MÁQUINAS, CORPOS E GRAFIAS:
TECNOPOÉTICAS
EM PERSPECTIVA TRANSDISCIPLINAR

ORGANIZADORAS:
Daniele Borges Bezerra
Cláudia Turra Magni
Fernanda Lise
Isadora de Leon Torres



CNPq
FAPERGS

Máquinas, corpos e grafias: Tecnopoéticas em perspectiva transdisciplinar

Organizadoras:
Daniele Borges Bezerra
Cláudia Turra Magni
Fernanda Lise
Isadora de Leon Torres

Organizadoras:
Daniele Borges Bezerra
Cláudia Turra Magni
Fernanda Lise
Isadora de Leon Torres

Conselho editorial:
Cláudia Turra Magni
Daniele Borges Bezerra
Fernanda Lise
Guillermo Stefano Rosa Gómez
Isabel Vargas
Isadora de Leon Torres
José Luís Abalos Júnior
Vinícius Teixeira Pinto

Capa: Mauro Bruschi, Cibernéticos LOW TECH - Autoretrato IV, 2018.
Projeto gráfico e editoração: Niura Fernanda
Revisão: Fernanda Lise

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária Responsável: Sabrina Leal Araujo – CRB 6/4287

M297 Máquinas, corpos e grafias [recurso eletrônico] : tecnopoéticas em perspectiva transdisciplinar / organizadoras: Daniele Borges Bezerra ... [et al.]. – 1. ed. – Porto Alegre : Ideograf, 2025.
27.35 Kb ; PDF ou ePUB.

Inclui bibliografia.
ISBN 978-65-86327-85-4

1. Antropologia. 2. Tecnopoética. 3. Inteligência artificial. 4. Tecnologia. 5. Antropologia visual. 6. Interação humano-máquina. I. Bezerra, Daniele Borges.

CDU 572











Editora:
IDEOGRAF

Sumário

Seção 1

Corpos, saúde, hibridizações e imaginários na era digital

Prefácio 8

Capítulo 1
Corpos, vida, imagens e tecnopoéticas..... 17
Daniele Borges Bezerra; Cláudia Turra Magni

Capítulo 2
Vida, Computação Cognitiva e Inteligência Artificial:
As relações humano-máquinas em uma exposição digital..... 40
Pablo Gobira e Vinícius Viana Rafael

Capítulo 3
O mundo como representação da IA:
Uma perspectiva pós-humana 56
João Fernando Igansi Nunes

Capítulo 4
Não sou um robô: Ações humanas
e reações maquínicas na cultura digital.....76
Clarissa Rita Daneluz

Capítulo 5
Negociando a própria existência: Desenho e antropologia em processos terapêuticos no cuidado da Diabetes Tipo 1 e suas comorbidades para viver além delas..... 86
Júlia Mistro Rodrigues

Capítulo 6
Imaginação celular e jogadas do cotidiano 97
Paulo Castiglioni Lara

Capítulo 7
O eco dos silêncios: Um ensaio sobre sensorialidades e
emoções com o auxílio de Inteligência Artificial 108
Rita Viebrantz e Elisângela Bandeira

Capítulo 8
A relação entre dança e tecnologia a partir de uma análise
sociológica do projeto Landaia-UFPel, sobre a imersão criativa
Corpo-Casa do coletivo Negressencia 126
Amanda Santos Silveira; Manoel Gildo Alves Neto

Capítulo 9
"Máquinas como eu: e gente como vocês, enclausurado, a criança
no tempo – num mundo de objetos e de gadgets, a linha tênue
da construção dos afetos humanos, em três
narrativas de Ian Mc Ewan" 146
Renata Azevedo Requião

Seção 2

Máquinas, trabalho e tecnopolítica

Capítulo 10
Tecnopolítica e temporalidades: Um olhar
antropológico sobre imaginações maquínicas 165
Guillermo Stefano Rosa Gómez; Vinicius Teixeira Pinto

Capítulo 11
Los objetos del trabajo ferroviario en dos museos. Reflexiones a partir de las propuestas institucionