dos corpos, reforçando ainda mais os obstáculos à ressignificação dos espaços urbanos.

Em primeiro lugar, considero necessário desnaturalizar a compreensão sobre os padrões de uso dos espaços e de distribuição da população. Para enfrentar o problema, é útil mobilizar conceitos básicos que ajudam a entender as ferramentas que consolidam e sustentam a governança da precarização e da distribuição da desigualdade nos distintos territórios das cidades. Essa via de raciocínio é contrária ao argumento de que os problemas das cidades são consequência da falta de planejamento urbanístico e da pobreza. A abordagem adotada aqui considera que o discurso que relaciona a configuração urbana a uma lógica única de normatização espacial funcional – apelidada de cidade planejada – ajuda a justificar o isolamento de setores populares, dificulta

a produção familiar dos insumos necessários à sobrevivência e alimenta as diversas estratégias de segregação postas em marcha nas cidades.

Desmontar a lógica de ocupação da terra e entender a cidade como um campo de disputa é uma contribuição importante do pensamento comunicacional. Ao questionar os limites do postulado que enxerga a cidade como resultado de processos adaptativos autônomos, encontramos no urbanismo uma ferramenta que disciplina o espaço e, por consequência, os corpos, garantindo um padrão único de convivência e de circulação e incidindo sobre a formulação da nossa própria compreensão sobre o mundo. Os atuais modelos urbanísticos funcionam como referências que disseminam uma paisagem padronizada e impõem uma série de exigências sobre as cidades contemporâneas no mundo inteiro, tanto no que diz respeito a índices de competitividade para atração de negócios quanto a padrões de visualidade e embelezamento, independente dos desejos e necessidades de sociabilidade de uma população cada vez mais heterogênea e instável. Na verdade, as grandes reformas urbanas de inspiração francesa realizadas no início do século XX já são exemplo deste esforço de normatização².

No contexto atual, despertam particular interesse as experiências que demandam uma ampliação do direito ao uso da cidade e colocam em tela um jogo conflituoso entre o caráter compulsório e incontornável da convivência com o imprevisível na cidade e os limites deste urbano para aceitar e receber os corpos que destoam desta pluralidade. Nesta fronteira onde se estabelece o possível ou aceitável, interessa avaliar as operações que processam os elementos disruptivos pela formatação do espaço. Vale lembrar que estes processos devem ser analisados tanto pelo seu potencial de reforço à normativa quanto pela abertura de possibilidades de alteração qualitativa na produção do espaço a partir da criação de sociabilidades fundadas em novos padrões de acordos éticos.

² Sobre reformas urbanas e o caso de Porto Alegre, ver Sandri (2007).

O ESPAÇO (CON)FORMA

Em um clássico da sociologia urbana, Pierre Bourdieu (2007) assinala o efeito do lugar sobre a organização mental humana em uma operação que não é nem aleatória, nem adaptativa. Bourdieu preconiza que o espaço é um local para afirmação e exercício do poder e as configurações espaciais urbanas são resultado e expressão de disputas de forças. Assim, as estruturas sociais e as manifestações do exercício do poder se traduzem e se expressam no espaço físico, onde o espaço habitado funciona como uma simbolização do espaço social. Ao exprimir hierarquias e distâncias sociais de forma dissimulada, teríamos um “efeito de naturalização”, onde diferenças produzidas historicamente acabariam parecendo relacionadas a uma suposta natureza das coisas.

Para o autor, é importante atentar para as formas específicas de consumo do espaço (*space consuming*) e de distribuição dos agentes e dos bens e serviços já que estas conformam um mapa de localizações que objetiva posições sociais e distinções simbólicas que tenderiam a se reproduzir nos espíritos e na linguagem, sob forma de categorias de percepção e apreciação. Nesse quadro, o ordenamento do espaço físico seria uma espécie de mediação pela qual as estruturas sociais se converteriam progressivamente em organização mental e sistemas de preferências.

O autor assinala ainda que a incorporação de experiências prolongadas e repetidas de distâncias espaciais, feita pelos deslocamentos e movimentos dos corpos, afirmaria localizações sociais e, ao consolidar uma hierarquia, teria como efeito naturalizar a inscrição das realidades sociais no mundo natural. Por exemplo, a dimensão, a altura, a frontalidade e a conformação dos espaços arquitetônicos cujas “injunções mudas dirigem-se diretamente ao corpo, obtendo o respeito que nasce do distanciamento” (BOURDIEU,

2007, p. 162), desempenham função semelhante às normas de etiqueta das sociedades de corte e são componentes importantes para a constituição dos efeitos reais do poder simbólico.

Uma parte da inércia das estruturas do espaço social resulta do fato de que elas estão inscritas no espaço físico e que não poderiam ser modificadas senão pelo preço de um trabalho de transplantação, de uma mudança das coisas e de um desenraizamento ou de uma deportação de pessoas, as quais suportariam transformações sociais extremamente difíceis e custosas (BOURDIEU, 2007, p. 161).

A topologia de Bourdieu substitui a noção de classe social pela ideia de espaço social e abre uma via para abordar os aspectos relacionais dos processos políticos, dando importância ao espaço físico como local de inscrição de forças. Nestas disputas, o domínio do espaço está relacionado à fixação de distâncias e proximidades, garantindo a separação de elementos indesejáveis ou facilitando os encontros recomendados, além de interferir na mobilidade ou confinamento de um agente ao local de sua pertença funcional. Portanto, esse espaço conformado é portador de uma codificação geográfica e política. Além de examinar como essa codificação passa a ser lida como um processo natural, é importante atentar para o movimento dos corpos que se deslocam impulsionados pela inconformidade.

Um dos elementos mobilizados neste processo de naturalização é o entendimento de que a configuração do espaço é pautada por um mecanismo adaptativo, onde a funcionalidade assume centralidade como critério primordial. A metáfora da cidade como organismo vivo é recorrente e geralmente está associada à garantia de espaços programados para um fluxo normatizado de pessoas, veículos e capital. A cidade precisa fluir, suas artérias precisam estar desobstruídas e cada órgão/agente deve ter localização e papel definidos. Para que essa construção de estabilidade funcione é necessário lançar mão de estratégias capazes de dar aparência de unidade para o que é

heterogêneo, enquadrando as disjunções e estabelecendo um controle das representações de futuro, reforçando a coerência da representação e reduzindo a expressão de contraditórios. Por isso, uma das mais corriqueiras formas de protesto é justamente o uso de corpos para bloquear e colapsar estas vias de deslocamento.

Jeudy (2005) ajuda a pensar esta dinâmica de normatização ao observar que a capacidade de assimilação é um fator constituinte da cidade e uma resposta à dinâmica de câmbio permanente a que sua paisagem física e social está submetida. Dessa forma, o surgimento de algo percebido como uma disjunção espacial desencadearia iniciativas para forjar alternativas de recomposição estética, onde a fixação e organização de territórios urbanos teriam como efeito “tranquilizar seus habitantes” (JEUDY, 2005, p. 99). Assim, as irrupções contingenciais seriam geridas e reduzidas a um efeito estético capaz de responder a uma “necessidade de segurança mental” (JEUDY, 2005, p. 99) e de constituir uma unidade orgânica, passível de representação.

Nesse escopo, a gestão do urbano pode ser entendida como a imposição de uma ação coordenada que ordena as representações do espaço e permite o exercício de certo formalismo conceitual. Cabe ressaltar que o ato de tomar a cidade como objeto pode ser considerado como algo necessário ao gerenciamento de seu futuro, mas também é importante enfatizar que dificulta a percepção de que o desenvolvimento do espaço urbano é fruto da execução de medidas que resultam de uma correlação de forças específica, em um momento determinado, e não a única resposta possível a necessidades prévias. Para o autor, “a incerteza dominada ou em vias de sê-lo apresenta esta dimensão estética: a cidade se torna o território idealizado das representações possíveis da contingência do futuro” (JEUDY, 2005, p. 110).

O autor sublinha que mesmo a constituição de uma configuração urbana e arquitetônica racional não impede a apreensão sensível da cidade e postula que a vivência do espaço urbano é a origem

da percepção estética humana já que a cidade nos “ensina a viver a simultaneidade temporal e espacial” em uma “experiência de soberania estética” onde a proliferação de imagens seria inesgotável e impediria uma representação totalizante ou mesmo a imposição de uma ordem semântica prévia.

A relação estética que nós mantemos com o mundo ou que o próprio mundo provoca, essa relação movimentada, sempre incerta, tem como origem a experiência cotidiana da cidade. E nosso corpo ora se inscreve no espaço público, ora joga com uma certa distância desta pluralidade de pontos de vista. Pois é exatamente ele – o nosso corpo – que não para de construir anamorfozes na cidade, ao se dispor a suportar alguma perturbação em seus hábitos de representação (JEUDY, 2005, p. 84).

Para avaliar as condições de aproveitamento e os processos que ocorrem nestas brechas da codificação do espaço, vale pontuar brevemente a atualidade sobre a compreensão da divisão do trabalho na sociedade atual e os vetores econômicos que atravessam seus habitantes. Em primeiro lugar, temos o aporte do conceito de precariado³ para identificar um grupo social que surge como resultado da substituição do trabalho industrial de modelo fordista por um modelo dominado por serviços. No Brasil, o precariado teria sido um dos eixos de mobilização dos protestos que ocorreram em junho de 2013 nas cidades grandes e médias do país⁴.

Em outra vertente dessa discussão, temos uma análise que identifica a reorganização do sistema produtivo e a perda da importância do tempo de trabalho como fatores determinantes para a produção.

³ Conceito criado na década de 80 pela combinação dos termos precário e proletariado e aplicado por Guy Standing (2013) para designar uma classe social emergente formada por pessoas que vivem uma condição de instabilidade no emprego, dividida internamente e suscetível a apelos extremistas.

⁴ Além das demandas por saúde e educação, a restrição à circulação nas cidades, o acesso a serviços e espaços coletivos comuns de qualidade e a defesa de um “lugar” na cidade constituíram parte importante das reivindicações de uma série de manifestações e protestos realizados em várias cidades brasileiras em junho de 2013.

No chamado capitalismo cognitivo, o conhecimento é a principal força produtiva e a base da riqueza. O trabalho imaterial produz bens, serviços, produtos culturais, conhecimento e comunicação, além de corresponder a um novo tipo de subjetividade⁵. Dessa forma, a economia do conhecimento implica em mudanças temporais e novas espacialidades capazes de responder aos vários aspectos da sociabilidade humana.

A mudança do sistema produtivo impacta sobre a conformação urbana e para pensar a conjuntura pós-industrial cabe perguntar “o que significa uma cidade onde o capital fixo, o cérebro, foi tirado do patrão?” (NEGRI, 2017, p. 304). Negri pontua que quando a classe operária industrial era o elemento central para estruturação da sociedade, a forma das cidades estava ligada ao modelo da jornada de trabalho cuja distribuição do tempo seguia a proporção 3 x 8 (oito horas de trabalho, oito horas de transporte e atividades diárias, mais oito horas de sono). Com a modificação da jornada e das características do trabalho, as demandas do setor produtivo foram transferidas para o ambiente urbano.

A estrutura das cidades é agora a estrutura produtiva por excelência. A metrópole substituiu a fábrica. É como a extração do valor, a extração social do valor substituiu a exploração específica industrial. Portanto, estudar a metrópole hoje significa estudar a produção, se trata de reescrever *O Capital não a partir da fábrica, mas a partir da metrópole* (NEGRI, 2017, p. 301).

As novas formas de regulação dos fluxos produtivos afetam os aspectos físicos da cidade e uma primeira consequência dessa nova configuração é o deslocamento do ambiente de trabalho para o local de moradia ou para áreas públicas. As demandas deste novo formato não são atendidas nem pelos patrões nem pelo poder público, ficando sob responsabilidade do próprio “empreendedor”. Por exemplo: a disseminação da experiência do *home office* impôs à estrutura da cidade uma expansão de serviços de comunicação

⁵ Para uma revisão sobre o conceito de trabalho imaterial e seu impacto na subjetividade, conferir Camargo (2019).

cuja implantação prioriza áreas onde o negócio é economicamente atrativo. Por outro lado, a massa cada vez maior de trabalhadores envolvidos em serviço de entrega ou transporte por aplicativo não tem qualquer estrutura de apoio e ocupa praças e parques que servem de ponto de repouso e muitas vezes não dispõe sequer de fornecimento de água potável ou instalações sanitárias.

Exatamente esta fronteira de transições interessa ter em mente ao avaliar experiências onde os habitantes da cidade colocam seus próprios corpos em atividades que modificam os espaços urbanos. Enquanto os corpos têm a possibilidade de produzir formas novas a partir da vivência do espaço, a materialidade da cidade é submetida à uma lógica de planejamento muito mais rígida que acaba por frustrar o exercício da convivência. Portanto, fica limitado seu potencial como ambiente comunicativo já que o “uso imprevisto é confundido com a própria degenerescência do urbano” (FERRARA, 2015, p. 140). Essa é uma formulação fundamental por apontar os obstáculos e dispositivos que tentam garantir a constituição de uma cidade normatizada, racionalmente programada e apta a mediar visualmente o caos, através da exposição de qualidades urbanas específicas (FERRARA 2015, p. 156).

CORPOS EM TRÂNSITO

A normatização orientada pela funcionalidade provoca um despreparo planejado da cidade tanto do ponto de vista de ambientação para vivência quanto de organização institucional para apoiar e receber pessoas que estejam em situações de transição. Para explicitar a dinâmica destas relações é oportuno perguntar: quem são os corpos e como eles são afetados pela lógica de distribuição espacial das cidades?

No que podemos experimentar durante o trabalho de pesquisa realizado no Brooklyn, foi possível recolher inúmeros relatos de pessoas que frequentavam o local como forma de encontrar algum fôlego para enfrentar situações pessoais delicadas para as quais não tinham qualquer apoio institucional. Na maioria dos casos, são efeitos de medidas de ajuste econômico cujo resultado foi o dramático encurtamento do alcance de prerrogativas de cidadania e como consequência de suas possibilidades de acessar a cidade, seus serviços e espaços de convivência. Foram casos como o jovem que foi desclassificado como cotista e perdeu, simultaneamente, a vaga na universidade pública e o emprego e encontrou na pista de skate uma forma de “não pirar”. Também encontramos casos como o segurado da previdência social que lutava para reconquistar o benefício interrompido pelo recadastramento promovido pelo governo federal e fazia parte do enorme grupo de pobres que recebia, junto com uma marmita de comida, orientação jurídica e psicológica oferecidas semanalmente pelo grupo de voluntários PF das Ruas. Além disso, registramos a intensa movimentação em torno do Samba de Terça, evento semanal noturno que levou samba de terreiro para o Brooklyn e constituiu um espaço de convivência que reuniu desde moradores de rua a profissionais liberais, funcionários públicos e universitários, em eventos que constituíam uma oportunidade para cantar, dançar e expressar-se com notável liberdade.

O que aconteceu durante este processo de transformação do vão inferior de um viaduto na experiência chamada Brooklyn dá possibilidade para pensar sobre a produção de presença e apropriação do mundo, ou seja, sobre a relação sensorial e física entre os corpos e as coisas do mundo. Uma estrutura material, feita para facilitar o trânsito de veículos, acaba adquirindo importância como local de convivência, expondo qualidades que colapsam a sua função ao oferecer condições para a reunião de pessoas que transformam a presença de seus corpos em uma ação política.

Podemos afirmar que distintas vulnerabilidades foram mobilizadas em processos comunicativos marcados por dinâmicas autônomas e independentes que se potencializaram para resignificar aquele local e transformá-lo em espaço para mobilização política e exercício do direito de aparecer. Esses corpos experimentaram uma relacionalidade complexa que transitou da lógica do individualismo para uma ética de coabitação. As distintas experiências fizeram um uso autônomo e compartilhado do espaço, mas não criaram interfaces comuns. Foram processos paralelos que se potencializaram sem necessariamente terem uma ação comum. Com exceção dos skatistas que criaram uma pista e implantaram marcos físicos no local, as experiências não tinham como objetivo a alteração do espaço, mas apenas o seu uso temporário e efêmero. A experiência como um todo pode ser muito útil como fonte de informação sobre o caráter compulsório e aleatório da convivência na cidade e sobre as estratégias de constituição de alianças capazes de ação política e produção do comum.

Para dialogar com o tema proposto nesta publicação e avaliar a centralidade do corpo como eixo de mobilizações políticas, recorreremos à contribuição da filósofa Judith Butler (2019). Segundo Butler, os corpos em assembleia dizem “não somos descartáveis” e reivindicam uma “vida que possa ser vivida” (BUTLER, 2019, p. 33). Butler trabalha com a hipótese de que ao “exercitar o direito de aparecer”, os “modos de reconhecer e mostrar certas formas de interdependência têm a possibilidade de transformar o próprio campo do aparecimento” (BUTLER, 2019, p. 50). A filósofa assinala que a assembleia pública é uma forma provisória e plural de coexistência que constitui uma alternativa ética e social distinta da “responsabilização”, lógica coerente a uma moralidade política que exige a responsabilidade individual ou opera em um modelo de privatização do cuidado associada à ideia de que o indivíduo seria capaz de se tornar um empreendedor de si mesmo em condições extremamente desfavoráveis.

Dessa forma, ao desempenhar uma função e uma forma de ética distinta “sobre e contra uma sensação cada vez mais individualizada de ansiedade e fracasso, a assembleia pública incorpora a percepção de condição social compartilhada e injusta” (BUTLER, 2019, p. 22). A afirmação dessa existência plural seria capaz de articular uma oposição à precariedade, mas não seria garantia de triunfo.

Experiências como a do Brooklyn conformam uma oportunidade para reconhecer a necessidade que temos um do outro e admitir princípios básicos sobre as condições sociais e democráticas do que poderíamos entender como uma vida digna. As negativas às oportunidades de realização e fruição desta melhoria na realização da vida conformam condições críticas do exercício da democracia e intensificam uma crise em andamento, pois correspondem a uma forma de pensamento e ação que não responde às urgências do nosso tempo. “Os corpos exigem alimento e abrigo, proteção contra o dano e a violência, liberdade para se locomover, trabalhar, ter assistência médica; os corpos exigem outros corpos para apoiá-los e para sobreviver” (BUTLER, 2019, p. 30).

A questão é que até o momento, as reivindicações pelo espaço público e por este direito de aparecer são tuteladas pelos poderes instituídos que arbitram sobre deixar acontecer ou impedir a sua realização. “Aparecer nas ruas é correr o risco de detenção e prisão”, observa Butler (2019, p. 201) ao analisar casos de conflitos urbanos. Para a autora, aparecer em uma assembleia organizada contra esse desamparo e, ao mesmo tempo, ir além da recusa de um modo de vida significa adotar o princípio da não violência e corporificar, ainda que de maneira provisória, a alternativa pela qual luta.

Nesse processo, é importante assinalar um dado específico em relação às rodas de samba que, por um momento, foram capturadas e gourmetizadas pelo restante da cidade como um evento cultural passível de aceitação, tendo sido inclusive motivo de matérias jornalísticas

laudatórias. O desfecho da experiência parece demonstrar que há um nível de tolerância para a diferenciação das atividades. Diferente dos skatistas e da ação filantrópica, o samba provocou reação negativa entre os vizinhos e teve um atravessamento da conjuntura da eleição presidencial de 2018 que levou conteúdo político para a ocupação cultural e contribuiu para fazer o evento destoar ainda mais daquele ambiente. Ao configurar-se como o maior grau de imprevisibilidade para aquele espaço e atraindo manifestações políticas de público crescente, o Brooklyn foi tomando uma dimensão e uma visibilidade que extrapolaram em muito a sua pré-condição de um beco escuro e perigoso, embaixo de uma ponte. Dois dias depois da confirmação da eleição do atual presidente da República⁶, as negociações que estavam em andamento e se encaminhavam para um acordo sobre limite de barulho e limpeza foram suspensas. O evento foi fortemente reprimido por uma ação fiscalizatória municipal com apreensão de mercadoria e forte aparato policial e acabou suspenso por iniciativa dos próprios organizadores diante do receio de recrudescimento da repressão.

OS LIMITES

A partir do que identificamos e descrevemos no Brooklyn portoalegrense, em relação às formas de organização, ao nível de formalidade e às relações produzidas ali, percebemos a constituição de alianças de solidariedade e a conformação de um ambiente específico que tirou proveito da condição de abrigo oferecida pela estrutura da elevada e resignificou uma estrutura que já era utilizada por uma

⁶ No segundo turno das eleições presidenciais, realizado em 28 de outubro de 2018, o capitão reformado do Exército Jair Messias Bolsonaro (PSL) foi eleito Presidente da República com 57,7 milhões de votos, contra 47 milhões de votos obtidos pelo seu adversário, o professor Fernando Haddad (PT). Brancos, nulos e abstenções somaram 42 milhões de votos. No Rio Grande do Sul, o eleito venceu em 407 das 497 cidades gaúchas, com um percentual de 63,24 por cento dos votos contra 36,76 por cento do segundo colocado.

população de rua em situação de extrema vulnerabilidade. No nosso entendimento, foi exatamente este compartilhamento da precariedade que criou a base para as alianças que transformaram o vão inferior do viaduto na experiência chamada Brooklyn.

É importante notar que a presença destas atividades não significou a interdição do espaço como abrigo para população de rua. Assim, é legítimo afirmar que o viaduto conforma um espaço de proteção ao mesmo tempo em que oferece uma materialidade capaz de provocar experiências que iluminam e reabrem o leque de vivências possíveis para aquele espaço. No caso em tela, as ocupações materializaram a tensão provocada pelo descompasso entre as funções urbanas previamente planejada e as demandas de uma população que busca espaços para ampliar os processos comunicativos e para criar novos conteúdos de comportamento e alianças. Pelo que observamos, é possível afirmar que existe um nível de aceitabilidade dessas modificações cujo limite pode ser relacionado ao grau de alteração do conteúdo e de visibilidade destes novos usos. Ao extrapolar esta barreira, as novas vivências sofrem uma pressão para retornar a uma situação de invisibilidade e evitar que sirvam como um elemento desestabilizador da lógica de normatização da cidade.

Essas ações conjuntas usaram positivamente o caráter compulsório de uma convivência plural e estabeleceram uma ética de coabitação que enfrentou positivamente as distintas formas de vulnerabilidade experimentadas entre elas. Ao constituírem um espaço de convivência, estas experiências expuseram relacionais complexas e individualidades interdependentes que tiveram liberdade de expressão e de movimento para que os corpos reivindicassem seu direito básico de se juntar e aparecer em espaços públicos, inclusive os virtuais.

Dessa forma, a partir da experiência do Brooklyn, consideramos plausível supor que a aceitabilidade da fruição do espaço urbano está relacionada ao seu grau de diferenciação e de distanciamento

em relação aos usos normatizados. Por outro lado, também podemos afirmar que espaços considerados degradados ou sem função podem oferecer as condições materiais para servir como abrigo e acolhimento para experiências capazes de estabelecer alianças éticas, revalorizar e visibilizar corpos e sociabilidades precarizados pela lógica urbana, reabrindo as possibilidades para a vida dos que, por muitos motivos diferentes, estão embaixo da ponte.

Neste quadro, encontramos uma interface comum e extensa entre corpos que reivindicam direito à existência e os movimentos que pressionam por espaços urbanos inclusivos capazes de abarcar necessidades complexas e até mesmo dinâmicas que se contraponham à exigência de funcionalidade e aos padrões de visualidade homogeneizante da urbe dos negócios. Como notamos, a pressão pelo direito de usufruir a cidade atual enfrenta obstáculos que também deveriam ser analisados a partir do marco de violação dos direitos humanos e das emergências sanitárias e ambientais. Entretanto, independente do grau de dificuldade imposto pelas instituições e pelos mecanismos de controle e de ordenamento do espaço urbano, tudo indica que os novos atores sociais emergentes não perderam a oportunidade de colocar seus corpos em marcha para criar condições que garantam uma vida digna, saudável e cada vez mais livre de interdições. Cabe ao pensamento acadêmico tomar parte e dar a sua contribuição.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre *et al.* Efeitos de lugar. In: BOURDIEU, Pierre (org.). *A Miséria do Mundo*. Petrópolis: Vozes, 2007.

BUTLER, Judith. *Corpos em Aliança e a Política das Ruas*. Notas para uma teoria performativa de assembleia. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CAMARGO, Sílvio. Considerações sobre o trabalho imaterial. *Pensamento Plural*, Pelotas [09]: 37 – 56 julho/dezembro 2011. Disponível em: < <http://pensamentoplural.ufpel.edu.br/edicoes/09/2.pdf> > . Acesso em 16 de dezembro de 2019.

JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das Cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

FERRARA, Lucrécia. *Comunicação Mediações Interações*. São Paulo: Paulus, 2015.

_____. *A Comunicação que não Vemos*. São Paulo: Paulus Editora, 2018.

SANDRI, Sinara. Brooklyn – Comunicação e Insurgência na cidade de Porto Alegre. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação. Porto Alegre, 2020.

_____. Um fotógrafo na mira do tempo. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

STANDING, Guy. *O Precariado: a nova classe social*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

2

João Batista Nascimento dos Santos

DESCONFIGURANDO O CORPO PADRÃO E CONFIGURANDO O CONSUMIDOR NA PUBLICIDADE

DOI: 10.31560/pimentacultural/2021.908.33-53

Neste estudo, discutiremos os modos de conformação dos corpos não hegemônicos na publicidade audiovisual, entendidos aqui como corpos não magros, envelhecidos, não brancos, como também com uma sexualidade que não se enquadra no padrão heteronormativo e corpos com deficiências físicas ou intelectuais, em uma perspectiva que se articula ao neoliberalismo e à subjetivação. A partir dessa ótica, buscamos ir além de abordagens centradas na questão do empoderamento e da equidade, para refletir sobre outros aspectos, como as interrelações que se constituem entre a publicidade, os corpos não hegemônicos, a sociedade neoliberal e a subjetivação do sistema capitalista.

Para tanto, é preciso considerar, primeiramente, que a publicidade construiu uma estética sobre o corpo, a qual, em geral, o apresenta como magro, jovem, sem deficiências e branco. Contudo, podemos observar uma transformação paulatina no tipo de corpo apresentado na publicidade, já que essa forma de comunicação tem se voltado, em certa medida, para a apresentação de corpos fora do padrão hegemônico.

Inicialmente, para termos uma noção do padrão de corpo predominante na publicidade, os estudos realizados pela ONU Mulheres, pela *Heads Propaganda* e viabilizado por meio da Aliança Sem Estereótipos, nos ajudam a ter uma visão sobre o contexto atual. Essas organizações constataram que há um padrão de corpo preponderante em grande parte do conteúdo publicitário, como expressa a 9ª etapa, efetivada em 2020, do estudo *Todxs*, que é realizado desde 2015. Essa pesquisa conclui que há pouca apresentação de negros como protagonistas em comerciais, pessoas com sessenta anos ou mais também têm pouca representatividade e, quando aparecem, são majoritariamente brancos. Além disso, é mínima a presença de pessoas LGBTQIA+, PCD, e em se tratando de crianças em comerciais voltados ao público infantil, este é majoritariamente branco. A pesquisa avalia comerciais na TV aberta, na paga e no Facebook (MEIO E MENSAGEM, 2020).

Entretanto, mudanças no padrão de corpo na publicidade foram observadas inicialmente nos anos 90, quando surgiu um processo que lentamente foi reconfigurando as representações sociais concernentes ao corpo, bem como à sexualidade. Com essas transformações, passaram a ser apresentados, em alguns anúncios, corpos mortificados, doentes, des-idênticos, os quais colocaram em evidência uma sexualidade autodestrutiva e ambígua, como também, por vezes, aludiam à ideia de perversidade (SAFATLE, 2015). Contudo, tais corpos estudados por Safatle (2015), embora se diferenciem do padrão hegemônico, são distintos do tipo de corpo que observamos em nossa pesquisa, para a qual selecionamos peças audiovisuais no YouTube (SANTOS, 2020). A escolha dessa plataforma se deve ao fato de ter uma relação diferenciada com a publicidade em comparação com outros meios, como, por exemplo, a possibilidade de o receptor comentar os anúncios e o facilitado acesso às peças nos canais das empresas.

Percebemos que a publicidade, mais do que criar padrões para o corpo, faz uso de noções construídas pela própria sociedade sobre ele, e nos parece mais adequado considerar que essa forma de comunicação enfatiza e reforça certos ideais dominantes no meio social. A publicidade manifesta em seus anúncios a cultura das sociedades da qual ela faz parte, em um processo de retroalimentação⁷ e necessita corresponder às lógicas da cultura em que está inserida, de forma a conseguir efetivamente estabelecer nexos com o público com o qual pretende se comunicar.

⁷ O termo retroalimentação é definido como "processo pelo qual se produzem modificações em sistema, comportamento ou programa, por efeito de respostas à ação do próprio sistema, comportamento ou programa. [Um exemplo de retroalimentação seriam modificações no enredo de uma novela de televisão como resultado de uma pesquisa de opinião.] 4. p. ext. Estas respostas em si mesmas. [Corresponde ao inglês *feedback*.]" (FERREIRA, 1986, p. 1503).

O CORPO

Para refletir sobre a relação da publicidade com o corpo, buscamos as ideias de Le Breton (2011), que observa a existência de dois percursos que aparentemente divergem, ao expor o propósito da modernidade acerca do corpo do sujeito. Por um turno, o caminho da via da suspeita e da eliminação, em função

[...] de seu fraco rendimento informativo, de sua fragilidade, de sua gravidade de sua falta de resistência. Visão moderna e laicizada da *ensomatose*, o corpo é então, em uma perspectiva quase gnóstica, a parte maldita da condição humana, parte que a técnica e a ciência felizmente concordam em remodelar, refazer, “imaterializar”, para, de certa forma, livrar o homem de seu embaraçoso enraizamento de carne (LE BRETON, 2011, p. 349).

Por outro, o oposto, como uma forma de resistir à salvação por meio do corpo baseado no enaltecimento de seu sentimento, a aparência submetida ao modelamento, o esforço pela melhor capacidade de sedução, a persistente busca pelas formas ideais, em função do bem-estar e do desejo de se manter jovem. Um próspero mercado que tem o corpo como seu objeto central desenvolveu-se por meio da indústria de cosméticos, do interesse pelos cuidados estéticos, das academias de atividade física, dos tratamentos para emagrecer, da conservação da forma, da procura pelo bem-estar e, também, da prática das terapias corporais. Nos dois casos, o corpo se coloca enquanto dissociado do sujeito que ele encarna, sendo percebido enquanto um em-si, deixando de ser a origem identificadora indissolúvel do sujeito ao qual proporciona a vida. Uma forma de desagregação ontológica os coloca em oposição. Ademais, as imagens da publicidade que salientam o imperativo da forma, do cuidado consigo, constantemente fazem a fragmentação da unidade do corpo em sua apresentação.

Fragmentação que espelha a fragmentação do sujeito na Modernidade e ilustra a acuidade da cisão. Quer se trate do corpo como parte maldita ou como via de salvação substituindo-se à alma em uma sociedade laicizada, opera-se a mesma distinção, que coloca o homem em posição de exterioridade perante seu próprio corpo. A versão moderna do dualismo opõe o homem ao seu corpo, e não mais, como outrora, a alma ou o espírito a um corpo (LE BRETON, 2011, p. 350).

Já Santaella (2006) afirma que o corpo é engendrado por meio da linguagem, sendo sobredeterminado através do inconsciente, como também da sexualidade e do fantasmático, e concebido pelo social, na condição de resultado de valores e crenças sociais. Segundo Le Breton (2011), o corpo é engendrado simbolicamente, não sendo por si um dado concreto. Esta é a origem das representações que buscam lhe conceder um sentido e, também, de sua especificidade contraditória, que pode ser observada nas diferentes sociedades. O corpo resulta de uma construção social e cultural, muito embora pareça algo estável, acabado.

Percebemos, nas abordagens de Le Breton (2011) e de Santaella (2006), como a cultura é central na formação do entendimento da sociedade sobre o corpo, o que reitera o que já havíamos exposto, ou seja, que a publicidade e a mídia por si não têm a capacidade de determinar certos padrões corporais, uma vez que isso decorre da articulação entre os diversos âmbitos que formam a cultura, o que, claro, inclui a publicidade.

Na sociedade do consumo, a percepção do corpo é regida pela existência de uma infinidade de imagens que sugestionam padrões de representação corporal. Há uma proliferação de imagens e estilos de vida produzindo uma situação em que quase são impossibilitados esquemas de codificação/decodificação.

Em divergência com a denominação da década de 50, período de conformismo e de consumo de massa, em virtude das

transformações nas técnicas de produção, da segmentação do mercado e da demanda do consumo, atualmente é estabelecido o desenvolvimento de estilos cada vez mais singulares, em que a aparência corporal gera uma estilização de si quando se coloca a crise dos eus verdadeiros (VILLAÇA; GÓES, 2014). Surge a questão de que, na contemporaneidade, o corpo dominado não seria somente o do trabalhador, mas especialmente o do cidadão consumidor, pelo novo espectro de âmbito global formado por fluxos, redes e imagens, cujo objetivo é exercer o controle, principalmente, por meio da produção permanente de serviços e desejos.

Villaça (2016) entende que a concordância tradicional em relação ao corpo converteu-se, na atualidade, na noção de como transformá-lo e em que medida. As ciências da vida apresentam um desenvolvimento tal, que tornam possível ao indivíduo contemporâneo alterar seu corpo, seja na aparência, seja nos elementos essenciais de sua estrutura (VILLAÇA, 2016). Esse é um aspecto que destacamos por ser central para esta pesquisa. Entretanto, para nós, o que merece ser questionado é que, quando o corpo tem a possibilidade de seguir uma perspectiva mais livre, podendo transformar-se de várias formas, tanto para a sobrevivência como para satisfazer o desejo pessoal, ainda são bastante fortes as reações contrárias aos corpos que destoam do padrão considerado e amplamente ambicionado por muitas pessoas, que é o da pele clara, da magreza, da perfeição das formas, da juventude, da determinação da orientação sexual, etc. Isso expõe as contradições dos tempos atuais mediante a luta entre as subjetivações reacionárias para o retorno às lógicas do passado e o tensionamento provocado pela ciência e de parte da cultura.

Embora seja entendido tradicionalmente na perspectiva do naturalismo e do essencialismo, o corpo passa permanentemente por processos de construção e desconstrução, e, na fase do consumo e da imagem, que é a contemporaneidade, o marketing e a publicidade

se apropriam dele na condição de um espaço privilegiado. Esse investimento publicitário é bastante vinculado ao grande aumento da visibilidade corporal, bem como à proliferação dos discursos e plataformas do impresso e do eletrônico, fomentadores de exposição e *voyeurismo*, no contexto de uma espetacularização *pop* de grande difusão (VILLAÇA, 2016). No intento de alcançar o entendimento do nexo entre os sujeitos e os produtos, as áreas da publicidade e do marketing atuam permanentemente no desenvolvimento de instrumentos que proporcionem tal compreensão no que diz respeito a “imagens do eu, de seu mundo interior, de seu estilo de vida e, sobretudo, de seu invólucro corporal” (SANTAELLA, 2006, p. 126). As experiências com o próprio corpo vivenciadas pelos sujeitos são afetadas pelo que é apresentado tanto nos meios de comunicação como na publicidade. Os sujeitos são afetados pela exposição às “técnicas de composição e adorno da carne (estilos de andar, vestir, gesticulação, expressão, a face e o olhar, os pêlos corporais e os adornos), [que] perfazem toda uma maquinação do ser” (ROSE, 2001, p. 185, *apud* SANTAELLA, 2006, p. 126). O anseio pelo que é representado na mídia manifesta-se de forma potente para algumas pessoas que imaginam, diagramam e acabam tendo como aspiração determinadas existências corporais que lhes são sugestionadas. As imagens do corpo com formas segundo o padrão hegemônico alimentam um modo de economia psíquica da autoestima e da intensificação do poder pessoal que se institui no meio social.

Nesse sentido, a configuração externa do corpo e a imagem interna do eu não se apartam. O poder que a glorificação e a ostentação do corpo lograram na sociedade contemporânea é resultado da supremacia do seu exterior em relação ao interior. As formas de estimulação e exaltação do corpo efetivam esse poder, o que dá a noção de que essa exaltação assegura, na forma de recompensa, um ressurgimento identitário ou a restauração de eus submetidos a danos e de identidades que sofreram um processo de deterioração.

SUBJETIVIDADE E SUBJETIVAÇÃO

A subjetividade neoliberal tem papel determinante na forma como os sujeitos vivenciam a relação com seu corpo atualmente, de acordo com Safatle (2015). Nesse contexto, o neoliberalismo é um modo de regulação dos sistemas de trocas econômicas baseado no que é determinado como livre comércio e na elevação ao máximo da concorrência, contudo ele excede essas funções. Também institui um regime orientado à gestão social e ao engendramento de formas de vida, de modo a produzir uma corporeidade específica, ou seja, uma corporeidade neoliberal. Nos anos 70, o neoliberalismo colocou em ação uma expropriação de grande parte da sociedade, baseada na diminuição de salários e na exacerbação dos regimes de trabalho. O consentimento moral de quem mais teve perdas com tal expropriação ocorreu a partir do impacto psíquico da internalização do *ideal empresarial de si*.

A internalização do *ideal empresário de si* possibilitou que a insegurança social produzida a partir da desregulamentação do trabalho acabasse por ser superada em razão da promessa de ampla plasticidade dos modos de vida. A desregulamentação se expressou por meio da liberação da potencialidade de construção de projetos conscientes de modos de vida e, da mesma forma, através da intensificação do desempenho e das performances exigidas pelo ritmo neoliberal, transformando-se em uma forma própria e subjetiva de gozo.

Hodiernamente, é possibilitada à sociedade uma abrangente plasticidade das formas de vida, a partir da instituição do neoliberalismo. A subjetividade proposta por essa teoria econômico-política vem a ser o dispositivo disciplinar que se apresenta no *ideal empresarial de si*. Contudo, entre outros problemas proporcionados à grande parte da sociedade pelo neoliberalismo, está a insegurança gerada pela desregulamentação do trabalho. No contexto em que essa teoria

econômico-política passa a orientar a sociedade, a publicidade se volta à exposição de certa variedade de corpos nos anúncios.

Rolnik (2008) explica que a multiplicidade e o devir passam a substituir a unidade individual moderna quando se estabelece a subjetividade flexível entre os anos 1960 e princípio dos anos 70. Para a autora, o potente deslocamento na política do desejo vivenciado no período levou a uma grande crise social e cultural, a qual se constitui em ameaça para o regime econômico e político vigente. Assim, as forças de poder necessitaram de novas estratégias para restaurar e readquirir o controle, o que foi conquistado ao fim dos anos 1970 e início dos 80.

O caudaloso manancial de força de trabalho de criação “livre”, mobilizada pela desterritorialização será instrumentalizado pelo capital que irá tirar partido da proliferação social da própria subjetividade flexível – não só em seu princípio funcional, mas também nas formas da crítica que ela manifesta e nos modos de existência que ela inventa nas duas décadas anteriores (ROLNIK, 2008, p. 211).

A principal força de trabalho da qual será obtida a mais-valia passa a ser preferencialmente a força de conhecimento e invenção de uma nova classe produtora denominada cognitariado. Rolnik (2008) expõe a noção de Lazzarato de que a produção de objetos do período fordista-keynesiano se distingue de forma significativa do que ocorre no novo regime, o qual se volta para a criação de mundos, isto é, os mundos-imagem produzidos pela publicidade e pela cultura de massa e difundidos pelos meios de comunicação, que, por sua vez, preparam o âmbito cultural, subjetivo e social para a introdução dos mercados.

A cadeia de produção da indústria capitalista de mundos-imagem abarca personagens, cuja força de trabalho vendida é a de sua inteligência, seu conhecimento, sua capacidade de criação, suas crenças, seu aspecto espontâneo, além de sua sociabilidade e de sua presença afetiva. O primeiro personagem é formado pelos próprios

criadores dos mundos-imagem, o que inclui a publicidade, com todos os profissionais desse meio. O segundo personagem é constituído de variados consultores, tais como caçadores de talentos, especialistas em marketing e em investimentos, pesquisadores de tendências e outros.

Os criadores e consultores compõem os equipamentos estratégicos para a nova forma de guerra que todos passam a vivenciar e que é definida como uma guerra estética planetária, uma vez que ocorre em torno de mundos *prêt-à-porter* produzidos pelo capital. Nesse cenário, há uma grande competição entre máquinas de expressão que competem entre si no intuito de conquistar o mercado das subjetividades em crise, que se encontram na ansiosa demanda de padrões de existência. Esses mundos que têm origem em campanhas publicitárias são basicamente uma realidade de signos, que, para movimentarem o mercado, necessitam de ser usados como referência no engendramento da vida social.

O terceiro tipo de personagem dessa rede de produção são os consumidores dos mundos-imagem, os sujeitos que atualizam esses mundos em sua existência objetiva, necessitando de muita agilidade cognitiva para perceber e escolher a pluralidade de mundos que continuamente são lançados. Por meio da força de trabalho do conjunto de suas potências subjetivas, utilizadas para efetivação desses mundos, os consumidores acabam sendo concomitantemente seus produtores ativos.

Contudo, para o consumidor alcançar tais potências subjetivas, são necessários vários profissionais, que vêm a ser os que fornecem o *layout* humano. Esse quarto personagem é formado por “*personal trainers, personal stylists*, estilistas, consultores de moda, dermatologistas, cirurgiões plásticos, esteticistas, designers, decoradores, curadores, bem como por profissionais de auto-ajuda, etc” (ROLNIK, 2008, p. 212). Sua tarefa é a da venda da sua força de trabalho a consumidores aos quais podem auxiliar a obter essa

nova forma de subjetividade flexível. A partir disso, constitui-se uma subjetividade flexível de tipo *showroom*, ou seja, o que se apresenta para o outro são elementos dos mais recentes lançamentos de mundos e, ainda, sua capacidade e rapidez de incorporação.

É possível perceber que o que fascina nesses mundos *prêt-à-porter* é a imagem de autoconfiança, prestígio e poder dos personagens que os integram. Esses personagens passam a ideia de que solucionaram o paradoxo do sensível, sendo aceitos permanentemente nos salões dos que presumivelmente seriam os garantidos. Os mundos-imagem produzem a ilusão de que existem mundos em que os sujeitos jamais vivenciariam a fragilidade e os sentimentos de vertigem ou, ainda, que possuiriam o poder de controlar a inquietação que produzem, o que seria, entretanto, uma vida hedonista, lisa, sem perturbação, permanente e estável.

Em outra obra que se alinha à de Rolnik (2008), a autora e Guattari afirmam que a subjetividade é gerada pelo próprio capitalismo, não sendo algo fundamentalmente relacionado às questões do eu. Os autores desenvolvem uma reflexão a respeito da subjetivação na relação com o sistema econômico. Por essa abordagem, o conceito de cultura é compreendido como reacionário, configurando-se como forma de separar atividades semióticas – que dizem respeito a atividades de orientação no mundo social e cósmico – em âmbitos para os quais os indivíduos são encaminhados. Com o isolamento, essas atividades acabam sendo padronizadas, instituídas de forma potencial ou real e capitalizadas para a forma de semiotização dominante. O que ocorre é que são separadas de suas realidades políticas: “a cultura enquanto esfera autônoma só existe em nível dos mercados de poder, dos mercados econômicos, e não em nível da produção, da criação e do consumo real” (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 21).

As formas de produção capitalística têm como particularidade a questão de que seu funcionamento não se sucede somente “no

registro dos valores de troca, valores que são da ordem do capital, das semióticas monetárias ou dos modos de financiamento” (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 21). Seu funcionamento acontece também por meio de uma forma de controle da subjetivação, o que os autores definem como “cultura de equivalência” ou “sistemas de equivalência na esfera da cultura” (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 21). A partir dessa perspectiva, o capital funciona de forma complementar à cultura, na condição de conceito de equivalência, ocorrendo que o capital tem a seu encargo a sujeição econômica, enquanto a cultura tem, por sua vez, a tarefa de realizar a sujeição subjetiva. A própria natureza do lucro capitalista que não se restringe ao âmbito da mais-valia econômica, apresentando-se igualmente na conquista de poder da subjetividade.

Os autores argumentam que a cultura de massa gera precisamente indivíduos normalizados, os quais apresentam entre si uma articulação que os vincula uns aos outros, de acordo com sistemas hierárquicos, como também sistemas de valores e sistemas de submissão “– não sistemas de submissão visíveis e explícitos como na etologia animal, ou como nas sociedades arcaicas ou pré-capitalistas, mas sistemas de submissão muito mais dissimulados” (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 22). Tais sistemas não seriam interiorizados ou, ainda, internalizados, o que envolveria uma noção de subjetividade como algo a ser preenchido. Existiria simplesmente uma produção de subjetividade. E, nesse aspecto, não unicamente uma produção de subjetividade individuada, relativa à subjetividade dos indivíduos, mas uma produção de subjetividade social, que pode ser encontrada em qualquer nível da produção como também no do consumo. Soma-se a isso uma produção de subjetividade inconsciente. A máquina capitalística gera até mesmo o que ocorre com as pessoas quando elas sonham, quando fantasiam e em outras situações. Haveria o intento dessa máquina de assumir uma função hegemônica em todos esses âmbitos.

Para os autores, há a possibilidade de produzir modos de subjetivação singulares contrários à máquina de produção de subjetividade. Eles poderiam ser denominados processos de singularização, o que seria um caminho para a rejeição a todas as formas de encodificação preestabelecidas e, a partir disso, engendrar modos de sensibilidade, formas de relação com o outro, formas de criatividade que desenvolvam uma subjetividade singular.

A crise mundial da contemporaneidade seria uma crise das formas de semiotização do capitalismo, não somente ao nível das semióticas econômicas, mas de todas as semióticas de controle social, bem como de modelização da produção de subjetividade. O crescimento dos movimentos reacionários no mundo, em larga proporção, é efeito do avanço da crise econômica que surgiu em 1974 (GUATTARI; ROLNIK, 2011). Isso, contudo, não é efetivamente uma crise econômica, mas uma de toda uma série de crises.

A crise da contemporaneidade não está situada somente no nível das relações sociais explícitas, mas abarca formações do inconsciente, formações religiosas, como também míticas e estéticas. O que se tem aí é uma crise dos modos de subjetivação, das formas de organização e de sociabilidade, dos modos de investimento coletivo de formações do inconsciente, sendo que estes não são compreendidos pelas abordagens acadêmicas tradicionais.

A PUBLICIDADE

O entendimento abrangente do processo publicitário deve considerá-lo na condição de mediador das relações entre produção e consumo, o que constitui a publicidade como linguagem que viabiliza plenamente os dois âmbitos, sendo que a produção é realizada

unicamente no consumo, e este, por sua vez, só se efetua com base no que lhe é proporcionado por meio da esfera produtiva (CASAQUI, 2011). Na condição de retórica do consumo, o discurso publicitário combina as representações sociais arraigadas no espírito do seu tempo nos sistemas socioculturais e econômicos de onde se origina. A tradução da racionalidade produtiva e corporativa para o âmbito sensível das afetações dos indivíduos está implicado nos processos de mediação da publicidade (CASAQUI, 2011).

Porém, é preciso levar em conta que a publicidade compreende uma dimensão cultural que constrói representações sociais participantes do processo de atualização do imaginário hodierno (PIEDRAS, 2009). Isso nos faz pensar que, por construir representações sociais que interferem no imaginário do sujeito, a publicidade também repercute na formação da subjetividade e, ainda, na percepção da sociedade sobre a diversidade de corpos.

Para a divulgação de distintos produtos, o sistema de significação publicitário efetiva a recuperação de formas e sentidos presentes em determinada cultura para a qual está voltado e emprega esses significantes que formam as mitologias sociais da cultura. O engendramento de sentido se dá através da cooperação dos receptores, que são instados pela publicidade nessa tarefa, no sentido de transferir ao produto o valor que tais significantes apresentam nas mitologias sociais (PINTO, 1997). Aqui podemos pensar sobre como se tornam importantes para a publicidade as noções sobre o corpo existentes na cultura e associadas aos produtos, pois este é o modo como ela particulariza determinado produto, vinculando-o a certo entendimento sobre o corpo, com valor para a cultura. Além disso, também podemos refletir sobre o processo de retroalimentação entre a cultura e a publicidade, pois esta se vale de significados da esfera cultural para atribuir sentidos aos diferentes produtos, como também a cultura passa a formar certas ideias sobre o corpo a partir da publicidade.

O OBJETO

Percebemos que o ideal dessa sociedade, nessa lógica, é o corpo magro, jovem, sem deficiências e branco. Contudo, há um tensionamento desse padrão, inatingível para a maioria dos indivíduos. Tensionamento que a publicidade parece refletir em suas mensagens, com uma mudança paulatina no tipo de corpo apresentado nos anúncios. O corpo não hegemônico passa a ter representação em peças publicitárias que apresentam indivíduos com corpos não magros, envelhecidos, não brancos, como também com uma sexualidade que não se enquadra no padrão heteronormativo e corpos com deficiências. São as imagens desses corpos não hegemônicos que constituem a nossa proposta de análise deste estudo. Os comerciais escolhidos são *Siga Sorrindo*, da Colgate⁸, e o *Natura #SouMaisQueUmRotulo*, da Natura⁹.

No comercial da Colgate, que apresenta corpos fora do padrão hegemônico, inicialmente, aparece uma pessoa com síndrome de Down; após, uma mulher fazendo uma atividade considerada pela cultura como comumente praticada por homens; em seguida, dois rapazes que passam a ideia de formar um casal; na cena seguinte, uma mulher negra mexendo em seus cabelos cacheados e, por fim, uma mulher obesa.

Já o comercial da marca Natura mostra mulheres com corpos de diversos tipos e que se manifestam contrárias aos rótulos atribuídos às mulheres pela sociedade, aos preconceitos e à padronização de ideias sobre tipos de corpos e comportamentos. O comercial inicia mostrando um grupo de 18 mulheres com tipos de corpos variados – mulheres obesas, magras, brancas e negras, usando roupas íntimas. Uma das mulheres apresenta deficiência física, não possuindo a perna direita, no lugar da qual usa uma prótese. Três mulheres aparentam

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bt3D6zkJPDl>. Acesso em: 15 dez. 2020.

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iIAP9ZUM8yg>. Acesso em: 15 dez. 2020.

ter aproximadamente quarenta anos: uma mulher negra e uma branca que estão situadas ao fundo e a mulher que usa prótese.

A metodologia de análise dos comerciais tem inspiração em uma proposta que se constrói a partir da fundamentação teórica, que procura pensar a relação entre a publicidade, o corpo e a subjetividade, considerando as especificidades do objeto empírico e propondo um procedimento metodológico de análise de duas peças publicitárias. Obtivemos, nos canais de empresas do YouTube, os comerciais analisados, que são vídeos disponibilizados por distintas organizações, para anunciar seus produtos (SANTOS, 2020).

ANÁLISE DE DADOS

A linguagem publicitária, nos vídeos analisados, parece, majoritariamente, semelhante à de outros comerciais, quando comparada aos que apresentam corpos dentro do padrão. Não vemos transformações que sejam aplicadas de modo geral nesses vídeos.

É importante lembrar, aqui, que o corpo não é um dado concreto, por ser elaborado simbolicamente e por advir de uma construção social e cultural. Mais do que produzir padrões para o corpo, a publicidade se apropria de entendimentos engendrados pela sociedade, vindo, assim, a corroborar certas aspirações que se destacam nesta. Os anúncios analisados aqui parecem exemplificar bem isso. O questionamento, em grande medida aos corpos não hegemônicos na publicidade, se dá balizado por um padrão, um ideal que é o corpo magro, jovem, branco, sem deficiências, sem qualquer marca que possa ser considerada uma imperfeição, o que ainda constitui o ideal preponderante na cultura. Isso pode ser observado em manifestações contrárias à exibição de corpos não hegemônicos. Nossa pesquisa (SANTOS, 2020), realizada

entre 2019 e 2020, observou, no anúncio da Colgate, um total de 186 comentários, sendo que 26 contrários aos personagens apresentados. 1308 pessoas sinalizaram na página do anúncio *Gostei* e 435 *Não Gostei*, o que soma, no anúncio da Colgate, 461 manifestações que se opõem a seu conteúdo. No vídeo comercial da Natura, havia um total de 242 comentários, dos quais 19 eram contrários ao anúncio. 2.313 marcaram *Gostei* e 616 *Não Gostei*, e as manifestações contrárias a sua exposição alcançaram 635. Embora a maioria tenha demonstrado aceitação aos anúncios, chama a atenção a soma das manifestações contrárias, expressas por meio de comentários e também por meio da marcação de *Não Gostei*.

Os corpos não hegemônicos apresentados nos anúncios são de pessoas com corpo mediano, não magro e, também, gordo, com deficiência intelectual, visual e física, além do corpo homossexual. Há, ainda, a presença do corpo negro e de uma mulher asiática. A maioria dos personagens são brancos e jovens, porém aparecem três mulheres no comercial da Natura com idade próxima dos quarenta anos, o que, de um modo geral, aponta para uma perspectiva voltada para a juventude, pois poderia haver pessoas com idade mais avançada. Porém, isso é uma evidência da era atual, marcada pelo individualismo e pelo consumismo e tomada por valores que sustentam a lógica do esforço obstinado sobre si para manter o corpo jovem, o que é propiciado por um grande mercado que abarca tratamentos estéticos, produtos dermatológicos, academias, salões de beleza, além de outros. A todo tempo, surgem novos recursos que trazem a promessa de retardar o envelhecimento e melhorar a performance do corpo, sendo que a mídia e a moda se colocam como parâmetros do que se deve tentar sustentar na aparência, o que vale para o corpo hegemônico e o não hegemônico. Isso é marcante na contemporaneidade neoliberal, considerada, aqui, no processo de retroalimentação entre a cultura, a publicidade e a economia.

Os anúncios também corroboram a lógica do ideal empresarial de si, enquanto postura de vida que está aí colocada contemporaneamente, para ser vivida por todos. As mulheres do anúncio da Natura, por exemplo, são empresárias da sua saúde, da sua forma física, da sua estética corporal, do seu tônus muscular, da sua aparência.

As marcas usam a apresentação de corpos fora do padrão hegemônico como estratégia para se aproximar mais de seu público, para incluírem, por meio da comunicação, aqueles que não se sentem representados. Assim, as pessoas que anseiam por se ver na mídia e na publicidade se sentem valorizadas, contempladas não mais pela projeção, mas pela identificação. Contudo, considerável parte da sociedade segue fixada em padrões para o corpo que dificilmente se apresentam no cotidiano, o que constitui uma construção do imaginário pelo midiático, haja visto a grande procura por dietas, por tratamentos estéticos contra o envelhecimento e academias, para moldar os corpos.

Embora tenha iniciado já há certo tempo, esse movimento de apresentação de corpos fora do padrão ainda é tímido nos dias atuais. Parece-nos que efetivamente as subjetivações reacionárias que se expressam no machismo, no racismo, na homofobia, na gordofobia, no medo do envelhecimento, na rejeição do corpo com alguma deficiência física ou qualquer alteração que escape a um ideal de normalidade são muito fortes na sociedade atual. Essa percepção é reforçada pelos dados apresentados pelo estudo *Todxs*, que demonstram retrocesso nesse aspecto, evidenciando que, embora em menor número em comparação com as de aceitação, as manifestações contrárias aos corpos não hegemônicos expõem um aspecto importante de nossa sociedade.

A noção dos mundos-imagem produzidos pela publicidade e por outros meios parece-nos uma forma potente para pensar uma espécie de imersão do sujeito no mundo do consumo. Essa noção é capaz de proporcionar uma compreensão do funcionamento da produção de sentidos gerada pela subjetivação capitalista e como tais lógicas

são aprimoradas por um processo que busca a sua permanente sustentação e ampliação. Os anúncios analisados aqui possibilitam refletir sobre esses mundos e, neste caso, sobre como a superação de barreiras impostas aos que são considerados diferentes, que têm um corpo fora do padrão, pode ser engendrada através de soluções individuais. A imagem de autoconfiança e poder dos personagens passa a noção de indivíduos que, apesar de suas dificuldades, não apresentam fragilidades, ao contrário, mostram um vigor permanente para enfrentar os obstáculos com um sorriso. Assim, acreditamos que, por maior que seja a diversidade de corpos apresentada, o que a publicidade adota como padrão é a formação de novos consumidores, independente de quem sejam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A publicidade busca produzir identificação física ou subjetiva, e a apresentação de corpos que se enquadram no padrão hegemônico segue sendo o preceito básico. Apesar de parte da sociedade ser simpatizante e de alguns efetivamente cobrarem da mídia e da publicidade uma apresentação de variados tipos de corpo, ainda predomina na sociedade o imaginário de um corpo ideal. Temos que considerar, pois, que a publicidade se alimenta de recursos da sociedade em que está inserida e da qual emana, para produzir o conteúdo dos seus comerciais, ou seja, há um processo de retroalimentação entre a publicidade e a cultura.

Os indivíduos constroem identificação para si e para os outros a partir da perspectiva étnica, da orientação sexual, das formas do corpo – magreza, quantidade de músculos, deficiência física –, da faixa etária, da juventude, aspectos muito relevantes em nossa sociedade. Nesse sentido, entendemos que a publicidade usa todas essas questões na

elaboração de seus anúncios. Acaba, assim, se constituindo uma relação em que um corrobora o outro, cultura e publicidade estão interligados.

A sustentação dos sujeitos em mundos-imagem é precária, pois não há soluções individuais para os grandes problemas que a sociedade enfrenta atualmente. No entanto, o neoliberalismo propõe à sociedade a subjetividade neoliberal manifestada no ideal empresarial de si, que tem o indivíduo como centro e fonte da solução dos problemas. A proposta de subjetividade neoliberal se apresenta, então, no ideal empresarial de si, encaminha à determinada liberdade para os sujeitos, mas gerou muitos contrassensos, como se pode ver nas formas de subjetivação reacionária, que se manifestam no racismo, no machismo, na busca pelas religiões, na homofobia, além outras formas de conservadorismo. Nesse sentido, o estudo *Todxs* e a nossa pesquisa evidenciam como, na fase atual da sociedade, em que as subjetivações reacionárias se manifestam com força, esse aspecto afeta a apresentação de uma diversidade maior de corpos na publicidade.

A imagem de autoconfiança dos personagens dos comerciais, considerando-se que estes integram grupos que comumente enfrentam obstáculos de variadas ordens em sua vida, proporciona a ilusão de contextos em que se superam facilmente as barreiras, sem perturbações ou risco das instabilidades.

REFERÊNCIAS

CASAQUI, Vander. Por uma teoria da publicização: transformações no processo publicitário. *Significação*: Revista de Cultura Audiovisual, v. 38 n. 36, p. 131-151. 2011. DOI: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2011.70935>> Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/70935>>. Acesso em: 30 jul. 2019.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro/RJ: Editora Nova Fronteira, 1986.

GUATTARI, F.; ROLNIK, Sueli. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2011.

GUATTARI, Felix. *Caosmose*. São Paulo: Editora 34, 2012.

LE BRETON, David. *Antropologia do Corpo e Modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2011.

LE BRETON, David. *Adeus ao Corpo: Antropologia e sociedade*. Campinas: Papyrus, 2014.

MEIO E MENSAGEM. 2020. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/comunicacao/2020/12/22/representatividade-na-publicidade-sofre-retrocesso.html>. Acesso em: 10 jan. 2021.

PIEDRAS, Elisa R. *Fluxo Publicitário*. Anúncios, produtores e receptores. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PINTO, Alexandra Guedes. *Publicidade: um discurso de sedução*. Porto: Editora Porto, 1997.

ROLNIK, Sueli. Antropofagia zumbi. In: COHN, Sérgio; CESARIANO, Pedro; REZENDE, Renato (orgs.). *Azougue*. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2008.

SAFATLE, Vladimir. *O Circuito dos Afetos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e Comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2006.

SANTOS, J. B. N. dos. Vivendo em um corpo real e desejando formas ideais: a publicidade e o corpo não hegemônico no contexto neoliberal e a relação com as subjetivações conservadoras. 2020. 223f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/212481>. Acesso em: 27 fevereiro 2020.

VILLAÇA, Nízia. *A Edição do Corpo: tecnociência, artes e moda*. São Paulo: Editora Estação das Letras e Cores, 2016.

VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. *Em Nome do Corpo*. São Paulo: Editora Estação das Letras e Cores, 2014.



Parte



3

Yvets Morales Medina

CORPOS EM DEFESA DOS ESPAÇOS DE VIDA

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

DOI: [10.31560/pimentacultural/2021.908.55-72](https://doi.org/10.31560/pimentacultural/2021.908.55-72)

O presente trabalho sobre o corpo parte das incertezas de pensar corpos que atuam na luta pela defesa da vida, lutas que percorrem a América Latina, sujeitos da espoliação pela cobiça do capital, pelas violências do patriarcado e pela imposição epistemológica da colonialidade. A pergunta que problematiza esse artigo é: como falamos, refletimos, aprendemos com os corpos que estão em processos de luta? A problematização procura aprofundar o questionamento, adentrar-se na incerteza de pensar um sistema de mundo falido para quem não possui o poder do capital, para aqueles que sofrem a imposição de um conhecimento hegemônico e são objeto das violências dos estados nacionais, os corpos que materializam a necropolítica de que fala Aquille Mbembe, os corpos que não importam, como adverte Judith Butler, os corpos disciplinados, controlados e vigiados pela biopolítica, tal como que propõe Michel Foucault, ou os corpos e as subjetividades anestesiadas, como atualiza Susan McMorris, e assim por diante. O corpo foi, é e será um dos maiores motivadores da controvérsia, da manipulação, da negação, além de serem os corpos que estão expostos nas frentes de batalha.

Com este desafio, na dimensão metodológica, a proposta é pensar esses corpos heterogêneos em dois eixos: 1. o corpo como espaço; 2. o desejo como operador das lutas. Vamos dialogar a partir de relatos pessoais, matérias jornalísticas, para aprender sobre essas mulheres, e em chave do pensamento crítico latino-americano ir além do evidente, talvez esse último seja desafiador e utópico, mas é um esforço que devemos fazer para processar as experiências, leituras, conversas com pessoas que habitam mundos outros e mundos estes que ocupam espaços os mais diversos na estrutura social. As lutas podem ter múltiplas motivações, podem se deslocar desde a indignação da subalternidade à indignação da injustiça, desde o senso de pertencimento singular até disputar os direitos coletivos. Assim, num sistema de desigualdades e violências como o sistema capitalista neoliberal, podemos ver esses processos

atravessados pelos marcadores de classe, raça, etnia e território. Portanto, os corpos estão carregados de desejos e memórias que vão operar nas estratégias das lutas.

O desejo de pensar o corpo em relação à categoria espaço¹⁰ se deve à inter-relação que as mulheres camponesas e indígenas camponesas estabelecem entre o corpo e o território, as plantas, as sementes, as montanhas, os animais, é dizer seu entorno vivo, assim para a primeira Marcha das Mulheres Indígenas do Brasil, que construíram o tema “Território, nosso corpo, nosso espírito” para representar esse outro discurso que contempla a vida na sua totalidade, para significar que o território que habitam não é a exterioridade, o território que habitam é um todo com seu corpo e seu espírito. Podemos acreditar que é esse “território” como uma totalidade que os povos ancestrais chamam de *Mãe Terra*, ou no mundo indígena andino a *Pachamama*¹¹, não é só uma troca de palavras, o modo de nomear e ser nomeada remete a uma cosmovisão da existência, e a outros regimes relacionais da vida. Durante a Assembleia onde debatiam para selecionar o tema, a discussão central foi a defesa do território como alvo da vida, pelo reconhecimento de que o território, o corpo e o espírito não podem se fragmentar. Portanto, convida a pensar que assim como o território não é um objeto sem vida que se pode monetizar, o corpo não é uma materialidade funcional do sistema mercantil.

¹⁰ “O espaço no mundo físico é constituído via a experiência corporal do próprio sujeito através do eu consciente em movimento. O agente experimenta assim o mundo físico e representa as suas dimensões espaciais da perspectiva de seu próprio corpo. Similarmente, a materialidade do mundo físico é experimentada pelo contato corporal direto com esse mesmo mundo. Essa visão do mundo físico centrada no sujeito também afeta a definição dos sistemas de coordenadas espaciais correspondentes. A perspectiva subjetiva principia com a ideia de que por intermédio do corpo o agente assume uma posição concreta no mundo físico” (B. WERLEN, 1993, p. 161, em SANTOS, 2006, p. 54).

¹¹ *Pachamama* [*pačamama*] s. hábitat, natureza, medio ambiente, ecosistema. Tukuy tiyakpa tiyana. *Diccionario Kichwa*, p. 108. Disponível em: <https://bit.ly/3l4kN2Q>. Acesso: 20 fevereiro 2021.

Aliás, na contradição e na complexidade dos sujeitos podemos dizer que os corpos das mulheres camponesas são corpos da modernidade atravessados pelo sistema moderno colonial. São corpos que rompem com a lógica da segmentação e se encontram numa frágil fronteira entre a hegemonia do ser humano e as relações de empatia que podem gerar na relação com os outros seres vivos, para entender que na América Latina essa força da terra, da água, do fogo, do ar, é a força dos corpos presentes, na contramão dos que acreditam que as mulheres camponesas¹² ou indígenas camponesas estão ausentes do acontecer político social da sociedade moderna. A participação das mulheres na defesa do território é cada vez mais sensível e mais estratégica. Eis que a abordagem do corpo como espaço motiva entender a confluência que se estabelece entre os corpos, os outros seres vivos, as instituições disciplinares, os desejos como gesto político que promove o vínculo com seus territórios, a defesa da água, o pensar a vida em relação à terra.

Num desenvolvimento progressivo da categoria “espaço”, pensada por Milton Santos a partir da Geografia Humana, o autor afirma que o “espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá” (2006, p. 39). Assim, o corpo faz parte dos sistemas de objetos, ações e entornos que se afetam entre si e respondem às dimensões espaciais e temporais que habitam. A complexidade do corpo demanda uma afluência de abordagens, mas é preciso dizer que este trabalho não abordará o corpo consumidor que pode devir

¹² As mulheres camponesas e indígenas camponesas serão reconhecidas numa dimensão política, para interpelar o senso universal que outorga o sistema capitalista agrário para generalizar os discursos como mecanismos de controle na vida no campo. Mas não podemos esquecer da interseccionalidade com as categorias gênero, raça, classe, território. Segundo Esteban Daza, é possível “comprender campesinado dentro del paradigma de la cuestión agraria, cuyo objetivo es la Soberanía Alimentaria como modelo de producción y reproducción de la vida, frente al agricultor familiar del capitalismo agrario impulsado por los Estados y los capitales agroindustriales y de agronegocio” (s/d, p.1).

em corpo mercadoria ou corpo do consumo. Assim como tampouco entraremos no debate do corpo sexuado, o corpo biológico ou a compreensão binária do corpo sexo-gênero. O interesse é amplificar a radiação dos corpos como espaço para pensar a dimensão política e social, sem descuidar da interação que têm com a “natureza”, como já tínhamos comentado anteriormente.

Quando falamos do corpo como espaço estamos integrando nele duas categorias que são usadas de jeito metafórico do corpo como território e o corpo como construtor de paisagens. Mas qual é o interesse de trazer categorias da geografia humana para pensar o corpo em processos de lutas? Porque deste jeito nos acercamos a interpelar modos disciplinares de entender o corpo como esse lugar fronteiro entre o que está dentro e o que está fora, e contraditório quando se constrói na lógica de um sistema moderno que estabelece estratégias de representação vinculadas ao saber/poder e ao mesmo tempo gerar estratégias de interpelação ao sistema mediante a defesa dos seus territórios, das águas, da vida. Não é fácil entrar nesse debate pela extensão significativa, mas é preciso reconhecer o corpo presente das mulheres camponesas e indígenas camponesas como espaço de vida e também de confronto, onde as inter-relações com as instituições da sociedade se encontram em constante inflexão, o desejo dos corpos que interatuam numa relação menos hierarquizada com os outros seres vivos está sendo interpelado de forma permanente pelas instituições de disciplinamento e controle do sistema capitalista/colonial/patriarcal através de instituições como a judicial, policial, midiática, comercial, as mesmas instituições educativas que hierarquizam os corpos devido à relação que se estabelece entre o ser humano e os outros seres vivos na lógica da linha evolutiva mediante a fragmentação do conhecimento e a separação que se faz do ser humano (superioridade) dos outros seres vivos, da coisificação da “natureza” outorgando-lhe um lugar de externalidade ao ser humana e, às vezes, coisificado como se se constituísse num mundo inerte.

Assim, por exemplo, as montanhas são estudadas como parte dos sistemas montanhosos, como coisas que configuram a paisagem “natural”, enquanto no mundo ancestral, essas montanhas são parte do imaginário presente, são seres vivos com os quais os corpos interatuam na cotidianidade e, aliás, são importantes nos momentos das lutas, das disputas, porque são protetores, como se fossem pai e mãe. Desta forma, no mundo andino do Equador, por exemplo, nomeiam-se as montanhas como “taita¹³ Ilaló”, “mama¹⁴ Cotacachi”, “taita Imbabura”, as duas últimas formam um casal, montanhas que estão no imaginário cotidiano do povo e que interagem com os corpos, com o sistema discursivo, com os rituais. Ailton Krenak, no seu livro *Ideias para Adiar o Fim do Mundo* (2019), lembra de um pesquisador que foi entrevistar uma anciã numa aldeia, mas não foi possível a entrevista porque ela (a anciã) estava falando com sua irmã pedra.

Tem uma montanha rochosa na região onde o rio Doce foi atingido pela lama da mineração. A aldeia Krenak fica na margem esquerda do rio, na direita tem uma serra. Aprendi que aquela serra tem nome, Takukrak, e personalidade. De manhã cedo, de lá do terreiro da aldeia, as pessoas olham para ela e sabem se o dia vai ser bom ou se é melhor ficar quieto. Quando ela está com uma cara do tipo “não estou para conversa hoje”, as pessoas já ficam atentas. Quando ela amanhece esplêndida, bonita, com nuvens claras sobrevoando a sua cabeça, toda enfeitada, o pessoal fala: “Pode fazer festa, dançar, pescar, pode fazer o que quiser” (KRENAK, 2019, p. 10).

É nessa ligação que vamos compreendendo o corpo como espaço. Corpos camponeses, indígenas camponeses que operam na contradição de habitar a produtividade da modernidade e, ao mesmo tempo, de fazer certos gestos de romper com a visão cristalizada do

¹³ *Taita* m. infant. rur. Bol., Chile, Col., Cuba, Ec., Hond. y R. Dom. U. para dirigirse o aludir al padre y a las personas que merecen respeto. Diccionario RAE. Disponível em: <https://dle.rae.es/taita>. Acesso: 20 fevereiro 2021.

¹⁴ *Mama* [mama] s. mamá, madre, señora; doña, matrona. Wawayuk warmi, sawarishka warmi. *Diccionario Kichwa*, p. 108. Disponível em: <https://bit.ly/3l4kN2Q>. Acesso: 20 fevereiro 2021.

mundo. É dizer que não estão fora dos efeitos do mundo simbólico mercantil, onde os objetos cobram sentido na medida que abonam as possibilidades do poder/ser, mas ao mesmo tempo trazem a memória da ancestralidade que determina outros modos de se relacionar com o mundo cotidiano, porém não escapam à celeridade das mudanças contemporâneas, num espaço que “está sempre mudando em sua fisionomia, em sua fisiologia, em sua estrutura, em suas aparências e em suas relações” (SANTOS, 2006, p. 141). Então é possível perceber que os corpos não ficaram estancados no tempo da memória, usam a memória para sobreviver aos embates do poder capitalista, eles vão se resignificando. O interessante na atualidade é que essas mudanças se visibilizam nas representações mais diversas, às vezes se radicalizam na relação com a ancestralidade, nas relações que estabelecem com a terra, com as plantas, com os animais, ou seja, se metamorfoseiam em corpos que se fortalecem na interação com o território e todos seus elementos vivos, como falamos antes. Mas também existem outros corpos que mudam suas aparências, corpos que se adaptam à lógica da monetização da vida, que caminham nos limites do discurso imperante, e à procura por compreender seu lugar no sistema social, político, econômico, aqui poderíamos expressar, segundo Guy Debord (2003), como uma modelização do *ser em ter*, à procura generalizada da aparência, os modos em que opera a hierarquização da economia sobre a vida social, o que implica pensar que os corpos camponeses não ficam fora do sistema capitalista/colonial/patriarcal, o feito de ter uma memória, uma história, assim como processos culturais próprios que interpelam modos de existir da centralidade urbana, não significa que esses corpos ficam menos vulneráveis frente às pressões das representações da modernidade. Na perspectiva do filósofo Enrique Dussel (1994, p. 80, tradução minha), “a modernidade como mito, justificará sempre a violência civilizadora”¹⁵. É assim que, segundo o

¹⁵ “La modernidad como mito, justificará siempre la violencia civilizadora” (DUSSEL, 1994, p. 80).

autor, existe uma transição da modernidade como “conceito” para o “mito da modernidade”.

O “conceito” [da modernidade] mostra o senso emancipador da razão moderna, relativamente às civilizações como instrumentos, tecnologias, estruturas práticas, políticas ou econômicas ou ao grado do exercício da subjetividade menos desenvolvidas. Mas, ao mesmo tempo, apaga o processo “de dominação” ou violência que exerce sobre outras culturas¹⁶ (DUSSEL, 1994, p. 72, tradução minha).

Enquanto o “mito da modernidade” é construído sobre a base do “paradigma sacrificial”, o “mito da modernidade” é um investimento gigantesco: a vítima inocente é transformada em culpada, o agressor culpado é considerado inocente¹⁷ (*Idem*, p. 74, tradução minha). Na lógica do paradigma sacrificial do mito da modernidade, os corpos das lideranças camponesas são atingidos, agredidos, atemorizados e mortos, como ações exemplificadoras para aquelas que ousam interpelar o poder dos capitais internacionais, dos grupos de poder transnacionais como empresas mineradoras, petroleiras, hidroelétricas, do agronegócio que operam através da indústria da morte impondo estratégias de intimidação e medo. Assim, o corpo compreendido como espaço nos processos de disputas é um corpo exposto, que se enfrenta ao medo, as elucubrações dos limites das violências que podem exercer sobre eles, é o corpo o alvo das confrontações com as instituições militares e de todo tipo de instituições oficiais e que abraçam a bandeira da opressão como modos de manter o controle dos sujeitos. Sempre com lições exemplificadoras encobertas. Nessa perspectiva, existe em Honduras o caso do assassinato da liderança indígena Berta Cáceres (março

¹⁶ “El ‘concepto’ muestra el sentido emancipador de la razón moderna, con respecto a civilizaciones con instrumentos, tecnologías, estructuras prácticas políticas o económicas o al grado del ejercicio de la subjetividad menos desarrolladas. Pero, al mismo tiempo, oculta el proceso ‘de dominación’ o ‘violencia’ que ejerce sobre otras culturas” (DUSSEL, 1994, p. 72).

¹⁷ “‘Mito de la Modernidad’ es una gigantesca inversión: la víctima inocente es transformada en culpable, el victimario culpable es considerado inocente” (*Idem*, p. 74).

2016), que lutava pela defesa do território e dos rios que estavam sendo atingidos pelas barragens hidrelétricas no rio Gualcarque. Se fazemos um mapeamento dos conflitos pela defesa dos territórios na América do Sul, vamos encontrar que todos os países têm grupos em disputa pelas políticas de exploração da “natureza” implementadas por parte dos governos em exercício nos estados nacionais da América Latina. Nessas lutas vemos como as mulheres são atrizes e estrategistas dos confrontos corpo a corpo com o poder, assim temos o caso de Chile com as mulheres do povo Mapuche que estão liderando processos de defesa, restituição e libertação dos territórios Mapuches¹⁸. Na Bolívia, a defesa do território do TIPNIS¹⁹ também é digno de estudo, num governo com presidente indígena Evo Morales e na atualidade com o Presidente Luis Arce Catacora. O “território indígena e parque nacional Isiboro Sécore TIPNIS” continua sendo território em disputa afetado pelo megaprojeto da estrada maior Villa Tunari – San Ignacio de Moxos, que dividiria o parque nacional em duas partes e comprometeria zonas sensíveis do ecossistema. No Equador, temos o caso da Comunidade Ancestral La Toglilla²⁰, pertencente ao povo Kitu Kara, que defende os 551 hectares de território comunitário e sofre forte pressão pela cobiça e expansão dos projetos de urbanização da cidade de Quito. No mesmo Equador, há mais de 20 anos, os moradores do vale de Intag, localizado na bacia do rio Intag e parte da bacia do Rio Guayllabamba, estão na defesa do seu território e das bacias hidrográficas que estão sendo atingidas pelas empresas ENAMI EP, do Equador, e CODELCO, do

¹⁸ Um comunicado público feito pelo povo ancestral Mapuche-Williche em 29 de julho de 2020. Disponível em: <https://www.mapuexpress.org/2020/07/29/se-amplia-rechazo-a-proyecto-de-ley-que-busca-reconocer-al-pueblo-williche-como-colectividad-diferenciada-comunidades-de-chiloe-aysen-palena-y-maullin-manifiestan-postura/>. Acesso em 18 fevereiro 2021. A mensagem de solidariedade do povo Mapuche de Chiloe com os presos políticos do povo nação Mapuche. A Lonko Clementina Lepio pede justiça e a libertação dos presos injustamente detidos. Disponível em: <https://www.re-vuelta.cl/2020/07/15/exigimos-justicia-para-la-presos-mapuche-en-huelga-de-hambre/>. Acesso em 18 fevereiro 2021.

¹⁹ Informação referencial do Tipnis, disponível em: <https://tipnisbolivia.org/>. Acesso em 17 fevereiro/2021

²⁰ Informação referencial. Disponível em: <https://www.facebook.com/comunidadlatoglla/>. Acesso 18 fevereiro 2021.

Chile, para extrair cobre e molibdênio, colocando em risco todo o ecossistema. Na Colômbia, o Instituto de Estudios para el Desarrollo de la Paz – INDEPAZ²¹ reporta 21 lideranças mortas no transcurso de janeiro e meados de fevereiro do 2021, das quais 10 pessoas se identificam como camponeses, comunais ou indígenas. No Brasil, as organizações indígenas e camponesas têm uma trajetória de defesa da vida desde seus conhecimentos ancestrais e a luta pela demarcação dos territórios indígenas.

No estado brasileiro do Rio Grande do Sul, em 12 de dezembro de 2020, algumas famílias do povo Xokleng iniciaram a retomada da Floresta Nacional (Flona) de São Francisco de Paula (RS)²², luta que segue em curso, posto que continuam fora desse território para evitar confrontos violentos. Uma das lideranças que organiza esta retomada é a mulher Kullung Vetchá Teiê que, com seus 63 anos, está na linha de frente defendendo seu direito ao território ancestral, entre outras motivações pela presença da memória dos seus antepassados, como ela mesmo narra na matéria intitulada “Somos sementes prontas para germinar”, publicada no site Amigos da Terra Brasil:

Meu pai me trouxe aqui quando ainda era mata nativa e mostrou para mim e para os seus netos onde seu umbigo está enterrado”, conta Kullung Vetchá Teiê, hoje com 63 anos. “No caminho ele vinha mostrando nossos antepassados. Vinha contando que lá dentro da Flona tem a oca dos nossos parentes, ferramentas, trilhas (Amigos da Terra Brasil, 2020)²³.

Na matéria intitulada “Reintegração de posse dos Xokleng: retomada do território ancestral vai contra os interesses de Ricardo

²¹ Informação disponível em: <http://www.indepaz.org.co/lideres-sociales-y-defensores-de-derechos-humanos-asesinados-en-2021/>. Acesso 18 fevereiro 2021.

²² Nota da comunidade Xokleng, retomada de São Francisco de Paula. Disponível em: <https://cimi.org.br/2021/01/seguiremos-lutando-pela-terra-afirmam-xokleng-da-retomada-de-sao-francisco-de-paula/>. Acesso em: 18 fevereiro 2021.

²³ Disponível em: <http://www.amigosdaterrabrasil.org.br/2020/12/30/somos-sementes-prontas-para-germinar/>. Acesso em: 18 fevereiro 2021.

Salles²⁴ (2021), publicada no site Coletivo Catarse, é possível evidenciar o paradigma sacrificial do mito da modernidade que tomamos de Enrique Dussel, pois tanto a narrativa verbal quanto a visual permite ver que o povo Xokleng é considerado o invasor das terras²⁵, é o culpado da narrativa e portanto tem que ser despojado de toda sua dignidade, na lógica das instituições de controle é preciso tirar o rastro de humanidade dos corpos culpados. Enquanto as instituições do controle do Estado Nacional representados pelos trabalhadores são os possuidores da justiça e se autolegitimam para exercer o poder da razão e depreciar o Outro. Aí estar-se-ia configurando o paradigma sacrificial.

Imagem 1 – Reintegração de posse dos Xokleng



Fotografia publicada no site Coletivo Catarse, em parceria com Alass Derivas. Matéria: “Reintegração de posse dos Xokleng: retomada do território ancestral vai contra os interesses de Ricardo Salles”.²⁶

²⁴ Ricardo Salles é Ministro do Meio Ambiente do Brasil (2021).

²⁵ Devo esclarecer que o enfoque da reportagem feita pelo Coletivo Catarse & Alass Derivas é de defesa do direito que tem o povo Xokleng pela retomada dos seus territórios ancestrais, aliás é evidente o poder hierárquico que se estabelece por parte da narrativa das instituições oficiais.

²⁶ Disponível: <http://coletivocatarse.com.br/2021/01/05/reintegracao-de-posse-dos-xokleng-retomada-do-territorio-ancestral-vai-contr-a-os-interesses-de-ricardo-salles/>. Acesso em: 18 de fevereiro.

Mas os povos em disputa sempre têm mais que mostrar, não vamos romantizar, só é preciso tentar ir além da vitimização, para encontrar gente que conhece seus limites mas também seus desejos. Na mesma matéria, na primeira foto, é possível ver esse corpo espaço capaz de interagir com todos os elementos do seu entorno, na sua grandiloquência posicionar sua presença, nessa imagem o corpo presente da Kullung Vetchá Teiê, com todos seus 63 anos de vida e centenas de anos de ancestralidade, desafia ao poder com toda sua capacidade de ser. É o corpo na sua complexidade discursiva que confronta a prepotência das instituições (policial e judicial) que exercem o poder em representação do Estado Nacional.

Assim, Meri Torras nos lembra que a representação do corpo é o corpo, e afirma:

Non existe mais lá ou mais cá do discurso, do poder do discurso e do discurso do poder. O corpo é a representação do corpo, o corpo tem uma existência performativa dentro dos marcos culturais (com os seus códigos) que o fazem visível. Mais que ter um corpo ou ser um corpo, nos tornamos num corpo e o negociamos, num processo reticulado com nosso devir sujeitos, isto é indivíduos, com certeza, mas dentro de umas coordenadas que nos fazem identificáveis, reconhecíveis, ao mesmo tempo que nos sujeitam às suas determinações do ser, estar, parecer ou devir²⁷ (TORRAS, 2007, p. 20, tradução minha).

É assim que o corpo na sua capacidade discursiva se encontra inserido na dinâmica do que estamos compreendendo como espaço. Segundo Milton Santos, o espaço inclui a conexão *materialística* de uma, um, uma com os outros (a partir de Marx e Engels na *Ideologia Alemã*. Eles falavam apenas “[...] de um home com o outro” (SANTOS,

²⁷ “No existe más allá o más acá del discurso, del poder del discurso y del discurso del poder. El cuerpo es la representación del cuerpo, el cuerpo tiene una existencia performativa dentro de los marcos culturales (con sus códigos) que lo hacen visible. Más que tener un cuerpo o ser un cuerpo, nos convertimos en un cuerpo y lo negociamos, en un proceso entrecruzado con nuestro devenir sujetos, esto es individuos, ciertamente, pero dentro de unas coordenadas que nos hacen identificables, reconocibles, a la vez que nos sujetan a sus determinaciones de ser, estar, parecer o devenir” (TORRAS, 2007, p. 20).

2006, p. 218). E aparecem distintas dimensões como o cotidiano, o tempo, o lugar, todas elas inseridas e interagindo no corpo espaço. Para Milton Santos, o lugar²⁸ é o cotidiano em que se compartilha entre as mais diversas pessoas, firmas, instituições, quiçá por essa expansão o autor propõe que é o “lugar” onde cooperação e conflito são a base da vida em comum. “O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe veem solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade” (SANTOS, 2006, p. 218). Mas a ação comunicativa está sendo enriquecida pela memória, como é o acontecimento que está provocando Kullung Vetchá Teiê, quando interpela ao poder com seu corpo. A discussão para o campo da comunicação²⁹, não deve ficar nos modos em que se apresenta esse corpo, vai além da “banalidade do ser”. Talvez seja preciso desconstruir os “pensamentos mais complexos” para ir ao encontro dos registros discursivos mais simples e sofisticados que contemplam esse corpo,

²⁸ “É pelo lugar que revemos o Mundo e ajustamos nossa interpretação, pois, nele, o recôndito, o permanente, o real triunfam, afinal, sobre o movimento, o passageiro, o imposto de fora. O espaço aparece como um substrato que acolhe o novo, mas resiste às mudanças, guardando o vigor da herança material e cultural, a força do que é criado de dentro e resiste, força tranqüila que espera, vigilante, a ocasião e a possibilidade de se levantar” (SANTOS, s/d, p. 16).

²⁹ Milton Santos afirma que o espaço globalizado compreende conteúdo técnico, informacional e comunicacional, e que os lugares se definem pela densidade de cada um destes conteúdos, assim os classifica em densidade técnica, densidade informacional e densidade comunicacional. “A densidade técnica é dada pelos diversos graus de artifício. [...] intenções dos que o conceberam e produziram, objetos muito mais perfeitos que a própria natureza. A densidade informacional deriva, em parte, da densidade técnica. Os objetos, mesmo quando são constitucionalmente ricos em informação, podem, todavia, não ser ‘agidos’, permanecendo em repouso ou inatividade, à espera de um ator. A informação apenas se perfaz com a ação, de cuja intencionalidade depende o seu nível. [...] A densidade comunicacional resulta daquilo a que G. Berger (1964, p. 173) chamou de ‘caráter humano do tempo da ação’, já que o evento pode ser visto como práxis intersubjetiva (J. L. Petit, 1991) ou práxis transindividuais” (SIMONDON, 1950 p. 248). “Esse tempo plural do cotidiano partilhado é o tempo conflitual da co-presença” (SANTOS, 2006, p. 173). Acredito importante ressaltar que a dimensão informacional e comunicacional está compreendida e colocada desde o campo da Geografia Humana, o que reflete a importância do olhar inter e transdisciplinar das ciências humanas.

o gesto político que coage a romper a lógica do corpo funcional para enxergar a memória ancestral que opera no desejo, e que às vezes o pensamento moderno contemporâneo o *folkloriza* ou *romantiza* a tal ponto que retira a potência discursiva.

A memória nos processos de lutas camponesas e indígenas opera no desejo, o qual se constitui no elemento detonador dos processos de luta, e tem a capacidade de construir um movimento coletivo para arquitetar um levante. É preciso lembrar que as lutas no campo não são individuais, elas precisam convocar o coletivo para se fortalecer, para fazer face à prepotência da hegemonia do poder. Aliás, assim como a *memória*, também a *perda* opera no desejo em termos gerais, mas é possível acrescentar e pensar que além da perda está o senso de resistir, para defender aquilo que é parte da sua vida. As mulheres camponesas, indígenas camponesas não lutam só pela propriedade, ou pela posse dos bens: as lutas delas são pelo valor emocional, pela relação simbólica que tem cada elemento dos seus territórios no cotidiano da sua vida, e a existência do coletivo, um gesto de comunidade. É a comunidade que faz o gesto de lutar, de pôr-se de pé para se libertar, na metáfora que usa Judith Butler (2017). A camponesa procura essa liberdade não só para ela, mas também para seu território, no qual está integrada. Didi-Huberman afirma que o que nos torna protagonistas dos levantes são nossos desejos.

[...] É a força de nossas memórias quando se inflamam junto às memórias de nossos desejos – imagens que se encarregam de inflamar nossos desejos a partir de nossas memórias, memórias no vazio de nossos desejos. [...] é preciso compreender – como sugeriram autoras como Julia Kristeva ou Judith Butler – que não haverá levante que valha a pena sem que se assuma certa “experiência interior radical” na qual os desejos são levados tão longe simplesmente porque se deram conta, ou partiram, de suas próprias memórias esquecidas (2017, p. 296).

Voltando às mulheres camponesas e indígenas camponesas em processos de lutas é possível reconhecer a necessidade e a vontade que têm essas mulheres de construir o senso de coletividade e, em certas ocasiões, constituir comunidade – já que a fragmentação e o isolamento são as estratégias do poder para debilitar os movimentos de lutas. Embora as próprias organizações, coletivos, comunidades reconheçam suas fragilidades nas disputas internas, não é menos certo que a raiva que provoca o senso de injustiça vira um sentimento inaceitável, que volta a juntá-las. Segundo Judith Butler (2017, p. 2), “no levante, é com outros corpos que um corpo participa, tendo como base uma recusa compartilhada da ultrapassagem dos limites daquilo que pode, ou deve, ser suportado”. A vertigem a que se expõem as mulheres perante os processos prolongados de lutas, ou durante o tempo que dura os levantes, determina que suas ações sejam reflexivas, estratégicas, pensadas e premeditadas, porém, no confronto, são os corpos por demais expostos os que assumem as ações e recebem as violências. Nesse caso, são os corpos que interagem com outros corpos em situações de confronto, de despojo, de violências. Durante os processos de lutas pelo território, pela água no campo serão os corpos do povo que se enfrentaram, as elites do poder organizam as disputas fora do campo de batalha. Aqui os corpos não assumem apenas um valor simbólico, mas assumem sobretudo o risco de enfrentar a repressão, de ser mutilados, quando executam a ação de se rebelar, também assumem o risco de desaparecer, de morrer. O desejo desborda as possibilidades da existência e a memória se estabelece como a procura da inspiração para alimentar o desejo – seja qual for o horizonte.

A modo de fechamento, para continuar pensando os corpos nos processos de lutas é preciso reconhecer que estes operam em espaços tempos prolongados, que se desdobram e se encontram ativos na cotidianidade das mulheres camponesas e indígenas camponesas envolvidas nestes processos. Não podem se descuidar, não é possível

acreditar que seus territórios e, portanto, suas vidas ganham as guerras, podem ter triunfos momentâneos, mas o perigo é uma constante, e por isso têm que fortalecer seus espaços e manter os corpos sempre predispostos. O sistema capitalista/colonial/patriarcal não permitirá a existência de corpos que se revelam, que procuram a dignidade dos povos, que se organizam, não estamos falando apenas de sujeitos. Porém, estamos falando de corpos que no mesmo tempo são parte dos seus territórios, falam com a água, sentem, se curam com a sabedoria das plantas, e ao mesmo tempo disputam a vida. Este trabalho, mais que certezas e conclusões, procura abrir caminhos para o questionamento, para o reconhecimento de corpos de mulheres camponesas, indígenas camponesas que não apenas trabalham cada dia para oferecer produtos alimentícios às cidades, mas também se constituem em espaços de debate, de ações políticas, corpos que disputam o sentido de dignidade tanto de si mesmos como dos seus territórios, desde seus lugares moleculares, desde aqueles lugares que conhecemos como “campo” e que estão em constante assédio pelas lógicas do capital, como viemos propondo quando falamos de “campo” não nos referimos a um território mercantilizado, nos referimos a lugares que contemplam a vida, onde os corpos interagem com os outros seres vivos interpelando as lógicas da exploração e o pensamento hegemônico.

REFERÊNCIAS

AMIGOSDATERRA. Somos sementes prontas para germinar. 30 dez 2020. Disponível em: <http://www.amigosdaterrabrasil.org.br/2020/12/30/somos-sementes-prontas-para-germinar/>. Acesso em: 18 fevereiro 2021.

ARCHIVO Documental Isiboro Sécure. Versão online. Disponível em: <https://tipnisbolivia.org/>. Acesso em: 18 nov. 2020.

BUTLER, Judith. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.

COLETIVO CATARSE & ALASS DERIVAS. Reintegração de posse dos Xokleng: retomada do território ancestral vai contra os interesses de Ricardo Salles. Janeiro 2021. Disponível em: <http://coletivocatarse.com.br/2021/01/05/reintegracao-de-posse-dos-xokleng-retomada-do-territorio-ancestral-vai-contra-os-interesses-de-ricardo-salles/>. Acesso em: 18 fevereiro 2021.

COMUNIDAD ANCESTRAL LA TOGLLA. Disponível em: <https://www.facebook.com/comunidadlatoglla/>. Acesso em: 18 fevereiro 2021.

DAZA, Esteban. Estado, agroindustria y campesinos en el Ecuador. Quito, s/d. Disponível em: <https://docplayer.es/47524255-Estado-agroindustria-y-campesinos-1-en-el-ecuador.html>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Através dos desejos (Fragmentos sobre o que nos subleva). In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Brasil: eBooksBrasil.com, 2003.

DUSSEL, Enrique. 1492. *El Encubrimiento del Otro*. Hacia el origen del “mito de la modernidad”. Bolivia: Plural Editores, 1994.

Instituto de Estudios para el desarrollo y la paz – INDEPAZ. Líderes sociales, defensores de dd.hh y firmantes de acuerdo asesinados o desaparecidos en 2021. Colombia: Indepaz. Disponível em: <http://www.indepaz.org.co/lideres-sociales-y-defensores-de-derechos-humanos-asesinados-en-2021/>. Acesso em: 18 fevereiro 2021.

KRENAK, Ailton. *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. São Paulo: Editora Schwarcz S.A, 2019.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN DEL ECUADOR. KICHWA, Runa Shimi – Mishu Shimi Kichwa – Castellano Mishu Shimi – Runa Shimi Castellano – Kichwa. Quito: MINEDUC, 2019. Versão on-line. Disponível: <https://bit.ly/3l4kN2Q>. acesso em: 20 fevereiro 2021.

Nota da comunidade Xokleng, retomada de São Francisco de Paula. Disponível em: <https://cimi.org.br/2021/01/seguiremos-lutando-pela-terra-afirmam-xokleng-da-retomada-de-sao-francisco-de-paula/>. Acesso em: 18 fevereiro 2021.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario online. Disponível em: <https://dle.rae.es/taita>. Acesso em: 20 fevereiro 2021.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, Milton. *Técnica Espaço Tempo*. Globalização e meio técnico-científico informacional. s/d (Digitalizado).

TORRAS, Meri. El delito del cuerpo. In: TORRAS, Meri (ed.). *Cuerpo e Identidad I*. Barcelona: Ediciones UAB, 2007.

4

Ricardo Machado

CONSTÂNCIA ANTROPOFÁGICA E INCONSTÂNCIA DOS CORPOS

DOI: 10.31560/pimentacultural/2021.908.73-94

Este ensaio se orienta por uma hipótese relacional aparentemente banal e desconexa, mas que demonstra como algo que é visto, em princípio, como totalmente alheio à Comunicação está diretamente relacionado à possibilidade, hoje, dos inúmeros estudos de linguagem. Trata-se da *antropofagia*³⁰ como uma *dinâmica constante da vida* neste planeta, mas cuja *inconstância dos corpos* está manifesta em sua *abundante multiplicidade*. Reconhecendo os corpos como a *moldura primeira*³¹ (mas não única) pelas quais o mundo é visto e interpretado, torna-se lógico compreender que a variedade de suas formas de apreensão, compreensão e representação dependem da variedade dos corpos que o habitam e conformam.

Ao longo deste texto, discutiremos como a antropofagia (ou canibalismo exogâmico) está na origem da possibilidade da vida pluricelular; qual seu papel no processo evolutivo dos hominídeos que desencadeou o desenvolvimento do córtex frontal do cérebro (região prioritariamente dedicada ao desenvolvimento das linguagens); e como, hoje, no século 21, a antropofagia continua sendo uma categoria importante para pensarmos a existência e produção de corpos múltiplos, bem como podem ser os interesses do campo da Comunicação.

ANTROPOFAGIA INAUGURAL

Em *A Psicologia Antropofágica*, Oswald de Andrade propõe que o “homem por uma fatalidade que eu chamo de ‘lei da constante antropofágica’, sempre foi animal devorante” (ANDRADE, 1990, p.

³⁰ Antropofagia nos termos deste estudo, que tem inspiração a partir das discussões levantadas inicialmente por Oswald de Andrade, deve ser compreendida como exocanibalismo. A canibalização, literal e simbólica do Outro, da alteridade, nunca do mesmo.

³¹ Tomamos o conceito de moldura dos estudos audiovisuais de Suzana Kilpp, que evidenciam os sentidos sugeridos por este ensaio: “moldura designa um território de experiência e significação qualquer” (KILPP, 2010, p. 29).

50). Concordamos com o princípio, mas não com a formulação³². Pois o que os estudos contemporâneos de microbiologia indicam é que essa constância é algo próprio da emergência da vida complexa na terra, portanto ultrapassa os “homens”. Mas vamos com calma. Ainda sobre a antropofagia, cumpre notar, agora concordando integralmente com Oswald, que ela é “uma revolução de princípios, de roteiro, de identificação” (Ibidem). Destituir a antropofagia de uma leitura viciada e moralizante é um desafio sempre difícil de transpor, mas esse trabalho se constitui como tentativa de mínima contribuição nesse sentido.

A respeito das pesquisas de microbiologia e na esteira da teoria evolutiva, estudos relativamente recentes apontam para a antropofagia (canibalização da alteridade) como uma espécie de evento inaugural da vida complexa. Reconhecendo o início da vida pluricelular como resultante deste gesto originário é que estendemos a hipótese da constante antropofágica também no nível biológico. Para entender o que chamamos neste ensaio de gesto antropófago inaugural, deve-se considerar que há aproximadamente 3,8 bilhões de anos³³ as primeiras e principais formas de vida existentes na superfície terrestre eram basicamente duas: arqueias e bactérias, ambas seres unicelulares.

³² Nossa discordância em relação à formulação não é contrária à proposta oswaldiana, mas é ampliada levando em conta o que se sabe atualmente sobre o tema.

³³ A datação que optamos neste estudo é a proposta por Rutherford e, também, por Harari (2017, p. 11), para quem o surgimento da vida teria sido no período Hadeano (relativo a “Hades”), há 3,8 bilhões de anos. Para Rutherford, em especial, a origem da vida na terra não se reduz à habitação, como um ente separado de seu universo, mas, sim, como agente transformador, de modo que o que chamamos “natureza” é resultado, antes de tudo, de processos oriundos da “sociabilidade” da vida no planeta. “A vida não habita este planeta apenas, ela o moldou e é parte dele. Não só na era atual de mudança climática produzida pelo homem, mas ao longo de toda a sua história da Terra (...). Em primeiro lugar, a origem da vida é absolutamente inseparável da fúria da formação da Terra. (...) Assim como a formação do mundo que habitamos é um evento no espaço, veremos com a emergência de vida aqui é essencialmente um evento cósmico” (RUTHERFORD, 2014, p. 59). Se os seres vivos da terra conformaram a natureza do planeta que habitamos, bem..., talvez agora soe menos estranho compreender que a “Cultura é a natureza do Sujeito” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 318).

*Luca*³⁴ teve menos sorte que Adão (que foi “dado” ao mundo no idílico Jardim do Éden³⁵). *Luca* é, justamente, nosso ancestral biológico mais antigo e surgiu na face da terra há alguns bilhões de anos naquilo que estaria mais próximo de um cenário dantesco que de um paraíso bíblico. Seu “nascimento” não foi precedido por qualquer gesto de amor, compaixão ou, quiçá, sexo selvagem. Apenas um ato antropófago de uma arqueia que engoliu uma bactéria³⁶. Teria, então, a arqueia engolido a bactéria para diferenciar-se de si própria, por curiosidade ou por contingência “social”? Difícil responder sobre a intencionalidade da arqueia³⁷, mas quando damos um salto espacial e temporal e olhamos em perspectiva a ritualidade antropófaga dos povos Tupi, percebemos que todas essas dimensões estão imbricadas e que, tanto na relação entre arqueia e bactéria, quanto nos povos nativos das terras baixas, a

³⁴ “Em cada célula há uma perfeita cadeia ininterrupta que se estende até a origem da vida. Essa linhagem conduz irresistivelmente a uma entidade singular, que chamamos ‘Último Ancestral Comum Universal’ (*Luca*, na sigla de ‘Last Universal Common Ancestor’). Em algum lugar nos primórdios da Terra, *Luca* dividiu-se em dois. Desde então, a coisa que nos esforçamos para definir como vida passou, sem interrupção, dele até você, por meio de uma série colossal de interações. A existência é assombrosamente tenaz” (RUTHERFORD, 2014, p. 51).

³⁵ Segundo a Bíblia judaico-cristã, no Livro do Gênesis, capítulo 2, versículo 8, “O Senhor Deus plantou um parque em Éden, no Oriente, e nele colocou o homem que havia modelado”. Segundo Schöckel, em uma nota de rodapé na Bíblia do Peregrino, que comumente é utilizada para estudos bíblicos, “Éden, significa delícia: é um parque da recreação” (2011, p. 18).

³⁶ Nunca é “apenas”, termo que serve mais ao estilo que ao conceito. Vejamos, então, a consequência biológica disso com mais vagar. “Quando a arqueia engoliu a bactéria, isso não foi uma refeição, mas uma toma hostil de poder. O engolido nunca mais voltaria a ser livre, mas permitiu um desenvolvimento anteriormente impossível em seu novo hospedeiro. Ele chegou com seu próprio genoma, com milhares de genes. Como o tempo, a maior parte foi perdida para a seleção natural ou migrou para o centro de controle do núcleo do hospedeiro. Mas as mitocôndrias conservam até hoje um conjunto independente de genes, a maioria dos quais se dedica a manter a geração de energia para as células. Quando isso aconteceu, carregados com novo vigor energético, genomas puderam se desenvolver e formar padrões maiores para a evolução, além de células individuais. Células puderam desenvolver estruturas internas e compartimentos que aumentaram sua especialização. A partir daí, a aquisição de comunicação coordenada entre células significou que um organismo não estava restrito a uma única célula. Seguiu-se a multicelularidade, permitindo, por fim, a evolução de planos corporais para plantas e animais, redes complexas de células comunicantes que interagem umas com as outras e com o ambiente em harmonia”. (RUTHERFORD, 2014, p. 54).

³⁷ Tais conclusões científicas, de que uma arqueia engoliu uma bactéria, são baseadas em pesquisas com microorganismos retirados de uma fonte hidrotermal na Islândia, que contém, segundo estudos biológicos e geológicos, condições similares há 3,8 bilhões de anos, segundo relata Rutherford, p. 51, do livro em questão.

autopoiesis da vida sempre depende da forma como nos relacionamos com o Outro³⁸, sem o qual tendemos à entropia.

A antropofagia inaugural sem a qual não haveria a possibilidade de existência humana bilhões de anos mais tarde, foi um pequeno gesto para a vida celular e um imenso salto para a humanidade. A partir do momento que a arqueia engoliu a bactéria, parte dos seres existentes passaram a possuir em seus núcleos uma espécie de usina de energia própria e independente (as mitocôndrias) que permitiram, paulatinamente, um tipo de desenvolvimento celular cada vez mais sofisticado e posteriormente a combinação de células diferentes que possibilitaram a origem de formas de vida orgânica ainda mais complexas. Há outro aspecto em Luca que é fundamental para compreendermos a origem da vida pluricelular: arqueias e bactérias trocam genes (isto é, características) umas com as outras de forma horizontalizada, por meio de uma espécie de troca mútua. Já nós, a espécie humana, herdamos genes de nossas células mães (que surgem na fecundação), e assim as transmitimos geração por geração por meio de um processo verticalizado. Isso pode parecer um debate paralelo às questões que este ensaio trata, no entanto, essa nossa *pré-disposição* biológica à não troca de, digamos assim, perspectiva, pode ser superada por meio de uma ritualidade antropofágica que retoma esse devir biológico originário da vida. Algo notável em relação às arqueias e bactérias, é, justamente, essa capacidade de trocas de genes de forma horizontal, o que, por outro lado, dificulta a determinação exata da data do surgimento de Luca. Por isso o fenômeno é calculado na ordem dos 3,8 bilhões de anos. Além do mais, é pouquíssimo provável que esse tipo de vida celular tenha se dado inicialmente em um único indivíduo, senão como um processo na escala dos milhares, bilhões, trilhares.

³⁸ O Outro, nos termos que este estudo propõe não está ligado à forma exotista hegemônica por vários estudos antropológicos de ver na alteridade a si mesmo, mas sim, de pensar como o outro “devolve-nos uma imagem de nós mesmos na qual não nos reconhecemos” (MANIGLIER apud VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 21).

Reconhecer o canibalismo como um tipo de inteligência ancestral de origem biológica, passa pela recursividade do processo evolutivo, onde podemos encontrar aspectos em comum entre células pluricelulares e células que compõem o nosso genoma³⁹. Embora não possamos traçar, por meio do DNA⁴⁰, exatamente a data de nascimento de Luca, essa relação de contiguidade da nossa espécie com os demais seres pode ser cientificamente evidenciada. A prova disso está em trechos de nosso DNA que permanecem idênticos ao nosso tataravô, mesmo que nós tenhamos 23 cromossomos e as bactérias e arqueias, via de regra, apenas um. Quando desembrulhamos nosso sequenciamento genético, perceberemos que há seções idênticas ao sequenciamento de células similares ao Luca. Isso porque tanto as primeiras células pluricelulares quanto as atuais possuem DNA, que é um tipo de sequenciamento bastante específico e lógico de ligações químicas, cuja finalidade é gerar regras de funcionamento do RNA. Este, por sua vez, funciona como uma espécie de mensageiro das informações contidas no DNA que são levadas ao ribossomo, responsável por sintetizar as proteínas que dão materialidade (corpo) a todas as formas de vida pluricelulares, inclusive a nós, a versão mais recente dos sapiens. Essa parece ser a grande regra universal da inteligência da vida.

Tais estratégias orgânicas e autopoieticas encontram, em certo sentido, eco em algumas perspectivas epistemológicas ou

³⁹ “A coleção completa do DNA de um organismo, empacotada em cromossomos, é chamada genoma. Em seres humanos, aqueles 23 cromossomos, nosso genoma, contém cerca de 3 bilhões de letras, A, T, C e G, o suficiente para encher um catálogo telefônico de 200 mil páginas (...). Mas cada vez que uma célula se divide em duas, desde a primeira divisão do seu óvulo fertilizado até a das células cutâneas recém-nascidas num corte com papel, todo o DNA dessas células se copia. A nova célula contém todo o DNA de sua mãe” (RUTHERFORD, 2014, p. 39).

⁴⁰ Basicamente, para não cairmos em pormenores ainda mais complexos da biologia, DNA corresponde a uma cadeia molecular que foi descrita por Francis Crick e James Watson, em um artigo publicado em 1953, em que há uma espécie de “degraus dessa escada retorcida [que] continham pares de letras químicas – A para adenina, T para timina, C para citosina e G para guanina. Cada letra está ligada a um montante vertical da escada e se emparelha com uma letra correspondente no outro montante vertical, formando um degrau. É esse emparelhamento que torna dupla a hélice, e ele é muito preciso” (RUTHERFORD, 2014, p. 38).

cosmológicas bastantes mais recentes, tais como a Antropofagia Tupinambá⁴¹. O que queremos sugerir com isso, é que se estudássemos o canibalismo exogâmico tal como um esquema epistemológico, poderíamos dividi-lo em três chaves de leitura diferentes⁴²: 1) *antropofagia inaugural*: quando a arqueia engoliu a bactéria (o que tratamos até aqui); 2) antropofagia culinária: o ato de mastigar carnes e alimentos cozidos que levou ao crescimento da caixa encefálica e, conseqüentemente, do córtex frontal cerebral ainda no período pré-histórico e cujo desenvolvimento permitiu o surgimento da linguagem; e 3) antropofagia semiofágica: que permite reconhecermos em outras espécies, por meio de uma reciprocidade perspectiva, a possibilidade de agência humana. Em outras palavras: tomar o signo da alteridade como referente de compreensão e com isso produzir outros mundos e outras naturezas.

⁴¹ Trazemos um relato muito breve, mas ilustrativo, de como eram as ritualidades antropofágicas no século 16. "A derradeira manhã chegava com o fim da cauinagem. Levado ao terreiro, pintado e decorado, preso por uma corda, o cativo esperava o carrasco que, portando um diadema rubro e o manto de penas de íbis vermelha, aproximava-se de sua presa, imitando uma ave de rapina. Das mãos de um velho matador, o algoz recebia a borduna. Tinha início, então, o célebre diálogo ritual com a vítima, imortalizado pelos cronistas. Após o breve colóquio, em que cada parte reafirmava vinganças passadas e anunciava vinganças futuras, um golpe concreto e presente, desferido contra a nuca do cativo, rompia-lhe o crânio e lançava-o ao chão. As velhas acudiam com cabaças para recolher o sangue que se espalhava. Nada deveria ser perdido, tudo precisava ser consumido e todos deviam fazê-lo: as mães besuntavam seus seios de sangue, para que seus bebês também pudessem provar do inimigo. Se a comida era pouca e muitos os convivas, desfrutava-se o caldo de pés e mãos cozidas; se, ao contrário, o repasto era farto, os hóspedes levavam consigo partes moqueadas (FAUSTO, 2011, p. 164).

⁴² Não são propriamente conceituações, mas, realmente, chaves de leitura. Caberia um estudo mais aprofundado sobre cada uma destas perspectivas para conhecermos a potencialidade de cada uma destas especificidades para pensar conceitualmente.

ANTROPOFAGIA CULINÁRIA

Ao nos referirmos à *antropofagia culinária* indicamos o gesto de comer alimentos cozidos – vegetais e carnes⁴³ – como um marco importante no desenvolvimento da espécie humana, contemplando aqui as várias espécies de hominídeos, não somente o sapiens. Desde cerca de 400 mil anos⁴⁴, o *homo erectus*, hominídeo capaz de produzir ferramentas sofisticadas à época, aprendeu a controlar minimamente o fogo. Nesse período, nossos ancestrais coletores e caçadores, alimentavam-se de refeições cruas, o que gerava um processo lento de digestão e metabolização das enzimas dos alimentos. Pouco mais de meio milhão de anos depois, o *homo erectus* passou a cozinhar sua comida, o que resultou, novamente, em um grande passo em direção à humanidade, de modo que seu aparelho digestivo foi se tornando mais curto, o que demandava menos energia (gasto calórico) para a digestão. Essa transformação foi responsável por, ao menos, dois grandes movimentos decisivos na constituição de nosso processo evolutivo: por um lado, comer alimentos cozidos implicou em uma radical redução do tempo de mastigação, fazendo com que os hominídeos levassem, em média, um quarto do tempo que gastavam para se alimentar e isso representava uma tremenda vantagem energética; e, por outro,

⁴³ A antropofagia para os povos indígenas não está restrita à ingestão de carne humana, no sentido próprio de nossa espécie. Abarca, inclusive, algumas espécies vegetais, tais como cauim (bebida cerimonial indígena). O que torna uma comida “humana” é a potencial humanidade do ente que será preparado para ser devorado. Um exemplo disso pode ser notado na cosmologia Yudjá em relação, justamente, ao cauim. “Essa aproximação entre a atividade da produtora de cauim e a do caçador é algo mais profunda. É que a fermentação é uma transubstanciação da bebida: além de ter as qualidades nutrientes transformadas em qualidades que perturbam a visão e matam os homens, a bebida tem valor de carne: ela adquire uma capacidade que os alimentos vegetais, por definição, não possuem, típica do peixe e da caça: exercer uma força equivalente à força da mastigação humana. A força das carnes reside em dentes, espinhas, escamas, fragmentos de ossos e pelos, e provoca dores em quaisquer partes do corpo, enquanto a do cauim está concentrada em seus pelos, que agem espetando o coração das pessoas, justamente o órgão que abriga o princípio vital, a alma” (LIMA, 2005, p. 295).

⁴⁴ Esse tempo varia, conforme o estudo, entre 1,7 milhões e 300 mil anos atrás. A datação de 400 mil, que tomamos como referência, é um dado recorrente e aceito na comunidade científica.

tal prática possibilitou uma transformação no estômago daqueles que comiam alimentos cozidos, tornando-os tolerantes a grãos – trigo e arroz – e tubérculos – batatas e cenouras.

Enquanto nosso estômago e intestino diminuía, nosso cérebro crescia (HARARI, 2017). O aumento da massa cerebral estava relacionado à expansão da caixa craniana, resultado do afrouxamento dos músculos da mandíbula que circundavam toda a parte frontal do crânio, em uma faixa muscular que ia do topo da testa até o queixo. Devido o fato de os alimentos cozidos serem mais macios, os músculos da face se tornaram-se menos tesos, garantindo que o osso da caixa craniana pudesse crescer e dar espaço ao córtex frontal do cérebro, onde mais tarde se desenvolveria a linguagem. O rearranjo das funções dentro de nosso organismo, durante a passagem dos alimentos crus para os cozidos, privilegiou o aumento do cérebro, reduzindo o tamanho do aparelho digestivo⁴⁵. Mas o que queremos sugerir com esta argumentação é, simplesmente, que o ponto central é notar a não separação rígida entre aspectos culturais, sociais e biológicos. Há uma profunda relação entre todas estas dimensões, que além de não ser ignorada deve, sempre que possível, ser destacada. No campo da historiografia, Yuval Noah Harari (2016; 2017) percebeu e explorou teoricamente o borramento das fronteiras da biologia (natureza) e dos estudos sociais (cultura) para recontar nossa própria história sem recorrer às narrativas polarizadas e romantizadas que marcam, apesar da obstinação pela cientificidade, o pensamento moderno. Uma visão crítica à Modernidade implica, necessariamente, romper com um tipo de produção de sentido sobre os processos históricos baseados na disciplinaridade que, ao dividir de modo radical os campos do conhecimento⁴⁶, ignora as profundas inter-relações existentes.

⁴⁵ Informações detalhadas sobre esse processo podem ser acessadas no artigo “Food for Thought: Did the first Cooked Meals Help Fuel the Dramatic Evolutionary Expansion of the Human Brain?”, de Ann Gibbons.

⁴⁶ Uma boa discussão sobre este tema está, especialmente a artificialidade deste tipo de divisão, é a obra *Jamais Fomos Modernos* (2013), de Bruno Latour.

Se pensar é fazer relação, compreender a gênese do surgimento da história⁴⁷ requer ter em conta que a sabedoria da manipulação do fogo, aliada a uma nova dieta levou a uma reordenação biológica que permitiu o crescimento do lobo frontal do crânio e que sem isso não haveria a possibilidade de sistematização do pensamento.

Figura 1 – Lobo frontal



Fonte: <http://meucerebro.com/areas-linguagem-cerebro/>

⁴⁷ Reconhecendo a história como o período que coincide com os primeiros achados linguísticos, as pinturas rupestres, por exemplo.

A imagem anterior é absolutamente ilustrativa de como o processo de comer alimentos cozidos nos permitiu, na lenta evolução dos homínídeos, chegarmos à era das inúmeras linguagens. Isso porque, segundo demonstram as evidências científicas atuais⁴⁸, incluindo o mapeamento das zonas cerebrais estimuladas pelos processos de linguagem, nossa capacidade de produzir textos minimamente complexos começaram a ser possíveis após um processo de alimentação mais rico em calorias. Para se ter uma ideia do que isso significa, considerando a nossa espécie, o *homo sapiens*, o cérebro pesa em média 2 a 3% de nosso peso corporal, mas é responsável por consumir um quarto de toda nossa energia. Se fôssemos colocar numa balança o cérebro dos primeiros homens e mulheres *homo*⁴⁹, há 2,5 milhões de anos, eles teriam, em média, 600 gramas de peso. Já o cérebro de nossos antepassados recentes (e os nossos próprios) são bem mais robustos, pesando entre 1.200 e 1.400 gramas. Contudo, ter um cérebro maior não significa ser mais astuto, afinal, os neandertais possuíam um cérebro comparativamente maior que a grande parte dos sapiens da contemporaneidade, todavia não eram mais inteligentes que nós (HARARI, 2017, p. 17).

Em termos evolutivos, ter um cérebro maior não parecia uma “vantagem” há milhares de anos, quando o acesso à alimentação era uma tarefa e tanto. Isso porque mesmo que pudéssemos ser mais expertos (e éramos) que os chimpanzés, esses animais poderiam (e podem) facilmente quebrar nosso crânio com um murro. À medida que passamos a destinar boa parte de nossa energia orgânica para nossos cérebros, nossos bíceps se tornaram tão fracos que até hoje temos certa dificuldade para abrir um pote de pepino. Contudo, a despeito

⁴⁸ Nos Estados Unidos, a Washington University School of Medicine, em Saint Louis, no Missouri, possui um laboratório de captação de imagens neuronais (Neuroimaging Labs, em inglês). No site da universidade há uma série de estudos publicados e vídeos que apresentam pesquisas no campo da neurociência. A imagem utilizada acima é uma versão em português de um dos estudos do professor Marcus E. Raichle, do Department of Radiology, da referida universidade.

⁴⁹ *Homo*, do ponto de vista paleontológico, é o termo que designa o gênero dos ancestrais que desembocariam em nossa espécie. Para se ter uma ideia, data de 6 milhões de anos atrás nosso último ancestral comum entre nós e os chimpanzés, conforme Harari (2017).

de termos passado cerca de milhares e milhares de anos em uma verdadeira desvantagem física, nosso cérebro tornou-se muito capaz de expandir suas sinapses e comunicabilidade, o que nos levou a uma tremenda evolução, cujas explicações, por mais sofisticadas que pareçam, continuam sempre à mercê daquilo que ainda não sabemos sobre a complexidade do cérebro humano.

O que sabemos, concretamente, é que somente nos últimos 100 mil anos o *homo sapiens* passou a ocupar o topo da cadeia alimentar, e somente nos últimos 70 anos, no pós-guerra, o acesso à alimentação em escala global tornou-se tecnicamente acessível à totalidade dos habitantes do planeta. Claro está, portanto, que a fome a que parte da população mundial é submetida, é uma decisão política⁵⁰, não resultado da escassez de alimentos. Com isso, cabe dizer que a *antropofagia culinária* é, ainda que parcialmente, capaz de explicar a evolução da espécie humana, desde este ponto de vista bastante pragmático, mas com consequências epistemológicas e ontológicas absolutamente decisivas.

ANTROPOFAGIA SEMIOFÁGICA

Tão casual quanto a antropofagia inaugural da arqueia em relação à bactéria, foi a plasticidade do cérebro humano em produzir ligações físico-químicas – as sinapses – que possibilitaram a nós⁵¹,

⁵⁰ Depois de um quarto de século de redução sistemática da fome em âmbito global, o ano de 2020 bateu recordes do crescimento do fenômeno, atingindo cerca de 690 milhões de pessoas. A informação foi publicada em recente relatório da FAO, agência ligada a Organização das Nações Unidas, que apontou uma retomada no crescimento no número de famintos, agravado com a crise sanitária global da covid-19. Mais informações e o relatório completo podem ser lidos no link: <http://www.fao.org/publications/sofi/en/>.

⁵¹ Embora não somente, diga-se. No livro *A Cosmopolítica dos Animais* (2020), Juliana Fausto aborda em profundidade a questão a respeito do pensamento (político, no caso da obra) em outras espécies.

esses seres de bíceps vacilantes e cérebros famintos, produzir algo como um “pensamento”. Pelo menos é isso que as teorias mais recentes apontam sobre o surgimento do mecanismo do pensamento, o qual Harari classifica como *Revolução Cognitiva*⁵². Esse foi o pontapé inicial na longa jornada de sofisticação de nossa capacidade de produzir linguagens, pois afinal tínhamos um cérebro relativamente robusto, com córtex frontal avantajado em relação a outros hominídeos e, portanto, estávamos estruturados biologicamente para nos desenvolvermos cognitivamente. Como já dissemos, não se sabe exatamente porquê nós, os sapiens e não os neandertais, fomos os “escolhidos” a desenvolver a capacidade de pensar mais complexamente por meio de linguagens. Nesta roleta russa da evolução, o passar dos milhões de anos foi gerando uma vantagem⁵³ tremenda para nossa espécie, e essa vantagem é a linguagem.

O caso é que por meio dela [a linguagem] pudemos, finalmente, dar formas representacionais às nossas imaginações, o que levou à construção dos mitos. Se do ponto de vista físico-químico-biológico os mitos não são tão importantes (ainda que só sejam possíveis pelo próprio processo evolutivo destas reações orgânicas), da perspectiva da sobrevivência humana eles são fundamentais à medida que são capazes de unir milhares de *sapiens* para que cooperem de maneira coletiva, o que parece ter ocorrido de modo bastante eficiente, embora nem sempre por razões nobres. Não à toa esses humanos

⁵² A primeira seção da obra *Sapiens – Uma breve história da humanidade* (2017) é totalmente dedicada à tarefa de explicar o que significou historicamente e em termos evolutivos esta verdadeira transformação social.

⁵³ “Vantagem” em termos muito relativos. Na falta de expressão melhor, usa-se esta. Pois, se por um lado prevalecemos na cadeia alimentar e social em relação a outras espécies, por outro, somos os responsáveis pela catástrofe ambiental, sanitária e social em que vivemos. Isso porque o Antropoceno, como era geológica atual, é o retrato horrível do que fizemos com o planeta, submetendo, com raras exceções, todas as formas de vidas ao capitalismo, que foi se tornando cada vez mais global, cruel e capaz de gerar as profundas desigualdades das quais somos testemunhas. Sobre o Antropoceno como era geológica, sugiro a leitura de *O Antropoceno e a Ciência do Sistema Terra* (2019), de José Eli da Veiga. Sobre as consequências do que fizemos com o planeta terra, o livro *A Terra Inabitável. Uma história do futuro*, de David Wallace-Wells, é bastante ilustrativo.

ocupam o topo da cadeia alimentar há aproximadamente 30 mil anos e assumiram o posto a uma velocidade tão alucinante que as demais espécies não foram capazes de criar dispositivos biológicos que os tornassem imunes às nossas aspirações de dominação.

Tudo isso nos faz pensar na *antropofagia semiófágica*, que encontra na aurora do século XXI ecos no pensamento perspectivista ou multinaturalista indígena. Afinal, tomar o lugar do outro, como ponto de vista, é sempre um gesto de predação, como bem ensinou e avisou Viveiros de Castro (2002). Na cosmologia de nossos povos nativos, o canibalismo não pode ser compreendido a partir da divisão arbitrária proposta por este texto (*antropofagia inaugural, culinária e semiófágica*), pois suas cosmo-onto-epistemologias não são separadas disciplinarmente, tal qual o fazem as categorias modernas. É sempre um gesto múltiplo, que produz multiplicidades.

Parece oportuno reconhecer que há no ato canibal, seja ele qual for, uma radical hospitalidade⁵⁴. Isso não significa, como uma leitura vulgar poderia supor, pacificidade. Não se trata, em nenhuma

⁵⁴ Nos valem da concepção de Théodore Zeldin, sobre a noção de hospitalidade: "Tornou-se necessário considerar a hospitalidade como uma atividade capaz de transformar tanto as atitudes do anfitrião quanto do convidado, como a descoberta de novas simpatias, como uma aventura em território desconhecido, que exige uma nova gama de atitudes no que se refere à percepção, à memória e à imaginação. Acolher estrangeiros tratando-os como estereótipos não procede da hospitalidade. O encontro com um estrangeiro deve fazer com que nos interroguemos sobre nossas próprias categorias, deve corrigir a tendência de nosso espírito a fazer um mínimo de esforço para analisar nossas percepções, o que nos torna cegos ao que não compreendemos imediatamente. Um encontro pode ser a ocasião de enriquecer nossa própria memória com as lembranças do estrangeiro e as de um mundo mais vasto, o que é um modo de livrar o espírito dos limites de sua memória pessoal (ou de sua memória nacional) e de seu hábito de admitir apenas os fatos que reforçam suas próprias crenças. Um encontro pode revitalizar a imaginação e estimular a assumir riscos, descobrindo ligações entre fatos que pareciam até então desconectados entre si" (ZELDIN, 2013, p. 493). A revista IHU On-Line, em sua edição 499, intitulada *Hospitalidade – Desafio e Paradoxo. Por uma cidadania ativa e universal*, também debate profundamente o tema com uma série de entrevistas. Disponível em <http://www.ihuonline.unisinos.br/edicao/499>.

medida, de uma relação de amizade. Aqui, talvez, a inimizade⁵⁵ seja a categoria de pensamento apropriada para pensarmos a complexidade das relações antropófagas. Vale sublinhar que se não fosse o gesto antropófago da arqueia em relação a bactéria talvez não estivéssemos lendo este texto. Essa inteligência, por assim dizer, não é algo que está dado de pronto, de modo que foram necessários incontáveis gestos biológicos em direção à alteridade, no universo dos seres unicelulares, há bilhões e bilhões de anos, para que um dia, talvez por acidente, uma bactéria não fosse expulsa de seu hospedeiro e desse origem à vida complexa. Assim como foi preciso um acaso, depois de aprimorarmos nossa mecânica deglutiva durante milhares de anos, para que nosso corpo pudesse produzir uma caixa craniana maior e com isso expandir o cérebro. Somente depois desta sucessão de tentativas, erros e acasos foi possível a emergência de um tipo de raciocínio capaz de nos tornar mais aptos a sobrevivermos, mesmo sendo fisicamente mais frágeis em relação a outros hominídeos.

O que parece ser o mais importante em termos de nosso desenvolvimento enquanto espécie e sociedade, como temos tentado argumentar, é não ter uma visão romantizada sobre a evolução humana, no que se refere aos processos que tornaram os sapiens a espécie dominante. Há 30 mil anos somos os senhores do planeta, mas isso não teria sido possível sem que houvesse inúmeros genocídios, incluindo os Neandertais e os Denisovanos. Ao contrário do que dizia

⁵⁵ Marco Antonio Valentim, a partir de pressupostos que traz da teoria perspectivista de Viveiros de Castro, faz uma distinção importante sobre as sociedades indígenas em contraposição às sociedades estatais, que nos ajudam a compreender como a categoria da inimizade é filosoficamente e politicamente produtiva. "Do lado das sociedades estatais, cuja organização se baseia na 'antítese do parentesco', temos um mundo em que 'o eu encontra sua determinação política essencial na condição da amizade' como 'alteridade retroprojetada, por assim dizer, sob a forma condicionada do sujeito' e, por isso, plenamente disponível à 'sobrecodificação produzida pelo aparelho estatal'. (...) Já do lado das 'sociedades clástrianas da Amazônia', nas quais 'o parentesco é construído como uma máquina capaz de impedir a coagulação de um poder separado', teríamos outro 'em que é o inimigo, e não o amigo, que funciona como condição transcendental vivida', 'mundo constituído pelo ponto de vista do inimigo', no qual a 'inimizade não é mero complemento privativo da 'amizade', mera facticidade negativa, e sim uma estrutura de pensamento de jure, uma positividade de pleno direito' – em resumo, um mundo em que 'a distância conecta e a diferença relaciona'" (VALENTIM, 2018, p. 25).

Marx (2011, p. 25), para quem a história se repetia a primeira vez como tragédia e a segunda como farsa, a história tende a ser uma espiral de tragédias inomináveis e períodos de relativa pacificação. Contudo, o desejo etnocida e genocida sobrevive sob diversas roupagens, seja nos campos de concentração nazistas, nos gulags soviéticos ou nos projetos de extermínio dos povos indígenas (incluindo o etnocídio), atualmente, no Brasil e na América Latina, em especial, por meio da incorporação compulsória ao modelo ocidental de vida.

Dito isto, retomando um aspecto central, os desafios de pensar a linguagem e o que desencadeou sua emergência passam por uma abordagem *indisciplinar*⁵⁶, sem reduzir a observação à perspectiva histórica tradicional, considerando a hipótese de que há domínios de saberes que ainda não são traduzíveis por nossas formas de pensamento e linguagens (por mais sofisticadas que pareçam). Essa trava evolutiva é antes resultado de nossa incapacidade de percepção (um problema de perspectiva), que uma hipotética incapacidade cognitiva de formar e formular novos conhecimentos.

A *antropofagia semiofágica*, manifesta, por exemplo, na concepção do *multinaturalismo* de matriz indígena, expressa um modo de pensar que, por outros caminhos, sabia muito antes de nós que o canibalismo exogâmico era a fonte de vida, não mecanismo de morte. Nesse sentido, talvez pareça prudente dar atenção à importante e provocativa interpretação xamânica sobre o mundo atual, escrita (e descrita) por Davi Kopenawa e Bruce Albert em *A Queda do Céu* (2015), que chama atenção para o risco de colapso total da humanidade (o que é provado cientificamente), caso mantenhamos nossos modos de vida suicida. Tal interpretação xamânica advém de um processo de troca de perspectiva, capacidade própria dos xamãs – diplomatas cosmopolíticos

⁵⁶ O termo aqui é usado em tensão à transdisciplinar e multidisciplinar, que vige majoritariamente no campo da Comunicação e que, apesar de suas inúmeras contribuições e pertinência, sempre teve como paradigma a disciplinarização como ponto de partida. Seria o caso, então, de pensar sem disciplinas para pensar de outra forma.

– que é a da comunicação com seres e mundos aloespecíficos. Isso se dá por meio de um processo de transmutação de perspectiva, através de um transe ritual, que gera, após a saída do transe, estados de memória consciente capazes de serem, depois, retraduzidas para a linguagem humana. Essa tomada da perspectiva do Outro – em certo sentido, do *corpo*⁵⁷ do outro – é, digamos assim, a função pragmática da antropofagia semiofágica. Seu caráter comunicacional torna-se fundamental para compreendermos como a antropofagia mantém sua constância, ao mesmo tempo que a variedade de perspectivas, inscritas na diversidade dos corpos, expressa a inconstância dos corpos, marcados por processos contínuos de transformação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As inúmeras tecnologias existentes na atualidade permitem que nossas investigações sejam cada vez mais sofisticadas e que produzamos pensamentos aparentemente mais profundos, apesar de nem sempre possuírem a clareza que os tornem socialmente relevantes fora dos círculos acadêmicos. Isso se deve, em parte, pela contínua crença aos mitos ocidentais⁵⁸. Um dos mitos que está mais na moda atual-

⁵⁷ A definição de corpo a que nos referimos é aquela descrita pelo multinaturalismo. “O que estamos chamando de ‘corpo’, portanto, não é uma fisiologia distintiva ou uma anatomia característica; é um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*, um *ethos*, um etograma. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há esse plano central, que é o corpo como feixe de afetos e capacidades, e que é a origem das perspectivas. Longe do essencialismo espiritual do relativismo, o perspectivismo é um maneirismo corporal” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 66).

⁵⁸ A distinção faz sentido. Explico. Quando um ocidental urbano e escolarizado, mas pouco ilustrado, faz menção aos mitos indígenas, ele tende a pensá-los como algo da ordem da fantasia e de uma ignorância apriorística, mas não tende a ver suas próprias formas de vida também fundadas em mitologias, das religiosas às sociais.

mente é o da Revolução 4.0⁵⁹. Não se trata de negar o fenômeno tecnológico, mas de pensá-lo, antes, como resultado da cooperação de milhares de sapiens (muitos deles sem saber que estão colaborando com o projeto da inteligência artificial, fornecendo gratuitamente milhares de dados sobre seus comportamentos humanos e sociais por meio de seus *smartphones*, o que custará, num futuro próximo, seus próprios empregos). Harari vai ensaiar uma prospecção sobre esse mundo na última seção de *Homo Deus* (2016), no subcapítulo *A religião dos dados* (p. 370-399). Sublinhamos que, embora recaia mais comumente sobre os mitos religiosos a pecha da intolerância, foi a ciência Moderna (e a pós-moderna) que negou (ou negaram) durante centenas de anos (e em certos campos continua[m] a negar) a possibilidade de conhecimento científico para toda e qualquer cosmologia ou epistemologia que estivesse fora de seus cânones formais.

O que o parágrafo acima ilustra é uma tendência do pensamento ocidental contemporâneo (mas não só) que tende a ser sugado pela força centrífuga que as tecnologias contemporâneas exercem não somente sobre nossos modos de vida, mas também sobre nossos modos de pensamento. Quando olhamos, no entanto, para os não-modernos, que não são nem os *pré* nem os *pós*-modernos, mas sim os povos indígenas, percebemos que são detentores de uma sofisticada arquitetura de compreensão do mundo em que vivem. Isso pressupõe, logo de saída, uma ruptura radical com as formas modernas de pensamento, ou seja, deixar de ser antropocêntrico⁶⁰.

⁵⁹ Klaus Schwab é um dos organizadores do Fórum Econômico Mundial, também conhecido por Fórum de Davos. Em 2016, em preparação ao encontro, foi publicado um livro com textos que serviram de base para os debates, publicado no Brasil sob o título *A Quarta Revolução Industrial*. Dividido em três eixos, a obra traça um panorama amplo do que seria a quarta revolução industrial, os impulsionadores dessas mudanças e os impactos das transformações em curso (na economia, nos negócios, em questões geopolíticas, nas sociedades, nos indivíduos e, por fim, apresenta alguns exemplos de mudanças que devem ocorrer brevemente). Apesar do caráter tecnófilo da obra, ela traz elementos importantes para pensarmos as profundas mudanças das sociedades tecnocientíficas.

⁶⁰ Embora, assim como nós, os povos indígenas sejam etnocêntricos, eles não são nenhum pouco antropocêntricos.

Isso implica a necessidade de processos comunicacionais complexos, não raro, envolvendo seres de outras espécies – os animais ou os mortos, por exemplo – dotados de agência humana. Tal característica está no núcleo do *multinaturalismo*, formulado por Viveiros de Castro.

Numerosos povos (talvez todos) do Novo Mundo compartilham de uma concepção segundo a qual o mundo é composto por uma multiplicidade de pontos de vista: todos os existentes são centros potenciais de intencionalidade, que apreendem os demais existentes segundo suas próprias e respectivas características ou potências. (...) Esse reembaralhamento das cartas conceituais levou-me a sugerir a expressão “multinaturalismo” para designar um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias “multiculturalistas” modernas. (...) a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. A “cultura” ou o sujeito seriam aqui a forma do universal, a “natureza” ou o objeto, a forma do particular (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 42-43).

Considerando que a multiplicidade de perspectivas e possibilidades de interpretação do mundo estão sujeitas à multiplicidade dos corpos, bem poderíamos nos servir das formas de pensamento indígenas para tentar compreender um mundo saturado de humanidade, também para nós, o povo urbano. Em certo sentido, Massimo de Felice e os demais autores do livro *Redes e Ecologias Comunicativas Indígenas. A contribuição dos povos originários à teoria da comunicação* (2017) ensaiam algo neste caminho. Há muito o que avançar. Compreender a Comunicação para além da centralidade midiática, requer pensar os corpos, tal como formulamos ao longo deste texto, como agenciadores primeiros (mas não primários) de nossos afetos e relação com o mundo. Isso porque o mundo não é uma materialidade externa aos sujeitos que o habitam, mas o conjunto de relações entre sujeitos e de relações entre os sujeitos e o próprio mundo. Acreditar que somos entes apartados do mundo leva ao colapso civilizacional – o Antropoceno – do qual somos relatores e réus.

Compreender a multiplicidade no mundo, implica reconhecer a multiplicidade *do* mundo, que difere tanto quanto diferem os corpos e que, portanto, não faz sentido levar a cabo uma forma de vida que, apesar de hegemônica, não é única e, pior ainda, é destrutiva. Embora todas estas questões pareçam demasiadamente antropológicas e ecológicas, são, antes de tudo, comunicacionais, porque a imaginação política para a construção de um mundo porvir (?) passa pelo nosso desensimesmamento, o que necessita do abandono das formas antropocêntricas do pensamento. Em suma, trata-se, como sugeriu Viveiros de Castro, de considerar que “o outro existe, logo pensa” (2007, p. 117),⁶¹ em contraposição ao postulado cartesiano. A Comunicação, nesse sentido, pode dar enorme contribuição, mas, para tanto, precisa abandonar Narciso, quebrar o espelho⁶² e transformá-lo em janela. A *constância antropofágica* tem a peculiaridade, de acordo com o que desenvolvemos ao longo do ensaio, de produzir a *inconstância dos corpos*, o que permite a contínua multiplicação das possibilidades comunicacionais. Perspectivar é preciso.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *Os Dentes do Dragão*. Entrevistas. São Paulo: Globo, Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

BÍBLIA SAGRADA. Bíblia do Peregrino. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2011.

⁶¹ Ampliamos a citação para contextualizá-la e sublinhar que as implicações epistemológicas que ela sugere são muitas e profundas, mas cujos desdobramentos é tarefa para um texto mais amplo. “Se Descartes nos ensinou, a nós modernos, a dizer ‘eu penso, logo existo’ – a dizer, portanto, que a única vida ou existência que consigo pensar como indubitável é a minha própria –, o perspectivismo ameríndio começa pela afirmação duplamente inversa: ‘o outro existe, logo pensa’. E se esse que existe é outro, então seu pensamento é necessariamente outro que o meu” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007, p. 117).

⁶² No mito original, Narciso se olha no reflexo da água de um lago. Na canção Sampa, Caetano Veloso faz menção ao espelho a que nos referimos.

FARIA, Leonardo. Linguagem e cérebro: confira as principais áreas ativadas. Em: <<http://meucerebro.com/areas-linguagem-cerebro/>> Acesso em 13 de junho de 2017.

FAUSTO, Carlos. Cinco séculos de carne de vaca: antropofagia literal e antropofagia literária. In: RUFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro (orgs.). *Antropofagia Hoje?* Oswald de Andrade em cena. São Paulo, Civilização Brasileira, 2011.

FAUSTO, Juliana. *A Cosmopolítica dos Animais*. São Paulo: N-1 edições, 2020.

FELICE, Massimo Di; PEREIRA, Elizete S. (orgs.). *Redes e Ecologias Comunicativas Indígenas: as contribuições dos povos originários à teoria da comunicação*. São Paulo: Paulus / Coleção Comunicação, 2017.

GIBBONS, Ann. Food for Thought: Did the first Cooked Meals Help Fuel the Dramatic Evolutionary Expansion of the Human Brain? *Revista Science*, Vol. 316, Issue 5831, p. 1558-1560, 2007.

HARARI, Yuval Noah. *Homo Deus: uma breve história do amanhã*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Sapiens – Uma breve história da humanidade*. Porto Alegre: LP&M, 2017.

HOSPITALIDADE – Desafio e Paradoxo. Por uma cidadania ativa e universal. *Revista IHU On-Line*, São Leopoldo/RS, n. 499, p.34-69, 19 dez. 2016. Disponível em: <<http://www.ihuonline.unisinos.br/edicao/499>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

KILPP, Suzana. *A Traição das Imagens: espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows*. Porto Alegre: Entremeios, 2010.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu*. Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LATOUR, Bruno. *Jamais Fomos Modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34, 2013.

LIMA, Tânia Stolze. *Um Peixe Olhou Para Mim: o povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: Editora UNESP: ISA, Rio de Janeiro: NuTI, 2005.

MARX, Karl Heinrich. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

RUTHERFORD, Adam. *Criação: a origem da vida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

SCHWAB, Klaus. *A Quarta Revolução Industrial*. São Paulo: Edipro, 2016.

VALENTIM, Marco Antonio. *Extramundandade e Sobrenatureza*. Ensaios de ontologia infundaental. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

VEIGA, José Eli da. *O Antropoceno e a Ciência do Sistema Terra*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem* e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *Eduardo Viveiros de Castro*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

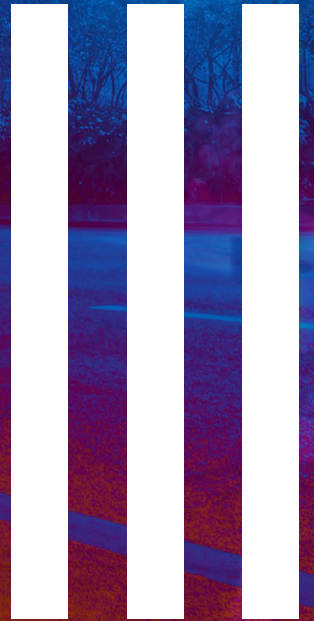
_____. *Metafísicas Canibais*: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WALLACE-WELLS, David. *A Terra Inabitável*. Uma história do futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ZELDIN, Théodore. Hospitalidade e polidez. In: *Dicionário de Ética e Filosofia Moral* / organização Monique Canto-Sperber; tradução Ana Maria Ribeiro-Althoff... [et al]. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2013. p. 492-493.



Parte



5

Danielle Miranda da Silva

CORPO, CRISE E SENTIDOS DE INTERDEPENDÊNCIA: movimentos transsubjetivos na pandemia de Covid-19

DOI: [10.31560/pimentacultural/2021.908.96-116](https://doi.org/10.31560/pimentacultural/2021.908.96-116)

INTRODUÇÃO

Este texto busca indagar, desde uma perspectiva comunicacional, modos como movimentos da cultura que se realizam nos corpos evidenciaram o tensionamento entre as normas de distanciamento social impostas no âmbito da pandemia de Covid-19⁶³, causada pelo vírus SARS-CoV-2, e estratégias de comunicação e subjetivação transversal que reativam sentidos de conectividade e interdependência. Com isto, nos interessamos por casos exemplares em que, pela via da imprevisibilidade de códigos estabelecidos (ROSÁRIO, 2020), reverberam, a nosso ver, indícios de ressignificações de ordem transsubjetivas de espaços e práticas. Neste texto⁶⁴, propomos, então, posicionar o corpo a partir do pensamento recente que vem sendo produzido, sob esta urgência do presente, em relação ao cenário da pandemia de Covid-19 em uma articulação com as dimensões transindividuais (SIMONDON, 2015) e do contágio informativo (SIMONDON, 2015; DELEUZE, GUATTARI, 1997) que entendemos constituintes no processo comunicacional transsubjetivo. Ao enfatizarmos o potencial comunicativo do corpo, não se pretende um apagamento do sujeito. Trata-se de enfatizar a referência a um sujeito incorporado, dotado de corpo, a uma subjetividade que não se exprime fora do corpo. O corpo como

⁶³ Covid-19 é o nome da doença causada pelo coronavírus mais recentemente descoberto. Segundo a Organização Mundial da Saúde, os coronavírus são uma grande família de vírus, que podem causar doenças em animais e humanos. Em humanos, vários deles são conhecidos por provocar infecções respiratórias, desde o resfriado comum a doenças mais graves. Declarada pandemia pela OMS a 10 de março de 2020, até fevereiro de 2021, já haviam sido registrados mais de 111 milhões de casos confirmados de Covid-19 e o número acumulado de óbitos ultrapassado 2,4 milhões em todo mundo. Dados atualizados em 23 de fevereiro de 2021 (*World Health Organization*, 2021).

⁶⁴ Antes de mais, este texto deriva do esforço coletivo de reflexão crítica sobre as radicais transformações que irrompem com a pandemia de Covid-19 e suas incidências sobre a comunicação, o corpo e os processos de subjetivação, durante todo o ano de 2020 no Núcleo de Pesquisa Corporalidades, coordenado pela professora Nísia Martins do Rosário, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS). Retomo aqui referências debatidas nesse espaço.

elemento protagonista do nosso interesse está necessariamente vinculado a instâncias de (trans-)subjetividade e ao sujeito que, com o próprio corpo, habita o ato da linguagem e da significação.

Na segunda sessão, portanto, apresentamos as balizas de nosso entendimento desta crise sanitária global enquanto crise que atinge de modo privilegiado e desigualmente distribuído o corpo. Nas notas metodológicas, enfocamos na questão que guia a postura do texto e delimitamos o modo como entendemos interdependência, a partir de Isabelle Stengers, para delimitar as experiências analisadas. Nas sessões seguintes, nos concentramos, respectivamente, em uma análise da “cultura das janelas da quarentena” como dimensão inventiva dos planos de comunicabilidade e, a seguir, em experiências de protesto e resistência durante a pandemia desde um ponto de vista que privilegia os aspectos transindividuais comunicativos. A análise destaca o imbricamento entre a) as dimensões transindividuais e transsubjetivas dos processos comunicativos e b) a capacidade de transposição de sistemas semióticos e reconfiguração de sentidos frente à multiplicação de imprevisibilidades semânticas que emergem dessa crise.

UMA CRISE DO CORPO

A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. A terra ressecada ficará vazia e silenciosa. Os espíritos xapiri, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devoram. Não conseguirão mais conter os seres maléficos, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os

xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar.

Davi Kopenawa, *A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami.*

Boaventura de Souza Santos, em seu ensaio *A Cruel Pedagogia do Vírus*, aborda a periculosidade de uma pandemia que vem agravar – mas não instaurar – a situação de crise a que a população mundial já está sujeita desde a década de 1980, à medida em que o neoliberalismo foi se impondo como a versão hegemônica do capitalismo. Na sua concepção, “a actual pandemia não é uma situação de crise claramente contraposta a uma situação de normalidade” (SANTOS, 2020)⁶⁵, pois, para o autor, já vivemos a normalidade da exceção. No centro dessa exceção a que nos habituamos a normalizar, estão aqueles a quem o autor dedica sua atenção, os sujeitos “ao Sul⁶⁶ da quarentena”, os grupos que, em sua perspectiva, têm em comum padecerem de uma maior vulnerabilidade que precede a quarentena e se agrava com ela: mulheres, trabalhadores precários, informais, trabalhadores da rua, os sem abrigo, moradores nas periferias pobres das cidades, favelas, imigrantes indocumentados, famílias em campos de refugiados são os abordados por Souza Santos. Assinalamos, ainda, pelo menos, as populações racializadas e povos originários e indígenas.

Nesse cenário, o que fica claro é uma distribuição desigual dos efeitos da pandemia. Ainda que, do ponto de vista virológico, o vírus não faça distinção intencional entre quem será infectado – sejam homens, mulheres, ricos ou pobres, frangos, morcegos ou pangolins –, as populações humanas mais atingidas em suas consequências sanitárias, econômicas e sociais serão os grupos já invisibilizados, já silenciados ou produzidos como inexistentes. O vírus encontra com

⁶⁵ Livro eletrônico, não paginado.

⁶⁶ “Na minha concepção, o Sul não designa um espaço geográfico. Designa um espaço-tempo político, social e cultural. É a metáfora do sofrimento humano injusto causado pela exploração capitalista, pela discriminação racial e pela discriminação sexual” (SANTOS, 2020, idem).

sua maior potência as ausências e processos de desumanização e invisibilização promovidos e sustentados pelas lógicas neoliberais; os corpos já socialmente precários e vulneráveis. A precariedade amplia uma crise que se impõe sobre o corpo porque, seguindo o pensamento de Judith Butler, é distribuída desigualmente por campos de poder que atuam diretamente sobre os corpos. Distribuição desigual que “une mulheres, transgêneros, negros, deficientes, pobres, imigrantes e minorias raciais e religiosas; [a precariedade] é uma condição social e econômica, mas não uma identidade, e isso permite que diferentes categorias produzam potenciais alianças” (BUTLER, 2015, p. 57).

No contexto das manifestações ativistas que irrompem nos últimos anos em uma política das ruas, para Butler, quando os corpos se reúnem em aliança, o que exigem é justamente uma libertação da precariedade a que estão expostas, uma possibilidade de uma vida habitável (BUTLER, 2015). Pensamos, assim, nas ocupações e manifestações como um exemplo singular de corpos que aparecem, incorporam suas demandas e cujos regimes de semiotização passam pela disputa do seu espaço de aparição, físico ou digital. São regimes opostos ao da invisibilidade ou do distanciamento. Entretanto, quando o sentido cívico convoca o recolhimento e os protestos nos espaços públicos físicos são interrompidos pelo imperativo coletivo do isolamento social, poderá se pensar que nossa contribuição fica reduzida “a obedecer passivamente ao auto-isolamento antissocial”, como sugeriu José Gil (2020) em 15 de março, ao refletir sobre o medo como uma das principais linhas de força desta pandemia. Ou, como Franco Bifo Berardi, no primeiro de uma já extensa série de textos do filósofo italiano, pensou o coronavírus como um “vírus semiótico da psicoesfera” (BERARDI, 2020), que bloqueia os corpos, a máquina, a mobilidade. Um vírus semiótico que nos paralisa e projeta uma revolução sem subjetividade, um momento em que, após décadas de aceleração, a subjetividade está confinada, deprimida e o que se produz é uma revolta da passividade, permanente e implosiva.

Convém, entretanto, tensionar estes pensamentos um pouco mais além de uma visão essencialmente paralisante ou reduzida à dimensão antissocial, em uma matriz de pensamento puramente individualizante dos sujeitos e da capacidade inventiva e comunicativa que poderá surgir ou se reinventar. Nos afastando de uma visão substancialista da subjetividade, assim como da ideia de um sujeito dado, fixado em uma identidade estável, como posicionar o corpo e os processos comunicacionais de modo a enfrentar, sem reducionismo, a complexidade de nosso contexto de crise pandêmica?

Entre corpos enfermos, infectados, controlados, vigiados, isolados, virtualizados, assintomáticos, mascarados, na linha de frente, invisibilizados, reclusos, aglomerados, precários, subnotificados: uma crise do corpo individual e do corpo planetário. O vírus não traz lições morais, e pensar o vírus como uma “vingança” da natureza ou do planeta seria novamente reafirmar um pensamento antropocêntrico, mas, como Butler reflete, nessa pandemia as superfícies nos ensinam. Mostram como estamos todos interconectados, ou interdependentes, e não só entre humanos. “Nós também somos do mato, como o pato e o leão”, diz a letra de Gilberto Gil (1975). Com a proliferação do coronavírus, ultrapassamos, ainda, a conexão com o vivente. O que o vírus revela, segundo Butler, é o modo como também as superfícies e os objetos que delineiam as nossas relações sociais – bens materiais, corrimãos, o assento de um avião, uma encomenda deixada na porta de casa, a comida que chega pelas mãos do entregador ou entregadora, interconectam de modos invisíveis os sujeitos. Interconexão que carrega os traços humanos. Algo humano e viral perdura nas superfícies, atravessa as fronteiras corporais e nos lembra da vulnerabilidade e interconectividade (que não é inerentemente boa, pode estar submersa em relações de desigualdade, opressão e exploração). Com Butler (2020), perguntamos nessa reflexão sobre as crises que a pandemia não produz, mas ilumina: que condições de vida e morte uma encomenda carrega? Quem arrisca a sua vida

enquanto trabalha? Que traços humanos e não humanos o entregador ou entregadora carrega, seus e também de outras trabalhadoras?⁶⁷

Percebemos o quanto esta crise sanitária sem precedentes poderá agudizar as demais crises sociais e radicalizar a lógica necropolítica (MBEMBE, 2017) que expõe sujeitos às situações mais adversas de precariedade econômica, social, ambiental e seleciona vidas que podem ou não ser descartáveis, dignas ou não de luto. Mas identificamos que está em jogo também a transversalidade e não unicidade do corpo. O corpo humano não como um indivíduo, mas como um coletivo em seus processos de individuação – com os quais as lógicas e dispositivos comunicacionais de nosso tempo se relacionam. Essa concepção implica a não separação entre corpo e ambiente e a adoção da ideia de transversalidade e interdependência em sua capacidade de atravessar campos heterogêneos, modos distintos de semiotização e vetores de subjetivação. Travessia e atravessamento entre o humano, multi-espécies, com e contra a máquina, pra lá do humano e da própria natureza. Se haverá “*Post Colonial Studies*” (FERRARIS, 2020), no campo da comunicação, pensamos, nesse texto, que deverá ser por uma perspectiva transsubjetiva e transindividual. Acreditamos, assim, na validade do esforço de romper com pensamentos tradicionais de uma essencialidade individuante (ou, quem sabe, “velho normal”) na área. E é por essa perspectiva que, cremos, reside a capacidade de gatilho de um processo, de disparador para o potencial encontro comunicativo dos

⁶⁷ O caso dos entregadores escolhido por Butler é emblemático. Sugerimos a leitura do artigo “Being homeless is better than working for Amazon”, publicado no *The Guardian* (GRACELY, 2014). Mencionamos também a pesquisa “Saúde e Direitos dos Trabalhadores em Tempos de Plataformas Digitais: um olhar sobre a atividade” – feita em parceria entre Fiocruz, a Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Os resultados ainda estão em análise, mas revelam que, no Brasil, a atividade de entregadores de aplicativo se tornou uma das opções mais viáveis durante o crescimento do desemprego em meio à pandemia, cuja relação entre empresa/aplicativos e trabalhadores trata-se de uma parceria desigual e assimétrica, e destacam que 60,3% dos entrevistados em pesquisa relataram uma queda na remuneração, comparando o período de pandemia ao momento anterior, a precariedade extrema e as dificuldades para receber auxílio-doença em casos de acidente ou de contaminação pelo coronavírus (FIOCRUZ, 2020).

corpos – interligados à ambiência informacional de nossa sociedade - e da capacidade de resistência que os tempos que correm exigem.

NOTAS METODOLÓGICAS

A postura que atravessa o corpo desse texto é a da contribuição reflexiva. Perante o cenário de uma crise do corpo, conforme argumentamos, indagamos: como os movimentos da cultura que se realizam nos corpos encontram condições de produção de sentido para reativar instâncias de conectividade e interdependência perante as normas de distanciamento social impostas no âmbito da pandemia de Covid-19?

Para este texto, abordamos tais sentidos de interdependência a partir, muito brevemente, do que propõe Isabelle Stengers (2021). Para autora, o sentido de interdependência “não deriva do conhecimento. É antes um “deixar-se tocar” (STENGERS, 2021). A autora, para quem a caracterização do capitalismo passa justamente pelos modos como ganha força a substituição de relações de interdependência por redes intrincadas de dependência, por mais aparentemente “irrisório, intersticial e frágil que seja o sentido que emerge”, quando se trata de reativar a interdependência, a questão é fazer “a experiência que só pode ser feita com outros, graças a outros e ao risco de outros” (STENGERS, 2021). Na sua concepção, esse “fazer sentir” é, inclusive, também compromisso dos investigadores, cuja tarefa não é “dar a saber” ou transmitir “consciência”, mas antes “fazer sentir” como parte relevante de uma imaginação prática e política, como “modo de induzir modificações na forma como cada um entende as razões dos outros e suas próprias razões” (STENGERS, 2021).

De uma perspectiva comunicacional, optamos por refletir sobre as dimensões comunicativas que podem desempenhar papéis nessa reativação e reinvenção de modos interdependentes de existência durante a pandemia. Selecionamos dois tipos de experiências vinculadas a movimentos de ordem corporal e comunicativo que consideramos exemplares e apresentaremos a seguir: a experiência da “cultura das janelas” das quarentenas, e a da realização de protestos e redes de resistências durante esses meses da pandemia. Tais experiências são aqui perspectivadas a partir do que há de comunicante no marco da transindividuação (SIMONDON, 2015; DELEUZE, 2009; DELEUZE, GUATTARI, 1997) e no que há de imprevisibilidade e reorganização dos sistemas semióticos (LOTMAN, 1996; ROSÁRIO, 2020) e produção de novos sentidos na impulsão dos processos comunicativos.

UMA CULTURA DAS JANELAS: CONTRIBUTOS DA DIMENSÃO TRANSINDIVIDUAL

Nessa sessão, realizamos o exercício de propor o caminho da transversalidade, através de uma concepção transductiva e transindividual como possibilidade reflexiva para o campo da comunicação. Durante o isolamento imposto globalmente como estratégia de mitigação dos riscos sanitários associados à propagação da Covid-19 – entre eles, a ruptura da capacidade de resposta dos sistemas de saúde –, a distância entre os corpos foi imperativa. Ainda assim, vimos nas janelas dos mais diversos países, a música, as artes, cartazes com mensagens solidárias, performances, aulas de ginástica oferecidas das varandas para os vizinhos. Rituais diários como aplausos aos profissionais de saúde e demais trabalhadores que não puderam parar. Partilha, interação e conexão entre sujeitos que estabeleceram a proximidade possível. Redes de solidariedade,

entre-ajuda, persistência. Foi necessário, durante o isolamento, surgir invenção, criação de poéticas da existência “distanciada”, pulsão de vida. Como lembrou o ativista e líder indígena Ailton Krenak na palestra proferida no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, em 12 de março de 2019:

Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que vivemos quer consumir (KRENAK, 2019, p. 32).

Refletir sobre a comunicação é, também, sobre subjetivação porque os modos de semiotização de como nos comunicamos nessa sociedade que se abastece de nossas subjetividades, passam pelo libidinal, por uma economia do desejo. E, onde há desejo, há espaço de expansão e que permite abrir fissuras, produzir brechas nos modos de existência. O convite ao rendimento e produtividade alavancado pela surpreendente expansão global do “*home office*” durante a pandemia até pode dizer “o corpo é um negócio”, mas como nos lembrou Galeano, muitas vezes, “o corpo diz: eu sou uma festa” (GALEANO, 2016).

Em 2020, a Reuters, maior provedor de notícias internacional, publicou um conjunto de 52 imagens sob o título “Quarantine culture from rooftops, balconies and windows”. São imagens representativas de um período marcante da história desse século e das brechas comunicativas criadas em países tão diferentes quanto Argentina, Bélgica, Brasil, Espanha, Estados Unidos, França, Índia, Itália, México, Paquistão, Venezuela... Nessa pequena constelação de imagens com que pretendem retratar uma “cultura da quarentena”, conjuga-se uma variedade de janelas e varandas, em que é possível ver sujeitos que lêem, outros parecem simplesmente tomar sol, alguns com aspecto entediado a olhar para a rua. Entretanto, a maioria das imagens tem em comum despertar nossa atenção para aquilo que excede as próprias janelas

e extrapola o espaço íntimo captado pelas lentes. São apresentações musicais, pessoas que cantam, que tocam diferentes instrumentos para seus vizinhos ou que realizam performances com equipamentos de DJ; outros que dançam em suas janelas e convocam a dançar; vizinhos que praticam os mesmos exercícios físicos, separadamente em suas sacadas, distanciadamente seguros através das suas casas; há orações, brincadeiras de crianças, violinos, pianos, guitarras, concertos e performances a serem registrados pelos *smartphones* dos vizinhos – e transmitidas além da vizinhança. Há nas janelas também gestos-mensagens: arco-íris diversos, bichos de pelúcia, pinturas de corações; cartazes, iteração de mensagens que viralizaram como diferentes versões idiomáticas para “*stay home*” ou “*tutto andra bene*”. Vai ficar tudo bem, dizem os corpos e as janelas. Aplausos para profissionais na linha de frente dos cuidados médicos nesta pandemia, transmitidos pelos canais midiáticos e redes sociais digitais; ou a excepcional e histórica imagem do Papa Francisco a realizar a bênção sozinho em uma janela de onde se vê um Vaticano vazio, sem os habituais fiéis. Imagem que reverberou e comoveu rapidamente o mundo.

São exemplos diversos de como conferimos novos sentidos e referentes, em meio à obrigatoriedade e dever cívico do distanciamento, a espaços e gestos que embaralharam noções de privado e público, individual e coletivo. Através das janelas, estreitaram-se distâncias em uma dimensão inventiva dos planos de comunicabilidade e também transsubjetiva de busca (e cura) do comum. Nessa busca dos sujeitos por fazer-corpo-com, vimos rupturas com as regularidades e previsibilidades em inúmeras formas de produção de sentido do nosso cotidiano. Vimos que

as imprevisibilidades semânticas, então, se multiplicam principalmente nos procedimentos de interação entre sujeitos, acionando a necessidade de adaptação de modos de comunicação, destacando-se o tensionamento dos modos de presença. Em outras palavras, explodiram-se códigos de

diversas áreas, e foi necessário criar rapidamente formas de existir, mobilizando a estrutura rizomática pluridimensional dos códigos. Esta situação irrompeu como um mecanismo inesperado e instantâneo de alteração da realidade cultural (ROSÁRIO, 2020, p.79).

Ressaltamos que a perspectiva pela qual a pesquisadora Nísia Rosário (2020) menciona na citação as imprevisibilidades semânticas e o tensionamento de códigos culturais durante a pandemia se fundamenta no pensamento semiótico da cultura, a partir de Iuri Lotman (1996). Nessa abordagem, os fenômenos culturais, enquanto textos semióticos, são percebidos como estruturas dinâmicas, que não se mantêm idênticas ao longo da cadeia de produção e transmissão de sentidos. Assim, a adaptação dos modos de comunicação e tensionamento de códigos estabelecidos é pensada inserida em um quadro teórico que sugere a possibilidade de desordem e desestabilização das regularidades semióticas não como produto da negativa da comunicação, mas como condição de criação de valor transmitido, como exaltação da diferença, das traduções inesperadas, do conflito. Identificamos nessa experiência de subjetivação coletiva singular exemplificada pela cultura das janelas diferentes transposições de sentidos, operações inesperadas que reconfiguram códigos de privacidade, exposição de intimidade, partilha, fruição artística e de onde emergiram novos usos e informações do espaço-janela. Uma transformação estratégica do signo.

Evidentemente, perante uma pandemia, perdas e luto, como sublinhamos anteriormente, linhas de força biopolíticas e necropolíticas atravessam as existências em uma reinscrição da precariedade nos corpos já vulneráveis. Formas de manifestação contra a agressividade desse sistema encontraram local ainda no espectro das janelas e sacadas. No Brasil, cujo presidente Jair Bolsonaro (ex Partido Social Liberal, sem partido) foi considerado o pior líder mundial no

enfrentamento da crise sanitária do coronavírus⁶⁸, ocorreram inúmeros “panelaços” das janelas para demonstrar a insatisfação contra as medidas necropolíticas do governo sem desrespeitar o distanciamento social. Com suas panelas, caçarolas, frigideiras, o gesto de um primeiro indivíduo insatisfeito percorre as sacadas e prédios, propaga-se em devir e promove uma individuação coletiva e transespacial. Para Simondon (2015), um dos sentidos da transdução do devir é aquele segundo a interioridade de cada ato reflete na exterioridade, sem uma singularidade apartada e, mais uma vez, operante comunicante. Para o autor, postular que o sentido interior é também exterior é afirmar que “cada gesto possui um sentido de informação e é simbólico em relação a vida inteira e ao conjunto das vidas” (SIMONDON, 2015, p. 498).

A partir do pensamento de Gilbert Simondon (2015), o indivíduo não é a totalidade do ser, é somente um aspecto, assim como coletivo não é um meio para o indivíduo, mas um conjunto de participações. O coletivo aqui está pensado através da significação como relação dos seres, *entre* os seres, e não pura expressão, coletivo como “a significação obtida por um conjunto de seres que são díspares um por um” (SIMONDON, 2015, p. 464). Nesse sentido, o pensamento de Simondon efetua-se como transductivo por não considerar que a unidade de um ser é conferida pela forma que informa uma matéria, mas pensar o ser através de um regime definido pela operação da individuação. O autor chega mesmo a dizer que concebe a individuação como uma operação de comunicação (SIMONDON, 2015, 471), que entendemos concretizada pela transdução do devir a partir de cargas pré-individuais. A transdução que possibilita o processo de individuação, nesse pensamento, é entendida como uma operação física, biológica, mental, social, que opera por propagação, vizinhança, arranjos de *informação* entre disparidades. A informação aqui, não possui caráter

⁶⁸ *Washington Post*, 14 de abril de 2020. Editorial. “Leaders risk lives by minimizing the coronavirus. Bolsonaro is the worst”.

transmissivo, mas transductivo entre diferenças, e, assim, o processo de individuação avança por contágio.

REDES DE RESISTÊNCIAS: OUTRAS DIMENSÕES DO CONTÁGIO

Problematizar uma possível comunicação “por contágio”, nesse texto, significa aproximá-la tanto do marco transindividual de Simondon, como assumir que contemplamos um pensamento sobre comunicação que se relaciona com a semiótica da cultura mencionada anteriormente, ao valorizar a intersecção de diferenças, a criação de valor a partir de campos heterogêneos e a capacidade de transformação mais do que a de transferência ou transmissão de dados.

Nessa sessão, diante da complexidade concreta do contexto pandêmico, desafios de diferentes níveis apresentaram um tipo específico de movimento da cultura e prática comunicacional que elegemos abordar aqui: o das redes de resistência contra opressão. A pandemia de Covid-19 chegou ao ano de 2020 em um momento em que a cartografia de protestos anti-governo ou contra múltiplas formas de precariedade e opressão encontrava-se em mais um ano de agitação e proliferação de manifestações globais. Em França, Chile, Líbano, Brasil, Argélia, Equador, Hong Kong e diversos outros países; de forma globalizada e internacionalista, na Greve Feminista do 8M ou na Greve Climática Estudantil e nas Sextas-Feiras pelo Futuro (*Friday for Future*), um pouco por todo mundo. Com múltiplas pautas e demandas e sem unidades identitárias. Em comum em tantos conflitos, que se expressam pelo agenciamento entre corpos, ruas e redes digitais, uma irrupção contra as diversas precariedades que expõem as fraturas sociais das últimas quatro décadas de aceleração

do projeto neoliberal. E, de repente, com o coronavírus, os corpos que protestam precisaram sair das ruas.

A consciência dos inúmeros desafios que o distanciamento social impõe não impediu, ao nosso ver, a possibilidade dos processos de individuação e o espaço de lutas e reivindicações. Mulheres polonesas, milhares, foram às ruas impedir retrocessos em relação aos seus direitos reprodutivos; as argentinas, nas calles, conquistaram o direito ao aborto; dos EUA a Porto Alegre, os protestos do *Black Lives Matter* explodiram o grito de quem há muito não pode respirar e não permitiram que a violência das mortes de George Floyd e João Alberto se esvanecessem na estatística; no Brasil, país asfixiado, em carreatas pôde-se visualizar um início de movimento contra o governo do presidente Jair Bolsonaro e sua genocida estratégia institucional de propagação do coronavírus⁶⁹; no Chile, milhares impondo o fim da constituição de Pinochet; na França, manifestações massivas, sem desrespeitar o horário de recolher obrigatório devido à pandemia, quebrando tudo e travando o país contra normas autoritárias da Lei de Segurança Global. Tudo nos últimos meses, atravessado pelo contexto do coronavírus.

No sentido dos processos comunicacionais que se estabelecem nessa potencialidade transversal no cenário atual, acreditamos ser possível desenvolver uma abordagem sobre a força do pensamento desenvolvido por Deleuze e Guattari no quarto volume de *Mil Platôs* acerca da comunicação contagiosa e o potencial violento dos encontros. Assim como para Simondon se trata menos

⁶⁹ Ao analisar 3.049 normas federais produzidas entre 1º de janeiro e 31 de dezembro de 2020, o Centro de Pesquisas e Estudos de Direito Sanitário (CEPEDISA) da Faculdade de Saúde Pública da Universidade São Paulo e a Conectas Direitos Humanos afirmam contundentemente em um boletim chamado *Direitos na Pandemia – Mapeamento e Análise das Normas Jurídicas de Resposta à Covid-19 no Brasil*: “nossa pesquisa revelou a existência de uma estratégia institucional de propagação do vírus, promovida pelo Governo brasileiro sob a liderança da Presidência da República” (CONNECTA DIREITOS HUMANOS e CEPEDISA, 2021, p. 6). Há intenção, há plano e há ação sistemática nas normas do Governo e nas manifestações de Bolsonaro, segundo o estudo.

do indivíduo do que do processo de individuação, do qual fazem parte as heterogeneidades pré-individuais e o contágio informativo (SIMONDON, 2015), especialmente quando abordam a relação de devires entre a vespa e a orquídea, Deleuze e Guattari desenvolvem um percurso conceitual em que vemos a primazia da aliança e suas processualidades para os autores (entre a vespa, a orquídea, o gato, o balbuíno, o vírus, as raízes, microorganismos...), e como essas alianças são perspectivadas pelo que eles denominam operações “comunicativas ou contagiosa”. Vespa e orquídea se relacionam a partir de universos anteriores, devir-vespa da orquídea, um devir-orquídea da vespa, mas principalmente pelo que se dá no entre. Nesta concepção, a violência do signo, em sentido deleuziano, se dá como efeito de um processo de comunicação de diferenças, implicado em singularidades pré-individuais, heterogeneidade, disjunção (DELEUZE, 2009). A comunicação se afasta de qualquer semiótica classificatória, o signo é o gatilho de um processo (ou o precursor sombrio deleuze-guattariano) e os signos em movimentos importam em sua processualidade, semioses. Comunicação pensada como contágio dos heterogêneos.

E, mesmo em um quadro de demanda por isolamento mundial, e de necessária discussão no campo da comunicação sobre a expressividade, potencialidades e usos das redes digitais para o ativismo nesse momento, pensamos que são processos transindividuais dessa ordem de comunicação de diferenças que se estabelecem quando reconfiguram sentidos para o corpo poder se presentificar nas ruas e resistências. Nesta mirada, vemos emergir imprevisibilidades semióticas (ROSÁRIO, 2020; LOTMAN, 1996) que constituem com sua produção de reorganizações e efeitos, as condições nas quais o sentido das resistências pandêmicas é posto para funcionar. Por exemplo: vemos esse tipo de cambio semiótico já nas imagens de cerca de duas mil pessoas mascaradas e socialmente distantes se reunirem no dia 19 de abril de 2020 na Praça Rabin, em Tel Aviv, em uma das primeiras manifestações com distanciamento social, contra o que

consideram tentativas de minar as instituições democráticas por parte do primeiro-ministro Benjamin Netanyahu. Ou, como em Paraisópolis, em São Paulo, favela de maior densidade populacional do Brasil, em ato promovido pelos moradores “presidentes de rua” que, através de iniciativas autônomas, tem concretizado a auto-gestão do cuidado social durante a pandemia do novo coronavírus na região. Foram às ruas para denunciar a política de abandono dos governos federais, estaduais e municipais e exigir medidas públicas concretas para enfrentar a crise sanitária. O protesto foi realizado com distanciamento social, organização, máscaras, viseiras.

Onde antes parecia não haver possibilidade de tradução entre sistemas que mesclam a incorporação da resistência coletiva e o distanciamento, vemos, transformações estratégicas dos signos, e como, nesse processo, “os códigos se atualizam em diferentes velocidades e o incompatível se transforma em adequado, o intraduzível em traduzível” (ROSÁRIO, 2020, p. 81). Ou, como sublinha Paolo Fabbri citando Lotman, vemos o intraduzível como uma “reserva para transformações futuras” (FABBRI, 2017, p. 8).

Tais irrupções, dotadas de imprevisibilidades de sentido e manifestadas como corpo e com potencial subjetivo de nos levar a reativar redes interdependentes de resistência, sem dúvida, não prescindem das redes digitais como disparadoras e local de articulação diante de confinamentos e cuidados sanitários necessários. Demonstram, contudo, a fragilidade de um pensamento excessivamente pessimista em relação a que ordens políticas ou de resistência poderão ser fundadas sobre este período. Se por um lado, Agamben (2020) concentra-se em seus primeiros textos sobre a pandemia a denunciar o caráter negativo de uma comunidade fundada sobre o distanciamento social, dominada pela estado de exceção que nos impede até de sair de casa e pelo medo, e que seria esvaziada de sua dimensão política e social, outros autores

tem estabelecido diálogo com o autor (NANCY, 2020; ZIZEK, 2020) e enfatizado outras dimensões e devires possíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reconhecemos os desafios da maior crise sanitária do último século e as implicações do campo da comunicação em um cenário que poderá gerar novas formas de comum ou aprofundar o colapso das demais crises sistêmicas em curso. No exercício deste texto, defendemos que, no âmbito da pandemia de Covid-19, os movimentos da cultura que se realizam no corpo encontram condições de produção de sentidos de conectividade e interdependência através do imbricamento entre a) as dimensões transindividuais e transsubjetivas dos processos comunicativos e b) a capacidade de transposição de sistemas semióticos e reconfiguração de sentidos frente à multiplicação de imprevisibilidades semânticas que emergem dessa crise.

Consideramos incontornável na perspectiva comunicacional avançar no entendimento do que este momento agenciará sobre a digitalização do corpo social, a intensificação das formas de controle e vigilância, a disseminação de notícias falsas, entre tantos temas, mas, para os fins deste texto, também nos aproximamos de Ferraris (2020), que atenta para os exageros ao se interpretar cada técnica empregada na gestão da pandemia como excessos de vigilância e controle social. Além disso, concordamos com a sua perspectiva sobre a necessidade de voltarmos o pensamento para os temas do “*desembodiment*”, pois, em sua visão, quando pensávamos estar muito desencarnados a partir do digital e das redes, crendo que “vivíamos juntos em uma nuvem”, precisamos descobrir que a web, esse espaço privilegiado de produção de significação e operações comunicativas, não é apenas infoesfera, mas bioesfera, uma área

em que a vida se registra, se calcula, dita tempos. Seguindo essa perspectiva do autor, lembramos que não somos *online*, continuamos de carne e, inclusive, apetitosos aos vírus (FERRARIS, 2020). Para reativar práticas e pressupostos de sentidos de interdependência, um dos desafios desses nossos tempos e dessa crise do corpo passará, sem dúvida, pela disputa prática e narrativa contra lógicas individualizantes – possivelmente amplificadas pela digitalização – no sentido de recriar os termos de uma comunicação em direção a uma coletivização transsubjetiva e outros modos de criação do comum.

REFERÊNCIAS

BERARDI, Franco Bifo. *Crônica da Psico-Deflação: 1ª parte*. Tradução Beatriz Sayad. N-1 Edições. 2020. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/002> Acesso em: fevereiro de 2021.

BUTLER, Judith. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge, Massachusetts. London, England: Harvard University Press, 2015.

BUTLER, Judith. *Human Traces on the Surfaces of the World*. Contactos. 2020. Disponível em: https://contactos.tome.press/human-traces-on-the-surfaces-of-the-world/?fbclid=IwAR3u5r_NwXKYidYzCur5RYQJJOLUXg9HWiYOJVVux8ClspdpZhz6pToj-sE Acesso em fevereiro de 2021.

CONECTAS DIREITOS HUMANOS, CEPEDISA. *Direitos na Pandemia: Mapeamento e Análise das Normas Jurídicas de Resposta à Covid-19 no Brasil*. São Paulo. 20 de janeiro de 2021. Disponível em: https://www.conectas.org/wp/wp-content/uploads/2021/01/Boletim_Direitos-na-Pandemia_ed_10.pdf Acesso em fevereiro de 2021.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (Vol 2). São Paulo: Editora 34, 1997.

FABBRI, Paolo. *Elogio del Conflicto*. Ediciones Sequitur, Madrid, 2017.

FERRARIS, Maurizio. Virus, echi del mondo che verrà. *Il manifesto*. 20 de março de 2019. Disponível em: <https://ilmanifesto.it/slavo-j-zizek-echi-dal-mondo-che-verra/> Acesso em fevereiro de 2021.

FIOCRUZ. Saúde e Direitos dos Trabalhadores em Tempos de Plataformas Digitais: um olhar sobre a atividade. In: *Situação de entregadores de aplicativos expõe precariedade das relações de trabalho*. Informe ENSP 26 de agosto de 2020. Disponível em: <http://informe.ensp.fiocruz.br/noticias/49814> Acesso em fevereiro de 2021.

GALEANO, Eduardo. *O Livro dos Abraços*. L&PM Pocket, 2016.

GRACELY, Nichole. Being homeless is better than working for Amazon. *The Guardian*. 28 de novembro de 2014. Disponível em: https://www.theguardian.com/money/2014/nov/28/being-homeless-is-better-than-working-for-amazon?CMP=share_btn_fb Acesso em fevereiro de 2021.

GIL, Gilberto. (1975). Refazenda. *Refazenda* [álbum]. Warner Music.

GIL, José. O medo. *Público*. 15 de março de 2020). Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/03/15/sociedade/ensaio/medo-1907861?fbclid=IwAR1sQYqhECKg1vOplZN7QFgZUE1IMOp9nnaJ3bCzRrYcv7cfQJ3o7RSYX8> Acesso em fevereiro de 2021.

KRENAK, Ailton. *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

KOPENAWA, D.; ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOTMAN, Yuri M. *Semiosfera I – Semiótica de la cultura e del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.

MBEMBE, Achille. *Políticas da Inimizade*. Lisboa: Antígona, 2017.

NANCY, J-L. Excepción viral. In: Amadeo, P. Editor. *Sopa de Wuhan: Pensamiento Contemporáneo en Tiempos de Pandemia* (pp 29-31). 2020. Aspo.

REUTERS. (2020, abril 6). Quarantine culture from rooftops, balconies and windows. [online] Disponível em: <https://www.reuters.com/news/picture/quarantine-culture-from-rooftops-balconi-idUSRTS373GI> Acesso em fevereiro de 2021.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. Explosões semióticas na pandemia de Covid-19. In: MUNHOZ, Angélica Vier; COSTA, Cristiano Bedin da; LULKIN, Sérgio Andrés (org.). *Porque Esperamos*: [notas sobre a docência, a obsolescência e o vírus]. 1a ed. Porto Alegre: UFRGS, 2020. p. 76–82. E-book. Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/210654/001115588.pdf?sequence=1>. Acesso em fevereiro de 2021.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A Cruel Pedagogia do Vírus*. Coimbra, Almedina, 2020.

SIMONDON, Gilbert. *La Individuación: a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Cactus, 2015.

STENGERS, Isabelle. *Estamos divididos (...)*. Tradução Ana Luiz Braga. N-1 Edições. 2021. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/estamos-divididos/>. Acesso em fevereiro de 2021.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. *WHO Coronavirus Disease (COVID-19) Dashboard*. 2021. Disponível em: <https://covid19.who.int>. Acesso em fevereiro de 2021.

ZIZEK, Slavoj. *Coronavirus es un golpe al capitalismo al estilo de 'Kill Bill' y podría conducir a la reinención del comunismo*. In: Amadeo, P. Editor. *Sopa de Wuhan: Pensamiento Contemporáneo en Tiempos de Pandemia* (pp. 21-29). 2020. Aspo.

6

Nísia Martins do Rosário

**A MORTE
NA PANDEMIA:
simulação, apagamento
e dessacralização midiática
de cadáveres eletrônicos**

DOI: 10.31560/pimentacultural/2021.908.117-132

Um resultado evidente que a pandemia nos trouxe é a morte. Por isso o acontecimento mundial repercutiu tanto em todas as esferas humanas. Até o fechamento desse artigo, o Brasil ultrapassava 240 mil mortos por Covid-19, em menos de um ano. Um número subestimado tendo em vista que se avalia que muitos óbitos não foram computados. Um número que, apesar de tão divulgado, parece ter comovido e sensibilizado poucos de nós. Ao que parece, naturalizamos essas mortes como fazemos com tantas outras.

É certo que – se estamos vivos – a morte é a maior certeza que temos. Contudo, espera-se sempre que as causas naturais estejam no topo dos motivos que levam ao fim da vida, isto é, morte por velhice, sem causas externas – o que não inclui infecção por Covid-19. Não se pode negar que, talvez, uma das pistas para essa naturalização da morte esteja na faixa etária que é mais acometida pela doença na sua forma grave e que vai a óbito em decorrência dela: os idosos, pessoas acima dos 60 anos. No mundo em que a produção é elemento de destaque, muitos deles são aposentados e, portanto, improdutivos dentro de uma visão neoliberal-capitalista.

Nessa perspectiva, é importante considerar que todas as informações sobre a pandemia, num âmbito mundial, nos chegam por intermédio dos meios de comunicação (não exclusivamente pelo jornalismo, mas por todas as formas de produção e divulgação de conteúdos, basta ter acesso à internet, tevê, rádio, redes sociais, entre outros). Pelo ponto de vista da comunicação, a mídia de massa (como portais de notícias, revistas, televisão, rádio) tem a função de traduzir os acontecimentos em palavras e imagens, buscando atualizar o público sobre os fatos ocorridos. Nesse período de forçado enclausuramento, a busca por informações cresceu exponencialmente e foi fundamental para que, de certa forma, sobrevivêssemos.

A morte – horror de tantos – está entre os grandes universais da raça humana, constituindo-se em potência primitiva e, como tal, faz

com que sejam construídas formas de expressões consensuais, de maneira a gerar significações para que se possa lidar com ela. Esse é um dos motivos pelo qual ela recebe importância na mídia e tem espaço de choque e comoção na vida cotidiana. Se, conforme a psicanálise, a morte enquanto imagem traumática permanece sem representação, a superação do trauma demanda do homem a organização simbólica desse evento. Para Baudrillard (1996, p. 181), o “simbólico (...) é um ato de troca e uma relação social que leva o real ao fim, que resolve o real”. Ora, a simbolização se constitui na possibilidade de representar algo por meio das lógicas dos hábitos e das leis, instituindo relação específica entre significante e significado. As semioses usuais da morte – recorrendo à memória, à imaginação, às impressões psíquicas e culturais – ocorrem, então, através de rituais, cerimônias religiosas, sonhos, alegorias, contos de fada, jogos, entre outros.

No que tange às mídias e aos signos da morte por Covid-19 – e especialmente às imagens midiáticas – viabilizam-se traduções bastante específicas (e, ao que parece, limitadas), especialmente quando o corpo-cadáver é colocado em evidência. É importante lembrar também que a configuração da morte em signos imagéticos ganha muita força justamente por se tratar de um universal que é abstrato e, portanto, o signo não tem um objeto ‘material’ que o referencie. A morte, dessa forma, pode ser representada de diferentes maneiras, por signos diversos, mas o modo mais comum é pelo corpo sem vida, o cadáver, o qual tem poder de causar impacto justamente porque cria correlação de oposição ao corpo vivo.

É preciso observar ainda que o domínio da imagem se utiliza preponderantemente da subjetividade como elemento mobilizador e, assim, conforme Ferres (1998), o que deixa a racionalidade do espectador vulnerável é a falsa crença de que a razão é elemento articulador das relações comunicativas. Canevacci explica melhor:

É justamente esse cruzamento e esse nó de tecnologias emotivas ou de emoções produzidas pela tecnologia – que continuamente se misturam, se confundem e se reproduzem – que constituem terreno dificilmente definível e ‘compreensível’ da mídia (CANEVACCI, 2001, p. 114).

Entre tantas informações disponíveis sobre a pandemia e suas consequências nas esferas da saúde, da economia, do trabalho etc., chamou-me atenção especial o modo de comunicação da morte e da sua configuração em imagens. Foi desta maneira que surgiu o interesse por uma pesquisa exploratória, na internet, por imagens da morte em tempos de Covid-19 com as seguintes palavras-chave: mortes por coronavírus, mortes por Covid-19, vítimas da Covid-19, efeitos da covid no mundo, óbitos Covid-19, óbitos na pandemia. O material foi coletado em portais de notícias, blogs, revistas, telejornais, programas de entrevistas e de opinião, vídeos do YouTube, Instagram e Facebook. Grande parte das imagens encontradas eram originais ou colagens de fotografias e/ou vídeos informativos e seguiam os padrões dessa área.

De antemão, pode-se dizer que entre as imagens selecionadas predomina a tentativa de uma representação semiótica da morte pela substituição amenizada, a maioria delas não assume os signos de corpos mortos (cadáveres eletrônicos). Ao contrário da tendência assumida pela imagem artística ou imagens informativas premiadas, a morte nesse *corpus* é representada por simulacros que tendem a apagá-la e a naturalizá-la, uma vez que se configuram pelos modelos jornalísticos da ética do óbito. As imagens informativas têm a função de ilustrar as notícias e trazer o maior número de dados possíveis sobre os fatos, ao mesmo tempo que os resumem. Segundo Souza (2004, p. 9), elas assumem o papel de “um veículo de observação, de informação, de análise e de opinião sobre a vida humana e as consequências que ela traz ao Planeta”. Como parte de uma área específica, ou cópia assumida das produções dessas áreas, tais

imagens também assumem técnica e estética próprias que se adequam a sua linguagem e seguem os seus padrões.

As inquietações que norteiam esse *paper*, por conseguinte, se delineiam nos seguintes questionamentos: como as mídias configuram a morte na pandemia de Covid-19? Como milhares de cadáveres obtêm 'voz' e que tratamento de sentidos é dado a eles na morte? Assim, o objetivo deste artigo é trazer ao debate os processos de tradução pelos quais imagens midiáticas trataram da morte durante a pandemia de Covid-19. Ao mesmo tempo, busca-se problematizar o padrão de representação da morte no modelo informativo que parece afetar diferentes imagens coletadas sobre a morte por Covid-19 no último ano.

CADÁVERES ELETRÔNICOS

Nessa seção um conceito é importante para a fundamentar a reflexão: *cadáveres eletrônicos*, uma noção que vem da definição de corpos eletrônicos, temática abordada em pesquisa anterior que se propõe a melhor compreender os corpos representados nas mídias e as especificidades que os engendram. Parte-se, então, do pressuposto de que os corpos eletrônicos são aqueles que se tornam ingrediente dos textos imagéticos, assumindo as mais diversas formas e funções na internet, na televisão, no cinema, na fotografia. Em decorrência disso, eles só têm existência nos domínios midiáticos ao se constituírem em combinações algorítmicas do ambiente digital e em combinações analógicas – ainda que assumam formas discursivas também no âmbito do verbal. Os corpos eletrônicos são sempre representações sígnicas constituídas em textos semiótico-comunicacionais, participando de ações e tramas, desenvolvendo comportamentos, mostrando capacidade de subjetivação na mídia.

Para melhor entender esse conceito é importante considerar que o corpo eletrônico (midiático) se diferencia em muitos aspectos do corpo que vemos no cotidiano, apesar de representá-lo reiteradamente. O corpo que se atualiza em imagens é um corpo que associamos à materialidade, mas ele é, na realidade, um corpo metamorfoseado, transmutado, transcodificado e também inventado. Muitas vezes, ao se perceber as imagens e sons midiáticos, não se considera que os corpos que ali se evidenciam são apenas imitações, reproduções que estão substituindo um 'original'. São corpos 'descorporizados', como diz Requena (1995). Materializam-se nas telas não como corpo biológico, mas como imagem composta de números, linhas e pontos. Por isso, são 'desencarnados' e, portanto, simulados, conforme Santaella (2004, p. 204). São, na verdade, um conjunto de elementos postos em código diverso do original e, nessa medida, o corpo eletrônico é também um corpo traduzido, especialmente se entendermos a tradução em termos de versão de elementos de um código para outro (PLAZA, 2003). Trata-se de assumir a iconicidade das imagens como premissa, ou seja, perceber que nesse domínio midiático o fluxo de imagens faz com que se reforce a semelhança de fato entre suas qualidades, seu objeto e o significado (PLAZA, 2003).

Já os *cadáveres eletrônicos*, objeto de interesse desse artigo, são as expressões sígnicas usadas para apresentar os corpos eletrônicos sem vida. Para o entendimento desse cadáver midiático, propomos uma visão semiótica como metodologia, buscando por meio dela encontrar os pontos de conexão entre recursos expressivos e efeitos de sentido que levem a perceber através de que percursos a morte representada em imagens se engendra à cadeia de significação. Ele manifesta sua expressão principalmente pela inércia, ausência de ritmo, palidez. É a representação do inanimado, portanto, se compõe muito mais como um objeto eletrônico, uma vez que pode ser apalpado, movido e removido, examinado, fotografado, dissecado, coberto, descoberto e até enterrado e exumado.

Há de se considerar, também, que o *cadáver eletrônico* por sua representação óbvia está ligado ao estranho e, nessa via, às concepções animistas do universo. Conforme Freud (1980), através dela, é possível explicar o inexplicável, e transformar o assustador em estranho. O autor observa que o efeito do estranho pode se apresentar na aniquilação da fronteira entre realidade e imaginação, principalmente quando algo que se considerava imaginário surge como realidade, ou, então, quando um símbolo assume plenamente as funções da coisa simbolizada.

No noticiário e em programas informativos, por exemplo, o *cadáver eletrônico* se constitui, muitas vezes, na ausência de um corpo físico e na presença, em seu lugar, de signos que o personificam criando modelos de representação: cruzes, caixões e túmulos (no caso de enterros); escombros e entulhos (no caso de morte por desabamentos e catástrofes naturais); automóveis amassados e retorcidos (no caso de acidentes de trânsito); grande número de covas abertas, sacos pretos em macas, cemitérios em plano geral, cruzes, pessoas vestidas com equipamento de proteção médica (no caso da pandemia de Covid-19). Estabelece-se, em geral, a configuração de um signo que traz a ausência de um corpo morto, sendo esse substituído por elementos que estão próximos, signos de contiguidade com força de 'lei', mas também simulacros e simulações da morte que seguem um modelo prévio de representação. Foi essa ausência da morte e do morto que se pode verificar nas imagens que tratavam dos óbitos da pandemia. Ausência do cadáver, ausência ritual, social e antropológica, já que as vítimas não podiam ser veladas (pela possibilidade do contágio), ausência da possibilidade de resimbolização do luto porque não podia haver contato com o cadáver (caixões fechados e lacrados, sacos pretos de necrotério), opacidade total da morte porque, muitas vezes, nem se sabia com certeza a sua causa, já que não havia exames, documentos, atestados de óbito específicos.

É importante lembrar que, fora do quadro da pandemia, a mídia tem outro formato para exibir cadáveres eletrônicos de sujeito com reconhecimento público – mas apenas desses. Nesses casos, os engendramentos exibem o cadáver em um caixão e/ou cerimônia funeral e, assim, os programas informativos realçam o caráter social e antropológico da morte através de um acontecimento que reúne sujeitos em luto congregados em velórios, féretros e/ou enterros.

Por outro lado, nas narrativas ficcionais como telenovelas, seriados e filmes policiais se verifica que essa ausência do *cadáver eletrônico* não se evidencia. A morte eletrônica é quase eschachada, atores (ou bonecos) criam simulacros de cadáveres estendidos no chão ou em mesas de necrotérios, o sangue é signo frequente nesses textos, quando não vísceras expostas, olhos esbugalhados, entre outros. A primeira constatação é de que a busca pela verossimilhança se exacerba para se aproximar do real e, em seguida, esses enunciados configuram seus sentidos na direção de dar transparência à morte, revelar os recônditos do crime, esclarecer tudo.

Nessa via, é importante considerar que, do ponto de vista da produção, para Baudrillard (1996), a morte é a exterminação do valor. Considerando essa reflexão, resolver a morte pela via da produção de provas, da produção científica como fazem as séries e os filmes policiais é reintroduzir algum valor ao que já o tinha perdido. Dessa maneira, exime a morte de suas significações culturais e antropológicas mais profundas e contribui para a redenção do medo da morte pela via da produção. Nessa perspectiva, pode-se verificar, de maneira bem evidente, o quanto as narrativas ficcionais contribuem para explicar o inexplicável: a morte. Também colaboram com a sua ressimbolização ao aproximar o cotidiano da imaginação e tornar a ficção bastante atrativa. Assistir a manipulação de destroços humanos, corpos em decomposição, órgão internos expostos não adquire ares de grotesco, e não chega a provocar asco, porque o estranho é subjetivado.

O estranho, tal como é descrito na literatura em histórias e criações fictícias (...), é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. O contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações profundas; pois o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste de realidade. O resultado algo paradoxal é que, em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sé-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção que na vida real (FREUD, 1980, p. 310).

Nesse contexto do informativo e do ficcional, é possível perceber que o mundo midiático que mais se aproximaria do real tende a apagar a morte, apagando os cadáveres, os restos mortais e, até mesmo, os indícios; já o mundo midiático que tem permissão para o fingimento, busca o simulacro do real, o hiper-real muitas vezes.

SIMULAÇÃO E Esvaziamento de Sentidos

O segundo conceito fundamente dessa reflexão é a de *simulação* (BAUDRILLARD, 1991) que encontra uma correlação importante com as imagens encontradas na pesquisa exploratória sobre a morte na pandemia. Essa noção é geradora de modelos de um real sem origem nem realidade. Simulação, então, seria o deserto do próprio real, quando algo do real desaparece. Criam-se modelos de simulação pelas mídias e assim já não existe o espelho do real e das aparências. As imagens coletadas não espelham a morte, o morto, a perda da vida, nem parecem buscar a sua aparência, elas substituem esses signos por outros que constroem relações diversas entre significante e significado, mas que, de certa forma, já estão dadas pelos padrões informativos comuns à mídia.

Sobre a simulação, Baudrillard (1991, p.9) observa que:

Nessa passagem a um espaço cuja curvatura já não é a do real, nem a da verdade, a era da simulação inicia-se, pois, com a liquidação de todas as referências – pior: com sua ressurreição artificial nos sistemas de signos (...) Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todos os processos do real pelo seu duplo operatório.

É relevante que o autor identifica a dissuasão como a operação que se destaca na simulação pela produção desenfreada de real e de referencial; uma estratégia de real, de neo-real ou de hiper real. É nas duas primeiras que identificamos as estratégias de simulação encontradas nas imagens coletadas, já que elas buscam uma conexão com o real sem se ligar ao referente e ampliando ao máximo as possibilidades de referências. É o caso de um quadro do programa Fantástico que deu ‘corpo’ aos mortos por covid pela figura de um ator conhecido que fala sobre o falecido como se o conhecesse, a partir de informações vindas de seus parentes⁷⁰; ou a fotografia, em primeiro plano, do perfil de uma pessoa usando máscara de proteção com uma lágrima no olho⁷¹; ou, ainda, um vídeo que fala da morte por covid e apresenta imagens de profissionais da saúde tratando de doentes⁷². Ao invés do hiper-real, a outra estratégia que observamos nas imagens analisadas e que não é colocada por Baudrillard é a do hipo-real – que será tratada mais adiante.

A lógica da simulação não tem a ver com a ordem dos fatos e da razão, mas com modelos que a precedem: “os modelos já existem antes, a sua circulação (...) constitui o verdadeiro campo magnético do acontecimento” (BAUDRILLARD, 1991, p. 26). Assim, os fatos não têm vida própria, são gerados na intersecção dos modelos que os

⁷⁰ <https://globoplay.globo.com/v/8609420/>

⁷¹ <https://sindjustica.com/2020/05/13/solidariedade-as-vitimas-da-covid-19-e-seus-familiares/>

⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=RPmNUv3wqWU>

programam, mobilizam ou provocam e o senso de verdade sobre tais fatos é determinado pela semelhança que esses assumem em relação aos modelos (e não ao real).

Nessa perspectiva, a operação da dissuasão colocada em ação pela simulação se constitui numa forma de neutralização dos signos e dos sistemas, ela violenta os signos aos paralisá-los. Muitas das imagens que simulam a morte nesse momento de pandemia podem se configurar como operação de dissimulação ao atuar sobre a neutralização da morte pelo seu apagamento ou pela criação de opacidade sobre ela, engendrando estratégias de *hipo-realidade*.

É importante observar que dissimular e simular se diferenciam na perspectiva baudrillardiana (1991, p. 157): enquanto “dissimular é fingir não ter o que se tem” deixando intacto o princípio de realidade, simular “é fingir ter o que não se tem” colocando em questão a diferença entre o verdadeiro e o falso, o real e o imaginário. Muitas das imagens coletadas fingem ter o que não tem: a morte, o morto, o luto, a dor, a doença, só que, para isso, ao invés de usar estratégias hiper-reais conforme prevê o autor, usam signos *hipo-reais*, desprovidos de potência. Um coveiro cavando uma sepultura⁷³ num cemitério tira a potência da morte por covid, assim como pessoas abraçadas, possivelmente chorando, em um lugar qualquer também despotencializa o fato.

Com base no autor, pode-se pensar que, quando a imagem opera sobre o poder da representação, ela configura a mediação entre o visível e o inteligível remetendo a profundidade de sentidos, ou seja, em que um signo pode ser trocado por sentidos – o que fazem algumas das imagens selecionadas, por exemplo: um vídeo de uma retroscavadeira preenchendo com terra uma grande cova coletiva

⁷³ <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/06/07/6-capitais-que-concentram-45percent-das-mortes-por-covid-19-flexibilizam-quarentena-especialistas-apontam-negligencia.ghtml>

repleta de caixões⁷⁴ – partindo do princípio da equivalência do signo e do real. “Mas se o real pode ser simulado, substituído por um signo, todo o sistema perde a gravidade, ele mesmo não é mais que um gigantesco simulacro” (BAUDRILLARD, 1991, p. 13), e o princípio que prevalece é o da equivalência de toda a referência. Várias das imagens consideradas – distanciando-se dos princípios informativos de reprodução dos fatos, de ilustração do texto verbal e de reprodução do maior número de dados possíveis sobre os eventos – tendem a se configurar simulando um real que não está referenciado diretamente e que, portanto, não faz a mediação entre o visível e o inteligível. Ao mesmo tempo, precisam se valer da equivalência de todo o âmbito referencial, já que as imagens sobre a morte por Covid-19 trazem, por exemplo, uma câmera frigorífica instalada numa rua⁷⁵ (e que a legenda nos informa que está nas imediações de um hospital em Manaus), ou 144 gavetas (vazias) recém construídas em um cemitério da mesma cidade⁷⁶ e, ainda, profissionais da saúde vestidos com equipamento de proteção completo manipulando um paciente em decúbito ventral⁷⁷.

Entre as faces da imagem sugeridas pelo autor, as que mais se adequam às imagens coletadas sobre a morte na pandemia são: mascarar ou deformar uma realidade e não ter relação com qualquer realidade. A primeira diz respeito a má aparência e é da ordem do mal feito, já a segunda sai do domínio da aparência e entra no âmbito da simulação. A notícia da agência EFE que faz um balanço dos mortos por Covid no Brasil quando os números atingem 10 mil óbitos, apresenta uma imagem, sem legenda ou referência na notícia,

⁷⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=HJHGCOFY6Ms>

⁷⁵ <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2020/12/31/camaras-frigorificas-voltam-a-ser-instaladas-em-hospital-de-manaus-para-armazenar-corpos-de-vitimas-da-covid-19.ghtml>

⁷⁶ <https://www.brasildefato.com.br/2021/01/11/com-alta-de-mortes-por-covid-manaus-deve-instalar-camaras-frigorificas-em-cemiterio>

⁷⁷ <https://exame.com/brasil/brasil-registra-51-922-novos-casos-de-covid-19-sabado-registra-587-mortes/>

e cruzese balões vermelhos numa praia⁷⁸. Somente as pessoas que ampliaram sua busca por informações e souberam que se realizou, em praia do Rio de Janeiro, uma homenagem aos 10 mil mortos por Covid com cruzeiros fincadas na areia e balões vermelhos, puderam entender a imagem. Algo similar se dá na informação sobre o mesmo assunto publicada em portal de notícias⁷⁹ que traz como imagem a escultura do poeta Carlos Drummond de Andrade com máscara de proteção facial.

Nessa via, Baudrillard (1991, p. 105) observa que, ao trabalhar os conceitos de simulacro e simulação, a “informação devora seus próprios conteúdos. Devora a comunicação e o social”, porque, ao invés de *fazer comunicar*, se esgota na encenação da comunicação e nessa encenação os mídias (*information in forcing*) promovem uma exacerbação da comunicação pela desestruturação do real. Para ele, nessa perspectiva, os meios não são promotores de uma socialização, mas de uma implosão social nas massas. Um espaço de simulacro por uma “implosão do sentido ao nível microscópico do signo” (p. 107).

APAGAMENTO E FINGIMENTO

Baudrillard (1996 e 2005) defende que muitas informações podem promover a desertificação do corpo e a imagem midiática retrata esse fenômeno de várias maneiras. Talvez os modos mais relevantes sejam o de promover a perda dos sentidos mais profundo da própria morte pela via do apagamento, da criação de opacidade, por um lado, e da exibição, ,, da banalização, da dissecação do corpo morto, por outro. Se, na contemporaneidade, o consumo e as imagens

⁷⁸ <https://www.efe.com/efe/brasil/portada/brasil-ultrapassa-marca-de-100-mil-mortes-por-covid-19/50000237-4315343>

⁷⁹ <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/09/10/com-10-mil-mortes-por-covid-se-fosse-um-pais-rio-seria-lider-em-obitos-por-100-mil-habitantes.ghtml>

se interpõem entre o ser humano e suas angústias existenciais, o que o espectador sente ao consumir a morte em imagens ficcionais pode ser uma maneira de isentá-lo de sofrimentos mais profundos e atroz, é possível entender que, nelas, a vida transmuta-se em espetáculo espectral que permite o apagamento do enigma da morte. Mas, será que se dá o mesmo em imagens informativas? Pelo que foi possível levantar nessa pequena pesquisa exploratória, a morte, temática recorrente na pandemia, aparece em grande parte das vezes em signos racionalizados de gráficos e números. Mas, sobretudo, em modelos de simulacros que constroem metáforas pouco criativas, apresentando signos *hipo-reais* de covas, coveiros, profissionais de saúde, raros pacientes intubados, fotografias 3 x 4 de diversas vítimas, caixões lacrados. Que produção de sentido se constitui nessa opacidade que traz a ética do apagamento da morte e do morto como motivação?

A perda de profundidade da morte a sua reconfiguração num simulacro de óbito pela utilização de um modelo que configura o apagamento e a opacidade do original não é capaz de apaziguar os elementos traumáticos que rondam esse evento (como pode fazer a ficção). Pelo contrário, nos textos imagéticos da pandemia estudados aqui parece se construir a naturalização da morte por meio de um modelo informativo que abre espaço para a ausência de signos potentes de mortes. Obviamente, esse texto não é uma apologia a imagens midiáticas que mostrem a profusão de cadáveres da Covid-19, ou o sofrimento que antecede a morte por essa doença. Antes, esse texto é uma problematização do modelo de representação da morte construído por uma ética da informação que leva à naturalização de sentidos e ao apagamento da gravidade desse evento. Afinal, como observa Baudrillard (1996, p. 95), “de início se estabelece uma crise de representação pelo esvaziamento do signo”.

Se o princípio que rege a configuração dos textos midiáticos é o da simulação em detrimento do princípio de realidade, nas

imagens esse preceito – ao lado do entretenimento, da ficção, do consumo, da imagem técnica e dos constantes enunciados sobre a morte – contribui para a espetacularização e a banalização desta, sobretudo nas formas que escondem os cadáveres, os restos, a dor, o luto. Muitos textos midiáticos que têm a pretensão de apresentar os acontecimentos do mundo sobre fatos ou temas que envolvam a morte esvaziavam-na dos seus conteúdos.

Mesmo quando o conteúdo se refere às mortes por Covid-19, elas não parecem ocupar a posição central nas imagens, essas contribuem de forma marcante para atenuar os efeitos de sentidos, constituem o simulacro da morte pela neutralização dos signos (operação de dissuasão), ou pelo seu embelezamento (operação de estetização), ou pelo seu apagamento (estratégia do *hipo-real*). Enfim, pela retirada da força do signo se engendram as imagens da morte por covid 19. Esse processo rouba os sentidos do signo e os substitui por outros, *hipo-reais*, que amenizam o fato, abrandam os significados, aplacam a força da informação. Implosão dos signos no nível microscópico do signo, como defende Baudrillard.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa/Portugal: Relógio D'Água, 1991.

_____. *A Troca Simbólica e a Morte*. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *Tela Total: mito-ironias do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da Comunicação Visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

FERRÉS, Joan. *Televisão Subliminar*. Porto Alegre: Artmed, 1998.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. vol. XVII, 1917-1919. Rio de Janeiro: Imago, 1980. p. 275-322.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

REQUENA, Jesus Gonzalez. *El Discurso Televisivo*: espetáculo de la posmodernidad. Madrid: Cátedra, 1995.

SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e Artes do Pós-Humano* – da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SOUSA, João Pedro. *Fotojornalismo*: Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

7

Paula Coruja

**O CORPO ELETRÔNICO
PANDÊMICO:
novo modo de estar
do corpo durante
a pandemia do coronavírus**

DOI: [10.31560/pimentacultural/2021.908.133-156](https://doi.org/10.31560/pimentacultural/2021.908.133-156)

INTRODUÇÃO

Vivemos uma conjuntura global única. Sabemos que o mundo passou por pandemias antes, que, da mesma forma, causaram tensões semióticas que resultaram em mudanças culturais profundas. Entretanto, pela primeira vez passamos por uma situação tão particular, com múltiplas disputas de sentido amplamente midiaticizadas. Essas tensões semióticas, como comenta Rosário (2020, p. 76), resultam em difíceis tradutibilidades e disputas de poder para legitimação de discursos a partir de incontáveis explosões, com tanta frequência, desde o início de 2020, que é até difícil de acompanhar.⁸⁰

De uma hora para outra, a cultura, um complexo sistema semiótico, passa a traduzir processos e ressignificar códigos das mais diversas áreas (saúde, política, economia, sociologia, educação, entre tantas outras), reterritorializando esses novos sentidos, após tensões e processos de tradução – pelos quais ainda passamos. Se para Lotman (1999), a cultura é um sistema complexo e dinâmico, fundada na memória coletiva, com diversos níveis de organização sónica, e que encontra maior potência nas tensões e imprevisibilidades do sistema, com a possibilidade de criação de novos textos⁸¹ culturais, podemos entender o confinamento, o isolamento social, a necessidade de maior higienização do corpo e dos objetos, além do uso de máscaras, como imprevisibilidades que atravessam a cultura, causando rupturas e explosões (ROSÁRIO, 2020).

Neste artigo, vamos centrar nossa atenção ao confinamento e isolamento social, que resultaram em uma ruptura nos modos

⁸⁰ Uma versão deste texto foi apresentada no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gênero, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

⁸¹ Para a semiótica da cultura, a cultura é um sistema de linguagens e se manifesta concretamente em textos (LOTMAN; USPENSKI, 2007, p. 4), ou seja, o texto pode ser entendido como qualquer sistema de signos, não se restringindo a excertos escritos.

de presença do corpo. Essa ruptura levou a uma reorganização sígnica, que não resulta em novo modo de estar do corpo, mas na reorganização a partir de uma corporalidade possível, que agora passa a ocupar um lugar mais central, cada vez mais modelizado, na semiosfera: a corporalidade youtuber. Com base nela, vemos surgir o corpo eletrônico pandêmico, que não mais se restringe àqueles que decidem deliberadamente performar a si audiovisualmente, mas engloba a todes que necessitaram (e puderam⁸²) manter o isolamento social, que perdura no Brasil, a trancos e barrancos, (hoje, no momento em que escrevo) há mais de dez meses.

Por isso dividimos esse artigo em três partes. Primeiro, falamos um pouco sobre a semiosfera do YouTube, quais suas características e como desenvolve sua linguagem e as tensões no seu interior. Em seguida apresentamos as corporalidades youtubers e como se configuram. Por último, a partir de algumas imagens/frames de vídeos publicados em redes sociais, analisamos alguns modos de presença do corpo eletrônico pandêmico e suas semelhanças com a linguagem produzida pelas corporalidades youtubers.

⁸² Esse é um aspecto fundamental: muitas pessoas não tiveram a opção de se manterem seguras através do isolamento social por duas tensões. A primeira, no sistema de saúde, em que toda a cadeia de trabalho de hospitais e postos de saúde (de diretores a médicos, passando por auxiliares de enfermagem, farmacêuticos a trabalhadores de limpeza e manutenção) foi convocada a se manter presente (muitas vezes sem os equipamentos para preservar a própria saúde). Não por acaso, são o maior grupo de risco de contágio e contaminação. A segunda, pela tensão na semiosfera neoliberal, que nega as novas codificações dos especialistas em saúde (da necessidade de isolar, diminuir contato, maior higienização) e tensiona – com anuência do poder político – para a manutenção das atividades econômicas em todos os níveis. Isso se reflete nos números de mortos pela doença, que atinge principalmente pessoas negras e pobres, que precisaram se manter “produtivas presencialmente”, para que os detentores de maior poder econômico (e, por consequência, brancos) se mantivessem seguros (não só de saúde, mas no status econômico). Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/07/12/por-que-o-coronavirus-mata-mais-as-pessoas-negras-e-pobres-no-brasil-e-no-mundo.ghtml> Acesso em 10 out 2020.

YOUTUBE COMO SEMIOSFERA

O YouTube, plataforma de vídeos na internet, com funcionalidade de rede social criada em 2005, é o segundo endereço na web mais acessado do Brasil⁸³. Mais que explicar as dinâmicas culturais envolvidas na produção desses vídeos disponibilizados a partir de uma plataforma pelo funcionamento das redes sociais, também é importante pensar nesses espaços virtualizados, que acumulam expressões pessoais das mais variadas, como espaços de significação. E no YouTube, esse espaço é complexo, com muitas camadas que desvelam uma cultura essencialmente comunicacional. E como é a linguagem audiovisual desenvolvida no YouTube que acaba se tornando a base de modo de estar pandêmico, é importante compreender esse território.

Por isso, a semiótica da cultura é uma das lentes pelas quais vemos o YouTube. “A semiótica da cultura não consiste apenas do facto de que a cultura funciona como um sistema de signos. É necessário sublinhar que já a relação com o signo e a signicidade representa uma das características fundamentais da cultura” (LOTMAN; USPENSKII; IVANOV, 1981, p. 45). Ou seja, entre outras coisas, a semiótica da cultura tenta entender as relações entre comunicação e cultura e compreender os mecanismos geradores dos signos na cultura.

É aqui que o conceito de semiosfera, desenvolvido por Lotman, se mostra fundamental, pois engloba os sistemas modelizantes que são desenvolvidos, evidenciando normas e regras da cultura, mas também sua vida e dinamismo constantes através das tensões que tornam as transformações possíveis culturalmente. A semiosfera nunca é estática.

Assim, se a exemplo de Van Djick (2013), poderíamos pensar o online como uma nova camada adicionada à vida cultural-comunicativa

⁸³ Segundo o site Alexa. Disponível em: < <https://www.alexa.com/topsites/countries/BR> > Acesso em 14 jul 2020.

de boa parte dos ocidentais, poderíamos pensar o YouTube como uma semiosfera, que constrói textos audiovisuais dessa cultura comunicativa como linguagem própria, que nas tensões internas dos participantes cria sistemas modelizantes, se comunica com outras linguagens, define fronteiras, dentro de uma estrutura assimétrica e em constante mutação.

Ainda que a plataforma tenha sido desenvolvida para fomentar a participação individual⁸⁴, a lógica de uso e apropriação que os usuários fazem subverte os usos propostos pelos criadores, criando pontos de tensão com a plataforma, que, ao mesmo tempo em que abraça essas subversões, as poda e regula. Seja qual for o canal, nota-se que nele e a partir dele são estabelecidos coletivos de usuários que interagem e se articulam formando uma espécie de comunidade. Para além disso, encontramos, ao olharmos diacronicamente, uma constante renovação dos códigos desse espaço semiótico.

Não deveríamos nos surpreender se, quando olhando atentamente, vemos que a diversidade de sistemas semióticos em uma cultura particular é relativamente constante. Contudo, outra coisa também é importante: o conjunto de línguas em um campo cultural ativo está em constante mutação, e o valor axiológico e a posição hierárquica dos elementos nela estão sujeitos a transformações ainda maiores (LOTMAN, 1990, p. 124).

Essa dinamicidade causada pelas tensões internas entre os diversos participantes da cultura, faz com que os códigos compartilhados também estejam em constante renovação. Ao

⁸⁴ Quando foi criado, em 2005, o YouTube se posicionava como um repositório de vídeos, mas que por funcionalidades básicas (se conectar a outros usuários como amigos, comentar e responder outros vídeos, além de gerar URLs e códigos HTML que permitiam que os vídeos pudessem ser facilmente incorporados em qualquer tipo de site), acabou sendo apropriada pelos usuários por essas características. Assim, após a compra da empresa e incorporação ao ecossistema de plataformas do Google em 2006, incorporou essa questão ao discurso e além de “depósito” de vídeos, estimulou que os participantes também a usassem como canal de expressão pessoal, simbolizado pelo famoso slogan, descontinuado em 2012, “Broadcast Yourself”.

pensarmos o YouTube como semiosfera, analisando a diversidade de participantes dessa cultura – empresas e ecossistemas informacionais, algoritmos, produtores de conteúdo amadores, pequenos produtores de conteúdo profissional, grandes empresas de entretenimento, assinantes de canais, espectadores eventuais, público comentarista, para enumerar alguns – e sua metadiversidade (diferenças de gênero, raça, classe, territorialidades, idiomas, assuntos de preferência para produção e consumo de conteúdo) em uma prática (produção, consumo e distribuição de produtos audiovisuais) através do tempo (já são 15 anos de plataforma), podemos visualizar diversos pontos de tensão constante que ao mesmo tempo em que transformam esse espaço semiótico heterogêneo, criam e consolidam signos de uma gramática própria, identificada pelos participantes dessa cultura.

Para definir a semiosfera do YouTube, dimensionando seu tamanho, linguagem, subsistemas com fronteiras dinâmicas, as normas e o centro mais enrijecido dessa cultura, além de examinar as suas fronteiras e periferias, iniciamos trazendo alguns dados que nos dão a dimensão dessa semiosfera. Com as mudanças constantes nos algoritmos de recomendação de conteúdo do YouTube, a empresa tem divulgado cada vez menos dados sobre a plataforma⁸⁵. Até o sistema de busca, que já foi bastante avançado e refinado, agora é extremamente simples e não dá a dimensão total do que foi buscado⁸⁶.

⁸⁵ Para se ter uma noção de quanto são vagos os dados divulgados pela própria plataforma, o relatório disponível na página de imprensa diz que o “número de canais que tiveram receitas anuais de cinco dígitos no YouTube cresceu mais de 50% ao ano”. Entretanto, não dá os números totais e/ou anteriores para que possa de fato ser feito um comparativo. Não sabemos se esse 50% de crescimento se refere a três canais (dois no ano anterior e agora tem mais um) ou a alguns milhares.

⁸⁶ Se antes você buscava por “VEDA” (*vlogging everyday april*, uma prática cultural muito difundida entre participantes há mais de 10 anos) e conseguia visualizar o total de vídeos de todo o mundo que traziam esse nome no título e/ou descrição e/ou nas tags, agora a mesma busca apresenta inicialmente 20 resultados, precedidos de duas recomendações da plataforma, e continua apresentando os resultados dessa forma enquanto o scroll for rolando para baixo, sem nunca dizer ao certo quantas referências a VEDA existem na plataforma. Teste feito em três browsers diferentes (Chrome, Mozilla e Edge), nos modos abertos logado com a conta Google, aberto sem login e em modo anônimo, no dia 15 de setembro de 2020.

Nesse momento, o que é importante perceber é que as normas dessa semiosfera continuam se alterando a todo o momento, e o atual fechamento dos dados é mais uma mudança evidente. Por isso, para tentar dimensionar um pouco da atual semiosfera do YouTube, contamos com os dados monitorados pelo SocialBlade⁸⁷.

Segundo o próprio YouTube, mais de 2 bilhões de pessoas se conectam na plataforma por mês⁸⁸, o que equivale a um terço do total de pessoas conectadas à internet em todo o mundo. Segundo o SocialBlade, o YouTube conta mundialmente, com 44,8 milhões de produtores de conteúdo em todo o mundo⁸⁹. Mesmo tendo uma grande diversidade de participantes (amadores, pequenos produtores já profissionalizados, indústria do entretenimento, música, televisão, etc), um tipo de conteúdo sempre teve destaque na plataforma: o conteúdo gerado por usuário (UGC, em inglês). São os pequenos e amadores que recebem maior atenção da empresa e que são estimulados a produzir conteúdo, atingindo algum nível de profissionalização, mas sem deixar aspectos essenciais da produção “amadora” de fora⁹⁰.

A CEO da empresa, Susan Wojcicki, não cansa de repetir que os criadores são o coração do YouTube⁹¹. Mesmo que a indústria tenha ocupado espaço nessa semiosfera, foi desenvolvida uma gramática

⁸⁷ Socialblade é uma ferramenta que monitora algumas plataformas e redes sociais, como YouTube, Twitch (plataforma de streaming), Twitter, Dailymotion e Instagram. Com um algoritmo relativamente simples faz a contabilidade de alguns dados de cada uma dessas plataformas e calcula, com base em critérios sincrônicos e diacrônicos, a popularidade de produtores de conteúdo do mundo todo. Disponível em <https://socialblade.com/>; acesso em 25 set. 2020. Como vivemos em uma época em que informação é poder, os dados mais refinados da plataforma são vendidos, principalmente, para empresas que desenvolvem ações de marketing de influência, ou monitoram tendências de mercado. Porém, com os dados abertos já conseguimos ter uma noção do tamanho da semiosfera do YouTube.

⁸⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/intl/pt-BR/about/press/> Acesso em 25 set. 2020.

⁸⁹ Disponível em: <https://socialblade.com/> Acesso em 25 set. 2020.

⁹⁰ Aqui, toda a cadeia desse tipo de trabalho digital também pode ser questionada, mas vamos negligenciar esse aspecto para focarmos nas corporalidades neste artigo.

⁹¹ Disponível em <https://twitter.com/susanwojcicki/status/1197599936444944384>. Acesso em 11 out. 2020.

própria do YouTube, reconhecida por seus participantes assíduos e eventuais. Vídeos com uma pessoa ao centro, um local que inspire intimidade (quarto, sala, ou fundo que traga elementos que causem identificação com o corpo falante), que fale sobre os mais diversos assuntos, ensine como fazer algo (de instalação de chuveiro a conquistas no jogo Minecraft), com edição e cortes relativamente simples, que a abordagem de qualquer assunto venha permeada pela experiência, existem na plataforma desde a sua criação e se transformaram em uma gramática desse tipo de linguagem audiovisual, ocupando o centro da semiosfera do YouTube, como é possível ver na representação abaixo.

Figura 1 – representação da semiosfera do YouTube com algumas das subsemiosferas e regiões de maior destaque



Fonte: a autora.

E é importante salientar aqui que os canais com maior número de inscritos desde 2006, que ajudam a forjar essa gramática, têm cor, gênero e sexualidade. PewDiePie, gamer e youtuber sueco, ocupa o Top5 de canais com mais inscritos no mundo desde 2013⁹². Ser branco, heterossexual e cisgênero também está no centro da gramática da corporalidade youtuber.

Entretanto, a semiosfera não é feita somente desse centro cultural. E o próprio Lotman (1990, p. 137) ressalta que quanto mais na periferia da semiosfera, nas suas fronteiras, maiores são os tensionamentos capazes de gerar novos textos culturais. Aspectos isolados dessa linguagem formam subsemiosferas próprias, que tensionam o centro. Na figura o que é chamado de subsemiosfera da Indústria, é formado por canais de grandes produtoras da indústria do entretenimento que rivalizam e tensionam o centro dessa cultura. Um dos exemplos é a questão de direitos autorais. Desde o início do YouTube, o chamado “conteúdo copiado por usuário” (UCC, em inglês) teve grande destaque, com postagens de videocliques, músicas editadas em apresentações de clipes com imagens diversas, ou homenagens de fãs reproduzindo músicas. A Vevo, joint venture formada por Universal Music Group, Sony Music Entertainment, Warner Music Group e Abu Dhabi Media foi a primeira a não só entrar no YouTube (o canal data de 2006), mas a mover diversos processos contra usuários que faziam uso das trilhas sonoras de seus artistas contratados. Por essa tensão, o YouTube desenvolveu um sistema para detectar o uso de trilhas que contém direitos autorais e obrigou muitos usuários a deletarem conteúdo da plataforma por violarem essa norma e a Vevo criou canais para cada um dos seus artistas contratados.

⁹² Mesmo não sendo a fonte ideal, esse tópico da wikipedia traz dados corretos sobre as listagens de canais mais acessados do mundo e do Brasil. É interessante olhar o tópico “Progressão histórica dos canais mais acessados”. Poucas vezes a combinação branco-heterossexual-cisgênero não esteve em primeiro lugar no número de inscritos. Um youtuber sem nenhuma dessas três características nunca esteve no top do ranking. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_dos_canais_com_mais_inscritos_do_YouTube>. Acesso em 11 out. 2020.

Além da indústria da música, estão nessa subsemiosfera canais e programas de televisão e cinema, que não só pressionam com a questão de direitos, mas trazem aspectos próprios de linguagem para essa semiosfera, que acabam traduzidos e até fazendo parte da linguagem do YouTube. Um exemplo é a marcação de dias da semana e horários fixos para postagens de novos vídeos, formando uma espécie de grade de programação de cada canal.

CORPORALIDADES YOUTUBERS

Compreender o YouTube como semiosfera, nos permite entender como esses participantes que voluntariamente escolhem nascer audiovisualmente desenvolvem essa linguagem comum, própria da plataforma. Olhar para quem performa a si audiovisualmente através de vlogs no YouTube nos ajuda a perceber alguns aspectos desse modo de presença que se popularizou com a pandemia.

Gibson (2016, p. 1–2) diz que blogs e vlogs são maneiras de sustentar uma “intimidade eletrônica”, a partir da qual “criadores regularmente narram suas vidas”. Já Goosen (2015, p. 6) os define como “a expressão de um eu corporificado”. Por trazer esse algo íntimo, essa expressão pessoal, a “autenticidade” (com todas as ressalvas possíveis ao termo) acaba sendo um dos principais valores de um vlog. A presença do corpo e o como esse corpo se coloca em vídeo, é o que acaba agregando veracidade ao conteúdo.

Para tentar compreender a prática, Goosen (2015) listou algumas das principais regras envolvidas na produção de um vlog que garante essa aura de autenticidade: 1) o lugar da experiência, em que se destaca a importância da “verdade de si” por trás do que é narrado; 2) olhar a audiência, no sentido de que o olhar do produtor

deve ser diretamente para a câmera, insinuando o contato visual com os sujeitos; 3) plano americano como principal modo de captura dos corpos que aparecem; e 4) edição e duração curta, com elementos visuais comuns. Essas características podem ser consideradas parte desta gramática dos vlogs, especialmente os que sustentam elementos mais pessoais/confessionais.

Como identificamos esses elementos como parte desta gramática, é interessante ver como ela está internalizada entre os participantes, com os sujeitos do público mais frequentes apresentando certa competência cultural, como defende Martin-Barbero (2004), acumulada a partir do contato com esse tipo de produção. Esses sujeitos são capazes de distinguir entre os tipos de narrativa, avaliar a qualidade técnica dos vídeos, apontar incoerências e, até mesmo, avaliar a autenticidade de outros vloggers. Lotman entende que todos os participantes do ato comunicativo devem ter familiaridade com a semiótica, pois, “paradoxalmente, a experiência semiótica precede o ato semiótico” (LOTMAN, 1990, p. 123). Ou seja, o espaço semiótico necessário para a existência e funcionamento da linguagem precisa contar com participantes em constante interação com a linguagem daquele espaço semiótico.

Amaral, Soares e Polivanov (2018, p. 76) defendem que a performance pode ser uma categoria teórico-metodológica importante para compreender os sujeitos em sites de redes sociais, já que “formam a textura geral da experiência” dos sujeitos, e corroboram com o entendimento de que a performance é central nos modos possíveis de ser no YouTube, em que os criadores planejam e sofrem cobranças de autenticidade em suas performances de si. Com o não anonimato no YouTube, tendo o corpo como destaque desse produto midiático, é esperado que esses youtubers revelem seu “eu real”, porém vemos que esta performance de si vem carregada de intencionalidades.

Contudo, intencionalidades na performance de si no YouTube não transformam o youtuber em personagem fictício; da mesma forma em que é possível ler as pistas da intenção, é possível ler a subjetividade desses sujeitos. A performance de si, seja ela em vídeo ou no cotidiano, tem uma natureza relacional com a audiência. O eu é narrado de modos diferentes para interlocutores diferentes, deixando sempre fragmentos de si. Summerfield (2013) defende que a “ideia de audiência” é parte central nas concepções sociológicas do “self”, e que é a audiência ou o interlocutor, que ajuda no modo em que o corpo se posiciona e se move na narração de uma história.

Se a performance é ato, é cotidiana, especialmente a performance de si, compreendemos que é a performatividade, especialmente de gênero, na sua dimensão ontológica, que comunica o corpo pelas performances de si. Apesar de alguns autores utilizarem performance e performatividade como conceitos correlatos, compreendemos, a partir do aparato conceitual desenvolvido por Butler (1988, 1992, 1997, 2002, 2004, 2015), que existem diferenças fundamentais, principalmente ontológicas, entre os dois conceitos. Um resgate da obra da autora a partir do conceito de performatividade pode ser lido aqui (CORUJA, 2019).

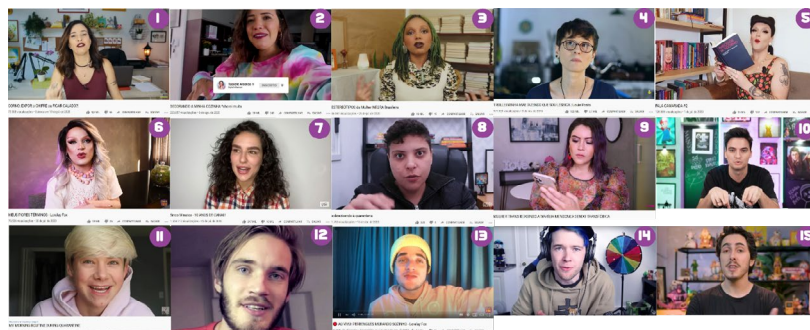
Assim, performatividade é um processo mais de invocação do sujeito, do que uma ação do sujeito. Em diversos momentos Butler respondeu sobre o erro que é reduzir a performatividade a uma performance, ou a uma manifestação isolada de uma expressão de gênero (BUTLER, 2002, p. 329).

Dessa maneira, performatividade é uma chave conceitual importante para entender o processo de produção dessas corporalidades audiovisuais no YouTube, de que forma (e o que) o corpo desses sujeitos comunica através dessa performance intencional de si e suas rupturas, mais – ou menos – subversivas. Mesmo sendo fundamental, o conceito não será problematizado neste artigo para focarmos em aspectos mais gerais da gramática do

YouTube, que se reflete na produção das corporalidades youtubers, uma linguagem que possibilitou esse modo de presença de si eletronicamente durante a pandemia.

Para exemplificar os principais elementos da linguagem que produz a corporalidade youtuber, apresentamos abaixo 15 desses criadores, todos com mais de 100 mil inscritos em seus canais. Em ordem: 1) Taty Ferreira, 2) Taciele Alcolea, 3) Nataly Néri, 4) Louie Ponto, 5) Rita Von Hunt, 6) Lorelai Fox, 7) Kéfera Buchmann, 8) Jéssica Tauane, 9) Mandy, 10) Felipe Neto, 11) Jake Warden, 12) PewDiePie, 13) Lorelai Fox (antes da montagem), 14) Daniel Middleton e 15) Felipe Castanhari, como pode ser visto abaixo:

Figura 2 – Algumas corporalidades youtubers possíveis



Fonte: canais desses criadores no YouTube. Montagem: a autora

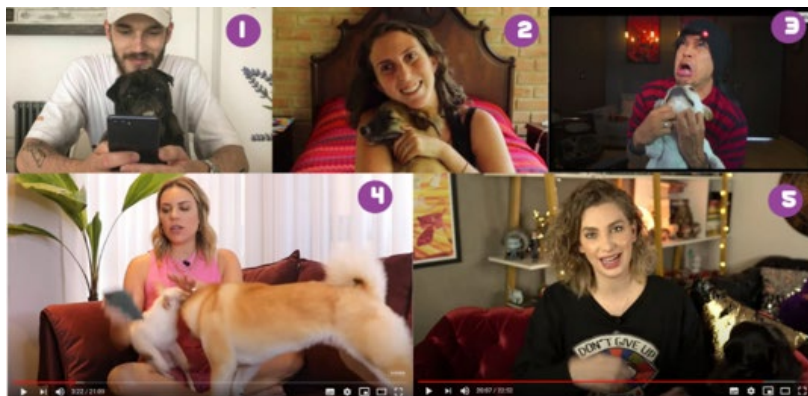
Neste artigo vamos focar apenas nos aspectos visuais dessa gramática, excluindo o elemento narrativo na composição da performance de si relativas aos frames dos vídeos que compõem a figura 2. Observando os frames, é possível encontrar elementos que compõem as corporalidades youtubers, que são parte dessa gramática do conteúdo gerado por usuário (UGC) do YouTube: 1) plano americano, como modo de enquadramento principal do corpo (aqui pequenas variações mais fechadas que mostram a importância da cabeça falante

em frente à câmera); 2) cenário que dá noção de intimidade (alguns são quartos, escritórios, outros locais da casa, trazendo elementos de fundo variados, mas que dão pistas sobre a subjetividades de quem está em frente à câmera); 3) o olhar diretamente para a câmera, simulando contato visual com a audiência.

Estes tipos de corpos eletrônicos (ROSÁRIO, 2009) também trazem aspectos performativos de gênero, reforçando normas de masculinidades e feminilidades, além de rupturas possíveis. Tódes que tensionam em relação a gênero, raça e sexualidade, representam canais mais próximos às fronteiras da semiosfera, o que se reflete no número de inscritos: youtubers brancos, cisgêneros, que performam heterossexualidade possuem mais inscritos. Mas excluída a diversidade de gênero e raça, tódes apresentam o corpo da mesma forma, independente de terem começado a formar sua corporalidade audiovisual no YouTube em 2006 ou 2018, pois como participantes do fluxo dessa semiosfera estão imersos nesse espaço semiótico e apreendem a linguagem (ajudam a construí-la e tensioná-la) em interação com o espaço (LOTMAN, 1990, p. 125). O mesmo para quem é apenas audiência (seja assídua ou eventualmente): pela interação com o espaço aprende essa língua da corporalidade youtuber e tenta reproduzi-la em outras semiosferas, tensionando-as.

Da mesma forma, o doméstico, o íntimo, está entranhado na linguagem do YouTube, em que imprevisibilidades não roteirizadas, como animais de estimação invadindo o vídeo, ou outras (familiar chamando, crianças aparecendo, quedas, equipamentos que caem, entre muitas situações), não só não são problema, como são elementos incorporados ao vídeo editado que vai ao ar e que ajudam a conferir essa aura de autenticidade ao youtuber que performa a si.

Figura 3 – Cachorros invadem vídeos de youtubers



Fonte: frames dos canais no YouTube de 1) PewDiePie, 2) JoutJout, 3) Gusta Stockler, 4) Deb Weneck e 5) Carol Moreira. Montagem da autora.

É a partir dessa tensão em diversas outras semiosferas, principalmente durante o período de isolamento social causado pela pandemia de Covid-19, que, a partir de uma linguagem já conhecida (a corporalidade youtuber) temos a possibilidade de vislumbrar o corpo eletrônico pandêmico.

NOVOS MODOS DE PRESENÇA: O CORPO ELETRÔNICO PANDÊMICO

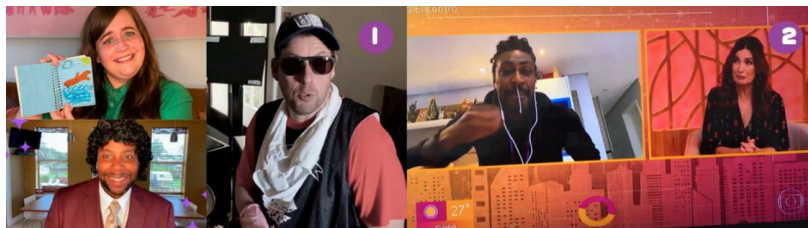
Imagens semelhantes às apresentadas na figura 2 pulularam durante a pandemia causada pelo coronavírus. Essa produção da corporalidade youtuber se adapta e passa a ocupar novos territórios, tensionando aos isolados com um modo de presença corpórea imprevisível (principalmente pela frequência e subsequente modelização). Com a pandemia, como bem destaca Rosário (2020, p. 79), “explodiram-se códigos de diversas áreas e foi necessário criar

rapidamente formas de existir, mobilizando a estrutura pluridimensional dos códigos”, principalmente no que diz respeito à adaptação dos modos de estar. Assim, o corpo eletrônico passa a ser uma das tantas corporalidades possíveis nesse contexto:

para se tornar corpo eletrônico, deve se submeter à linguagem, à técnica e ao discurso próprios das mídias que o atualiza, sendo que sua construção de sentidos se dá na sobreposição e mixagem das duas linguagens principais – a audiovisual e a corporal –, que vão estar articuladas num discurso corporal-audiovisual (ROSÁRIO, 2009, p. 55).

É interessante notar que essa adaptação não passa apenas pelo individual e privado, mas por corpos eletrônicos deslocados dos estúdios e da estrutura da indústria da televisão e do cinema e experimentam as imprevisibilidades do corpo eletrônico pandêmico, numa incorporação de elementos de linguagem da corporalidade youtuber, em seus espaços de intimidade.

Figura 4 – Programas de entretenimento: humorístico e matinais.



Fonte: frames dos programas 1) SNL, da NBC (EUA) e 2) Programa da Fátima, da TV Globo (Brasil). Montagem da autora.

Programas de entretenimento (Figura 4) e jornalísticos (Figura 5) foram rápidos nesse processo de tradução para produção desses novos corpos, que trazem outras explosões e imprevisibilidades à linguagem audiovisual da televisão.

Figura 5 – corpos eletrônicos pandêmicos de jornalistas.



Fonte: frames de imagens de telejornais da 1) WFIE-TV, dos EUA, 2) Fox 13, EUA, 3) TeleRadyo's SRO, Filipinas; 4) GloboNews, Brasil; 5) NBC, EUA. Montagem feita pela autora.

É fácil notar o quão imprevisível é essa invasão do doméstico na transmissão jornalística para canais de televisão, mesmo que essas transmissões sejam feitas da sala ou do escritório caseiro da/o jornalista. Quando acontece, vira notícia (Figura 5). Na ruptura com a linguagem do telejornalismo – de seriedade na transmissão da notícia em um local controlado como os estúdios de televisão – quando gatos, cachorros ou crianças espontaneamente “desrespeitam” o espaço destinado extraordinariamente ao trabalho dentro de casa por causa da pandemia, causam estranheza não só a quem está sendo transmitido ao vivo, mas a quem assiste, já que ambos participantes desse espaço semiótico identificam a explosão desses códigos e precisam rapidamente traduzi-los⁹³. Sem contar outras imprevisibilidades, como coriza sair do nariz de um convidado que participa audiovisualmente pela internet ao vivo (item 2, Figura 4).

⁹³ Essas imprevisibilidades estão em outras semiosferas também, como o cachorro “invadindo” uma sessão do Tribunal de Contas do Estado de São Paulo (Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/07/14/cachorro-invade-sessao-online-do-ctce-em-sao-paulo.ghtml>. Acesso em 11 out. 2020).

E como essa geração de novos textos rapidamente é incorporada pela cultura, as imprevisibilidades domésticas rapidamente passaram a ser previsíveis, parte dessa linguagem (a exemplo das corporalidades youtubers), e incorporadas a esse corpo eletrônico pandêmico dentro da semiosfera do jornalismo. Ao passar a fazer parte dessa linguagem após tensionamento, deixa de ser notícia e passa a ser o “comum”.

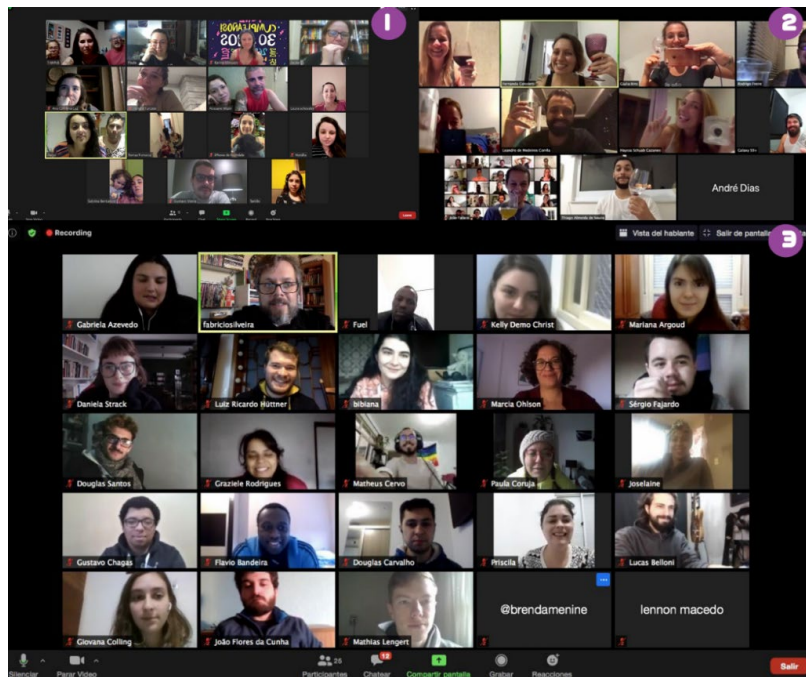
Entretanto, não foi apenas a semiosfera da televisão que precisou se adaptar aos novos modos de presença causados pelo isolamento. Somos muitos os que nunca pensamos em si como corporalidades youtubers e que de repente tiveram que começar a se ver em vídeo, mais uma cabeça falante, em lives, reuniões, encontros, aulas, performando a si e expondo seu espaço doméstico.

Todes aqueles que nunca tinham pensado antes em performar a si, em qualquer fragmento de si audiovisualmente – seja em encontros com amigos, com o professor, fã, profissional de qualquer área –, notam que esse é um exercício de adaptação ao desconforto. Desconforto físico, do corpo que passa a ser produzido audiovisualmente. Agora também os corpos presentes na semiosfera da educação, da relação familiar, entre outras, se fragmentam em pedaços que adquirem significados próprios e assumem na contemporaneidade novas construções sígnicas, resignificações constantes e suportam outros tipos de apropriações (ROSÁRIO, 2009), reproduzindo-se em múltiplas telas e territorialidades.

A exemplo das corporalidades youtubers, há um processo de fragmentação, o corpo amplia o orgânico e incorpora elementos, objetos, cores, que também fazem parte desse corpo, que informam a quem assiste sobre a multiplicidade presente na cabeça falante que se expressa em áudio e vídeo. Seja em eventos, que antes tinham público limitado pelo espaço físico e agora é multiterritorial em plataformas de

streaming, como YouTube, Twitch (até mesmo Facebook e Instagram), encontros familiares, com os amigos ou em aula.

Figura 6 – Corpos eletrônicos pandêmicos em aulas e festas



Fonte: frames de imagens de: 1) festa de aniversário da prima da autora; 2) happy hour de funcionários da empresa OLX publicado nas redes sociais da empresa, e 3) aula de Teorias da Comunicação do PPGCOM/UFRGS em 2020/1, também publicada em redes sociais. Montagem feita pela autora.

As aulas, inclusive, trazem dois aspectos interessantes. Se a cabeça falante, a corporalidade youtuber, simula contato visual com a audiência e participantes, nos ambientes de aprendizado online desenvolvidos durante a pandemia, também há uma exigência – parte

da gramática da semiosfera da educação – desse contato visual com quem escuta o/a professor/a ou colega.

Agora, a construção dessa corporalidade se desmonta quando há a tensão por parte daqueles/as que se negam a performar esse corpo eletrônico pandêmico, e só deixam seu corpo visível pela presença textual do nome na tela preta, que aparece em substituição ao corpo. Algumas vezes essa negação ao corpo pandêmico vem justificada pelas instáveis conexões com a internet experienciada em muitos lugares do Brasil⁹⁴.

Entretanto, ao conversar fora do ambiente que exige esse modo de presença, não há um protesto consciente, mas o cansaço de performar esse corpo eletrônico em frente à tela por muito tempo: de ter um cenário ao fundo que “fale bem” sobre quem aparece, de manter o corpo ereto no plano americano, que mantenha o contato visual mesmo sem ser a cabeça falante do momento, de lidar com as muitas imprevisibilidades domésticas durante horas.

O ato de desligar a câmera torna-se a libertação de precisar performar a si por muito tempo em frente a outras pessoas. Porque diferentemente da corporalidade youtuber, que aparece por um tempo médio de 15 minutos depois de um processo de edição, o corpo eletrônico pandêmico na semiosfera da educação é marcado pelo excesso de exposição. Se somarmos a exposição do período em aula às outras obrigações de aparecimento (reuniões de trabalho, reuniões em família, encontros com amigos, eventos), nos deparamos com a exaustão desse corpo que encontra na ausência uma ferramenta para tensionar esse modo de presença.

⁹⁴ Quem ainda não ouviu nos últimos dez meses: “Vou desligar a câmera para ver se melhora”?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Só será possível dimensionar e ter uma ideia mais exata das mudanças culturais causadas pela pandemia de coronavírus depois de deixarmos de viver em tempos pandêmicos e os códigos culturais se rearranjarem. “Nesse processo, os códigos se atualizam em diferentes velocidades e o incompatível se transforma em adequado, o intraduzível em traduzível” (ROSÁRIO, 2020, p. 81).

Enquanto isso, podemos ir analisando esses processos, principalmente comunicacionais, conforme se apresentam. Dessa forma, a proposta de pensar os modos de presença a partir do isolamento social como corpos eletrônicos pandêmicos dá conta de apenas um tipo de corporalidade que vemos surgir na pandemia, mesmo que em diferentes semiosferas, como a da educação, da relação familiar, das relações interpessoais, do entretenimento, do jornalismo, entre outras. Podemos pensar ainda nas corporalidades estatísticas, aqueles corpos que não aparecem em sua materialidade, mas se atualizam em números – de mortos e contaminados – diariamente, ou o corpo morto não-velável, das vítimas fatais que são negadas uma última despedida, entre tantos outros possíveis.

Vimos que a semiosfera do YouTube possui diversidade de participantes – de ecossistemas informacionais, a pequenos produtores de conteúdo – com diferenças de gênero, raça, classe, territorialidades, idiomas, assuntos de preferência para produção e consumo de conteúdo, que se tensionam e transformam esse espaço semiótico heterogêneo, criam e consolidam signos de uma gramática própria, identificada pelos participantes dessa cultura. Esses produtores de conteúdo, o “coração do YouTube”, produzem uma corporalidade, que mesmo com diversidade de gênero, racial, territorial, entre outras, se apresentam visualmente com os elementos centrais dessa gramática: o olhar para a audiência, o plano americano como modo de enquadramento,

cenário que dá noção de intimidade e em geral incorpora elementos representativos que informam sobre essa corporalidade. Além disso, imprevisibilidades domésticas, como a passagem de animais de estimação, estão incorporadas nessa gramática, já que quando acontecem são mostradas mesmo após a edição do vídeo, mais um fator que contribui para essa performance de si.

Semiosferas como a da indústria da televisão e do jornalismo precisaram traduzir rapidamente as explosões causadas pela pandemia, principalmente com relação ao isolamento social, reorganizando os signos de uma linguagem conhecida (a corporalidade youtuber) para experimentar as imprevisibilidades do corpo eletrônico pandêmico, em seus espaços de intimidade. Mas mesmo as imprevisibilidades domésticas, que de tão disruptivas em relação à linguagem do jornalismo eram noticiadas após acontecerem, acabaram se rearranjando dentro do sistema semiótico e são esperadas enquanto durar o isolamento. Importante salientar que da mesma forma que a corporalidade youtuber é parte de uma linguagem conhecida por causa do YouTube, essa linguagem audiovisual herdou elementos sintáticos da televisão, que antes herdou elementos do rádio, cinema e televisão. A cultura sempre faz traduções de novos textos, que vão se alterando a partir de encontros fronteiriços e tensões constantes no interior da semiosfera.

Já na semiosfera da educação, vemos a tensão nas linguagens das corporalidades youtubers e da relação professor-aluno presencial, com a expectativa que os estudantes mantenham o olhar para a câmera simulando contato visual com a cabeça falante do momento. Esses e outros desconfortos do corpo eletrônico pandêmico trazem tensão ao sistema quando estudantes só deixam claro que o corpo conectado pela presença textual do nome na tela preta. Essa ausência deliberada do corpo são consequência do excesso de exposição desses novos corpos eletrônicos, que quando visíveis também trazem os mesmos elementos visuais de corporalidades youtubers.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Adriana; SOARES, Thiago; POLIVANOV, Beatriz. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, [S. l.], v. 41, n. 1, p. 63–79, 2018.

BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, [S. l.], v. 40, n. 4, p. 519–531, 1988.

BUTLER, Judith. The Body You Want: Liz Kotz Interviews Judith Butler. *Artforum*, [S. l.], v. 31, n. 3, p. 82–89, 1992.

BUTLER, Judith. *Excitable Speech: A politics of the performative*. New York: Routledge, 1997. E-book.

BUTLER, Judith. *Los Cuerpos que Importan*. [S. l.: s. n.]. E-book. Disponível em: <https://doi.org/10.4067/S0718-71812012000200027>

BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. 1st. ed. New York: Routledge, 2004. E-book. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. 8a edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [S. l.], p. 238, 2015.

CORUJA, Paula. Uma cartografia do conceito butleriano de performatividade. In: 2019, CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO-INTERCOM. [S. l.: s. n.]

GIBSON, Margaret. YouTube and bereavement vlogging: Emotional exchange between strangers. *Journal of Sociology*, [S. l.], v. 52, n. 4, p. 631–645, 2016.

GOOSEN, Anneroo. A vlogger's discourse: new bodies in an online world. Leuven: Dissertação (Master or Arts in Cultural Studies). KU Leuven, Leuven, 2015.

LOTMAN, Iuri; USPENSKII, Boris; IVANOV, V. *Ensaio de Semiótica Soviética*. Lisboa: [s. n.], 1981. E-book.

LOTMAN, Yuri. *Cultura y Explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Ed. Gedisa. 1a ed. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999. E-book.

LOTMAN, Yuri M. *Universe of the Mind: A semiotic theory of culture*. Londres: IB Taurus, 1990. E-book.

LOTMAN, Yuri M.; USPENSKI, Boris. Investigaciones semióticas. *Entretextos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, [S. l.], n. 10, p. 7, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de Cartógrafo*. [S. l.]: Edições Loyola, 2004. E-book.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. Corpos eletrônicos em discursos de audiovisualidades. In: ALEXANDRE ROCHA DA SILVA; MIRIAM DE SOUZA ROSSINI (org.). *Do Audiovisual às Audiovisualidades: convergência e dispersão nas mídias*. 1a ed. Porto Alegre: Asterisco, 2009. p. 45–65. E-book. Disponível em: BOOK SECTION.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. Explosões semióticas na pandemia do covid-19. In: MUNHOZ, Angélica Vier; COSTA, Cristiano Bedin da; LULKIN, Sérgio Andrés (org.). *Porque Esperamos: [notas sobre a docência, a obsolescência e o vírus]*. 1a ed. Porto Alegre: UFRGS, 2020. p. 76–82. E-book. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/210654/001115588.pdf?sequence=1>

SUMMERFIELD, Penny. Concluding Thoughts: performance, the self, and women's history. *Women's History Review*, [S. l.], v. 22, n. 2, p. 345–352, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09612025.2012.726120>

VAN DIJCK, José. *The Culture of Connectivity: A critical history of social media*. [S. l.]: Oxford University Press, 2013. E-book.



Parte

IV

8

Douglas Ostruca

PERFORMANCE(S)
EM REDE:
estranhamentos, desvios
e modulação
da experiência individual

DOI: [10.31560/pimentacultural/2021.908.158-180](https://doi.org/10.31560/pimentacultural/2021.908.158-180)

Nesse ensejo articulam-se pistas levantadas em experiências empíricas de coletivos que trabalham com arte da performance em entrelaçamento com o Instagram e estudos teóricos sobre modos de funcionamento que regem as redes informáticas (CRARY, 2016; SIBILIA, 2016). A partir disso, busca-se refletir sobre possíveis estratégias de desvio na disputa pelos modos de interação com os meios de comunicação e informação, tendo como enfoque performances em telepresença (MEDEIROS, 2006; 2018; 2020) e o potencial desestabilizador das linguagens vigentes por parte da arte da performance (GREINER, 2013; 2019). Por fim, desdobram-se tais questões a partir da implicação em campo, em específico em um registro-rastro da performance Galinho publicada no perfil do coletivo ACOCORÉ. Sublinha-se o tensionamento das performances pré-prontas de si e os limites do compartilhamento excessivo por parte desse fragmento da performance em telepresença mencionada e as variações interacionais.

...

Em meio ao mar de perfis que compõem o Instagram estão @artecoletivosconexoes e @coletivo grupelho⁹⁵. O primeiro é o perfil do grupo ACOCORÉ (Arte, coletivo, conexões e redes), no qual estão publicados registros de experiências de performances coletivas simultâneas realizadas em encontros mediados pelo software Zoom. Trata-se de um projeto idealizado por Juliana Cerqueira (@julicerqueira) e Bia Medeiros (@performancecorpopolitica). Já o segundo, é o perfil do Coletivo Grupelho no qual encontram-se registros do espetáculo

⁹⁵ Chega-se ao primeiro através da mediação do perfil de Tatiana Duarte (@hecateciclops – Instagram) que participa das performances em telepresença do Coletivo ACOCORÉ; e, ao segundo, por meio de contato presencial prévio em uma oficina de performance realizada em janeiro de 2020, a qual foi conduzida por Roberta Fofonka (@rob_fon – Instagram) e Janaína Ferrari (@pegamataecome – Instagram), integrantes do Coletivo Grupelho. A escolha dos perfis e das obras específicas destacadas neste trabalho é intencional, por intensidade e conceitual, ou seja, pautada pelo enfoque das questões levantadas ao longo do estudo e das teorias que as permeiam (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2011).

Tiger Balm⁹⁶, e, um conjunto de 10 vídeos denominados *10 práticas para tigres em quarentena* – publicados nos meses de setembro e outubro de 2020, com financiamento do edital FAC Digital RS.

Como base para compor o projeto mencionado, o Coletivo Grupelho parte de elementos provindos dos processos de ensaio do espetáculo Tiger Balm, o qual apresenta uma proposta de dança experimental. Em diálogo⁹⁷ com o grupo, realizado no dia 22 de dezembro, tais atividades são apresentadas como “práticas pedagógicas com atravessamentos performáticos”. O coletivo compreende que, em princípio, essa proposta não foi pensada como uma performance em si; contudo, o modo como as práticas produziram contágio nas pessoas que acompanharam os vídeos fazem pensar sobre possíveis rachaduras, estranhamentos, micro fendas produzidas em meio ao fluxo habitual do Instagram.

As atividades oferecidas pelo grupo envolvem respiração, automassagem, movimentação do corpo, momentos que solicitam outra dinâmica atencional, como ter um máximo de concentração e presença nas pálpebras numa piscada de 6 segundos ou uma pausa contemplativa para rebolar a bunda. Para entrar na experiência é necessário deixar a rolagem infinita da timeline de lado, mesmo que

⁹⁶ Em 2020 recebeu o prêmio Açorianos de dança de melhor direção.

⁹⁷ As 10 práticas propostas pelo Coletivo Grupelho são: 1. a piscada de 6 segundos (concentração no movimento das pálpebras, por Janaína Ferrari); 2. o sopro do tigre (inspirada em práticas de respiração usadas no yoga, por Bruna Chiesa); 3. tigres em roda (dança circular, por Débora Cardoso); 4. cutucando o tigre com a vara curta (automassagem com cabo de vassoura, por Roberta Fofonka); 5. chegar em casa (presença de corpo, por Bruno da Rosa Cunha); 6. balançando a rabinha (inspirada em técnicas de twerk, por Bruna Chiesa); 7. o crepúsculo do tigre (atenção aos movimentos de deitar-se e sentar-se, por Janaína Ferrari); 8. o tigre amassando pãozinho (automassagem, por Débora Cardoso); 9. alimento dos tigres (fazer a receita do pão, por Bruno da Rosa Cunha); 10. para as tigras da repartição (sair do computador, movimentar os pulsos, relaxar os ombros e treinar visão periférica, por Roberta Fofonka). Agradeço à Bruna Chiesa, ao Bruno Cunha, à Débora Cardoso, à Janaína Ferrari e à Roberta Fofonka, por se disponibilizarem a dialogar sobre o projeto das 10 práticas realizadas pelo grupo, num agradável encontro via Google Meet realizado em 22 de dezembro de 2020, no formato de entrevista semiestruturada, tendo como duração cerca de 1 hora.

por um breve momento. Caretas involuntárias surgem em meio aos desafios fazendo surgir expressões faciais que fogem do usual. No encontro com tais atividades no Instagram algo acontece, algo se passa, uma pausa em meio ao fluxo contínuo de enunciações.

Chama atenção que ambos os coletivos parecem ser impulsionados pelo acontecimento imprevisto da pandemia de Covid-19 em 2020, o qual é mencionado pelos dois. Conforme pontuado anteriormente, no projeto do Coletivo Grupelho tal aspecto está presente já no nome da proposta, a qual sugere a realização de 10 atividades durante a quarenta. Já o coletivo ACOCORÉ insere uma menção ao acontecimento em questão na apresentação encontrada no site⁹⁸ do grupo, o qual se propõe a questionar

(...) através da arte da performance, o uso das redes virtuais como **espaço de encontro/mostra/troca em tempos de pandemia, ou não**. Busca-se realizar **prática artística de caráter modificador da atitude submissa** a que estamos sendo subjugados pelos meios de comunicação. Trata-se de arte/pesquisa/processo e de divulgação e incentivo à criatividade para o público/ator/iterator (ACOCORÉ, 2020, grifo nosso).

É notável na apresentação do “projeto/grupo/proposta” a intenção de compor um espaço experimental que pode não se restringir apenas ao momento da pandemia, mesmo que tenha surgido a partir de tal contexto. Ainda nessa citação, percebe-se a localização de termos chave que auxiliam a compreender a proposta e ao mesmo tempo permitem levantar pistas de uma problemática para discussão. É a partir do entrelaçamento entre “arte da performance” e “redes virtuais” que o grupo demarca o desejo por questionar a postura submissa na conexão com os meios de comunicação e informação.

Em relação a essa postura submissa no uso dos meios de comunicação e informação, pesquisadoras/es como Paula Sibilla

⁹⁸ Disponível em: <<https://acocore.wixsite.com/acocore>>. Acessado em: 05 jan. 2021.

(2016) e Jonathan Crary (2016) apontam para um paradoxo que permeia as redes informáticas. Se, por um lado, elas ampliam as possibilidades de participação e interação dos usuários, por outro, demarcam a passagem para a predominância de uma “sociedade de controle” (DELEUZE, 2013) na qual a incitação do agir-compartilhar-publicar opera como privatização da experiência individual e da potência de criação (SIBILIA, 2016; CRARY, 2016). Ao tratar dessas questões, Paul B. Preciado (2020) propõe que “cada geração precisa inventar sua própria ética em relação às suas tecnologias de produção da subjetividade e, caso não o faça, como advertiria Hannah Arendt, corre o risco do totalitarismo – não por malícia, mas por simples estupidez” (PRECIADO, 2020, pp. 85-86).

Em vista do que foi dito até aqui, entende-se que há uma necessidade de cartografar variações micropolíticas implicadas nos encontros mediados por tecnologias digitais, levantando pistas sobre diferentes lógicas que regem a conexão com tais meios. Trata-se de desnaturalizar o uso das redes informáticas, evidenciar seus modos de funcionamento e, ao mesmo tempo, identificar pistas sobre o que pode funcionar como linhas fuga (DELEUZE; GUATTARI, 2012). Sendo essa uma tarefa demasiado ampla, nessa oportunidade, o enfoque é sobre os tensionamentos que emergem do encontro entre arte da performance e redes sociais.

Para tal, toma-se como base as reflexões de Christine Griener (2013; 2019) sobre o caráter desestabilizador das linguagens e codificações vigentes por parte da performance; e, as experiências concretas conduzidas pelo coletivo ACOCORÉ em seu desdobramento no Instagram. Todavia, antes de chegar a esse ponto são retomados alguns apontamentos das/dos pesquisadoras/es Paula Sibilia (2016) e Jonathan Crary (2016) sobre as lógicas de funcionamento que regem as redes informáticas.

...

Em conjunto com as reflexões de Gilles Deleuze (2013) e Guy Debord (1977), Jonathan Crary (2011; 2016) destaca que, a partir da Segunda Guerra Mundial, nos anos 1950, é intensificada uma economia da atenção sedenta por absorver o tempo dos espectadores num regime 24/7. Nessa lógica de funcionamento, o autor compreende que há uma espécie de homogeneização do tempo que rompe com a variação entre ritmos alternados, como o dia e a noite, além de borrar as fronteiras entre trabalho/lazer, público/privado e aplinar os desvios. Segundo Crary, “o 24/7 é estruturado em torno de objetivos individuais de competitividade, promoção, aquisição, segurança pessoal e conforto à custa dos outros” (2016, p.50). Com isso, depreende-se que há um reforço da experiência do sujeito enquanto indivíduo apartado do mundo, o qual é convocado a reinventar-se constantemente através do consumo como produção interminável.

Nos anos 1950 já estava em pauta a preocupação com a captura do tempo de lazer pelo consumo, em relação ao que emerge a noção de Sociedade do Espetáculo (DEBORD, 1977)⁹⁹. Após os anos 1980, com a implementação do neoliberalismo, Crary percebe que há um esgotamento dos espaços de produção do desvio, já que mesmo esses passam a ser incorporados nas lógicas do mercado, configurando uma Sociedade de Controle (DELEUZE, 2013). É nesse contexto que o autor destaca o processo de “privatização da experiência individual”, sendo a própria percepção sensorial instrumentalizada e posta a serviço dos fluxos de capital. Aqui, pode-se dizer que implicada na palavra de ordem 24/7 está a *transformação*, a qual opera enquanto prescrição da reinvenção de si num processo contínuo – uma modulação incitada pelas corporações que fazem dos dados produzidos por usuários o seu negócio (DELEUZE, 2013).

⁹⁹ Em desdobramentos desse estudo faz-se necessário um aprofundamento teórico sobre o conceito de Sociedade do Espetáculo, o qual antes de ser apresentado como Espetáculo Integrado, foi concebido na distinção entre Espetáculo concentrado e Espetáculo difuso (DEBORD, 1997).

Ao encontro disso, Paula Sibilia (2016) destaca que as redes sociais que emergem ao longo das primeiras décadas do século XXI tendem a reforçar a experiência do sujeito individual. Para a autora, esse fenômeno pode ser compreendido como “Show do eu” – no qual intensifica-se a espetacularização da intimidade. Em vista disso, entende-se que há uma incitação do compartilhamento excessivo de si, sendo o eu convocado o tempo todo a “transmitir-se”, a falar sobre si mesmo, “no que você está pensando?”. Como já dito, essa prática envolve uma privatização da experiência individual, na qual indivíduos são fragmentados em conjuntos de dados tornando-se “dividuais” (DELEUZE, 2013), os quais, em si, são a moeda de troca pelo *uso gratuito* dessas tecnologias digitais.

Para além dos *smartphones* e computadores pessoais, no “espetáculo integrado” as câmeras se proliferam por todos os lados na cidade, impondo o registro compulsório dos corpos, portanto, a recusa plena desse compartilhamento excessivo de si parece não ser uma possibilidade. Em vista disso, será possível desviar esse compartilhamento excessivo potencializando através dele os desvios? De que modos esse compartilhamento em excesso pode retornar como gagueira num processo de afetação e deslocamento dos corpos? Diante da tendência ao reforço da experiência individual de um sujeito consumidor, como desencadear usos desindividualizados das redes sociais de modo a intensificar estranhamentos de si mesmo?

Face a essas questões parece haver uma demanda pelo investimento em práticas de experimentação capazes de promover rachaduras nas relações vigentes, gerar modos de comunicação abertos aos ruídos e interferências – ainda que sob o risco permanente da captura pelo mercado. Nesse sentido, Crary (2016) leva em consideração a proposta de Bernard Stiegler sobre a urgência em criar “antídotos capazes de reintroduzir a singularidade na experiência cultural e de alguma forma desconectar o desejo dos imperativos de

consumo” (CRARY, 2016, p.60). Portanto, é preciso identificar e raspar as lógicas de operacionalização do sujeito neoliberal e, a partir desses saberes e práticas, investir nos processos de singularização.

Assim sendo, depreende-se que, se hoje o cotidiano é absorvido pelas tecnologias de comunicação e informação, permanecendo submetido à lógica neoliberal que rege o funcionamento desses aparatos, então não basta pensar o desvio de modo desconectado de tais plataformas. Talvez o desafio seja experimentar formas de disputar o uso de tais espaços, ao invés de simplesmente deixá-los de lado em prol das relações interpessoais. Os dispositivos midiáticos não estão apartados das relações entre corpos. Há um entrelaçamento complexo entre tais elementos (SIBILIA, 2016).

...

Em relação com as questões levantadas nas seções anteriores, nesse tópico são situadas algumas características específicas da proposta ACOCORÉ, partindo de um movimento de rastreio das imagens e textos compartilhados no perfil de Instagram do grupo. Entre as discussões que se seguem estão a reflexão sobre a experiência de uso coletivo de um perfil no Instagram, considerando a possibilidade de desviar a intensificação da experiência individual; a localização da noção de performance em telepresença (MEDEIROS, 2006; 2018; 2020) e do caráter desestabilizador das linguagens vigentes a partir dessa arte (GREINER, 2013; 2019); a indicação do tensionamento das performances pré-prontas de si através dos estranhamentos promovidos pela arte da performance; e a variação entre distintos modos de interação nas redes informáticas.

Logo de largada, já no nome do perfil @artecoletivosconexoes nota-se a indicação de que se trata de um processo coletivo, um espaço comum que emerge das relações entre distintas corporalidades. Com isso, o grupo desvia o hábito de usar uma rede social pautada pelo

destaque ao nome próprio com reforço à experiência individual, sendo esse um dos aspectos do que Sibilia (2016) chama de “Show do eu”, conforme já discutido anteriormente. Em relação a isso, a pesquisadora trata do processo de seleção dos fragmentos da performance de si a serem compartilhados – prática nomeada por ela como “curadoria de si”. Nesse viés, ainda que a palavra de ordem 24/7 abordada por Cray (2016) imponha um compartilhamento excessivo de si – enquanto produção e transformação constante num processo de modulação da experiência individual, parece que se estabelece alguma hierarquia entre os compartilhamentos.

Acredita-se que a composição de perfis coletivos que emerge da interação entre corpos heterogêneos criados em prol do comum, indique uma pista sobre os desvios dos imperativos do consumo mencionado por Cray (2016) com base em Stiegler. Talvez esse modo de presença coletiva permita estremecer a busca pela reprodução de ideias de felicidade que definem os limites do que deve ser compartilhado e do que não deve – isso, quando o objetivo máximo é a aprovação do outro por meio dos “likes” e dos comentários (SIBILIA, 2016).

No entanto, se, por um lado, essa prática de uso coletivo da plataforma aparece como pista para a produção de desvios, por outro lado, é preciso ter em vista que a lógica de funcionamento da plataforma permanece a mesma quanto à captura de “(...) todo e qualquer lampejo de criatividade bem-sucedida, a fim de transformá-lo rapidamente em mercadoria que possa circular e render lucros” (SIBILIA, 2016, p.32). Trata-se do paradoxo indicado no início do texto, mesmo onde há disputa permanece a produção de mais-valia através da produção de dados e das publicidades vistas em meio às postagens.

Se romper de todo com esse modo de funcionamento parece fora de alcance, quem sabe o enfoque no deslocamento da servidão submissa através da experimentação coletiva seja um caminho viável para a reintrodução dos processos de singularização. Objetivo esse

proposto pelo próprio projeto ACOCORÉ através do entrelaçamento entre arte da performance e redes informáticas. Num primeiro olhar sobre as postagens do coletivo em seu perfil do Instagram, percebe-se um conjunto heterogêneo de corpos em ato. Os enquadramentos das imagens vão dos closes e planos detalhes aos de corpo inteiro em ambiente externo, ainda que o mais comum sejam os ambientes internos.

Conforme já discutido, Sibilia (2016) e Cray (2016) apontam para a diluição das fronteiras rígidas entre espaço público e privado, sendo próprio ao regime contemporâneo jogar luz sobre a intimidade. Nas imagens encontradas no perfil do ACOCORÉ vemos cenas do cotidiano, como lavar louça, fazer as necessidades fisiológicas no banheiro, tomar uma cerveja. Contudo, essas situações aparentemente cotidianas estão conectadas entre si por uma situação coletiva realizada simultaneamente a partir de um dispositivo criado para tal fim, o que as desloca do caráter rotineiro.

Além disso, cabe ressaltar o desvio em relação ao compartilhamento excessivo de si, o qual deixa de ter como base as imagens de felicidade construídas em performances pré-prontas. Nos atos indicados no parágrafo anterior parece haver uma experimentação dos limites do compartilhamento, ao jogar luz sobre cenas íntimas que não são corriqueiras no Instagram, escancara-se o processo de “curadoria de si”, indicado por Sibilia (2016). Nesse movimento, é notável uma crítica aos valores que sustentam os recortes e enquadramentos habituais mostrados na plataforma em questão através de seus próprios meios. Localiza-se aqui um modo de intensificar estranhamentos suscitados pelos tensionamentos da arte da performance às linguagens e codificações que sustentam performances de si (re)produzidas pelo mercado.

Essas tensões que emergem do confronto entre o caráter corrosivo da arte da performance e as performances de si pautadas pela reprodução do mesmo estão presentes no próprio termo

“performance”. Segundo Diana Taylor (2012), algumas palavras associadas ao vocábulo em questão são as noções de “fazer, executar, atuar, representar”, sendo cada uma delas considerada pela autora especificamente em seu estudo. De modo geral, a pesquisadora defende que a performance enquanto conceito insere esses distintos aspectos, no entanto, não se reduz a nenhum deles.

Além desses usos, Taylor identifica a performance em relação com as noções de “desempenho, execução e rendimento”, as quais são vinculadas ao mercado e suas dinâmicas. É nesse rumo que os produtos são considerados a partir de suas performances, as quais são capazes de ser associadas ao desempenho, mas também aos estilos e modos de vida supostamente proporcionados pela mercadoria. Como exemplo, a autora cita os livros e palestras de *coaching*, os quais expressam conjuntos de instruções e modelos como receita para o sucesso – seja ele profissional, sexual, conjugal, forma física etc. Portanto, como sugerido, em si, o termo performance se desdobra em distintas cadeias de signos, funcionando de diferentes maneiras e segundo distintas lógicas, dependendo da proposta.

Segundo o olhar de Maria Beatriz Medeiros (2006; 2018; 2020), uma das idealizadoras do coletivo ACOCORÉ e coordenadora do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, há uma distinção entre as performances simultâneas (nomeadas por ela de “performances em telepresença”) e as vídeo-performances. Para a pesquisadora e artista, um dos marcadores dessa diferença é a iteração implicada na interação em tempo real, onde as/os participantes tornam-se co-autoras/es da obra, como é o caso das performances em telepresença. Nas palavras da autora, “a rede internacional dita de comunicações é muito mais rede de informações já que a comunicação exige interatividade e, no nosso entender, a performance exige iteração” (2020, *online*)¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Disponível em: < <https://acocore.wixsite.com/acocore/textos> >. Acessado em 24 dez. 2020.

Em vista disso, para além das diferenças entre performances pré-prontas de si, arte da performance, performance em telepresença e vídeo-performance, compreende-se que também é preciso demarcar uma variação nos modos de interação. Como já mencionado, por um lado, as redes informáticas incitam ações, sendo a participação e interação características basilares em seu funcionamento (SIBILIA, 2016). De outro modo, na perspectiva de Medeiros (2020), a interação na performance está associada à iteração que, para a autora, se caracteriza pela abertura à participação do público e aos desvios decorrentes de tais agenciamentos.

Nos estudos de Medeiros e Brites (2019), a iteração tem como base as reflexões de Jacques Derrida ao abordar a iterabilidade no processo de repetição dos signos, os quais ao serem repetidos surgem já como outros. Em relação a isso, as autoras compreendem que nos caminhos impulsionados pelas performances em telepresença “dá-se o processo onde encontra-se, inevitavelmente, o outro; o processo é, sempre, caminho em direção a um outro; o outro nos torna processo e nos joga no caminho; o processo do outro não deixa parar o caminho” (MEDEIROS; BRITES, 2019)¹⁰¹.

Portanto, a articulação entre interação e iteração proposta por Medeiros ao tratar da especificidade das performances em telepresença parece envolver um dispositivo de experimentação, a partir do qual torna-se possível inventar relações imprevistas mediadas por tecnologias de comunicação e informação. Com isso, abrem-se espaços capazes de tensionar e deslocar a predominância de uma interação submissa com as redes informáticas, a qual tende a ser naturalizada no movimento de rolar infinitamente a linha do tempo, deixando-se rastros sobre o que interessa a cada indivíduo consumir.

¹⁰¹ Agradeço à professora Bia Medeiros e à Juliana Cerqueira pela leitura do trabalho e pelas contribuições que permitiram o aprimoramento de questões teóricas inseridas no texto.

As primeiras publicações do coletivo ACOCORÉ no Instagram ocorreram no dia 22 de setembro de 2020, tratando-se dos convites de participação de performances coletivas simultâneas através do Zoom, sendo o primeiro com data de 18 de julho de 2020, portanto, já retrospectivo. A partir da criação do perfil, o primeiro convite a ser realizado em data posterior foi o da performance “Sonhos do rio – Mureré”, com data para 12 de setembro de 2020. Na descrição do evento encontra-se um texto do artista Naldo Martins, o qual, em meio aos versos, propõe “(...) Escutar o silêncio que vem das águas, elas sussurram baixinho, baixinho/ Fechar teus olhos/ Abrir a alma para a calma/ A maré às vezes é branda/ O rio é senhor, guia, caminho, rua/ Descobrir o rio nas ondas cibernéticas/ E boa viagem!” (2020, *online*)¹⁰². Espécie de poema-feitiço, dispositivo que incita a contemplação do silêncio que provém das “ondas cibernéticas”, uma pausa interativa, um silêncio compartilhado no movimento comum.

Os próximos encontros do grupo são anunciados do mesmo modo, cada um com um título e uma proposta para a performance coletiva, eles se repetem aos sábados às 20h. No período entre os encontros são compartilhadas imagens/prints dos enquadramentos de algumas/alguns co-autoras/es da última performance em telepresença realizada. Conforme indicado por Medeiros e Santos:

Os registros, fotos, vídeos, chats e arquivos inteiros das telepresença capturados no computador são trabalhados e transformados em outras obras independentes, mas que carregam os elementos trazidos das interações em telepresença e suas distintas maneiras de pensar o corpo e suas comunicações (2006, p. 03).

Em vista disso, é como se a performance em telepresença se desdobrasse para além de si, já que as imagens que supostamente

¹⁰² Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CFcpKkmD6_y/>. Acessado em 24 dez. de 2020.

seriam registros permanecem agindo, produzindo estranhamentos e interações outras num processo de iterabilidade.

De acordo com Christine Greiner (2013; 2019), para além de um espaço de hibridação entre distintas linguagens artísticas (dança, teatro, cinema, artes visuais, etc.), a performance funciona como “operador cognitivo de desestabilização”. Nas palavras da autora,

antes de ser propriamente considerada uma linguagem ou de se constituir como um campo de estudos, **a performance afirmou-se como um operador de desestabilização, cuja ação política mais significativa seria a de implodir paradigmas, modelos, hábitos e padrões**. Neste sentido, as experiências de dança, artes visuais ou teatro, uma vez corroídas pela performance não representariam uma hibridação de linguagens, mas sim, **modos de pensar e agir**, impregnados por uma disponibilização radical para enfatizar a metaestabilidade de cada um destes sistemas artísticos, irremediavelmente fragilizados pela exposição àquilo que não é dado a priori, mas sim, constituído na ação (GREINER, 2019, p. 23, grifo nosso).

Nisso, concerne enfatizar a compreensão da performance enquanto uma prática que excede os parâmetros vigentes de reconhecimento das linguagens artísticas, constituindo-se em ato de criação. Em outros termos, pode-se dizer que, nessa perspectiva, a performance funciona como um modo de pensar o mundo que precede as linguagens sistematizadas, gerando tensões capazes de desestabilizá-las e abri-las para o imprevisto¹⁰³.

¹⁰³ Essa compressão parece ter aspectos em comum com a percepção de Beatriz Medeiros (2018) de que “a performance, a mani-festa-ação – como a chamávamos no Doutorado em 1989, ou a fuleragem (sic) – como a chamamos hoje – está institucionalizada em textos, equivocados ou não, em museus, e anda se vendendo em galerias. No entanto, no nosso entender essa não-linguagem artística não pode ter definição, talvez exatamente por não ser linguagem. Se tudo cabe nela: corpo, tempo, movimento, tinta, objeto, elemento, música, dança, palavra, grupo, tudo cabe nela (sic). Nós a vemos, por vezes, como potência política por tocar o inefável, tanger impossibilidades, ser o ‘in-dizível’, diria Barthes, ser ‘o abismo intranquilizante’, diria Heidegger” (MEDEIROS, 2018, p. 78).

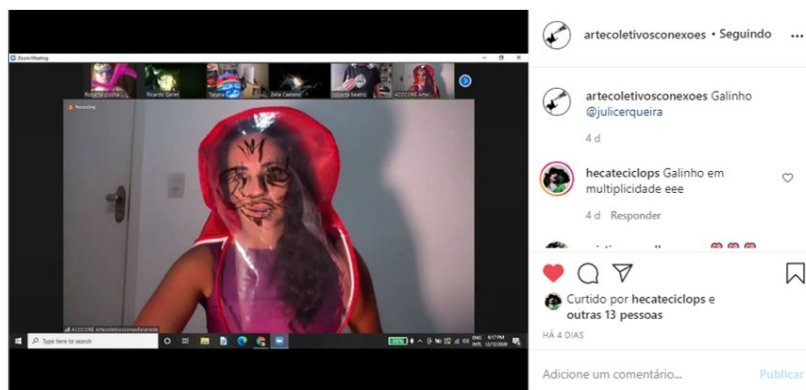
Dentre os estudos de base para a sustentação desse argumento, Greiner (2013) parte da compreensão do filósofo Alva Noe de que a percepção já é um modo de conhecer prático dos movimentos geradores de mudanças no mundo. Trata-se de uma habilidade sensoriomotora proto-conceitual que é capaz de organizar os afetos intensivos em movimentos corporais. Com isso, mesmo movimentos não traduzíveis em linguagem significativa já carregam potencial gerador de conceitos. Quebra-se radicalmente com a separação entre teoria e prática, sendo a percepção um modo de pensar que excede o julgamento racional. Sendo assim, a compreensão da performance se reconfigura enquanto um modo singular de perceber o mundo, o qual é capaz de intensificar os movimentos desarticuladores de certezas e evidências.

Com base na compreensão de Christine Greiner (2013) sobre o caráter “operador cognitivo de desestabilização” da performance, é possível dizer que através dos estranhamentos gerados para além do ato simultâneo, as performances em telepresença do coletivo ACOCORÉ permanecem como rastros que podem fazer proliferar desvios em desdobramentos imprevistos. Isso implica a manutenção do caráter processual da performance em sua articulação com as redes informáticas, permanecendo o ato como eco que se diferencia de si mesmo em processos de iterabilidade. Tais pontos são desenvolvidos adiante a partir do entrelaçamento com uma das imagens publicadas no perfil do grupo.

Como sugerido anteriormente, em nota de rodapé, como base para a escolha dos perfis e das imagens específicas trabalhadas nesse texto, parte-se de uma seleção conceitual e por intensidade, tendo como base as questões levantadas no trabalho e as teorias que as atravessam. No movimento de navegar por entre as imagens publicadas no perfil do coletivo ACOCORÉ, numa atenção ao mesmo tempo flutuante, concentrada e aberta (KASTRUP, 2015), nota-se toques em distintas intensidades.

A partir do encontro com tais imagens-rastros, os corpos que aqui teclam se encontram estranhados, tensionados em distintos aspectos. Um dos fragmentos compartilhados da performance em telepresença “Galinho”, realizada em 12 de dezembro de 2020, é um momento da obra da artista Juliana Cerqueira (@julicerqueira), a qual é inserida a seguir na figura 01¹⁰⁴.

Figura 1 – fragmento da performance “Galinho”



Fonte: Perfil @arteoletivosconexoes (ACOCORÉ) – Instagram.

Aqui percebe-se um corpo centralizado no enquadramento, o fundo é uma parede branca que faz as cores vermelhas do capuz-máscara ressaltarem na imagem, dando destaque para a região da cabeça. A parte da frente desse acessório é transparente, o que permite ver partes do rosto ali mostrado. Contudo, existem traços de caneta preta que dificultam um olhar nítido sobre a face. Há uma composição de um rosto outro que é distorcido, revertido, um corpo estranho que encara a câmera dando-se a ver ao mesmo tempo em que se oculta parcialmente. O capuz-máscara funciona como filtro que media o compartilhamento de si, deslocando e criando outros sentidos no encontro com os olhares direcionados à tela.

¹⁰⁴ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CluDIcsJxO8/>>. Acessado em: 26 dez. de 2020.

Ao invés de funcionar como elogio a um ideal de felicidade – uma das réguas que regem a curadoria de si (SIBILIA, 2016), a obra em questão coloca um problema, gera desestabilização, nesse caso, das linguagens vigentes no Instagram. Distante de ser apenas um modelo a ser reproduzido, o ideal de felicidade revela uma pista sobre um tipo de modulação. Por ser um ideal, desde sempre inalcançável enquanto tal, ele é “como uma moldagem autodeformante” (DELEUZE, 2013, p. 225), deslocando-se permanentemente num movimento que incita o consumo de produtos necessários para uma felicidade sempre em vias de se atualizar.

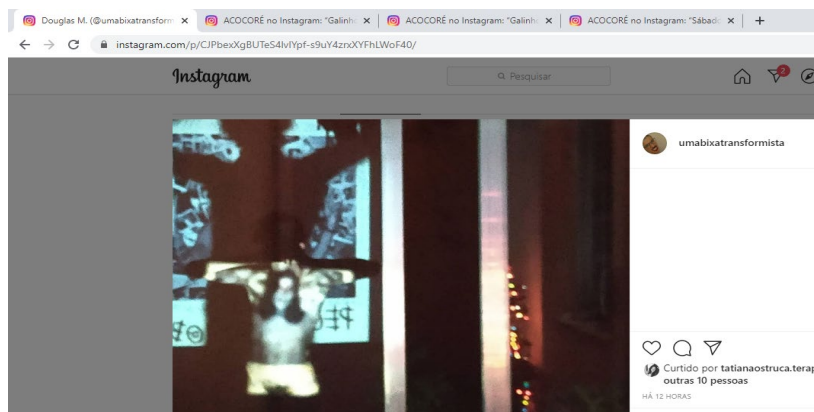
No momento do encontro com essa obra no Instagram, o corpo que aqui digita, parado ali diante daquela estranha forma, transforma em palavras as intensidades que lhe atravessam naquele instante. Deixa-se o seguinte comentário na imagem: *Rosto que vejo e, por vê-lo, desvejo, desvendo os olhos às perfeitas poses milimetricamente medidas, vendidas ao preço de um like. Vitrines idênticas de si. Mas aqui, aqui desvejo. Vista, ou melhor, desvista, em meio a outros rostos passando no movimento infinito da timeline, essa obra-rastro da performance Galinho dá corpo ao tensionamento de performances pré-prontas de si – moduladas e aplainadas por filtros programados, atualizando a potência desestabilizadora da arte da performance no Instagram.*

Com base no entendimento de Greiner (2013) sobre a performance, acredita-se encontrar aqui a produção e a intensificação de um estranhamento. É o registro indo além de si mesmo e ganhando vida ao produzir movimentações no corpo que com ele interage levando adiante a iteração. Já não se sabe se essa é de fato uma obra outra que se desprende da performance realizada em ato de presença simultânea ou se é a própria performance ainda em acontecimento aberto e processual – talvez ambos, ao mesmo tempo. Performance em rede, sendo a entrada pelo meio, um ato que se desdobra em outro, atravessando o outro, mudando os sentidos um do outro. Criação

coletiva, onde o que seriam registros desdobram-se em interações possíveis mantendo cadente a potência do estranho. Ato de estranhar impregnado na imagem digital.

Para além das palavras materializadas nesse texto, as afetações vivenciadas no encontro com a imagem presente na figura 01 levam ao movimento do corpo, através do qual retorna o estranhamento sentido em *corporeconceituações* outras. Adiante, na figura 02, apresenta-se o que pode ser entendido como registro de um experimento realizado e publicado¹⁰⁵ no perfil do projeto @umabixatransformista – plataforma artística de experimentação do corpo e autofabulação.

Figura 2 – *corporeconceituação*



Fonte: Perfil @umabixatransformista – Instagram.

Trata-se de uma tentativa de mudar a lógica de uso, conforme discutido ao longo do texto. Ao invés de tomar como base os critérios que regem a “curadoria de si”, na busca por reproduzir a aparência de felicidade, volta-se para a expressão daquilo que não pode ser dito, o excesso de visibilidade deslocado, desviado. Tanto o texto aqui

¹⁰⁵ Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/CJPbexXgBUTeS4vYpf-s9uY4zrxXYFhLWoF40/>>. Acessado em: 29 dez. 2020.

materializado quanto as imagens funcionam como diferentes modos de conceituar um tema. Pensamento que se desdobra em prática e que, em si, já é prática, movimento de experimentação.

A partir dessa experiência, cumpre retomar a diferenciação do tipo de interação sugerido anteriormente, percebe-se presente um movimento de ir além da postura submissa – incitada pela imersão nos incessantes fluxos de comunicação. Ao invés de silenciar os estranhamentos produzidos, restringindo a capacidade de ação a um like, leva-se adiante as intensidades ampliando a potência de criação.

No entanto, calha também ressaltar que o percurso de navegação pelo perfil do grupo ACOCORÉ inevitavelmente se compõe em meio aos likes, encontra-se novamente o paradoxo pontuado no início do texto. Questiona-se sobre as vitrines de si vendidas por likes, enquanto dá-se likes em vitrines outras, identificação por vias da desidentificação. Clicar no coração transparente da tela tornando-o vermelho, parece gerar prazer, lógica das recompensas, clica-se nele por gostar, por ser afetada, monetização dos fluxos de intensidade, os quais, traduzidos em gesto através do clique/like, geram mais-valia. Portanto, simultaneamente são produzidos estranhamentos, deslocamentos de si, a monetização e modulação da cognição, do olhar, do fazer, do estar presente nessa interação.

Em vista das discussões aqui realizadas, nota-se que os desvios em rede são possíveis. Contudo, eles permanecem coexistindo com as lógicas de funcionamento do Instagram, deslocando-as, desnaturalizando-as, evidenciando-as, e, ao mesmo tempo, sendo aplainados por elas. Sendo assim, face a uma suposta incapacidade de ação, conclui-se que é a desestabilização que deveria permanecer, num olhar que ao invés de passar rápido, vendo apenas fragmentos de performances pré-prontas de si, mantêm-se à espreita, disponível ao estranho. Trata-se de “embarcar nas ondas cibernéticas” e aproveitar quando vem o desvio incitado por um atravessamento estranho,

prolongando-o, transformando-o em criação, invenção de relações, formas de vida, novas sensibilidades.

...

Nesse texto, parte-se da localização empírica de coletivos artísticos em suas experiências com redes sociais, em específico, o Instagram. A partir disso, localiza-se uma problemática no entrelaçamento com teorias propostas por Jonathan Crary (2016) e Paula Sibilia (2016), com enfoque para conceitos como “regime temporal 24/7” e “show do eu”. Nessa discussão, sublinha-se um paradoxo das redes informáticas que é situado tanto pelas/pelos autores quanto pelas vivências empíricas dos coletivos acompanhados através de implicação em campo. Por um lado, essas tecnologias permitem uma ampliação da interação e participação dos usuários, enquanto, por outro lado, elas envolvem um regime de controle que opera através da privatização da experiência individual e da intimidade, incitando uma posição submissa.

Na compreensão de que o compartilhamento excessivo de si não pode ser de todo interrompido através da recusa de uma presença nesses meios, o enfoque desse trabalho se dá sobre estratégias de produção de desvios, apesar do seu constante aplainamento. Em outros termos, busca-se pistas acerca das rachaduras, das linhas de fuga capazes de indicar disputas nos modos com que as redes informáticas são usadas. Nisso, encontra-se no entrelaçamento entre arte da performance e redes informáticas uma entrada para essas reflexões/experimentações, em específico, na proposta do coletivo ACOCORÉ de realização de performances coletivas simultâneas, também chamadas de performances em telepresença (MEDEIROS, 2006; 2018; 2020).

Como base para tratar sobre performance, parte-se das observações de Diana Taylor (2012) acerca das contradições e complexidades que envolvem o termo em questão. Cabe ressaltar o

contraste entre performance artística e performances mercadológicas, o qual é desdobrado a partir da compreensão de Cristine Griener (2013; 2019) sobre o caráter de operador cognitivo de desestabilização por parte da arte da performance. É por essa via que se levanta a possibilidade de pensar os registros das performances em telepresença, não como obras separadas, mas como ecos da própria performance, as quais, nas redes informáticas, podem se diferenciar de si mesmas em desdobramentos imprevistos através de interações outras.

Sendo a interação uma característica basilar do próprio funcionamento das redes informáticas, infere-se que há necessidade de diferenciar entre distintos modos interacionais. A partir das discussões realizadas, acredita-se que através da arte da performance a interação pautada pela iterabilidade está voltada para a intensificação dos estranhamentos, dos deslocamentos, dos hábitos e do tensionamento das performances pré-prontas de si que predominam no Instagram. Tais elementos são entrelaçados com o estudo de um registro-rastro da performance “Galinho”, fragmento da participação de Juliana Cerqueira na experiência em telepresença.

Por fim, a partir do encontro com os estranhamentos e questões produzidas no corpo através do encontro com a obra indicada, atualiza-se por meio de movimentos os afetos e intensidades decorridos em ato de experimentação – ato de *corporeconceituação*. Sendo ainda necessário destacar que, ao mesmo tempo em que tais tensionamentos ocorrem, permanece a lógica de privatização das experiências nas redes informáticas, e, com ela, o aplainamento dos desvios. Disputa permanente.

REFERÊNCIAS

CRARY, Jonathan. Espetáculo, atenção e contramemória. *Arte & Ensaios*, n. 23, 2011.

_____. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu, 2016.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1977.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. *In: Conversações*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs* Vol. III. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. *Métodos de Pesquisa para Internet*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

GREINER, Christine. A percepção como princípio cognitivo da comunicação: uma hipótese para redefinir a prática da performance. *In: RENGEL, Lenira; THRALL, Karim (Eds.). Corpo em Cena*. São Paulo: Anadarco, 2013. p. 11–35.

_____. O reenactment político da performance e seus microativismos de afetos. *Revista de Artes FAP*, Curitiba, v. 21, n. 2, 2019. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/viewFile/3179/2042>>. Acesso em: 31 dez. 2020.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana Da (eds.). Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 32–51.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Corpos informáticos: participação, performance, política e fracasso. *In: 27° ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS 2018*, São Paul. Anais... São Paul: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018.

_____. Performance em telepresença no mundo ao qual sou sensível, hoje. 2020. Disponível em: <<https://acocore.wixsite.com/acocore/textos>>. Acesso em: 31 dez. 2020.

_____; BRITES, Mariana. Iteração, haters e pronóia. *In: 28° ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS 2019*, Goiás. Anais... Goiás: UFG, 2019.

_____; SANTOS, Cyntia Carla Cunha Dos. Poéticas atuais. *In*: 15º ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS 2006, Salvador. Anais... Salvador: Unifacs, 2006.

PRECIADO, Paul B. Candy Crush Saga, ou a dependência na era da telecomunicação. *In*: *Um Apartamento em Urano*: Crônicas da travessia. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 83–86.

SIBILIA, Paula. *O Show do Eu*: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

9

Fabício Silveira

**ROMANTISMO ABSTRATO,
ESCÂNDALO
E COMPARTILHAMENTO
EXCESSIVO EM *EU AMO DICK***

DOI: 10.31560/pimentacultural/2021.908.181-207

1.

*Caro Dick,**Deve ter sido o vento do deserto que nos subiu
à cabeça aquela noite ou talvez o desejo de
ficcionalizar um pouquinho a vida.*

O livro *Eu Amo Dick* nos impõe inúmeros desafios. Lançado originalmente em 1997, a obra de Chris Kraus foi reeditada em 2006, tendo saído no Brasil em 2019, com tradução de Taís Cardoso e Daniel Galera, pela editora Todavia. O livro já foi saudado como um manifesto feminista pioneiro, forte e provocativo – despidoradamente franco. Uma das dificuldades que coloca diz respeito ao dimensionamento das características que lhe garantem esse vigor e essa atualidade contínua. É muito difícil cercá-las. Outro bom fator de problematização – que ampliou o debate em torno do texto – foi o lançamento da série televisiva homônima, pelo canal Amazon Prime, em 2017. O que nos permitiria assim discuti-lo – de modo muito frequente, aliás, nos estudos interartes (DINIZ, 2012; MÜLLER, 2012) – é a adequação da adaptação televisiva, suas escolhas estéticas, sua pertinência e sua fidelidade ao escrito original.

Numa entrevista de 2017, Chris Kraus comentou que o “livro alcançou uma nova geração de leitores porque foi abraçado por jovens blogueiras brilhantes com milhares de seguidores”. A cantora neozelandesa Lorde foi uma das celebridades a impulsionar essa redescoberta (GABRIEL, 2019). Informações adicionais, na mesma direção, foram dadas numa reportagem de Bonnie Wertheim (2017), publicada no *The New York Times*. Segundo ela, jovens leitores citavam-no em suas postagens no Twitter, publicavam fotos da capa de *Eu Amo Dick* no Instagram com a hashtag #chriskraus. Os moderadores, porém, sentindo-se em apuros, censuravam #ilovedick. A escritora Emily Gould tinha até uma conta no Tumblr, na qual pedia selfies aos fãs do livro (WERTHEIM, 2019). Circunscreve-se, desde já, a vocação

mediática de *Eu Amo Dick*, sua interação orgânica com o universo das mídias, das redes sociais e da cultura pop.

Além de tudo isso, *Eu Amo Dick* levanta questões sobre identidades de gênero, sobre as fronteiras entre teoria e autoficção e sobre a própria catarse narrativa que fazia a autora misturar, à época, de forma até então inédita – em razão da incomum radicalidade obtida – um relato íntimo e corajoso, em primeira pessoa, na maior parte do tempo, discutindo o modo como a experiência de um triângulo amoroso impacta sobre sua visão do casamento e sobre a percepção que passa a ter de sua própria feminilidade, desejo e vida adulta, sexualidade e envelhecimento.

Pode-se acrescentar, entretanto, um outro tipo de polêmica: um dos vértices do triângulo amoroso em torno do qual a narrativa se estrutura teria sido o crítico cultural inglês Dick Hebdige – o Dick do título¹⁰⁶. Isso traz uma pimenta adicional à discussão, como se o livro estivesse cravado no terreno em que ensaios sobre pós-estruturalismo, escritos de acento teórico e indiscrições pessoais se hibridizam, num emaranhado de reflexões e situações, reais e ficcionalizadas, indiscerníveis. Um crítico se referiu ao romance de Kraus como um “mix de fofoca e teoria” (“*gossip-theory*”, ou algo assim [INTRA, 1997]); outro afirmou tratar-se de uma “invasão de privacidade”, um episódio de escárnio público e “(hiper-)exposição pessoal”; um terceiro alegou que o livro poderia ser visto como um caso de “compartilhamento excessivo” (SYKES, 2017), tendo antecipado um código afetivo e fenômenos subjetivos hoje muito mais nítidos, fáceis de localizar.

Como dito, *Eu Amo Dick* narra a história de um triângulo amoroso. Chris Kraus é quem conduz a trama – é um de seus narradores centrais, sobre o qual recai quase total responsabilização. Kraus tem 39 anos, é uma cineasta em crise, às voltas com um malogrado projeto artístico. É casada com Sylvère Lotringer. Aos 56 anos, Lotringer é um

¹⁰⁶ “Dick” é apelido de “Richard”. Na gíria inglesa, significa “panaca” e faz referência ao órgão sexual masculino.

crítico literário de certo renome, ex-aluno de Roland Barthes, tentando revigorar a carreira. Ele é convidado para dar um curso e uma série de palestras numa pequena cidade no interior da Califórnia¹⁰⁷. Kraus decide acompanhá-lo. Lá, ambos conhecem Dick, outro acadêmico de meia-idade, que havia encaminhado o convite e se encarregara de receber e supervisionar os convidados.

A partir daí, desenrola-se a obsessão erótica do casal pela figura rude e misteriosa de Dick, um cowboy texano convertido num tipo abstrato de homem maduro. Kraus e seu marido passam a escrever cartas endereçadas a ele. São textos picantes e indiscretos. Em realidade, são cartas de amor. Às cartas vão se interpondo ensaios sobre arte contemporânea, filosofia francesa e temas afins. Sendo esse jogo entre narrativas epistolares e narrativas teóricas – amplificado pelo trânsito entre autoficção e factualidade histórica, intimidade, erotismo e distanciamento analítico – outro de seus apelos, outro dos desafios que impõe ao leitor interessado ou mesmo àquele que queira ler o livro como um objeto de estudos.

É deste modo que procuraremos lê-lo: como um acervo de *indícios* daquilo que hoje plasma o nosso presente, um prelúdio de certas lógicas de exposição midiática e certas pautas afetivas com as quais temos agora maior familiaridade. Detalhar os elementos de uma atualidade antecipada – para além daquilo que já anunciamos, num chamamento ao livro enquanto um *bom problema* – é o que procuraremos fazer. O saldo disso tudo, tendencial e aproximadamente, será uma leitura *retroprojetiva* de *Eu Amo Dick*, um estudo de arqueologia (reflexa e) especulativa (NODARI, 2015; ARAÚJO, 2020). Então vejamos.

¹⁰⁷ A série televisiva está ambientada na cidade de Marfa, no Texas. No livro, as ações se passam nas regiões de Pasadena e Crestline, no condado de San Bernardino, ao sul da Califórnia, a cerca de uma hora e meia de Los Angeles.

2.

Caro Dick,

Na noite passada, peguei no sono pensando num ótimo título para o nosso texto: “Ménage à deux”.

Antes de tudo, vamos abrir um parêntese para que fique bem claro: os personagens centrais – Chris, Sylvère e Dick – possuem seus correspondentes verídicos, de carne e osso. Sylvère Lotringer se tornou professor na Columbia University e fundou a editora independente Semiotex(e), que, além de ter publicado a edição original de *Eu Amo Dick*, notabilizou-se por disseminar o pós-estruturalismo francês nas universidades norte-americanas, a partir da década de 1990. Dick Hebdige é o autor de *Subculture: the meaning of style* (London & New York: Routledge, 1979), um clássico sobre o movimento punk inglês e uma das investigações mais representativas da segunda geração dos estudos culturais britânicos. Vive na Califórnia há mais de trinta anos. Diz-se que ameaçou processar Kraus por invasão de privacidade, esforçando-se para impedir a circulação da obra. O pleito, no entanto, não prosperou. Afinal, o nome completo de Dick Hebdige não é mencionado em nenhum momento. Dick é referido tão somente como Dick, “D”, “DD” ou “Dick ___”. Além disso, a revelação de que o personagem havia sido inspirado numa pessoa real coube à revista *New York*. O tiro, como vemos, saiu pela culatra: o *imbróglío* trouxe ainda mais publicidade ao caso, dando maior notoriedade a Chris Kraus e aos outros envolvidos (HAWKINS in KRAUS, 2019, p. 278). Entendido? Fecha parêntese.

...

Em 03 de dezembro de 1994, logo ao início do relato, Sylvère, Chris e Dick se reúnem para jantar. É um encontro formal, em que irão se conhecer pessoalmente, os visitantes receberão as boas-vindas e

outras instruções a respeito da estadia¹⁰⁸. Ao longo da noite, Chris se dá conta de que Dick parece flertar com ela. De fato, ele está flertando com ela. Isso lhe deixa excitada e envaidecida. Antes de se despedirem e rumarem para a cabana em Crestline onde iriam se instalar – e após algumas garrafas de vinho –, Dick oferece ao casal a possibilidade de que pernoitem em sua casa, a poucas milhas do restaurante onde se encontram. Chris e Sylvère aceitam o convite. A essa altura, Chris está eufórica e levemente embriagada. Os assuntos da vida intelectual – que haviam sido a tônica dominante das conversas – continuam por mais algumas horas nos aposentos de Dick, até que todos decidem se recolher em seus quartos – hóspedes no quarto de hóspedes. Na manhã seguinte, quando acordam, Sylvère e Chris estão sozinhos. Dick havia sumido sem deixar rastro. Ambos se vêem obrigados a redigir um bilhete de agradecimento e saem sem se despedir. Esse é o episódio que deflagra a primeira carta escrita por Chris – uma carta datada –, seis dias depois.

A cena é significativa por vários motivos: por ter acionado a memória de outros casos, outros homens com quem Chris se envolvera, por uma noite apenas – “homens que já tinham caído fora antes de ela abrir os olhos” (KRAUS, 2019, p. 16) –; por ter conduzido à impressão de que ocorrera ali uma “foda conceitual”, prenúncio de um curioso tipo de “romantismo abstrato”, nas palavras com que Chris os define; por ter caracterizado, de saída, Dick como um sujeito etéreo e evasivo, sedutor por se deixar moldar pelo imaginário alheio; por inaugurar o pacto autoerótico do casal; e por explicitar, logo de cara, a urdidura material da narrativa: a alternância entre o diário, de um lado, e, de outro, as cartas, justapostas, com pontos de vista distintos e datações salientes, mergulhando o leitor numa atmosfera de confiança – uma

¹⁰⁸ O livro deixa subentender que o encontro teria ocorrido ao final do período sabático de Sylvère Lotringer. A descrição aqui apresentada é mais fiel ao que acontece no primeiro episódio da série televisiva. O fundamental, de um modo ou de outro, é observar o que transcorre a partir daí. Esse incidente transicional ficará ecoando por meses e meses.

câmara de segredos de alcova – e numa expectativa de regularidade (que irá, enfim, se confirmar).

Ainda sobre isso – sobre o que se vê estampado na superfície medial do romance –, vale decompor melhor a sequência dos acontecimentos: assim que chegam à casa de Dick, ele serve um primeiro copo de vodca e aperta o play da secretária eletrônica, permitindo, inadvertidamente, para sua própria surpresa, que todos ouçam a voz de uma jovem, “muito californiana”, lamentando-se de que as coisas não tenham funcionado bem “naquela noite”, ela diz. Todos fingem ignorar o recado. Sem mais, o constrangimento é vencido e a noite toma o seu desfecho. Mas estaria Dick perdido, Chris passa a se perguntar. Ele estaria disponível?

O dado relevante, num mostruário de evidências deixadas ao pesquisador da cultura das mídias, é que, além das cartas e dos diários, em sucessão, o texto vai sendo entretecido através da incorporação de mensagens de fax, gravações transcritas, conversas telefônicas, notas, anexos e outros documentos rudimentares – da ordem de uma escrita prosaica, ordinária –, culminando, logo à frente, na utilização do ensaio de linhagem acadêmica e do jargão da crítica de arte (ilustrativos, por sinal, do modo de sentir, do ambiente vivencial e formativo de cada um dos protagonistas).

O cotidiano narrado e os dramas emocionais vividos dentro do universo diegético são associados a pequenos instrumentos e dispositivos de registro, que se fazem pulverizar nesse campo simbólico, entram em sua cadeia sanguínea e parecem conformar a experiência afetiva, as pulsões e as performances identitárias que se fazem, desde lá, possíveis. Um *desejo tecnomidiático* está pulsando: um desejo emoldurado, instruído e, em boa medida, “texturizado” tecnomidiaticamente. O livro fala disso.

Essa fala, contudo, é um *sotaque, um tom de fala*. Esse não é um assunto tratado frontalmente. Não é um ângulo temático ao qual se dê prioridade. A textura midiática da experiência emocional, ademais, vincula-se à produção de uma circularidade, uma cadência e uma cotidianidade. Essa força reiterativa se torna o signo de uma obsessão e de um desejo nomeados. “Eu te amo, Dick”, diz Chris (KRAUS, 2019, p. 23), na última linha da primeira carta.

O engenho da narrativa abre incontáveis possibilidades interpretativas. Como pode o acúmulo de camadas e variações mediais produzir sensação de maior proximidade, ao invés de afastamento, dispersão e frieza? Essas lâminas textuais – escrituras de natureza e proveniências distintas – contribuem para “despir” as personagens, dando-lhes uma presença crua (e, muitas vezes, patética; até cômica¹⁰⁹), em contraponto aos papéis sociais que ocupam (o professor, o crítico cultural, a artista inconforme com o mercado da arte)? Que facilidades extrai daí uma eventual tradução audiovisual (nos oito episódios de uma série televisiva, por exemplo)? Que implicações isso tudo tem sobre as condições concretas (da assistência, se formos por essa trilha, ou) da leitura? O leitor é impelido, de fato, a sentir na pele cada uma das polarizações dramáticas, identificando-se ora com Sylvère, ora com Chris, ora com Dick – muito embora Dick se mantenha “ausente”, calado e retraído, manifestando-se uma única vez, ao final, na carta meteórica que encerra o livro?

São cinco questões exaustivas. Seria necessário maior espaço para respondê-las. Com nosso âmbito de ação é restrito, privilegiaremos aspectos que – somados – caracterizarão *Eu Amo Dick* como um

¹⁰⁹ Essa faceta cômica foi abordada por Lori Marso (2018). Ela enquadra a série no que chama de “feminist cringe comedy” – algo como “comédia feminista assustadora”. O humor seria usado como estratégia retórica para a provocação de desconforto, constrangimento e outras sensações na mesma bitola emocional. Tais “comédias feministas”, ela diz, “evocam o medo, pois somos desconfortavelmente lembrados de que nosso desejo não é único e certamente não é puro” (MARSO, 2018, p. 23).

artifício literário e midiático cuja arquitetura acolhe com sucesso um experimento híbrido, teórico e ficcional, simultaneamente. Em outros termos: há um arranjo narrativo capaz de potencializar o exercício conceitual de uma “ficção teórica”. De quebra, como contrabando, produz-se um retrato vivo (e premonitório, caso a expressão não soe exagerada) de parte dos dilemas emocionais que hoje nos consomem. Antes de avançar, é nisso que pretendemos insistir.

3.

Caro Dick,

Dois dias atrás, Sylvère e eu discutíamos métodos de desovar cadáveres.

Num estudo em que examina o modo como Kraus se reporta, em meio ao andamento da própria trama de *Eu Amo Dick*, às obras de Cindy Sherman e Hannah Wilke¹¹⁰ – produzindo, ao usar essa estratégia, crítica de arte embutida à ficção –, Taís Cardoso (2016) admite que o livro foi pioneiro ao dar vazão à lógica midiática de compartilhamento de imagens e informações da vida privada – tal como hoje é visto e praticado, à exaustão, em blogs, nas redes sociais e no YouTube (CARDOSO, 2016, p. 09). Essa aptidão, contudo, não seria apenas um traço *midiegênico* se manifestando (sendo despertado por acidente, lateralmente). Antes disso, seria um *princípio estruturador*: um motor criativo e heurístico, tomado às últimas consequências, na condição de um efetivo projeto estético e político.

“Midiegênico” – o termo empregado acima – é uma contração do termo *midiegenia*. A expressão foi elaborada conceitualmente por

¹¹⁰ Norte-americana nascida em janeiro de 1954, Cindy Sherman é reconhecida por seus autorretratos conceituais. Hannah Wilke (1940-1993) é uma pintora e escultora, contemporânea de Sherman. Outros artistas são mencionados ao longo do livro. Quando aciona seu radar, dedicando-se a examinar o trabalho daqueles que penetraram sua área de cobertura, Chris Kraus, em realidade, está pensando em si própria, reflete sobre aquilo que compartilha com esses artistas – em geral, mulheres –, seus temores e seus problemas comuns, as saídas distintas que encontraram.

André Gaudreault e Philippe Marion (*in* DINIZ, 2012, pp. 107-128), na via dos estudos interartes. É uma variação da noção popular de *fotogenia*. Fotogenia, por sua vez, tornou-se um conceito “clássico” nas teorias do cinema. Os franceses Luis Delluc, Germaine Dullac e Jean Epstein são alguns dos autores que o lapidaram, entre 1910 e 1930. O conceito atua – ou se dá ou pode ser pensado – entre o conceito benjaminiano de “aura” e o conceito deleuzeano de “imagem-afecção”. Aqui o empregamos numa acepção mais simplória: como um pendur espontâneo, uma índole, uma abertura para se fazer midiaticar e ocupar a visibilidade midiática, subsumindo-se num combo de informação + fluxo de capital + imagem técnica. Num certo sentido, tudo isso é da natureza de *Eu Amo Dick*.

O livro é também uma narrativa de exploração, à semelhança do cinema *exploitation*¹¹¹. Chris Kraus abusa da própria intimidade, marcha “desafiadora rumo à autodegradação e à autopromoção”, como disse Eileen Myles. “Tudo a serviço de escrever a desagradabilíssima exegese de uma vadia” (MYLES *in* KRAUS, 2019, p. 09), a genuína “fenomenologia da garota solitária” (KRAUS, 2019, p. 138). E mergulhar na própria abjeção, trazê-la à tona – conjurá-la, como faz a autora –, possui algo de sacrificial e de sublime. *Eu Amo Dick* faz esse investimento. Mas terá valido a pena? Que tipo de redenção se pode assim obter? O triunfo é garantido ou nem sequer pode ser esperado? Existem limites éticos a se respeitar? Quais?

Para que o espetáculo de *self-exploitation* se consuma – e para que as respostas às questões acima possam ser vislumbradas, ajudando-nos a entendê-lo – é fundamental aguçar o caráter performático

¹¹¹ O cinema de exploração (ou *exploitation*) é comumente considerado um cinema apelativo, de circulação e ênfase temática restritas, produzido com baixo orçamento, às margens da grande indústria. Os subgêneros mais conhecidos são o *blaxploitation*, o *sexploitation* e o *nazisploitation*. Esses filmes são vistos desde os anos 1920, pelo menos, e ganharam popularidade subcultural entre as décadas de 1960 e 1970 (PIEDADE, 2002). Hoje, Quentin Tarantino é um dos cineastas que bebe na fonte da estética *exploitation* – ou que a *explora*, de modo cínico e estilizado, a título de citação, divertimento espirituoso e homenagem.

do registro, o texto entregue como um ato radical de sinceridade e franqueza. Uma verdadeira plataforma de autoexposição, tal como ali se engendrou. Teríamos, portanto, um gesto existencial de construção de si – um “sincericídio” ritual de efeito político-epistêmico –, mais do que a elaboração ficcionalizada de uma representação estática, posta no mundo. Trata-se, na situação em que Kraus se encontrava, de realizar concreta e brutalmente o *female gaze* (a “mirada feminina”), para utilizarmos uma expressão tributária de Laura Mulvey e das teorias feministas do cinema.

Referimos aqui à tradição de análise, crítica e problematização das práticas imagéticas, tendo a imagem cinematográfica como prioridade, inaugurada por Laura Mulvey, no clássico texto “Prazer visual e cinema narrativo” (MULVEY in XAVIER, 1983, p. 437-453). A experiência do cinema estaria atravessada por um mecanismo de dominação sexual: o prazer no olhar estaria dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. Mulvey quer desmontar tal “contrato de assistência” – chama-o de *male gaze* –, um contrato falocêntrico, escrito à base de voyeurismo, identificação e contra-identificação, fetichismo, neuroses e fantasias de dominação. Chris Kraus, com certeza, tem isso em mente quando escreve *Eu Amo Dick*. Ela está se apropriando, desconstruindo e invertendo o mecanismo descrito por Laura Mulvey. Ao seu modo, está erigindo um *female gaze*.

Essa interpretação é corroborada pela pesquisadora espanhola Ariadna Serón Navas (2019). Ela acredita que reside justamente aí uma das âncoras da adaptação televisiva dirigida pela cineasta Jill Soloway¹¹². Na série, essa conversão *male* para *female gaze* resultaria mais nítida e mais contundente, apanhada em território próprio,

¹¹² Sílvia Perez de Pablos (2019) avança na interpretação da adaptação televisual, considerando-a episódio a episódio. Em linhas gerais, além de iluminar as referências estéticas e estilísticas que implícita (Maya Deren, Chantal Akerman, Marina Abramovic, Carolee Schneemann, Jane Campion, Sally Potter e Naomi Uman), concorda com as afirmações que fizemos sobre o *female gaze*. Indo além, diz que a série teria confeccionado um discurso pós-patriarcal.

digamos assim, modelizada no interior de um regime escópico em disputa. Com isso – argumenta Navas –,

Soloway pretende remarcar [...] que o corpo feminino rechaça ser objeto idealizado para converter-se em sujeito criador, numa tentativa de assumir sua agência e sua capacidade de modificar e reconstruir a realidade própria e alheia [...]. O corpo da mulher deixa de ser um corpo vulnerável, ausente e receptor de significados externos para se converter num corpo resistente, presente e criador de significados próprios (NAVAS, 2019, p. 03 – tradução nossa).

Para ela, a personagem de Chris Kraus teria surgido ali – através do olhar cúmplice e comprometido de Jill Soloway, interpretada pela atriz Kathryn Hahn – na condição de uma *potencialidade auto-significada* (NAVAS, 2019).

Enquanto força a transição *male* para *female gaze*, a própria autora se desconcerta, se estranha e se reencontra. Tais ações acabam fomentando um tipo de *ativismo*, tanto quanto um tipo de militância ou engajamento midiático – ato contínuo, ambos confluem num protocolo flagrante de *invenção de si*. E tudo isso, como nos agrada conjecturar, incitaria à adaptação audiovisual, transformando-a num salto criativo esperado, numa requalificação textual cuja ocorrência seria bastante previsível.

Na mesma cadeia de consequências, essa dimensão performática é também o que alimenta a dimensão autoficcional da obra. Taís Cardoso (2016) – que foi, aliás, a tradutora brasileira do livro – se detém nesse tópico: o trabalho de Chris Kraus exemplifica como poucos um dos traços definidores dos escritos autoficionais: textos nos quais o autor (enquanto agente social concreto e identificável, entidade jurídica posicionada no mundo real), o narrador (ou a instância narrativa) e um dos personagens do enredo possuem o mesmo nome e produzem, para o leitor, a impressão de que se confundem, de que se conectam umbilicalmente – de que há, portanto,

uma sobreposição das funções de *autor-narrador-personagem* e uma correspondência entre o mundo narrado, através do discurso literário, e o mundo vivido, extra-literariamente.

Mas não sejamos simplistas. Sabemos que essas conjunções plantam impasses epistemológicos e filosóficos intransponíveis. A conexão entre experiência literária e experiência tangível, todavia – não podemos mesmo esquecer –, foi o que estimulou em torno de *Eu Amo Dick* uma larga parcela de sua fortuna crítica (sem entrarmos agora no mérito desse julgamento, no que toca à sua correção e ao repertório interpretativo que mobiliza). Joan Hawkins (*in* KRAUS, 2019, p. 271-272), no posfácio à segunda edição do livro, lamenta que as primeiras resenhas o tenham qualificado “como a história de um amor não correspondido”, mostrando-se insensíveis quanto ao lugar ocupado pela reflexão teórica na base estrutural do projeto.

Seja como for, é inegável que seu apelo midiático (seu *media appeal*), num plano mundano, demasiadamente mundano, tem a ver com o frescor de “escândalo”, as suspeitas e os rumores que suscitou. É uma isca lançada ao leitor. Mas há outras. Tão importantes quanto.

...

Outro parêntese. A autoficção mantém uma relação paradoxal com a autobiografia. Toda autobiografia é uma forma (ou tem algo) de autoficção. Mas nem toda autoficção pode ser automaticamente compreendida como autobiografia, embora possa carregar ou expôr elementos autobiográficos. Em específico, o termo – *autoficção* – apareceu pela primeira vez em 1977, quando o escritor francês Serge Doubrovsky procurou expressar o que havia feito no livro *Fils*, recém distribuído às livrarias. Desde então o conceito passou a demandá-lo teoricamente. Nesse percurso de quatro décadas, algumas características se impuseram: 1) a identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, há pouco aludida; 2) o contrato (ou o consenso)

público que faz com que o livro circule, seja aceito e vendido como um *romance*; 3) as preocupações quanto à originalidade estético-formal, por parte do autor; 4) uma certa urgência de verbalização imediata das situações vividas; 5) a reconfiguração do tempo linear da narrativa; 6) o emprego do “presente” e não do “passado”, tal como ocorre nas autobiografias tradicionais; 7) o engajamento do autor em relatar “fatos estritamente reais” (ou, pelo menos, partir deles); 8) a pulsão do escritor de se apresentar em sua verdade experiencial particular, sua verdade pessoal; e 9) os autocomentários e o metadiscurso. No Brasil, Luciana Hidalgo é uma das pesquisadoras que mais conhece o assunto. Foi com ela que obtivemos as orientações aqui apresentadas (HIDALGO, 2013). Fecha parêntese.

4.

Caro Dick,

Várias horas se passaram, acabamos de fazer sexo, e antes disso ficamos duas horas falando sobre você.

Entre os fatores que fixaram *Eu Amo Dick* na linha de frente da literatura feminista contemporânea e sedimentaram sua reputação junto à circulação midiática está o despreendimento com que a autora transita entre sua intimidade e sua vida pública. Uma preocupação ritualística justifica essa desenvoltura, como vimos. Reside também aí o núcleo de uma ação performática.

Num de seus ensaios mais recentes, a socióloga argentina Beatriz Sarlo (2018) foi feliz ao caracterizar o escândalo como forma cultural hiperbólica e quase-literária, explosiva por excelência. O escândalo moral é o fundamento do romance burguês do século XIX, ela nos recorda. Nessa perspectiva, *Madame Bovary*, publicado por Gustave Flaubert em 1856, seria um livro emblemático. Não é à toa – nem causa surpresa – que Chris Kraus tenha se comparado à Emma

Bovary, tomando-lhe o nome emprestado numa das tantas cartas que assinou, sem necessariamente tê-las enviado a Dick.

No total, foram cerca de 250 cartas, escritas entre meados de dezembro de 1994 e meados de julho de 1995¹¹³. Num único dia – 10 de dezembro – foram escritas onze cartas. Nessa mesma data uma mensagem de fax foi enviada (KRAUS, 2019, p. 25-49). A trama gira em torno do envio ou não desse material. Os personagens hesitam sobre o melhor modo de encaminhá-lo e o momento mais adequado para fazê-lo. Pessoalmente ou não? Não seria mais impactante produzir uma instalação em frente à casa de Dick e filmar sua reação ao tomar contato com os textos pendurados num varal, num altar, num tótem ou em qualquer outra coisa que alguém pudesse construir? Os personagens fazem suas projeções. Imaginam réplicas. Elaboram os sentimentos implicados nesse estranho jogo epistolar (ou nessa dupla “confissão” – uma “confissão casada”).

Atribuídas ora a Chris, ora a Sylvère, as cartas se “invadem” e se comentam mutuamente. É como se houvesse uma “conversa” intertextual entre elas. Pelo menos uma dessas cartas – escrita a quatro mãos, por Sylvère e Chris, supõe-se – é firmada por “Emma e Charles Bovary” (KRAUS, 2019, p. 106), os personagens centrais do clássico romance de Flaubert. Noutra, assinada por “Charles” e atribuída a Sylvère, podemos ler:

Emma se tornara muito propensa em transformar minha sexualidade, que havia sido tão celebrada em Nova York, em algo menos foucaultiano e controlador, em direção a alguma coisa mais contida, submissa e pau-mole. E eu concordei. Emma e eu nos propusemos a desafiar séculos de supremacia masculina e peniana. Eu ficava lá deitado, mais passivo do que as mulheres supostamente deveriam ser, esperando Emma me sobrepujar com seu pau duro de desejo. Não demorou para

¹¹³ Duas cartas estão datadas fora desse arco temporal: uma, de 17 de janeiro de 1996; outra, de 31 de março de 1997, ambas assinadas por Chris Kraus (KRAUS, 2019, p. 142 e p. 210, respectivamente).

ela ficar insatisfeita. Eu não estava reagindo. (Nunca achei os avanços dela suficientemente sinceros.) E assim teve início a detumescência gradual das minhas outrora gloriosas ereções.

[...]

No começo, a súbita paixão de Emma por você foi um golpe no que restava da minha autoestima (e graças a você estou disposto a admitir que a autoestima existe e importa; é possível ser americano sem ela?). Nossa sexualidade foi canalizada para uma nova atividade erótica: escrever para você, Dick. E toda carta não é uma carta de amor? (KRAUS, 2019, p. 111-112).

Ao longo do livro, multiplicam-se exercícios de intertextualidade explícita assemelhados a esse. O trecho tem importância não apenas para salientar o nexos intertextual – as cartas referindo a si mesmas, as cartas apontando para além delas próprias –, mas para percebermos a variação de vozes e focos narrativos, o que duplica e acentua, dentro da trama, a alternância dos papéis sexuais e dos estereótipos de gênero. É útil ver como Dick é interpelado, por exemplo. O fragmento acima, em acréscimo, dá nitidez ao tom intimista e ao registro seco e sem floreios da sexualidade, aos quais já aludimos. A própria lógica do “escândalo”, sobre a qual falávamos, resulta igualmente bem determinada.

O conflito de ordem moral, continua Sarlo (2018), é a base do folhetim jornalístico, da imprensa sensacionalista e, contemporaneamente, dos programas de auditório e de outras formas populares de entretenimento televisivo. Os *realities* e os *talk shows* são variações do mesmo gênero percebidas num abrangente *espaço autobiográfico*, no interior do qual se dissemina um culto da exposição de si e da moralidade vigiada. É o que a socióloga argentina chamou de uma “sociedade escandalosa” (SARLO, 2018).

O livro de Beatriz Sarlo (2018) não pretende formular uma teoria geral do escândalo. Isso não impede que nos dê um conjunto de insights e parâmetros básicos. É bom sumará-los. Os escândalos políticos

podem ser separados dos escândalos da moralidade sexual, embora, às vezes, possam se confundir. Os escândalos envolvendo “celebridades” podem ser separados dos escândalos envolvendo “famosos” (cuja fama é *autopoética*, isto é, não possui justificativa exterior), embora todos gozem de notoriedade. Os escândalos quebram e reafirmam a banalidade do cotidiano e dos valores comuns. Todo escândalo é dramático, fugaz e envolvente, suscita comentários em avalanche e, na contramão, impede qualquer inteligibilidade. Os personagens de um escândalo são personagens planos. Todo escândalo constrói seu ouvinte/espectador como um voyeur preso numa ilusão de proximidade. Diego Armando Maradona, conforme Sarlo (2018), teria vivido em estado permanente de escândalo. Não há “escândalos moderados”. Os escândalos lidam sempre com “raptos de paixão”.

Inscrever *Eu Amo Dick* na matriz do escândalo é um ato de sagacidade e inteligência ímpares. Primeiro, porque ocupar essa tradição é o melhor modo de criticá-la e atualizá-la – e esse é um dos objetivos declarados de Chris Kraus. Segundo, porque é inscrevê-lo no coração pulsante de uma sociedade midiaticizada, sedenta de sangue, ávida por emoções intensas. Terceiro, porque é estratégico do ponto de vista político, tendo em vista, sobretudo, que se trata de explodir as limitações e os regramentos impostos às mulheres pela moralidade pública vigente. Transitar entre o público e o privado, com audácia e desassombro artísticos – como é feito em *Eu Amo Dick* –, é uma arma eficaz para detonar essa desconstrução. Chegamos então num outro patamar de nosso argumento.

5.

*Caro Dick,**Acho que me apaixonei mesmo. Engraçado eu não ter pensado em usar essa palavra até agora.*

Nem mesmo aos mortos e ao Papa Francisco é hoje dado o direito do recolhimento. Há mais de duas décadas, Chris Kraus percebeu que as fronteiras entre a vida íntima e a vida em público se tornariam mais e mais fluídas, mais difíceis de serem apreendidas, mantidas e vividas em comum, numa comunidade ampliada e complexificada pela proeminência dos meios. A visibilidade já havia se tornado um imperativo social. Vários autores, desde a década de 1960, vinham nos alertando a respeito – dentre eles, Roland Barthes, Guy Debord e Jean Baudrillard.

De lá para cá, no entanto, esse processo só se agravou. O tempo tem nos parecido cada vez mais incontido e acelerado. O progresso, seja lá o que isso for – a sucessão de novidades tecnológicas e transformações sociais de grande monta, talvez –, parece agora nos atropelar, cada vez mais e mais rápido. Num contexto de emergência dos computadores em rede, do surgimento da web 2.0, Kraus pressente isso e adere, criativamente, à nova configuração social.

A expressão “compartilhamento excessivo” (ou, no inglês, “*oversharing*”) foi dicionarizada por volta de 2007 para nomear as práticas de exposição associadas às redes sociais¹¹⁴. Àquela época, já eram práticas irreversíveis. E era necessário um neologismo para batizar o novo costume: o costume dos indivíduos publicizarem aspectos aparentemente banais e desinteressantes de suas vidas privadas – uma refeição num espaço aberto numa tarde de sol, entre familiares; um passeio de bicicleta num parque verde e arborizado, usando viseira,

¹¹⁴ Uma das primeiras aparições midiáticas do termo teria ocorrido num episódio da série *Buffy The Vampire Slayer*, em 1997.

bermuda de ciclismo, tênis e outros apetrechos esportivos; um café com dois amigos, numa cafeteria badalada; uma ida ao supermercado ou ao shopping center, numa sessão de compras para a casa; os dias de convalescência após uma cirurgia no estômago.

Eu Amo Dick antecipa experiências de compartilhamento desse tipo. Funda um projeto de intervenção literária naquilo que viria a ser compreendido – precariamente, diga-se – como comportamento compulsivo, um “efeito de desinibição” próprio das redes sociais (SYKES, 2017).

Em 2008, “*oversharing*” foi eleita a palavra do ano pelo *Webster’s New World College Dictionary*. Quando surge, é um gatilho narrativo para promover “civilidade”, alegava-se (!). Fora o eufemismo, serviu para impôr distinções arbitrárias entre o que é ou não “informação apropriada” e ideais moralizadores do que seja “integridade” e “dignidade” na atuação (e na representação de si) no espaço público. De fato, é uma expressão pejorativa, utilizada para depreciar condutas, principalmente condutas femininas, e mesmo relatos, literários ou não, escritos ou não por mulheres, que teriam “avançado o sinal” e incorrido numa ausência de medida. Ou melhor: numa ausência desmedida de resguardo.

Ou seja: o livro antevê, performatiza e radicaliza o cenário emocional no qual, logo à frente, será reeditado, encontrará uma demanda renovada e um público maior – ou, nos termos da ocasião, mais “engajado”¹¹⁵. A prática do “*oversharing*” surge prefigurada como estratégia narrativa de combate, instância de afirmação de uma fala cerceada. Para Chris Kraus – é o que Rachel Sykes (2017, p. 21-22) argumenta –, “*oversharing*” é o ato de se instituir numa existência própria, alcançar uma práxis criativa extraída da mundanidade vivida

¹¹⁵ À certa altura, Dick reclama estar sendo “*stalkeado*”. O trecho é o seguinte: “Nunca tinha sido alvo de um *stalker* antes’, você disse em fevereiro. Mas aquilo era *stalking*?” (KRAUS, 2019, p. 242). Será? É possível. Se for, é mais uma das lógicas midiáticas e das dinâmicas emocionais que o livro parece ter vaticinado.

e reivindicar um “eu público” e ativo [...], que possa falar para além do pessoal, em nome de um feminino universalizável.

Eu Amo Dick é um insólito *loop* histórico, uma dobra no tempo¹¹⁶. Nada disso, obviamente, é fruto do acaso. Estabelecer o cálculo entre *oversharing*, escândalo e sistemas de mídia (em seus níveis micro e macro, textual e contextual – aquilo que chamamos, numa síntese, de “texturização medial da experiência emotiva”) é tarefa demasiada, digna de um rigoroso planejamento de engenharia das comunicações. Fazer isso, de quebra, como instrumento de crítica pós-estrutural das identidades de gênero e, como se não bastasse, utilizá-lo como trampolim para a criação de um novo “gênero” literário – as “ficções teóricas”, “algo a meio caminho entre a crítica cultural e a ficção”, no depoimento dado por Sylvère Lotringer (in KRAUS, 2019, p. 38) – só não é heróico por detalhe. Talvez seja.

6.

Caro Dick,

Estamos sob pressão agora. Daqui a algumas horas, você poderá explodir nossa história toda em pedaços e desmascará-la, mostrando o que ela realmente é: uma máquina estranha e perversa criada para conhecer você, Dick.

Pessoalmente, o que me agrada em *Eu Amo Dick* é seu fôlego teórico, crítico e analítico. Foi algo que não me chamou a atenção na primeira vez em que li o livro. Voltando ao texto depois de alguns meses, menos interessado nos detalhes sórdidos da vida de um casal de meia-idade, reparo que não há ali nenhuma subjetividade ingênua, *naïve*, em algum estado mítico de pureza natural, atolada na obsessão de uma paixão. Não vejo aderência empobrecedora a clichês ou esquemas narrativos. Nada disso. Vejo, ao contrário,

¹¹⁶ Escritores atuais cujo sucesso se deve a uma “poética do compartilhamento excessivo” são Elena Ferrante e Karl Ove Knausgård (SYKES, 2017). Uma hipótese plausível é a de que Chris Kraus teria ajudado a criar as condições para que esse sucesso acontecesse.

um jogo muito consciente e equilibrado de utilização de si – da performance de si – como caso de estudo.

Romatismo abstrato – o conceito proposto por Chris Kraus, logo ao início –, aliás, traduz bastante bem esta busca: a busca pela incorporação visceral da cartilha pós-estuturalista, transformando-a numa *arte de viver*, num método de “estilização da vida”, modelagem do corpo e das relações de afeto em que nos encontramos.

Eu Amo Dick parece-me um dispositivo de autoexploração da identidade *em geral*, não só das identidades de gênero ou dos papéis sexuais, embora aí estejam centralizadas as suas atenções. Entendo tratar-se de um mecanismo de conhecimento e transformação da própria vida enquanto jogo, capaz de produzir uma *monstruosidade* (tática?, agonística?), com o dimensionamento do processo posterior que daí resultará de familiarização com esse desconcerto abjeto e autoinduzido.

O que me faz apostar nisso, em parte, no que toca à dimensão formal do estudo – e me autorizo agora a chamá-lo de um “estudo”, junto com Anneleen Masschelein (2019) –, é a utilização e a significativa valorização dadas às cartas na conformação dessa *máquina desejan*te – escritural, disruptiva e pragmática –, marcada indelevelmente por uma cotidianidade em fluxo e por seu inacabamento estrutural.

Ainda estamos para compreender, no futuro, o formato epistolar e a troca de cartas como subgênero maldito das Teorias da Comunicação. Mesmo um breve recorrido histórico nos faria resgatar a quantidade de correspondências pessoais que dão subsídios ao pensamento filosófico e fundam, a partir daí, parte considerável do que se faz, em termos teóricos, no campo da Comunicação: as cartas escritas por Spinoza, por exemplo; as cartas de Charles Sanders Peirce para Lady Welby; a correspondência de Vilém Flusser; a correspondência entre Bergson e William James; a ampla correspondência entre Walter Ben-

jamin e Theodor Adorno, Benjamin e Brecht, Benjamin e Scholem. A lista de casos seria imensa.

Os próprios pareceres cegos utilizados hoje como método de avaliação da produção acadêmica, nas revistas científicas, derivam do que foi um dia – na Inglaterra do século XVII – um sistema postal, pré ou paracientífico, uma rede de trocas de testemunhos entre aristocratas devotados à nascente ciência empírica moderna. Donna Haraway (1997) os chamou de “*testemunhos modestos*”.

Eu Amo Dick nos desloca para esse campo inexplorado de materiais e questões – um recanto de problemas indistintamente filosóficos, literários e comunicacionais –, apresentando-se como autêntica e bem-sucedida exploração teórica e epistolar. Seria um experimento científico, algo muito aproximado disso, me agrada crer. Masschelein (2019) o compreende como *escrita para além da escrita*, como um efetivo projeto de investigação no campo das artes da mídia e da performance. Em palavras mais precisas: uma exploração de arte performática que toma a escrita como mídia e tem a filosofia francesa e o conhecimento acadêmico como horizonte(s) de (partida e de) chegada.

A leitura de Masschelein (2019) é rara e instigante. Para ela, Kraus estaria teatralizando uma espécie de simulacro baudrillardiano: no cenário desértico da Califórnia, tanto o amor romântico quanto o papel do escritor estariam sendo simulados. Estaria também performando a definição barthesiana do amante, expressa nos *Fragments de um Discurso Amoroso*, como aquele que empresta o corpo à figura coreográfica do amante – e faz isso a qualquer preço, ao ponto da abjeção (BARTHES, [1977] 1994; MASSCHELEIN, 2019, p. 167)¹¹⁷.

¹¹⁷ Barthes (1994) decompõe o discurso amoroso em *figuras*. Essas *figuras* são meio codificadas, meio projetivas. Englobam ações, cenários, situações, desejos, imaginários e declarações. São os argumentos e os enunciados do sentimento amoroso.

É sintomático que uma das partes nas quais o livro se divide – a parte dois, na qual Chris e Sylvère já estão separados e que compreende os escritos produzidos a partir de 1º de fevereiro de 1995, enquanto a autora viaja pelos EUA – se intitule “Toda carta é uma carta de amor” (KRAUS, 2019, p. 121-269). Essa é uma expressão bonita, de uma resplandecência enobrecedora, que parece ter sido encontrada num banco imaginário de máximas poéticas em que a simplicidade, a beleza estética e o orgulho moral andam juntos. Essa frase, entretanto – tenha, de fato, a procedência que tiver –, pode ser encontrada em *Kafka. Por uma literatura menor*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari ([1975] 2015). “Toda carta é uma carta de amor”, dizem os filósofos franceses,

aparente ou real; as cartas de amor podem ser atraentes, repulsivas, de reprovação, de compromisso, de proposta, sem que isso mude nada em sua natureza; elas fazem parte de um pacto com o Diabo, que conjura o contrato com Deus, com a família ou com o ser amado (DELEUZE e GUATTARI, 2015, p. 65).

Acho improvável que Chris Kraus, a autora – bem como Chris Kraus e Sylvère Lotringer, agregue-se a eles também Dick, os personagens principais –, não conheça(m) esse livro de 1975 em seus pormenores, com a precisão dos especialistas. Suspeito que *Eu Amo Dick* tenha germinado aí, como leitura aplicada, como *crítica prática*, um corajoso exercício de “filosofia performatizada”.

Anna Fisher, outra estudiosa do caso, disse algo convergente. Para ela, o “parasitismo anárquico” de *Eu Amo Dick*,

com sua destrutividade intencional em relação às estruturas do casamento, do lar e do self, se torna uma forma de Kraus ‘literalizar’ os investimentos de Sylvère no pós-estruturalismo. Ao desconstruir Dick, Kraus leva a teoria pós-estruturalista às suas conclusões mais extremadas, impressionando e alienando Sylvère no curso do processo (FISHER, 2012, p. 234 – tradução nossa).

E é assim não só porque Chris Kraus chancela a máxima feminista de que o “pessoal é político” (SARDENBERG, 2018) –

máxima com a qual comungam os estudos culturais britânicos. Ela vai além disso: quer superar o elogio solipsista da intimidade, o individualismo, o culto pernóstico da personalidade, os maneirismos e as idiossincrasias de uma subjetividade forte. Quer transcender esses modelos, assentando-se numa ideia mais abstrata de intimidade, definida por um compromisso ético e micropolítico, fundado num ideal ainda um tanto quanto vago de ação performativa. O pessoal – conforme se pode depreender de *Eu Amo Dick* – precisaria ser, a uma só vez, contundentemente performatizado, visceralmente singularizado e extremadamente universalizável. Como se o sujeito se fizesse mais presente (para os outros, inclusive) naquilo que melhor encena a respeito de si mesmo. Como se fosse possível, num gesto decisivo, de uma brutal plasticidade reconstrutiva, *ser todos e ser ninguém*.

É assim que entendo a epistemologia do *romantismo abstrato*: uma ciência experimental do particular como outridade de si, onde “a linearidade da trajetória de vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais” (KLINGER, 2007, p. 45), onde se coloca em xeque não apenas a noção de *verdade*, mas a própria noção de sujeito, e onde “a pessoa amada” – foi o que nos disse Kraus, a autora, numa entrevista recente – “pode se tornar um padrão de costura para todas as pontas esfarrapadas da memória, da experiência e do pensamento” (KRAUS in Von HELDEFER, 2019).

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, André. O Bruxo de Morungava: arqueologia especulativa de uma assombração cinematográfica. Trabalho apresentado no ciclo de palestras *A(na)rqueologias Pandêmikas*, realizado semanalmente entre os dias 20/08 e 17/09/2020, com organização do GPESC – Grupo de Estudos em Semiótica Crítica (Fabico / UFRGS), em parceria com o Campus Alvorada do Instituto Federal de Educação do RS e o Programa de Pós-graduação em

Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM – UAM). Cópia xerográfica fornecida pelo autor, Porto Alegre / RS, 2020, 14p.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

CARDOSO, Taís. Mulheres monstruosas: a escrita impreterível de Chris Kraus. 25° Encontro da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Arte: seus espaços e/em nosso tempo, Porto Alegre / RS, 26 a 30 de setembro de 2016, 15p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*. Por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e Estudos Interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

FISHER, Anna Watkins. Manic impositions: the parasitical art of Chris Kraus and Sophie Calle. *Women's Studies Quarterly*, Spring/Summer 2012, Vol. 40, No. 1/2, pp. 223-235. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/23333446?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents. Acesso em: 26/06/2020.

GABRIEL, Ruan de Souza. Romance feminista de Chris Kraus se torna influente dez anos após ser lançado. *Jornal O Globo*, São Paulo / SP, 21/07/2019.

HARAWAY, Donna Jeanne. *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan@_Meets_OncoMouse™*. Feminism and technoscience. New York: Routledge, 1997.

HAWKINS, Joan. Ficções teóricas. In: KRAUS, Chris. *Eu Amo Dick*. São Paulo: Todavia, 2019.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea: Estudos Neolatinos – Universidade Federal do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro / RJ, Brasil, vol. 15, núm. 1, janeiro-junho, 2013, pp. 218-231.

INTRA, Giovanni. A fusion of gossip and theory. *artnet.com Magazine*, 13 de novembro de 1997. Disponível em: http://www.artnet.com/magazine_pre2000/index/intra/intra11-13-97.asp. Acesso em: 30/04/2020.

KLINGER, Diane. *Escritas de Si, Escritas do Outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KRAUS, Chris. *Eu Amo Dick*. São Paulo: Todavia, 2019.

MARSO, Lori. Feminist cringe comedy: dear Dick, the joke is on you. *Politics & Gender*. The Women and Politics Research Section of the American Political Science Association. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, p. 01-23.

MASSSCHELEIN, Anneleen. Who's peaked? Chris Kraus's writing performances as a case study for twenty-first century writing culture. In: WÄLCHLI, Tan; CADUFF, Corina (editors). *Artistic Research and Literature*. Amsterdam: Brill, KU Leuven, 2019, pp. 161-172. Online publication: 17 jan, 2019. Disponível em: <http://brill.com/view/book/edcoll/9783846763339/BP000018.xml?language=en>. Acesso em 26/01/2020.

MÜLLER, Adalberto. *Linhas Imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983, p. 437-453.

MYLES, Eileen. O que dizer de Chris? In: KRAUS, Chris. *Eu Amo Dick*. São Paulo: Todavía, 2019, p. 07-10.

NAVAS, Ariadna Serón. Ser y desear en disputa: identidades alternativas en las series *Transparent* (2014-17) y *I Love Dick* (2016-17), de Jill Soloway. Congreso Internacional Géneros y Subjetividades en las Prácticas Artísticas Contemporáneas (siglos XX y XXI), Universidad de Málaga / ES, entre 28 e 30 de março de 2019, 06p.

NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. *Revista da Anpoll n° 38*, p. 75-85, Florianópolis / SC, jan./jun. 2015, 11p.

PÉREZ de PABLOS, Silvia. Vanguardias feministas audiovisuales en la serie *I Love Dick*, creada por Sarah Gubbins y Jill Soloway. *Revista Admira – Análisis de medios, imágenes y relatos audiovisuales*. Monográfico: nuevas amazonas, Sevilla, Universidad de Sevilla, n. 07, 2019, p. 01-25.

PIEIDADE, Lúcio dos Reis. A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2002.

SARDENBERG, Cecília. O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres. *Inc.Soc.*, Brasília / DF, v.11 n.2, p.15-29, jan./jun. 2018.

SARLO, Beatriz. *La Intimidad Pública*. Buenos Aires: Seix Barral, 2018.

SYKES, Rachel. Who gets to speak and why?: the poetics of oversharing in contemporary women's writing, *Signs*, University of Birmingham / UK, 2017. Disponível em: <http://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/692482>. Acesso em: 26/10/2020.

Von HOLDEFER, Camila. Relações pitagóricas. Escritora e cineasta norte-americana narra complexo triângulo amoroso em livro de "ficção teórica". *Quatro Cinco Um: a revista dos livros*. São Paulo / SP, 01/10/2019.

WERTHEIM, Bonnie. Quando a ficção está bem próxima da realidade. *The New York Times*, 23/05/2017, reproduzido no Jornal *Zero Hora*, Porto Alegre / RS, 2017.



Parte

V



10

Cristiano Bedin da Costa

**A LIÇÃO DAS COISAS
[INTERVALO
EM MASAO
YAMAMOTO]**

DOI: 10.31560/pimentacultural/2021.908.209-234

[...] o que separa o verdadeiro do factício é de uma tenuidade extrema, perturbadora: o verdadeiro não se procura pelo lado da 'realidade', mas pelo lado da arte, concebido não como valor expressivo, humanista, mas como fundamento – ou consecução – do artifício.

Roland Barthes, *Bernard Faucon*

There is fiction in the space between you and reality.

Tracy Chapman, *Telling Stories*

Entre é a discreta palavra que atravessa as notas que seguem. Feito uma linha de crista entre dois abismos – essa região secreta sobre a qual nos fala Jean Genet (2000, p. 39), essa solidão onde os seres e as coisas se refugiam, e que configura uma “singularidade inatacável” –, a obra de Masao Yamamoto traça limites e desenha superfícies de contato entre diferentes modos de existência.

Há muitos elementos em suas fotografias (animais, corpos humanos, montanhas, paisagens, nuvens, bonsais), mas apenas uma Figura (que não é um referente): o intervalo, que ao mesmo tempo justifica e é justificado pelas imagens.

Digamos: a despeito de tudo o que é visto, o que essas fotos exprimem é a relação, isto é, o *algo* comum ao espaço e ao tempo singulares dos estados em um só instante.

O *Ma*, noção peculiarmente japonesa, nos auxilia a entender esses espaços vazios que são pura possibilidade, um pouco como os virtuais inventariados por Étienne Souriau (2017): existências mínimas, próximas do nada e perfeitamente inacabadas, cujo gesto próprio (a arte que as especifica e legitima) é suscitar outros gestos, outras percepções, outras frações de realidade.

Na obra de Masao Yamamoto, o intervalo é o espaço potencial, a incompletude instaurada pela distância e a dinâmica entre as partes

em relação. Talvez, tal como sugere Michiko Okano (2012, p. 15), possamos compreender tais existências-*entre* “como um operador cognitivo que viabiliza uma outra forma de comunicação, baseada mais nos meios perceptivos que na lógica conceitual e que delinea, assim, uma outra possibilidade de conhecimento do mundo”.

Ao se desprender das imagens, o texto, então, não as comenta, tampouco é por elas ilustrado. Entrelaçados, o que está em jogo é a construção de intervalos outros, pelos quais se pode ler (em uma perspectiva feliz) o recuo dos signos.

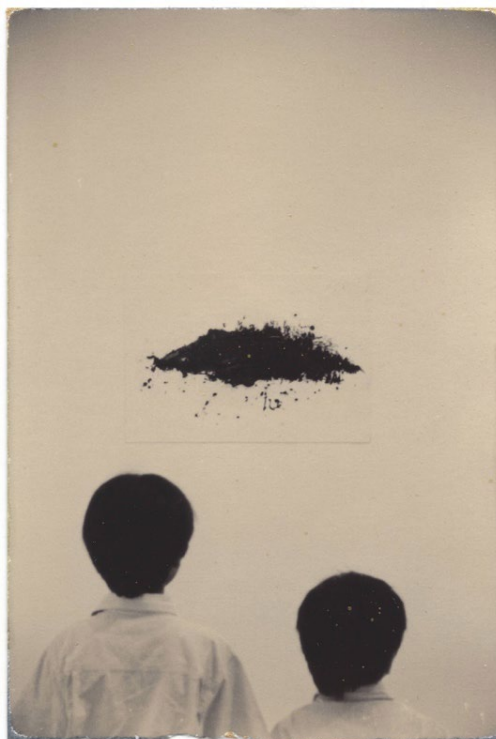
Em um texto dedicado a Daniel Boudinet, Roland Barthes (2005a, p. 197) nos lembra que a foto é “uma forma que quer dizer de imediato alguma coisa”. Diante da imagem, nada posso fazer: sou coagido a encontrar ao menos uma resposta. Ao ser transsubstanciado em verbo, o signo visual inevitavelmente se choca com a busca pelo sentido. Se esse sentido escapa, se permanece em suspenso, mobilizado por um signo que tanto *quer dizer* quanto não se deixa reduzir a nenhuma informação verbal, a fotografia torna-se o despertar do intratável real.

É justamente essa confusão inevitável entre imagem e palavra que permite defender o espaço *entre* uma e outra como um campo de investigação. Quando a demanda por resposta insiste, quando há sempre algo de desconhecido e mesmo *impossível* na existência de um “significante sem significado” (BARTHES, 2009, p. 59) definido, quando o sujeito (com sua linguagem, seus saberes, sua cultura) tende a seu grau zero de presença (RICHARD, 2006), quando se opera um *vazio de fala*, instaura-se uma situação de escritura.

É em meio a esse vazio que são construídos os intervalos que seguem. De cada uma das fotografias – eis o princípio deste texto –, faz-se necessário dizer que algo de errático *advém*. Esse algo – que, lembra-nos Barthes (2007), é etimologicamente uma aventura – é a própria condição daquilo que é escrito.

Nesse movimento, importa dizer que é Barthes o mediador de minha relação com a fotografia. É, então, desde um léxico barthesiano, com os significantes que por ele circulam – o corpo, a escrita, o texto –, que me estabeleço como um espectador que diz.

O que posso fazer enquanto aquele que, perante o que o toca, recusa o seu domínio? Ora, deixar-me ir, aceitar a aventura. No limite, isso quer dizer: colocar-se entre dois estados, manter-se – por um instante e outro – em suspenso, *regredir*.



Como lidar com o intratável? O procedimento de Masao Yamamoto obedece a um artifício central: depois de retratado, o instante passa a caber na palma da mão.

Suas fotos são pequenas, por vezes acanhadas demais para que possamos identificar com precisão o referente (sempre um trabalho de construção de distâncias, de instauração de posições, de posturas). A arte, ensina-nos o fotógrafo, é primeiramente uma questão de proporções, de encontrar a dimensão justa para a imagem.

Em *Imagem e palavra*, ouvimos a voz frágil de Jean-Luc Godard (apropriando-se de Denis de Rougemont) dizer que existem os cinco dedos e os cinco sentidos, as cinco partes do mundo e os cinco dedos de fada, que juntos fazem a mão. Verdadeira condição humana: por operações de apropriação, deslocamento e montagem, pensar com as mãos.

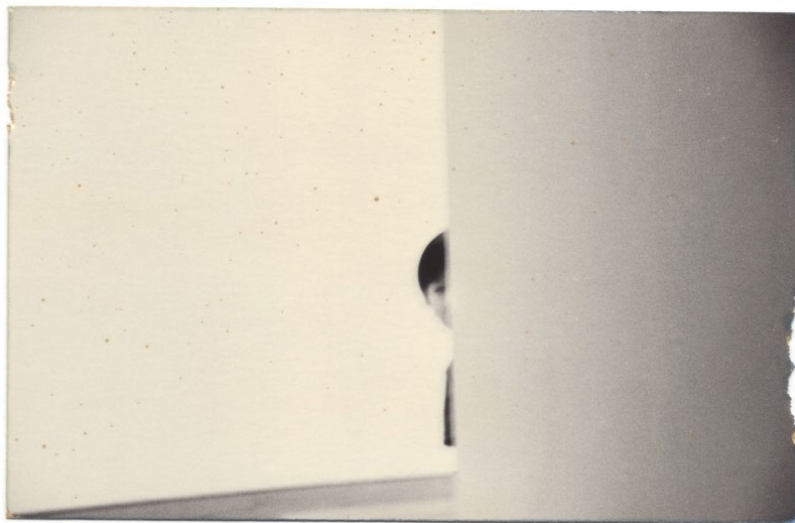
É esse refrão, essa pequena declaração de fé, que ouvimos de modo incessante enquanto percorremos essas fotografias. De certo modo, com elas, por elas, tornamo-nos um tanto mais humanos. Porque não são exatamente as manifestações visíveis do mundo que se tornam objetos manuseáveis, mas sim esses lugares secretos nos quais até então não éramos contados (sejamos precisos: lugares e coisas que até então não podíamos tocar). O que Yamamoto nos entrega em mãos não é uma simples miniatura do que já está dado – “esse mundo visível é o que é, e nossa ação sobre ele não poderá nunca transformá-lo em outro” (GENET, 2000, p. 11) –, mas sim um recorte de inexplorado.

Arte política? Talvez sim, desde que aceitemos o potencial político do transitório, na medida em que a mudança de estado das coisas e a impermanência da vida constituem uma oportunidade de experimentação em um espaço-tempo de transformação. É como se essas personagens anônimas que se voltam para nada, como se

essa forma abstrata que atrai os corpos diante de si (Elas a olham? Compreendem-na? Em que medida sua existência depende da expressão facial de quem a encara? E, em que medida o seu sentido, para nós, está ligado à sua apreensão por parte das testemunhas?), como se essas três marcas escuras na imagem nos dissessem o seguinte: “estamos aqui, não iremos embora, o jogo não tem fim”.

O que temos em mãos? O que mantemos diante dos olhos? Acaso reproduzimos o que vemos? Acaso dramatizamos, damos vida, ao que capturamos? Acaso somos nós mesmos naquilo que tocamos? Primeira lição política: em algum momento, o tempo todo, o mundo te dará as costas.

Pequena aventura em abismo.



O intervalo – será necessário sempre tomá-lo em termos de um “arrepio do sentido” (BARTHES, 2003a, p. 113) – não se define pelo que está dado na imagem, e sim pelo que há nela de *sugestão*: enquanto espectador, sou arranhado, jamais agarrado¹¹⁸.

É o que acontece, por exemplo, com essa imagem da série *Nakazora*. Em primeiro lugar, ela não integra nenhuma falta. O fotógrafo nada omite, não há trapaça na cena. Ou então é como se nos dissesse: “se o que retrato parcialmente for realmente forte, ele se mostrará por inteiro”. É como o rosto é fotografado: não há diferença de nível – ou plano – entre o rosto e os elementos do espaço no qual está inserido. A cabeça, parte do corpo, é também parte do espaço. A linha que divide a imagem verticalmente é um operador de superfície, e não de profundidade. Nesse plano, é a imobilidade – soberana – do retratado o que estabelece o jogo de aproximações e recuos, na medida em que meu olhar, ao querer esgotá-lo, acaba afastando-o (sem dúvida, não se trata de uma perda: a presença inatacável da figura, despojada de qualquer máscara utilitária, de todo passado, de toda História, é justamente o que destitui o fundo no qual poderia vir a perder-se). Nesse sentido, trata-se de uma “imobilidade viva” (BARTHES, 1984, p. 78): o que a imagem dá a ver é o jogo entre o transitório e eterno, o que foi e o que resiste.

Em um texto escrito durante a Primeira Guerra Mundial, Sigmund Freud atentava para o risco que corremos ao avaliar como sem valor aquilo que um dia amamos e se mostrou frágil e sem resistência. “Valor de transitoriedade é valor de raridade no tempo” (FREUD, 2010, p. 249), ou seja, é valor incidental, de passagem. Se existe uma pedagogia masaoiana – e de fato ela existe, *para mim* –, seu ensinamento está baseado em uma ideia de *não-reconciliação*, que marca a dupla possibilidade da presença/ausência, e que desse modo estabelece as regras que irão definir a postura do espectador diante da fotografia.

¹¹⁸ Algo bastante próximo, talvez, da referência shakespeariana utilizada por Barthes (2007, p. 112), ao tentar precisar a natureza do haikai: “*When the light of sense goes out, but with a flash that has revealed the invisible world*”.

Nela, uma voz nos repete de modo incessante, mecanicamente, a mesma mensagem: “veja, estou aqui, mesmo que apenas por esse instante, em sua eternidade”. Aqui, os ouvidos são mais fortes que os olhos. E essa voz é tudo o que se pode ouvir.



O que é uma série, um desfile, uma coleção? Tomemos uma resposta em Barthes (2005a, p. 172): “É algo que olho. E o que olho é aquilo de que sou excluído”. Quando há prazer, isto é, quando meu olhar é convocado, o espetáculo não deixa de me atrair e de me rejeitar ao mesmo tempo. Vacilo entre dois estados tão conflitantes quanto complementares: sou uma testemunha solitária e distante do que se mostra, e também encontro no espetáculo o conforto e a tranquilidade do que pode se repetir por saber não estar só.

Nos pequenos objetos luminosos de Yamamoto, não encontro nada que me seja familiar. Nenhuma paisagem reconhecível, nenhuma proporção habitável, nenhum rosto no qual possa me espelhar. Até mesmo os animais criam seu espaço infinito, demarcam uma distância intransponível. Esses grãos de mundo (que me desejam, visto que me dão a dizer) parecem conter tudo, exceto a mim. Uma vez mais, não se trata do que está retratado, já que o referente é muitas vezes nomeado, aproximado, ligeiramente domesticado. O jogo, tal como eu o entendo, exige o recuo até um movimento anterior, onde encontramos os gestos e as intenções do artista.

Se recolho as partes, se me desloco livremente por essas fotografias, posso levantar nelas um certo número de linhas que manipulo e com as quais deliberadamente estabeleço um sistema: este, que nomeio Masao Yamamoto. Não se trata, portanto, da Verdade dessa arte, mas sim de seu potencial simbólico, na medida em que, através dele, desligo-me, mesmo que por um instante, do sistema que envolve o sujeito que sou em seu cotidiano.

A pedagogia masaoiana age por cortes, é um gesto que incide diretamente no espaço, criando zonas de isolamento. O que ela exige de nós é um esforço semelhante. Se tomo, por exemplo, essa mulher que posa junto às flores (o modo como compartilha os tons com a paisagem, de forma a eliminar ideias de fundo e forma), o que está colocado em perspectiva não é apenas a singularidade daquele corpo, daquele

enquadramento, daquela fotografia em meio a outras, mas sim essa espécie de abalo trágico, o qual nos restitui o que Genet (2000, p. 38) chama “ponto precioso em que o ser humano seria devolvido ao que tem de mais irreduzível: a solidão de ser exatamente igual a qualquer outro”.

Sem dúvida, foram os pintores e escultores quem primeiro nos ensinaram sobre a estreita relação entre a beleza e a solidão, e foi a fotografia a responsável por legitimar, de fato, esse vínculo – “Diante de uma foto, a consciência não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança (quantas fotografias estão fora do tempo individual), mas, sem relação a qualquer foto existente no mundo, a via da certeza: a essência da Fotografia consiste em ratificar o que ela representa” (BARTHES, 1984, p. 127). O que Yamamoto exprime de modo preciso – de forma mais evidente pelos tons amarelados da série *A Box of Ku*, mas esse é o esforço próprio de seu trabalho – é algo comum ao espaço e ao tempo, de modo que o dado do instante presente (o fotógrafo é aquele que aponta para o seu tempo) é submetido a certo *ar* passado, também resultado de um trabalho manual (analógicas e cuidadosamente manipuladas, as fotos ainda circulam com o artista, recebem as marcas dos dias, os acidentes dos percursos, os excessos). A beleza, então, não é algo disponível, à espera de ser capturada, e tampouco é parte de um passado que, tendo sido registrado, *dura*: ela é algo que *chega* de algum passado, não deixa de chegar, de pressionar o presente. Ou então: ela é constituída por esse movimento, dele depende e a ele se volta, garantindo-o, alimentando-o. Está nessa animação a significância pura (KRISTEVA, 2004) dessas fotos: há movimento de sentido, mas nenhuma delimitação de significado. Há significação, há apelo, há um querer dizer. E isso é tudo. Sua beleza – mas também sua distância inalterável – reside nessa insignificância intratável, que coloca em marcha um sentido produzido sensualmente.

Por isso, é sem dúvida correto dizer que o interesse do fotógrafo está no detalhe – ele próprio não cansa de fazê-lo, e é isso o que uma obra

como *The Space Between Flowers* quer deixar evidente –, mas parece ser ainda necessário considerar o modo como esse detalhe atua como *traço*, e não como rastro: situado ao meio do caminho entre a fotografia e a pintura, entrando em uma arte por meio de outra, é como se o dedo de Yamamoto, ao disparar a objetiva, não capturasse (e marcasse, ao modo de uma indicação de propriedade) o instante, limitando-se (por um exercício de estilo) a delineá-lo, fazê-lo deslizar sobre a superfície.

À sua maneira, o que essas imagens nos dizem é que uma foto não precisa ser tomada como uma forma e tampouco avaliada por seu uso, tornando-se assim apenas um gesto, pelo qual ela é produzida pelo fotógrafo e posteriormente *arrastada*, expandida em sua existência. Não compreendemos o estilo de Yamamoto (sua singularidade e seu modo de presença nas lutas de seu tempo) sem considerar esse “não-querer-possuir” (BARTHES, 2003b, p. 283) o que por ele passa (digamos: enquanto fotógrafo, seu rigor reside na preservação do gesto – que é sempre um tanto quanto impessoal –, não do produto). Suas exposições a-centradas, o arranjo frágil pelo qual as obras são exibidas, o modo como o tempo segue interferindo nas imagens, tudo isso faz com que o instante não deixe de ser cutilado por outros suplementos; faz com que o meu olhar e o meu toque, enquanto espectador, se aproximem da gestualidade comum que dá corpo a essas produções.

Em nenhum momento, ouvimos o artista dizer que esteve lá. Em nenhum momento, tomamos essas imagens como testemunhos de um instante passado, para sempre perdido. O que ouvimos, o convite que não deixamos de receber, a linha superior dessas séries realizadas, é uma espécie de *elogio da alma*, na medida em que “atribuir uma alma é aumentar uma existência; é a generosidade da leitura, da visão, da emoção de ver mais ou com mais intensidade” (LAPOUJADE, 2017, p. 69). É por acreditar na existência de um potencial expansivo da imagem, por ter consciência da incompletude

de seus gestos, por compreender o princípio de distensão entre a realidade retratada e suas virtualidades, que a arte de Yamamoto não nos prende. Tão livres quanto o espectador de um espetáculo ao mesmo tempo distante e desejável, obedecemos ao chamado de uma arquitetura sensível, à qual nos dedicamos.



As paisagens de Yamamoto não são exatamente habitáveis (muitas vezes, nem perto disso) – lembremos que o *ser-habitável* (e não apenas admirável e visitável) é qualidade da boa fotografia de paisagem em *A Câmara Clara* –, e sim alegóricas (reluto em usar a palavra, que não me parece exata, mesmo sendo justa). Nelas, há sempre uma

matéria moldável, um devir anunciando um processo. É esse processo – e o modo como ele opera com os elementos da imagem – o que faz com que sua força não esteja no *querer lá permanecer*, mas sim na percepção de que *nada permanece*.

Se a fotografia me atrai (no sentido de nela querer estar), esse movimento é operado por um desejo fantasmático de deslocamento temporal, através do qual projeto a mim mesmo em um futuro utópico ou então em algo de um passado perdido. Seja como for, é o meu aqui e agora que é sacrificado. É o *meu lugar* no mundo que se torna obsoleto. Nos processos alegóricos de Yamamoto, o que tende a ser superado, isto é, extravasado, é o sentido daquilo que olhamos, desde que dediquemos à imagem algum tempo. Devo, portanto, *permanecer onde estou*, fazer o presente durar um pouco mais.

Quando uma obra é assim trabalhada, desdobra-se nela algo de Poético, que é, de uma maneira ou de outra, o “suplemento do sentido” (BARTHES, 2005a, p. 238). Em Yamamoto, o suplemento poético parece estar sempre ligado a uma prática de ablação, pela qual certos extratos de realidade são colocados em movimento. O fotógrafo como um leitor que extrai e ressalta o fragmento selecionado, ou então como o próprio operador desses fragmentos, que pela sua mão ganham autonomia, são desligados de seus arranjos anteriores e se tornam, eles próprios, *um texto* – prática “mais abissal do que sequencial” (MONTEJO NAVAS, 2017, p. 21). Ao redor do que se lê, ou melhor, ao redor da inscrição da significância realizada pelo artista, tudo desmorona. É a lição das coisas inerente ao ato pedagógico aqui revelado: há um ponto – e a obra de Yamamoto quer nos ensinar que se trata de apenas um ponto – de onde podemos ver o outro *enquanto tal*. Há esse momento insustentável de cada modo de existência, uma vitalidade mínima que deve ser arranjada e sustentada pelo fotógrafo (nada de descobertas, de iluminações, de acasos maravilhosos). *Enquanto tal*: o ponto preciso onde se descobre o insubstituível.

Nesse sentido, Yamamoto realiza, a um só tempo, uma operação de desmanche e de construção. Uma pequena porção de água é destacada de um fluxo maior, o oceano se torna seu próprio limite em relação à costa rochosa, uma fina linha de onda rasura o encontro entre o céu e o mar. Talvez seja melhor pensar em termos de acontecimentos, e não de substâncias – *hecceidades*, diriam Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), individuações sem sujeito. E então não se tratará mais do oceano, da água e da onda, e sim de manifestações singulares destacadas dessas formas, necessidades vitais em fluxo, gestos impessoais, únicos e, por isso, solitários. O que está em jogo não é o fato em si (o interesse de Yamamoto passa longe disso), ou seja, diante dessas imagens, não somos testemunhas de algo que, em algum dia e em algum lugar, aconteceu. O que advém, o que Yamamoto não cansa de nos dizer, é que a todo momento e em qualquer lugar, algo está acontecendo. É essa a realidade dessa arte, é disso que tratam essas fotos.

Tudo se torna então a alegoria desses instantes especiais que marcam uma virada em nosso ponto de percepção. Lógica do acontecimento: “basta um instante... para que tudo seja percebido de outro modo” (LAPOUJADE, 2017, p. 63). Daí a importância da profusão de imagens que caracteriza a obra, sobretudo por sua força conectiva. Yamamoto cria séries imensas, pensa as fotografias em relação, oferece-as para o manuseio e a conexão livre, como que sugerindo que nenhuma delas se esgota em si mesma. O mundo passa a ser apreendido sob essa espécie bastante singular de intervalo que caracteriza uma passagem de estado, pela qual sentimos um *algo a mais* de realidade. Trata-se do estatuto pedagógico desses intervalos, que, no limite, fazem-nos a mesma indagação: o que fazer com essas cintilações do real, cuja presença se insinua em meio ao existente? Deixá-las isoladas, como um traço que se esgota em si mesmo, ou então sustentá-las, testemunhar por elas, conectá-las a outros arquivos, a outras impressões, deslocando assim o centro de gravidade daquilo que chamamos vida?

Yamamoto não cansa de inventariar esses instantes de suspensão e passagem. É esse seu estilo de pensamento, seu compromisso poético. O tempo dessas fotografias não está relacionado ao eterno, mas sim à mudança de estado – “Aquilo que, presente, vai no entanto morrer”¹¹⁹ (BARTHES, 2005b, p. 13) –, e o espaço no qual essa temporalidade atua é marcado por essa percepção um tanto estranha de que mesmo as coisas mais frágeis e fugazes podem compreender em sua existência a marca de uma perfeição.



¹¹⁹ Se o *Ma*, enquanto modo de percepção do espaço, ajuda a pensar a força da obra, é com uma de suas nuances, denominada *Utsuroi*, que podemos compreender melhor a temporalidade que ela agencia. *Utsuroi* é o próprio momento de transformação da natureza, o instante que marca a passagem de um estado a outro. De acordo como Michiko Okano (2012, p. 49), existe o entendimento de que o termo “é uma composição da semântica *utsu* (vazio) e *hi* (atividade) da alma, isto é, a mudança do estado de algo por meio da ação da alma num espaço vazio”. Nesse sentido, a abordagem estética do *Utsuroi* se dá pela captura desse tempo de mudança de estado, o que parece ser central na poética de Masao Yamamoto.



Percebemos mal o universo de Masao Yamamoto se tomamos suas fotografias como peças isoladas. Ao modo da grande sombra de Andy Warhol, é apenas a percepção de um todo mais amplo, realizado pela justaposição das partes, que oferece uma compreensão maior de sua força poética. Nesse sentido, a ideia de fotografia como forma breve, defendida por Barthes (2005b) durante o primeiro dos dois cursos sobre a preparação do romance – onde é aproximada do haikai, enquanto forma na qual *tudo é dado imediatamente* –, não prospera bem aqui. Porque o que Yamamoto insiste em operacionalizar é um jogo no qual as fotos podem *aumentar*, ou seja, continuarem, desenvolverem-se por meio de outras. É para esse trabalho que somos convocados em uma série como *Kawa=Flow*, onde o que transborda

de uma fotografia flui para a próxima peça, e um arranjo maior das partes é capaz de criar um efeito combinado, como um modelo de armar imagens tão complexas quanto singulares. É com a música, portanto, que essas séries estabelecem uma afinidade mais precisa, já que nelas a construção do sensível se dá por camadas, como o arranjo de notas em uma composição.

Se circulo *livremente* pelas fotografias, de modo a compor imagens – já não as penso a não ser por meio dos excessos e das ressonâncias, como um terceiro incluído *revelado* pelo choque entre as partes (desse modo: imagens residuais, ou simples acidentes) –, parece-me que a melhor maneira de fazê-lo é por intermédio do que eu posso chamar de *presença*: um traço comum que não designa ligação, e sim proximidade. Em aula do dia 13 de janeiro de 1979, Barthes (2005b, p. 68) lembrava que o interesse de John Cage pelos cogumelos provinha “do fato de que, no dicionário, *music* e *mushroom* estão próximas uma da outra; as duas palavras estão *presentes* uma à outra e, no entanto, não estão ligadas”. Esse estilo de co-presença que não é metonímica, antitética, casual etc., se posso pensá-la e instaurá-la, enquanto “forma de consecução sem lógica e, no entanto, sem que ela *signifique* a destruição da lógica”, constitui a superfície ideal dessas séries, como uma espécie de consecução *neutra*. Aqui: presença do branco, obviamente, pelo qual os animais, o fundo, as nuvens tênues e a onda compartilham um modo de existência; e também – e isso é o que me *apanha* – persistência de um *repousar*: nas asas sobre o corpo, nas asas sobre a cabeça, nas asas sobre o outro, na linha sobre o mar, no mar que torna a repousar após uma perturbação, no corte do horizonte (o céu que repousa sobre o oceano, em um encontro de dois infinitos).

É precisamente nesse sentido que essas imagens são textos, e que Yamamoto não é apenas alguém que dá a ver, oferecendo-nos também algo a ser instaurado. O que escorre de uma fotografia e outra não é o significado do que foi, mas sim uma pura sugestão

de presença, a nuance pela qual as existências são tecidas. Um intervalo como um efeito de traçado, ou seja, a co-presença como gesto humano, é a pequena lição dessa arte.



Em *A Câmara Clara*, Barthes (1984, p. 84) afirma que “no fundo – ou no limite – para ver bem uma foto mais vale erguer a cabeça ou fechar os olhos”. Não se trata de respostas mecânicas e aleatórias, mas sim de gestos trabalhados em um intervalo sensível. Porque “ver bem” é um saber possibilitado pelo artista, que abre espaços vazios nos quais a imagem pode “falar no silêncio”¹²⁰.

¹²⁰ O artista como professor, segundo a fórmula pela qual Deleuze, na esteira de Serge Daney (2007), constrói a ideia de uma *pedagogia da percepção* (que aqui não diz respeito a um ensinar a ver, e sim ao que há de *pedagógico* na fotografia, sua pedagogicidade, efetuada pela permanência *na* imagem, em seu universo, e nada além disso).

Yamamoto constrói esses espaços relacionando o que é retratado com uma dimensão mais ampla da fotografia, que funciona como uma espécie de atmosfera (e não como fundo neutro). Essa atmosfera é bastante variada: pode ser efeito de pura cor (como o tom escuro da série *Nakazora*), um detalhe que surge como ponto de fuga em um espaço saturado (como um foco de luz em meio a linhas de uma vasta plantação retratada à noite) ou mesmo o brilho da lua (na série de bonsais). Pouco importa a forma e os meios: o que está em jogo na criação de uma atmosfera é o traçado de uma zona de passagem, na qual o que está diante da câmera se torna indiscernível do que está *para além* de sua existência. O intervalo como *no man's land*.

É nesse sentido que as fotografias de Yamamoto não são discretas, mas sim musicais: elas operam com o silêncio, deixam o silêncio remontar ao corpo. Estão nesses silêncios suas unidades traumáticas¹²¹ – tomemos o trauma como sendo articulado entre o sujeito e o signo, na medida em que a experiência traumática é aquela na qual o sentido não se deixa reduzir a nenhuma informação verbal. Dupla solicitação, portanto: de um lado, o signo enquanto força selvagem que *quer dizer*; e de outro, complementando-o, o corpo feito superfície de inscrição, o corpo que desliza e é marcado sob o domínio cultural, o corpo que resta só e intenta resistir a uma participação afetiva com o mundo (MOTTA, 2015).

Retomando um jogo de palavras lacaniano, Hal Foster (2017, p. 131) define o real como “*troumático*”. Esse buraco (*trou*), que Barthes denominou *punctum*, é o que marca o que não pode ser dito em uma imagem – “o que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A

¹²¹ Unidades pelas quais podemos pensar no que Barthes denomina “efeito de real”: uma legibilidade que se manifesta pelos silêncios, pelos vazios de fala, pelos recuos de sentido. Não se trata de uma política da insignificância. “Há sentido”, lembra-nos Barthes (2003a, p. 113), mas esse sentido está deslizando, “não se deixa ‘pegar’; ele permanece fluido, tremulando numa leve ebulição”. Diferentemente de uma negação do sentido, o que está em causa é a defesa de uma realidade corpórea e flutuante dos signos, pela qual o vazio não se confunde com o oco (BARTHES, 1996), aproximando-se do pouco ou quase nada dizer, do pouco ou quase nada mostrar, do pouco ou quase nada significar.

impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio” (BARTHES, 1984, p. 80). Tomo então o intervalo como uma espécie de extracampo sutil, por onde algo do sentido escapa, o ponto vazio no qual sinto (corporalmente) a perda, mas não consigo dizer (verbalmente) o que foi perdido. Nesse jogo, toco em algo, não deixo de sentir certa presença-ausente. Sou, enquanto sujeito de uma cultura, parte do que se dissipa.

O real dessas fotos reside precisamente nisso: eu não estou *lá*. E, no entanto, esse *lá* (necessariamente um *mais além*) não deixa de trabalhar em mim.



As fotografias de Yamamoto são numeradas, e é por meio do número que elas podem ser identificadas. O princípio organizador da obra é sempre a série, com o problema geral que a define (o jogo entre passado e futuro em *A Box of Ku*, a suspensão do tempo em *Nakazora*, o fluxo e as passagens entre o humano e a natureza em *Kawa=Flow*). Uma vez que não é possível – para nós – uma compreensão do todo (trabalhamos sempre com recortes que não oferecem mais que perspectivas limitadas, vistas parciais, incompletas do projeto), uma espécie de fantasma nos acompanha enquanto circulamos pelas imagens. Porque temos sempre que considerar a existência dos espaços em branco, das lacunas que se formam entre uma fotografia e outra.

À sua maneira, Yamamoto coloca em cena o que podemos denominar *topos da indizibilidade* (ECO, 2010, p. 49): “frente a alguma coisa imensa ou desconhecida, sobre a qual não se saberá jamais”, o fotógrafo nos diz “que não é capaz de dizer e, diante disso, propõe um elenco abundante como amostra”, deixando ao espectador a tarefa de imaginar o resto (o que está para além do que se vê e que, no limite, configura o próprio indizível). A profusão de imagens (que não deixa de operacionalizar os deslimites da obra) é um artifício necessário, portanto. Ao mesmo tempo, há sempre um algo a *mais* e um *não é suficiente*, o que acaba por instaurar o *inesgotável* na obra e em sua apreciação (por mais que tente dizer, fundar com ela uma escritura própria, há sempre um *resíduo* intratável de impressão, de que minha linguagem não dá conta).

Lembremos aqui do sentido pleno do termo artista, tal como é proposto por Barthes (2005a, p. 190), em um texto dedicado a Saul Steinberg: “aproximo-me dele o tempo todo (e daí muitos prazeres) e não o atinjo nunca”. É essa relação tão ilógica quanto irrefutável que me é proposta por Masao Yamamoto: habito as séries como quem avança em direção a uma miragem, de foto em foto, em uma

distância irreduzível, porque infinitamente fracionável. O *texto* é isso: pura travessia, coexistência de passagens, disseminação¹²².



Afasto-me uma vez mais de Masao Yamamoto. Levanto a cabeça, fecho os olhos, retiro-me, deixo agir por um tempo o olhar interior, que é o próprio trabalho da lembrança. O que retenho dessa obra? Para onde ela me leva? Quais conexões sugere? No limite, qual

¹²² Não existem inícios nas séries, e sim pontos de partida variáveis. Masao Yamamoto não deixa de insistir nisso, exposição após exposição. Trata-se de uma obra quebrável, feita de objetos muitas vezes heteróclitos, que em nada sugerem uma enumeração plana e linear. É antes na imagem do labirinto (complementar à miragem) que podemos encontrar algo daquilo que é expresso nesse esforço poético. De uma maneira ou de outra, jamais nos encontramos, jamais estaremos seguros.

é a ideia geral que tenho dessas fotografias? Debato-me com uma impressão constante, que perpassa a totalidade de meu estudo. Por entre seus jogos de presença/ausência, através do silêncio construído pelas imagens, pelo intervalos arquitetados no arranjo das fotos, em cada uma dessas realidades reside uma ideia de *tenuidade*, que acaba por definir a condição *frágil* de tudo aquilo que me toca nesse universo. É como se um espectro evanescente rondasse nosso encontro, indicando que qualquer coisa, a qualquer instante, pode *deixar de ser*.

Se essa obra consegue nos ensinar algo desses espaços vazios e potenciais, se ela nos atesta algo dessas existências mínimas e de sua co-presença nos territórios que constituem cada modo de existência em seu tempo, se seu potencial pedagógico pode estar situado em tais evidências, então talvez seja possível perceber que nossa própria história é feita dessa mesma superfície delicada, que é o que é, ao mesmo tempo em que poderia ser alguma outra coisa.

Em um texto escrito logo após a morte do pai, Haruki Murakami (2020), olhando para o passado, retrazendo lembranças, transformando partes do vivido em palavras visíveis sobre o papel, acaba sendo tomado pela sensação de ficar invisível. Algo tão forte – é o que leio, é no que acredito – que teve a impressão de que, se erguesse as mãos diante dos olhos, conseguiria enxergar um pouco do que estava por trás delas.

E se nossa história ou a história daqueles que vieram antes de nós tivesse mudado e tomado outro rumo em um ponto decisivo? E se, por uma razão ou outra, não pudéssemos ser essa pessoa que se reconhece, que escreve, que pesquisa, que diz eu?

É nessa fragilidade, parece-me, é nesse traço circunstancial de nossas existências que reside nosso dever de se vincular, de se alinhar, de levar adiante algumas histórias, por meio dos intervalos que somos capazes de instaurar. Mesmo que tudo pareça pequeno e frágil demais. Mesmo que nada pareça ter fôlego e alcance maiores que a

duração de um instante. Não importa. A obra de Masao Yamamoto é uma lição sobre intervalos. Reside nela a certeza de que os limites entre o que é e o que poderia ter sido são mínimos, quase inexistentes.

É o que apreendo desse universo delicado. É o que retenho, na forma de uma rubrica final, e que indica aquilo que é, para mim, a mais alta lição que advém dessas coisas que quero reter em minhas mãos: é justamente porque tudo é frágil, que tudo deve ser constantemente recriado.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003a.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

BARTHES, Roland. *O Império dos Signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance I: da vida à obra*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

BARTHES, Roland. *Inéditos, vol. 3: imagem e moda*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

BARTHES, Roland. *O Império dos Signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

DANEY, Serge. *A Rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982*. Tradução de Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

ECO, Umberto. *A Vertigem das Listas*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FOSTER, Hall. *O Retorno do Real: A vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.

FREUD, Sigmund. *Introdução ao Narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GENET, Jean. *O Ateliê de Giacometti*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAPOUJADE, David. *As Existências Mínimas*. Tradução de Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MONTEJO NAVAS, Adolfo. *Fotografia & Poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu, 2017.

MOTTA, Leda Tenório da. *Barthes em Godard: críticas suntuosas e imagens que machucam*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

MURAKAMI, Haruki. *Abandonar um Gato*. O que falo quando falo de meu pai? Tradução de Rita Kohl. Disponível em <https://quatrocinco.um.folha.uol.com.br/artigos/l/abandonar-um-gato>. Acesso em 21 jan. 2021.

OKANO, Michiko. *Ma: espaço-tempo da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012.

RICHARD, Jean-Pierre. *Roland Barthes, dernier paysage*. Paris: Verdier, 2006.

SOURIAU, Étienne. *Los Diferentes Modos de Existencia*. Tradução de Sebastián Puente. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2017.

LISTA DE FOTOGRAFIAS (POR ORDEM DE APRESENTAÇÃO)

A Box of Ku #599. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/yamamoto-masao-a-box-of-ku-number-599>. Acesso em 18 jan. 2021.

Nakazora #1419. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/foto/editorial/no-rio-galeria-marcelo-guarnieri-traz-fotografias-do-japones-masao-yamamoto/>. Acesso em 19 jan. 2021.

Kawa=Flow #1641. Disponível em: <https://thegeorgiareview.com/posts/kawaflow/>. Acesso em 18 jan. 2021.

Kawa=Flow #1589. Disponível em: <https://thegeorgiareview.com/posts/kawaflow/>. Acesso em 19 jan. 2021.

Kawa=Flow #1545. Disponível em: <https://thegeorgiareview.com/posts/kawaflow/>. Acesso em 19 jan. 2021.

Kawa=Flow #1588. Disponível em: <https://thegeorgiareview.com/posts/kawaflow/>. Acesso em 19 jan. 2021.

Kawa=Flow #1533. Disponível em: <https://thegeorgiareview.com/posts/kawaflow/>. Acesso em 19 jan. 2021.

Kawa=Flow #1637. Disponível em: <https://thegeorgiareview.com/posts/kawaflow/>. Acesso em 20 jan. 2021.

Kawa=Flow #1627. Disponível em: <https://thegeorgiareview.com/posts/kawaflow/>. Acesso em 20 jan. 2021.

Kawa=Flow #1504. Disponível em: <https://thegeorgiareview.com/posts/kawaflow/>. Acesso em 20 jan. 2021.

Bonsai #4021. Disponível em: <https://www.jacksonfineart.com/artists/139-yamamoto-masao/works/35354/>. Acesso em 21 jan. 2021.

Kawa=Flow #1592. Disponível em: <https://thegeorgiareview.com/posts/kawaflow/>. Acesso em 21 jan. 2021.

11

Clarissa Rita Daneluz

O QUE PODE
UM ROSTO?

- O rosto é...
- Numérico, humano, quântico?
- Fabular.
- Neste caso, o que pode um rosto?¹²³

...

Paisagem, tela, operador de conhecimento de algo, alguém. Nosso rosto movimenta-se por estados de naturezas e velocidades diferentes.

Nos ambientes computadorizados e em rede capturar, comparar, reconhecer; dissecar, gerar, editar são gestos que forjam um rosto completo, perfeito – convenção do monstro, ou a face desfigurada da beleza (?). Visualizar alterações nas características de um rosto, ser reconhecido por algoritmo em locais de uso comum e no acesso a dispositivos particulares, interagir de forma remota por uma tela são ocorrências típicas de rotinas programadas por softwares. De qualidade digital e instantânea, a detecção, edição e geração de imagens faciais nos levam a pensar que o rosto humano, sujeito indeterminado, se governa ou que, talvez, sejamos cópias fisionômicas padronizadas.

Em geral, a face humana pode ser pensada como um tipo de suporte para ações de um tempo inapreensível, passado. Entre herança genética e cultural, entre gestos tornados hábito e plasticidade adquirida por acidente ou por escolha (mesmo que ilusória), formam-se e deformam-se nossos traços distintivos. Somos feitos para acabar.

¹²³ A estrutura do presente texto é a de um retrato. A discussão do objeto rosto (humano e/ou imagem sintética) comporta um tipo de espelhamento. A forma que o documento assume é resultado de recortes, colagens, sobreposições de trechos, diálogos, notas extraídas do meu documento tese: "Antiface / rosto imaginário. Fabulações nas imagens geradas por softwares". Estes gestos atualizam espaços de pensamento assim como ensaiam mimetizar aquilo que se faz mimese.

Quando retrato sintético¹²⁴, o rosto é um dado de partilha programada por *softwares*¹²⁵, num espaço/tempo em que a qualidade desses traços depende de outra natureza. Somos feitos imagem para não ter um fim.

Acontece que menos as informações úteis para a composição de um rosto médio, uma face sintética também difere de si constantemente – também pode acabar. Por exemplo: quando um erro¹²⁶ suspende o tempo das operações programadas as imagens são geradas na autonomia e controle reverso dos dados disponíveis. Nesse sentido, podemos supor que o espírito da natureza algorítmica é também potencialmente errante e que nestas condições se põe a fabular. Assim

¹²⁴ Retrato sintéticos são gerados a partir de diagramas, fragmentos, combinações de faces universais. Um conjunto de procedimentos técnicos idêntico era usado na formação dos “retratos compostos” (1877) de Francis Galton; na composição de “kits fotográficos” (Identikit / 1959, Hugh McDonald; Photo-FIT / 1970, Jacques Penry), inspirados no sistema *portrait parle*/retrato falado (séc. XIX), de Alphonse Bertillon, e em livros académicos do século XVI e XVII (autores como Odoarto Fialetti, Giovanni Battista della Porta, Charles Le Brun, Johann Caspar Lavater, dedicavam-se ao estudo do desenho de fragmentos faciais). Desenvolvidos atualmente por softwares, tais procedimentos geram imagens entre “o que é visto” e “o que a máquina vê”, entre *visage* – aqui atribuída ao rosto percebido pelo olho humano, e *eigenface* – a percepção facial maquínica realizada por algoritmo. Em geral, os programas para detecção e reconhecimento facial alimentam bancos de imagens que atendem diversas áreas (criminal, política, da saúde, entretenimento, educação, das artes e do audiovisual, por exemplo) (MARTÍNEZ; LOZANO, 2019; LEE-MORRISON, 2018).

¹²⁵ Informalmente podemos dizer que um rosto (informação de entrada) é capturado e processado pela linguagem computacional e devolvido como imagem digital (informação de saída). Ou seja, a face humana se converte em uma imagem gerada pelo olhar da máquina.

¹²⁶ Entre dados e informações, funcionalidade, automatismo, probabilidades, os softwares evitam falhas, deformações. A noção de *erro* como produto tecnocultural está associada ao termo *glitch*, definido como uma súbita irregularidade ou mau funcionamento, geralmente temporário, do equipamento: “Embora hoje em dia um *glitch* possa ser de qualquer tipo, a palavra foi usada originalmente por engenheiros eletrônicos dos EUA na década de 1960 para significar ‘uma onda repentina de corrente elétrica’. Pode derivar do iídiche *um lugar escorregadio* (CRESSWELL, 2014, p. 72). Para Iman Moradi, o *glitch* não é um mero erro de sistema, mas um potente recurso de produção estética. A estética *glitch* se caracteriza por traços de fragmentação (partes da imagem são transferidos e traduzidos incorretamente), repetição (o que se repete de maneira única, imprevista, acidental e complexa por meio de um processo computacional casual), linearidade (ligado a componentes individuais que podem ser pixels e camadas de separação de cor com tendência a fusão em fileiras que formam linhas), e complexidade (grosso modo: na transferências de arquivos os pixels são “quebrados” e as qualidades de informações de uma mesma imagem são enviadas separadamente em “pacotes”. Quando algum desses pacotes se perde a falha acontece (MORADI, 2004, p. 28-32).

como ao rosto humano pode a plasticidade ser destrutiva, pode a face sintética tornar-se “um lugar escorregadio”.

Para Tim Barker (2011), a imprevisibilidade no ambiente softwarizado depende dos eventos “reais” do sistema, do processamento e geração das formas provisórias que engendra, e de eventos “virtuais” (potência de desvios, falhas, reconfigurações aleatórias, intrínsecas ao aparelho). Ou seja, um erro se atualiza, torna-se criador, tanto por ações intencionais, planejadas por agentes externos – programadores, artistas, usuários –, quanto pela imprevisibilidade do aparelho, pela “arte da máquina”.

Um rosto fabular pode limitar-se ao meio, a mediação de fatores externos ou, dispor-se como intercessor das próprios modos de presença. Um arquivo de dados em um sistema que lê arquivos de vídeo ou as ações de um usuário que interage com um sistema para causar erros, por exemplo, segundo Barker (2011), são gestos criativos que liberam o sistema de seu funcionamento preciso. Assim

como as propostas: *Obliques Strategies*¹²⁷, *Máquinas inúteis*, *Máquina final* / *Máquina definitiva*¹²⁸.

O imprevisível, o errante na ecologia dos softwares e a humana “faculdade fabuladora” se encontram. Para Henri Bergson (1978), a função capaz de substituir as “imagens-lembranças reais por imagens-falsas”, lembrança por imaginação, compete à fabulação. A faculdade fabuladora aciona “virtualidades de instinto”, resíduos dessa potência criam e atualizam a mitologia, a fábula na literatura e outras artes humanas. Nem “reais” nem “falsas”, mas “símbolo dinâmico da passagem, e não da paragem” (BERGSON, 2010).

¹²⁷ *Obliques Strategies*, “Estratégias oblíquas. Mais de cem dilemas valiosos”, é um baralho de cartas impressas criado por Brian Eno e Peter Schmidt e publicado pela primeira vez em 1975. Cada carta oferece um aforismo destinado a ajudar artistas (especialmente músicos) a quebrar bloqueios criativos encorajando pensamentos oblíquos. Os “conselhos” ditados pelas cartas muitas vezes sugerem uma ação a ser realizada, uma citação enigmática, ou um princípio criativo, como os exemplos: “Tente fingir!; Existem seções? Considere as transições; O que aumentar? O que reduzir?; Exponha o problema em palavras tão claramente quanto possível; Use uma ideia antiga; Qual a solução mais simples?”. Disponível em: <<https://www.joshharrison.net/oblique-strategies/>; <http://www.rtqe.net/ObliqueStrategies/>.

¹²⁸ O artista e designer Bruno Munari absorveu e recriou influências de diferentes movimentos artísticos (Futurismo, Surrealismo, Arte Concreta) explorando conceitos fundamentais de funcionalidade e inutilidade. Embora tenha criado muitos objetos úteis e funcionais, Munari é mais conhecido por suas *Máquinas inúteis*, quando no início dos anos 1930 criou delicados trabalhos abstratos de papel, papelão, barbante e vidro. Inspiradas por memórias de infância de balanços e tiras de papel que ele usava para recortar e observar flutuar para fora da janela de seu quarto, essas esculturas são um elo com seu passado e uma exploração teórica de suas ideias sobre funcionalidade e arte. Em outro projeto, *Livros ilegíveis*, Munari questionou a natureza do que constitui um livro removendo sua função primária como um objeto que enquadra informações textuais, criando objetos visuais e táteis. Em vez de serem simplesmente lidos, os livros são projetados para uma interação lúdica, questionando a natureza linear e prescritiva dos livros infantis. Os primeiros livros ilegíveis, feitos com diferentes materiais, foram expostos pela primeira vez em Milão, na livraria Salto, em 1950, em exemplares feitos à mão. Em: < <http://www.munart.org/index.php?p=9>. Nessa esfera, Marvin Minsky, um dos pioneiros da inteligência artificial, professor do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT) e inventor da “Calculadora Neural-Análoga Estocástica de Reforço” (SNARC, na sigla em inglês), o primeiro neurocomputador do mundo, idealizou “a máquina mais inútil do mundo”, também chamada de “máquina final”, que na época foi construída por Claude Shannon (“pai da teoria da informação”). Em síntese, a “máquina definitiva” alojava um interruptor que quando acionado abria uma tampa emitindo um zumbido e ao mesmo tempo uma “mão/dispositivo” que o desligava. Um tipo de auto-referência final: uma máquina cujo propósito era se desligar. Em: Marvin Minsky, *Making the most useless machine* < <https://youtu.be/CloddZ1NOVM>.

Conforme Gilles Deleuze, apreender a função fabuladora é saber captar nos movimentos, os gestos de desterritorialização, é inventar a própria memória: “O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro”. A função fabuladora com vitalidade de uma “imagem-tempo” ativa no intervalo que dura no próprio momento das relações postas em cena, que rompe a representação indireta/subjetiva [imaginativa] e ao mesmo tempo quebra a sequência empírica do tempo [ficcional] (DELEUZE, 2005, p. 182-188).

A “função fabuladora” como uma dobra entre virtual e atual, um intercessor, “em flagrante delito de fabular” (DELEUZE, 1992, p. 160), desfigura a percepção habitual, útil, que incorpora as imagens atuais de um rosto.

Em condições de partilha, fabulação, conhecimento e reconhecibilidade, as imagens softwarizadas se tornam um tipo de antídoto de suas próprias fórmulas e convenções. Antiface e Rosto Imaginário são palavras, nomes, tendências do nosso rosto feito síntese no ambiente virtual. Inventar um rosto, como faz a “criança povo”¹²⁹ da brincadeira o brinquedo, viagem de rumo e duração indeterminados, fabulação de memórias. Assim as fórmulas servem, por opção, ao prazer da inoperância que iluminam. Para captar este exato instante onde a imagem atual do objeto se põe a fabular é preciso que você também se disponha a imaginar.

...

¹²⁹ “Os povos, como as crianças, pensam e creem, simultaneamente, brincando: porque sua racionalidade é pura ou poética, ou seja, divina. Por isso, enquanto Deus joga com os povos analfabetos como com as crianças, o Diabo está sempre jogando sujo com os que são letrados, como com os homens que também o são, os *homens das letras*. O que um povo tem de criança, e o que um homem pode ter de povo, que é o que conserva de criança, é, precisamente, o que tem de analfabeto” (BERGAMIN, 2014, p. 57).

This is person does not exist: “Clique em atualizar para encarar outro estranho imaginário. Não entre em pânico. Aprenda como funciona. Ajude essa IA [Inteligência artificial] a continuar sonhando”¹³⁰.

Archive Dreaming:

Uma adolescente zomba do espectador, seus olhos olhando em direções ligeiramente diferentes. Em outra, uma mulher pálida sorri calmamente enquanto olha ao longe em meio a um fundo assustadoramente branco. Em um terceiro, uma mulher olha para o espectador, seu olhar particularmente humano. O rosto de um homem tem texturas diferentes em lugares diferentes, fazendo-o parecer um ciborgue – o que, em certo sentido, ele é. Um é um toque morto para Michael Jackson. Enquanto áreas dos retratos parecem falhas quando você aumenta o zoom, outras quase parecem pinturas a óleo. Talvez Tyka um dia consiga gerar imagens tão detalhadas que parecem obras-primas centenárias¹³¹.

CV Dazzle, camouflage from visual face-detection technology:

Recebi muitas mensagens sobre a relevância do *CV Dazzle* em 2020. “Funciona?” é uma pergunta comum, mas precisa ser reformatada. *CV Dazzle* não é um produto nem um padrão. *CV Dazzle* é um conceito e uma estratégia: você pode parecer reconhecível pelas pessoas, mas irreconhecível pelas máquinas, existindo em um estado de percepção duplo. A maioria dos exemplos aqui foram projetados entre 2010 e 2013, antes de as redes neurais serem amplamente usadas e projetadas adequadamente para o método de detecção de faces Viola-Jones Haar Cascade, mas não foram projetadas para serem usadas em 2020 contra DCNNs. Portanto, você não deve esperar que um design de 2010 seja aplicável a um algoritmo a

¹³⁰ Do projeto *This is person does not exist*: “Hit refresh to lock eyes with another imaginary stranger. Don’t panic. Learn how it Works. Help this AI continue to dream. In: “<<https://thispersondoesnotexist.com/>>”.

¹³¹ Da série *Portraits of Imaginary People*, “Retratos de Pessoas Imaginárias” criados pelo artista Mike Tyka a partir de redes neurais artificiais, <<http://www.miketyka.com/?s=faces>>. Tradução nossa.

partir de 2020. Uma pergunta mais útil a ser feita é “o design X funciona contra o algoritmo Y?”¹³².

A matéria humana, o retrato sintético: artes de “berliques e berloques”¹³³.

...

Lembrar a velha piada de Uma noite na ópera, dos irmãos Marx: 'Tudo em você me faz lembrar você – seus olhos, seu pescoço, seus lábios... tudo, menos você!'

Slavoj Zizek

É justamente do que me queixo – disse Humpty Dumpty. O seu rosto é igual ao de todo mundo... os dois olhos, tão... (marcando o lugar deles no ar com o polegar), nariz no meio, boca embaixo. É sempre a mesma coisa. Agora, se você tivesse, por exemplo, os dois olhos do mesmo lado da cara... ou a boca na frente... isso me ajudaria um pouco.

Lewis Carroll

- Ei, o que você está fazendo?
- Escrevendo, conversando com algumas imagens.
- Posso ver?
- ...
- Antiface e rosto imaginário?
- Isso. Tendências nas imagens de rosto geradas por softwares.

¹³² CV Dazzle, camouflage from visual face-detection technology, “Deslumbrar, camuflagem para tecnologia de detecção visual de rosto”, desenvolvido por Adam Harvey, explora como a moda poderia ser usada para evitar o reconhecimento facial por dispositivos de vigilância, <<https://cvdazzle.com/>>.

¹³³ Tudo é verdade, tudo é mentira. Jogo entre “burla” (engano ou zombaria) e “birla” (trapaça). (BERGAMIN, 2012, p. 28).

- E o texto?
- Está incompleto.
- Ler em voz alta pode ajudar a rever Le rêve¹³⁴. Desculpe, não resisti.
- Hahaha. Ok. Então feche os olhos.
- ...
- ...

Antifaz, guerrero del antifaz (REVILLA, 2009, p. 43), ergueu-se a partir de um erro. Havia lutado contra os cristãos pensando ser filho de um rei muçulmano. Ao saber de sua verdadeira identidade decidiu assumir o lado adversário em defesa dos pobres e desvalidos. Para tanto, abdicou do próprio rosto, não poderia ser reconhecido como traidor. Menos um rosto, mais uma face. Um disfarce, um mito. A máscara encobre e não subtrai. Tem a função de proteger o que adere. Paradoxalmente, a intensidade de tal sobreposição é capaz de tornar-se a coisa da qual se pôs a deixar invisível e, sem ela, nada nem ninguém pode ser reconhecido. Se alguém percebesse que o homem dissimulava seu rosto sob uma máscara e, de improviso, conseguisse arrancá-la, poderia ver que o guerreiro usava uma máscara exatamente semelhante a seu rosto.

¹³⁴ “Fechemos os olhos e vejamos o que acontece. Muitas pessoas dirão que não acontece nada: é que elas não olham atentamente. Em realidade, percebem-se muitas coisas. Inicialmente um fundo negro. Depois manchas de diversas cores, às vezes pálidas, às vezes de um brilho singular. Essas manchas se dilatam e se contraem, mudam de forma e de nuance, estendem-se umas sobre as outras. A mudança pode ser lenta e gradual. Às vezes acontece com extrema rapidez. De onde vem essa fantasmagoria? (...). Mas pouco importa a explicação do fenômeno e o nome que se lhe dê. Ele se encontra em todo mundo, e fornece, sem nenhuma dúvida, a matéria na qual esculpimos muitos de nossos sonhos. (...) O sonho é a vida mental inteira, menos o esforço de concentração. (...) Por aí, e por aí somente, é que ele se distingue do homem desperto. (...) Ao sair do sonho se observará a passagem do sonho à vigília, atento ao que é essencialmente desatenção, surpreender-se-á, do ponto de vista da vigília, o estado de alma, ainda presente, do homem que dorme” (BERGSON, [1901] 2004, p. 1-6).

Antifaz é o encontro potente de uma face imanente e o corpo efêmero de um homem. Atualiza-se o guerreiro, aquele que sabe esperar a sorte da guerra, sabe como e quando agir. E qual é a sorte da guerra? Ora matar, ora morrer, entendidos como dois estados provisórios da matéria. Ao final, vence aquele que for capaz de fazer durar seus gestos. Morre o homem, ficam as ideias. Não é assim que dizem? Antifaz é seu escudo, sua arma, um navio e cavalo bélicos, é a própria guerra. Entende-se nela, com ela.

Quando criança era comum acompanhar meu pai em torneios de laço. Ele é um exímio cavaleiro, busca conhecer o animal antes de competir com ele. Caçula, depois de três irmãos, o convite ou encorajamento para saber montar a fim de concorrer a prêmios, nunca aconteceu. Na verdade, isso também nunca me incomodou, eram outros tempos. Mas num dia desses, falando com meu pai depois de irmos sozinhos, os dois, para o campo, acabei perguntando o que eu precisava para ser ginete. Eu queria experimentar. Sempre gostei de andar a cavalo, por um momento achei que além de me inteirar das regras do jogo dos rodeios, isso bastasse. Foi quando ele respondeu, camuflado num sotaque uruguaio (porque sabe que aprecio): “Filhoti, andar por prazer é um acordo entre você e o cavalo em condições de puro deleite, não importa o que você faça, estão firmes no mesmo propósito, cada um na sua frequência. E isso é praticamente inútil em outro jogo. Para competir você precisa dominar essa natureza, ou, pelo menos convencer-se disso porque, afinal, um bicho tem suas próprias vontades; e assim tratar que ele também se disponha a estar com você. Conversa, treino, confiança; pôr-se e dispor-se na hora certa. Mas claro, nada impede que manifeste a imprevisibilidade de seu temperamento e resolva dar pinotes, querer livrar-se da situação. É quando você deve usar as rédeas com toda a força para não deixar que ele abaixe a cabeça e com o traseiro lhe jogue pra fora da montaria. Ao conseguir essa façanha, você não cai do cavalo e juntos ainda fazem uma bela pose fotográfica”.

Fiquei pensando no que ele disse e me dei conta da qualidade do tempo que isso requer e não desisti da ideia. Foi como se me ensinasse um tipo de segredo, como aquelas receitas de família que são compartilhadas por gerações em caderninhos amarelados, as letras adestradas por caligrafia, algumas páginas faltando – um espaço para a invenção, quais os próximos passos a seguir para a massa não desandar? E se o cavalo disparasse comigo, ou sequer me deixasse montar? O que meu pai faria? Imprevistos com os quais a intuição desperta para desenvolver uma postura, um jeito próprio de andar, cozinhar, de fazer durar um esquecimento vital, amoroso. A conexão com aquele que tirar-se como única memória possível para que o outro invente as suas.

Um *Argonauta renova seu navio durante a viagem, sem lhe mudar o nome. Assim como as partes do Argo são trocadas com o tempo sem que o barco deixe de se chamar Argo, o significado de um ensinamento, de um passado, deve ser renovado a cada uso, pois a própria tarefa do amor e da linguagem empenhados nesses gestos consiste em dar a uma mesma coisa inflexões sempre novas*¹³⁵. O Argonauta e seu navio, o cavaleiro e seu cavalo, a máscara e seu rosto: o guerreiro de antifaz. A justa aderência entre as partes envolvidas, situações, objetos, paisagens.

Cobrir, aderir é também camuflar. Fazer do rosto visagem, ofuscar a percepção, deslumbrar com excesso de luz, escuridão, presença. *Dazzle*, o nome atribuído a um tipo de camuflagem naval usada na Primeira Guerra Mundial, consistia na técnica de cobrir os navios com desenhos de inspiração cubista para quebrar a continuidade visual e ocultar a orientação e o tamanho das embarcações. Como base nesses padrões gráficos buscavam assegurar certa invisibilidade, confundir o adversário e evitar contra-

¹³⁵ Segundo Roland Barthes, “embarcação sem outra causa que não seja seu nome, sem outra identidade que não seja sua forma” (NELSON, 2017, p. 160).

ataques submarinos. A geometria encontrava-se nas oscilações da paisagem. Entendiam-se antes de qualquer combate. Um artifício mimético capaz de cativar as águas, seu entorno. Nessas condições, o navio e o mar criavam sua antiface. Um olho mira / um olho fecha, a bala, a mão, a mira, a espera, o disparo. O que atinge aquele que se encontra com a visão turva? A intuição atira ao alvo errado e acerta.

Até onde a história se confirma, as camuflagens de guerra acompanhavam os avanços de outras tecnologias bélicas. Nas condições da primeira Grande Guerra, a estratégia *Dazzle* foi adaptada aos uniformes dos combatentes. As primeiras camuflagens eram feitas com tecidos rudes cobertos de linhas oblíquas monocromáticas. Os uniformes cobriam todo o corpo, inclusive o rosto dos soldados e serviam para qualquer ambiente de ação – no mar, na terra ou no ar. Isso porque as armas de guerra do período eram projetadas para ações nesses ambientes concretos. Disse que esses disfarces acompanhavam outras tecnologias porque atualmente confundem-se. As armas, as camuflagens, as guerras. Ambientes físicos e territórios geográficos seguem em disputa, no entanto, inclinam-se a coadjuvantes quando se trata de “entender-se com a paisagem” para armar ataques e contra-ataques. Sensores e câmeras inteligentes acoplados em diversos dispositivos (armas, capacetes, veículos, lugares, corpos) são capazes de detectar e reconhecer um alvo em situações, até então, muito adversas a natureza humana e para tecnologias anteriores (escuridão, iluminação extremas, altas e baixas temperaturas, muitas vezes em oscilações bruscas, nuvens de gás tóxico – as máscaras respiratórias tornam-se “escafandros lunares”); além disso, as camuflagens são desenvolvidas com tecidos tecnológicos e padronagens geradas por algoritmos capazes de mimetizar a paisagem em que se insere, seja concreta/informacional, seja virtual/computacional. Ou seja, a cultura dos softwares com as tecnologias armamentistas e químicas atualizam diferentes qualidades de guerra, alteram nossas condições de experiência em espaços

difusos de conflito. As camuflagens são muitas, embaralham os sentidos, flertam com esquinas; o inesperado quer entrar, você deixa? Pode ser um engano, mas as coisas que não dependem de nós são muito espirituosas, ligeiras; nos convencem fácil do contrário e assim fazem de nós o seu cavalo.

“Como fotografar um espírito?”. As fotografias que registram os Selk`nams no início do século XX dispararam repostas possíveis. Corpos integralmente revestidos de tinta negra amparam linhas e pontos brancos, penas, ossos, chifres de animais. Não há face humana, mas o retrato de uma presença imaterial. *Usando ferramentas e métodos associados à racionalidade e à visibilidade, temos imagens sólidas – e, somos tentados a dizer, digna de fé – de um ser sobrenatural.* O caráter indiciário da fotografia analógica a mostrar coisas habitualmente invisíveis. Num período histórico afeito a imagens imprecisas, turvas, a intersecção fantasmática presente nesses registros opõe-se a caricatura de uma *súbita aparição espectral* produzida por artifícios técnicos (BARTHE, 2018, p. 10-23). Pela superfície imagética somos levados a relacionar as camuflagens Dazzle e as pinturas, bricolagens Selk`nam, os vetores, pontos nodais, módulos e tramas virtuais que mapeiam e geram o rosto e os espaços de convívio. Nessa instantânea ou preguiçosa/adestrada semelhança visual, temos um corpo que naturaliza a guerra, as instâncias de controle, e um corpo entregue à fabulação de um espírito.

Todo rosto tem seu oposto correspondente chamado *antiface* – virtualidade constituída do impulso vital e da força reversa de sua própria natureza. Atual, torna-se o rosto que *difere* de si a fim de preservar seu movimento. A linguagem persegue o intraduzível e assim se anima e nos seduz. Oposto, contrário, avesso; a máscara, o véu, a camuflagem – simplesmente não estão onde mais se pensa.

Qual seria a antiface do *flanêur*¹³⁶? Você? Do navio, o mar. Da paisagem, a camuflagem. Da camuflagem? A natureza antifaz não parece reversível; não como aqueles casacos temperamentais – de um lado xadrez e de outro liso/monocromático. A reversibilidade total é uma tendência do espírito mágico das tecnologias. Gerada por computador, essa face oposta é uma imagem virtual cada vez mais previsível. *O software começa identificando métricas faciais exclusivas a partir de um conjunto de dados de fotos. As dimensões psicologicamente relevantes, como sexo e expressão emocional, são revertidas por esse processo – a mulher se torna masculina, o sombrio se torna alegre; a aparência do rosto assume a valência oposta, uma tez escura se torna clara*¹³⁷. Aliás, nessa linha, você talvez se lembre como as traduções online para idiomas já foram mais precárias, risíveis. Pois é, atualmente os algoritmos são capazes de “zerar uma forma”, comparar e reverter dados de modo mais preciso e veloz, e quantas vezes forem necessárias, enquanto buscam a melhor versão para determinado contexto. A lógica aplicada no processamento e geração de retratos sintéticos é semelhante. Os softwares aprendem com as inclinações intrínsecas ao rosto, mortal e inapreensível, não apenas a imitá-lo, detectar, reconhecer e simular sua presença, mas a engendrar outra natureza (e/ou) sua antiface. Assim como as palavras e as línguas, o rosto humano é um terreno que não cansamos de laborar, mas sendo um dado concreto de matéria viva, ele respira, e com esse movimento está a se modificar desde uma origem. Independente de nossa vontade e controle, o rosto não para. As caretas, emoções, maquiagens, caracterizações artísticas, cerimoniais, e mesmo a impassibilidade de um rosto criminoso, tem a face humana como arena, tela, superfície. No entanto, esse espaço

¹³⁶ Em Walter Benjamin (1991, p. 126), a figura do *flâneur*, concebida pelo escritor Edgar Allan Poe, faz-se imagem do homem moderno sob os efeitos da multidão: a “uniformidade do comportamento” e a “uniformidade dos gestos”, do sorriso “subentendido no familiar *keep smiling*” como um amortecedor gestual e da relação entre selvageria e disciplina.

¹³⁷ Mais sobre antifaces em: R. Jenkins and A. M. Burton “100% Accuracy in Automatic Face Recognition” <<https://www.cs.swarthmore.edu/~turnbull/cs97/f08/paper/thomas08.pdf>>

de labor, jogo, graça, não é vazio, não está em branco, não pode ser “zerado” à conveniência de um uso – a não ser pelo artifício de uma máscara computacional/redundante, mesmo que (ainda) incapaz de apagar por completo o estado atual do existente.

A técnica de decapitação servia a propósito semelhante: cancelar uma identidade sob máscara reversa. Contudo, na cabeça separada do corpo, como num retrato, resistia um rosto inteiro. Na falta de uma máquina de apagar rostos, a desfiguração, um dos efeitos concretos da Guerra (das guerras) cumpre parcialmente a tarefa. Invadir – ocupar – destruir – anular traços de distinção – constituem a primeira etapa para forjar um lugar a partir de outras regras, em geral, de forças dominantes.

Homens sem narizes são muito bonitos, parecem antigas estátuas de mármore¹³⁸. Quando a referência de beleza/verdade está na régua de uma adequação, as coisas tendem a não respirar. Tornando-se útil a estruturas homogêneas / adversas ao movimento, negam a duração em nome de um tipo de sobrevivência. Desautorizar o corpo, eliminar tudo o que nos resta como paragem, confiança em nossa própria matéria. Para toda a diferença, para todo o genuíno, o escárnio de uma imperfeição simulada, mas indispensável/útil, democrática (?). A desfiguração de um rosto, a destruição de um território; a deformação define os limites possíveis da forma. As novas formas dependem da atualização divergente na conexão entre conhecimento humano e evolução criadora; são dados heterogêneos, informes e diferentes em relação aos de origem. Face adaptada e cativa,

¹³⁸ Tradução nossa para: “The men without noses are very beautiful, like antique marbles”, de Kathleen Scott. Extraído do texto *Faces of War*, de Caroline Alexander (escritora e cineasta americana). Conforme a matéria, por volta de 1917, o médico neozelandês Harold Gillies agregou a sua equipe em Londres artistas escultores e pintores no intuito de buscar soluções plásticas para os rostos desfigurados durante a Grande Guerra. Em: <<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/faces-of-war-145799854/>>. Mais sobre o tema: “Plastic Surgery of the Face” (Harold Gillies); Project Façade, Paddy Hartley; Archives of American Art / Anna Coleman Ladd.

antiface mestiça e aberta. Antiface cativa, face liberta? Erro programado e acerto imprevisto parecem forjar as imagens provisórias que definem os problemas essenciais de um tempo. Uma chave invertida abre alguma porta?

Uma visão computacional habilitada somente a ver\detectar fotografias ou vídeos também computacionais depende da identificação e da relação espacial dos principais recursos faciais, como simetria e contornos tonais. Como criar condições para que a potência do erro, latente na programação, atualize essas imagens? Se existe um banco de dados de rostos para comparação, como também podemos usar esse sistema para criar imagens recombinantes? Respostas especulativas não faltam: uma Antiface que explora o uso de algoritmos para desativar outro sistema algorítmico. Ou seja, quebrar a continuidade visual de um rosto fazendo com que os padrões de pixel que definem partes do rosto – olhos, nariz, bochechas –, pela coloração e formato, sejam anulados. Aplicar filtros faciais em imagens que não formam a aparência de um rosto já conhecido pelos códigos numéricos – simplesmente eles não funcionam porque cegos para informações não inscritas no software. Desvios, estratégias obliquas, máquinas inúteis, camuflagens – modos de suspender o tempo das convenções ao expor a utilidade de uma caricatura –, em outras palavras, gestos que atualizam problemas reais usando a qualidade inoperante das representações.

Um casaco reversível usado sempre do mesmo lado, um casaco comum usado ao avesso. Frente e verso, lado xadrez e lado monocromático/liso, alternados rapidamente num mesmo ambiente e situação. Pôr e tirar a máscara, maquiar e demaquilar, aplicar e apagar um efeito digital. Remover o próprio rosto. Começar de novo. Acaso e determinismo são movimentos intrínsecos ao processamento e geração de retratos sintéticos – ao rosto e ao seu

oposto. Cabe à intuição modular a intensidade dessas potências, não em oposição valorativa, mas em interação fabulatória.

Frutas e flores, legumes e animais, retratos correspondentes a uma alegoria benjaminiana? O olhar vacila. Cabeças compostas pertencem ao reino animal, ao reino humano ou vegetal, orgânico ou inanimado? *Essa ambivalência que mistura as fronteiras do natural e do artificial garante-lhe uma longa descida à arte moderna, especialmente ao surrealismo e à arte contemporânea; “Vertumnus”, de Giuseppe Arcimboldo (LAPLANTINE; NOUSS, 2007, p. 109).*

Zombie – grafia crioula da palavra *zumbi* – exemplo extremo de miscigenação. *Morto-vivo ao mesmo tempo, ele condensa em si mesmo o paradoxo irrefutável e impensável de tudo ou do ser. O zumbi nunca mais estará totalmente vivo, nem totalmente morto (...), impossível regressar a um ponto de partida e a uma identidade, de ser social ou de morrer, estabilizado e reconhecido. O zumbi permanece naquela área enevoada que separa a vida da morte. Ele se move, come, ouve e até fala, mas não tem recurso ou está ciente de seu estado. O zumbi é um pouco aquele último e inquietante horizonte no qual se desdobram as demais paisagens mestras, lembrando insistentemente até que ponto é necessário fazer com que os pontos de vista joguem incessantemente para nunca cair no irremediável. Nada nunca é concluído. Sem dúvida, essa é uma das lições da mestiçagem (LAPLANTINE; NOUSS, 2007, p. 744-746).*

Qual a diferença entre o retrato do rei “*Vertumnus*”, de Arcimboldo, o guerreiro de *Antifaz* e um *Zumbi*? O jogo da camuflagem, e camuflagem do jogo. E qual a diferença do jogo da camuflagem / a camuflagem do jogo e o algoritmo? Errância controlada, controle errante? Pensando bem, o princípio operatório parece idêntico. Mas o algoritmo não é objetivo – não quer nada, não deseja nada, sua escritura sim. Mascara o jogo

e a camuflagem até que essas diferenças sejam inúteis. A graça engraçada, a emoção/inteligência do espírito, a arte do jogo e o jogo de cena. Os *softwares* em rede engendram sua própria arte jogo arte; rosto imagem rosto. Mas é bom lembrar que essas palavras e números quando se juntam são camadas e camadas deslizantes, ora pela inteligência, ora pelo temperamento – vão rapidamente ao “pé da letra” até abstrações complexas¹³⁹.

Correndo os riscos de uma perspectiva evolucionista (presente nas tramas miúdas da “ciência sem nome” e “nas sombras dionisíacas”), suspeito que o alvo das tecnologias atuais seja o *dedão do pé* – não o rosto ou a *mão* – porque entendido como a *parte mais humana do corpo do homem*. Afinal, é justamente o que se mostra atrofiado no macaco durante nossa escalada “civilizatória”. *A parte mais humana é precisamente aquela na qual se tornam evidentes as marcas dessa perda* (MORAES, 2002, p.189). E nós? Como e o que perdemos em relação a essa outra natureza computadorizada / virtual? (...)

“O dedão? Você inventa cada coisa. Juro que tentei especular, mas simplesmente não consegui. Sabe, nesses tempos pandêmicos tenho evitado pensar muito. E pra dizer a verdade, nem saio mais, procuro não caminhar por aí; vai que o vírus me encontra, ou eu o encontro? É mais seguro sentar na frente de

¹³⁹ Podemos dizer que a tendência humana ao disfarce, aos jogos de linguagem, à invenção histórica nas imagens e especificamente nas imagens de rosto, entrega na comicidade a prova de sua qualidade onírica, imaginária. “A pessoa que se disfarça é cômica. A pessoa que se acredite disfarçada também o é. Por extensão, todo disfarce vai se tornar cômico, não apenas o da pessoa, mas o da sociedade também, e até mesmo o da natureza” (BERGSON, 1983, p. 23-24) A imaginação atua em lógica semelhante a do sonho, não aquele das fantasias individuais, mas o que sonhado em partilha comum, social. Em *O riso* o autor discute a lógica imaginativa sobre os mecanismos da comicidade. O riso é tomado como elemento que exprime o instinto de “amaciamento” da rigidez dos hábitos e ao mesmo tempo o caráter punitivo aos que sonham/imaginam desinteressados dos costumes também imaginários, mas de função homogeneizante. A “fantasia cômica” das imagens evocadas em sonho, as visões desviantes do cotidiano que muitas vezes acabam aceitas e compreendidas por uma sociedade nos informam sobre os processos da imaginação humana, em específico da imaginação coletiva, sobre a arte e a vida.

um computador ou com um celular na mão para resolver as coisas. Durante a semana tem dias que parecem domingo, uma beleza. Se bem que tem sábados idênticos a uma terça-feira infernal. E outra, não precisamos nos deslocar para encontrar as pessoas; marcado o horário, escolhemos uma posição confortável, camuflamos o ambiente (a bagunça da casa, a parede que mofou por conta do vazamento do banheiro, essas coisas) – aplicando fundos de tela, alguns são até criativos. Claro, ataques “bombers” dão uma “zoada” nos eventos online. Já presenciei alguns, você não? Cons – tran – ge – do – res, e ridículos também; sempre explorando imagens pornográficas. Poderiam ser mais inteligentes, quem se abala com isso hoje em dia? Ah, o melhor de tudo: ninguém nota que envelheci dez anos em um – um salve à magia dos filtros faciais! Todo mundo usa, mesmo os mais “discretos”. E quando não estou afim de aparecer de nenhum jeito, basta acionar aquela telinha de fundo negro com o ícone de uma “pessoa”; convenhamos, mais parece um palhacinho branco, sem olhos e triste; é possível mudar o fundo e a cor do palhacinho? Enfim, confesso que muitas vezes fico triste também, e com raiva, e perco o sono ou durmo demais. Mas ansiolíticos estão aí para isso, todo mundo usa. O ser humano tem dessas, se adapta a quase tudo; pelo menos alguns fingem bem. A gente sempre se acostuma, né!?” É?

Na ecologia dos *softwares* prever os disfarces possíveis de cada figura, explorar as transformações de uma imagem facial a fim de mapear o que lhe é intrínseco, e ampliar e o repertório algorítmico, não parece difícil. Paradoxalmente, essa visão tende a sintetizar esses dados, buscar “o mínimo denominador comum” que engendra um *rostro médio*. Em nome de uma crescente rapidez e assertividade, o programa descarta, justamente, as qualidades de exceção de um existente. Em alguma etapa do processo negar a visualidade de um rosto informático, dado que parte do mundo concreto, se torna essencial para gerar imagens redundantes / computadorizadas. Desmontes, quebras, deformações; a própria

ruína do rosto edifica os retratos sintéticos de si. Quando “devolver uma imagem” corresponde ao resgate de uma presença reversa? No entanto, as estratégias de processamento e geração de imagens faciais, mesmo consideradas adversárias a vida humana – e por isso? – nos seduzem. Ao decepcionar as expectativas do algoritmo, as “estratégias oblíquas” também criam condições para que o programa se atualize. A tecnologia expande, o rosto retrai, a tecnologia perde o alvo, o rosto se reinventa. O que dura nesse jogo é uma atração mútua de forças aparentemente opostas: preservar e transformar. Nessas condições, as tendências não são exclusivas de um estado ou outro das imagens de rosto, mas resíduos de diferentes naturezas no engenho de outra(s).

Na fabulação antiface / rosto imaginário – avesso do avesso – não há polaridades, duplicidades. O que *dura* não é a semelhança com o que é dado a fim de suprir uma *falta*, completar a forma, mas o dado novo gerado na interação das figuras. Nesses termos, não há adequação, ajuste de uma face à outra, mas uma terceira imagem sempre diferente. O desejo de não ser reconhecido, fundir-se à paisagem, migrar para um espaço outro, cobrir-se por linhas, adereços, figuras que estão “fora do corpo” e retornam a ele. Uma volta para a própria face é um tipo de reviravolta.

O que teríamos entre o rosto camuflagem e o não rosto imaginário? A imagem localizada pelo algoritmo de detecção é uma atualização de linhas, rastreamento de códigos numéricos. Numa sequência que transborda a capacidade de leitura do software, o que o aparelho enxerga volta para si. Somente consegue prever o que não é capaz de fabular por sua lógica. Para fins práticos de vigilância e controle social, a busca por uma semelhança e analogia formal, atesta que existimos, feitos de matéria porosa e mutável, mas nunca presos num único modo de registro, nem atualização completa. A aparição de nossa face nessas condições destaca a tendência

audiovisual contemporânea: não ter tendência nenhuma. A convulsiva beleza de um rosto gerado por software – viagem de rumo e duração indeterminados.

...

– Muito bonito. Mas, afinal, o que pode um rosto?

– Não sei ao certo. Mas arrisco: em sua nudez (palavra fria) fabular a própria antiface. Ou o contrário. Ou nem uma coisa e nem outra, se assim desejar.

– E o que eu faço com essa resposta?

– Você sabe. Mas já que perguntou: faça o que faria uma criança, ou um povo.

REFERÊNCIAS

BARKER, Tim. Aesthetics of the Error: media art, the machine, the unforeseen, and the errant. In: NUNES, Mark. (org.). *Error, Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures*. Continuum: Nova York / Londres, 2011, p. 42-58.

BARTHE, Christine. Como fotografar um espírito? *Zum. Revista de Fotografia*. São Paulo, IMS. #14, abril de 2018, p. 10-23.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*. Um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III, São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 103-149.

BERGAMIN, José. *A Arte de Birlibirloque*; A decadência do analfabetismo. São Paulo, Hedra, 2012.

BERGSON, Henri. O sonho. *Trans/Form/Ação*, v. 27 n.1 Marília / SP, 2004. Trad. português: Jonas Gonçalves Coelho.

_____. *O Riso*. Rio de Janeiro: Zahar Edições, 1983.

_____. *As Duas Fontes da Moral e da Religião*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

CARROLL, Lewis. *Alice* – Edição Comentada. Notas de Martin Gardner. São Paulo, Jorge Zahar, 2002.

CRESSWELL, Julia. *Little Oxford Dictionary of Words Origins*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 72.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Cinema II. São Paulo: Brasiliense, 2005.
_____. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. *Mestizajes*. De Arcimboldo a zombi. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

LEE-MORRISON, Lilla. A portrait of facial recognition: Tracing a history of a statistical way of seeing. *Philosophy of Photography*, Vol. 9, N. 2, Oct, 2018, p. 107-130.

MARTÍNEZ, José Vicente Martín; LOZANO, Sergio Luna. El rostro sintético. Estrategias de representación en torno al retrato artificial. *Artnodes*. Revista de Arte, Ciencia y Tecnología. n. 23, 2019.

MORADI, Iman. *Glitch Aesthetics*. Dissertação de mestrado, 2004. The University of Huddersfield. Disponível em : <<http://www.haraldpeterstrom.com/content/5.pdf/Iman%20Moradi%20-%20Glitch%20Aesthetics.pdf> . Consultado em 26/01/2020.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NELSON, Maggie. *Argonautas*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2017.

REVILLA, Federico. *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madri: Ed. Cátedra, 2009.

ZIZEK, Slavoj. *As Piadas de Zizek. Já ouviu aquela do Hegel e da negação?* São Paulo: Três Estrelas, 2014.

SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS

Clarissa Rita Daneluz

Mestre e doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos / RS). Graduada em Publicidade e Propaganda pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Tem experiência como docente e coordenadora de projetos no ensino superior em Design e Comunicação. Integra o grupo de pesquisa Audiovisualidades e Tecnocultura: comunicação, memória e design (TCAv) do CNPq. Atua na pesquisa de imagem e tecnocultura com ênfase em experiências estéticas e processos de criação em mídias audiovisuais. E-mail: clarissadz@gmail.com.

Cristiano Bedin

Doutor em Educação pela UFRGS, psicólogo pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação. Integra os grupos de pesquisa DIF – Artistagens, Fabulações, Variações, CEM – Currículo, Espaço, Movimento e ZIP – Zona de Investigações Poéticas. E-mail: cristianobedindacosta@gmail.com.

Danielle Miranda da Silva

Danielle Miranda da Silva é doutoranda em Ciências da Comunicação pelo Instituto de Comunicação da Universidade Nova de Lisboa (ICNOVA), com suporte da Bolsa de Doutorado da Fundação para Ciência e Tecnologia (FCT). É membro do Grupo de Investigação Cultura, Mediação e Artes e do Observatório de Netativismo, ambos no ICNOVA, e participa do Núcleo de Pesquisa “Corporalidades”, sediado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É mestre em Ciências da Comunicação, na área de especialização em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias pela Universidade Nova de Lisboa e mestre em Comunicação e Informação pela UFRGS. Pesquisa temas articulados com a comunicação, processos de subjetivação, dimensões políticas dos sujeitos e semioses do corpo e da cultura. E-mail: danimiranda.andrigo@gmail.com.

Douglas Ostruca

Mestre e doutorande em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pelotas. É membro do núcleo de pesquisa Corporalidades da UFRGS, vinculado

ao Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC). Em 2020, participou da formação de Esquizodramatistas do Instituto Gregório Barembliitt e do curso de Esquizoanálise oferecido pelo Instituto Pichon Riviére. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase nos estudos do corpo, atuando principalmente nos seguintes temas: micropolíticas de gênero, micropolíticas cuir, cartografia, processos de montagem dos corpos, movimentações drag, cinema e audiovisual. E-mail: douglas.ostruka@hotmail.com.

Fabício Silveira

Formado em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo pela UFSM, mestre em Comunicação e Informação (UFRGS) e doutor em Ciências da Comunicação (Unisinos / RS). Pós-Doutor pela School of Arts and Media (Salford University, UK). Atualmente, realiza estágio pós-doutoral – bolsa PNPd Capes – junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS. E-mail: fabriciosilveira@terra.com.br.

João Batista Nascimento dos Santos

Graduado em Publicidade e Propaganda pela Unisinos (São Leopoldo / RS), MBA em Gestão de Marketing em Serviços e Varejo pelo UNILASALLE, mestre e doutor em Comunicação e Informação pela UFRGS. Pesquisa os seguintes temas: publicidade, corpo, subjetividade e subjetivação. É pesquisador do Grupo de Pesquisa PROCESSOCOM: Processos comunicacionais: epistemologia, midiaticização, mediações e recepção, o qual integra a Rede Temática: Comunicação, Cidadania, Educação e Integração na América Latina (REDE AMLAT). Também participa do projeto de pesquisa Quebra-se o espelho: uma cartografia da configuração semiótica do corpo abjeto, coordenado pela Dra. Nísia Martins do Rosário (UFRGS). E-mail: joaobnasc.santos@gmail.com.

Nísia Martins do Rosário

Professora e pesquisadora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no curso de Comunicação Social e no Programa de Pós Graduação em Comunicação. Doutora em Comunicação Social pela PUC/RS (2003), mestre em Semiótica pela Unisinos (1997) e graduada em Comunicação Social – Jornalismo, pela mesma instituição. Bolsista Produtividade em Pesquisa CNPq. Coordenadora do GP Semiótica da Comunicação da INTERCOM (2019/2020).

Vice-presidente da COMPÓS (2019-2020). Coordenou o Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação PPGCOM/UFRGS (2015-2016). E-mail: nisiamartins@gmail.com.

Paula Coruja

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestra em Comunicação e Informação pela UFRGS com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), foi bolsista de apoio técnico do CNPq no Núcleo de Cultura e Recepção Midiática da UFRGS. Jornalista com MBA em Administração e Marketing, possui experiência em assessoria de imprensa, produção de conteúdo e edição. Foi editora da Agência Internacional de Notícias Xinhua, em Pequim, e colaboradora do jornal Zero Hora. E-mail: paula.coruja@gmail.com.

Ricardo Machado

Jornalista e mestre em Ciências da Comunicação pela Unisinos / RS. Realizou especialização em Filosofia. Atualmente, é doutorando em Cultura e Significação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É editor do site Antropofagias (antropofagias.com.br). E-mail: ricomachado@gmail.com.

Sinara Sandri

Jornalista, mestre em História e doutora em Comunicação (UFRGS). Na pesquisa acadêmica, trabalha com visualidade e memória urbana, enfoca experiências contemporâneas de ressignificação de espaços urbanos. Fez um estudo de caso sobre a leitura fotográfica das reformas urbanas e atua como curadora e produtora do Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre (FESTFOTO). Trabalhou na Agência Reuters, Folha de São Paulo (Sucursal Rio de Janeiro) e na Revista Globo Rural. Coordenou a Assessoria de Comunicação da Secretaria de Saúde / RS e integrou a equipe que elaborou o projeto da Fototeca do Rio Grande do Sul. Antes do jornalismo, estudou medicina. E-mail: sinara.sandri@gmail.com.

Yvets Morales Medina

Licenciada em Comunicação Social pela FACSOC-UC / Equador; Máster em Comunicação e Educação pela Universidad Autónoma de Barcelona. Mestre em Ciências da Comunicação (Unisinos / São Leopoldo, RS). Integrante do grupo de Pesquisa PROCESSOCOM y Rede AMLAT (Unisinos). Doutoranda em Comunicação no PPGCOM/UFRGS. Bolsista CAPES. E-mail: yvetsmorales@gmail.com.

ÍNDICE REMISSIVO

A

algorítmica 237
alteridade 74, 75, 77, 79, 87
ambiente de trabalho 24
ancestralidade 61, 66
antropofagia 74, 75, 77, 79, 80, 84, 86, 88, 89, 93
antropofágica 73, 74, 75, 77, 92
audiovisuais 35, 74, 137, 138, 144, 237, 257

C

cadáveres eletrônicos 117, 120, 121, 122, 124
camponesas 57, 58, 59, 62, 64, 68, 69, 70
capitalista 34, 41, 44, 50, 56, 58, 59, 61, 70, 99, 118
celebridades 182, 197
cidadãos 17
cidade 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 63, 128, 164, 184
colonial 58, 59, 61, 70
comunicação 14, 17, 24, 34, 35, 39, 41, 50, 67, 76, 89, 91, 93, 97, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 118, 120, 129, 136, 159, 161, 164, 165, 168, 169, 176, 179, 211, 233, 257
comunidade 64, 68, 69, 71, 80, 112, 137, 198
confinamento 18, 21, 134
consumidores 42, 51
consumo do espaço 20
contágio 97, 109, 111, 123, 135, 160
coronavírus 14, 97, 100, 101, 102, 108, 110, 112, 120, 133, 147, 153
corpo 12, 13, 14, 20, 23, 27, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 46, 47, 48, 49, 50, 51,

53, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 66, 67, 68, 69, 78, 80, 87, 89, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 111, 112, 113, 114, 119, 122, 123, 126, 129, 133, 134, 135, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 152, 153, 154, 160, 167, 170, 171, 173, 174, 175, 178, 192, 201, 202, 212, 215, 217, 219, 225, 227, 244, 246, 247, 249, 252, 254, 257, 258
corpos eletrônicos 121, 122, 146, 148, 149, 153, 154
Covid-19 96, 97, 103, 104, 109, 110, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 123, 128, 130, 131, 147, 161
cultura 13, 35, 37, 38, 41, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 81, 91, 97, 98, 103, 104, 105, 107, 109, 113, 115, 132, 134, 136, 137, 138, 141, 150, 153, 154, 183, 187, 206, 211, 228, 246, 257
cultura das mídias 132, 187

E

economia 24, 39, 49, 61, 90, 105, 120, 134, 163
emocional 68, 188, 199, 248
espacialidade 17
espírito da natureza 237
estilo de vida 39
experiências 17, 19, 20, 25, 27, 30, 31, 39, 56, 98, 104, 159, 162, 171, 177, 178, 199, 257, 259

H

home office 24, 105
hominídeo 80

I

identidades 39, 183, 200, 201, 206

imagem 38, 39, 41, 42, 43, 50, 51, 52, 66, 77, 83, 106, 119, 120, 122, 127, 128, 129, 131, 173, 174, 175, 190, 191, 211, 213, 214, 215, 219, 221, 226, 227, 230, 232, 236, 237, 240, 248, 252, 253, 254, 257
indígenas 57, 58, 59, 60, 64, 68, 69, 70, 80, 87, 88, 89, 90, 91, 99
individualidades 30
inteligência artificial 90, 239
intertextualidade 196

L

LGBTQIA+ 34
liberdade de expressão 30
linguagem 20, 37, 45, 48, 74, 79, 81, 82, 83, 85, 88, 89, 93, 98, 121, 132, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 154, 171, 172, 211, 229, 237, 245, 247, 252
lutas 12, 56, 57, 59, 60, 63, 68, 69, 110, 219

M

meio da produção 38
memória 14, 61, 64, 67, 68, 69, 86, 89, 119, 134, 186, 204, 240, 245, 257, 259
metadiscorso 194
mitologia 239
mobilidade 21, 100

N

narrativas 81, 124, 184
necropolíticas 107, 108
neoliberal 34, 40, 49, 52, 53, 56, 110, 118, 135, 165
normatização da cidade 30

O

ONU 34

P

padrão hegemônico 34, 35, 39, 47, 50, 51

pandemia 14, 18, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 112, 113, 115, 117, 118, 120, 121, 123, 124, 125, 127, 128, 130, 133, 142, 145, 147, 149, 151, 153, 154, 156, 161
panelaços 108
patriarcal 59, 61, 70, 191
PCD 34
personagens 41, 43, 49, 51, 52, 185, 188, 192, 195, 197, 203, 213
plasticidade 40, 84, 204, 236, 238
poder 20, 21, 24, 39, 41, 43, 44, 51, 56, 59, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 76, 87, 100, 111, 119, 127, 134, 135, 139
política 21, 26, 27, 40, 41, 58, 59, 84, 87, 92, 100, 103, 112, 134, 171, 179, 213, 214, 227, 237
posições sociais 20
pós-industrial 24
protagonistas 34, 68, 187

R

racionalidade 46, 119, 240, 247
redes 14, 38, 76, 103, 104, 106, 109, 111, 112, 113, 118, 135, 136, 139, 143, 151, 159, 161, 162, 164, 165, 167, 169, 172, 177, 178, 183, 189, 198, 199, 241
restos mortais 125
ritualidade 76, 77

S

SARS-CoV-2 97
semiosfera 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 146, 150, 152, 153, 154
semiótica 13, 109, 111, 120, 122, 134, 136, 143, 258
sexualidade 34, 35, 37, 47, 141, 146, 183, 195, 196
sistema produtivo 23, 24
sociabilidade humana 24
subjetivação 34, 40, 43, 44, 45, 50, 52, 97, 102, 105, 121, 257, 258

T

tecnologias digitais 162, 164
telejornalismo 149
territórios das cidades 18
totalitarismo 162
trabalho 12, 17, 18, 21, 23, 24, 26, 32, 40,
41, 42, 56, 58, 70, 75, 115, 120, 135, 139,
149, 152, 159, 163, 169, 172, 177, 179,
189, 192, 213, 218, 224, 230
transsubjetivas 97

U

universo diegético 187
urbanização 63

V

virtualidades 220, 239
vírus 97, 99, 100, 101, 110, 111, 114,
156, 252
visibilidade 17, 18, 29, 30, 39, 175, 190,
198, 247
visualidade 19, 31, 253, 259
vitimização 66
vulnerabilidade 30, 99, 101
vulneráveis 61, 100, 107

www.pimentacultural.com

Corpo, Comunicação e Espaço

arranjos
performativos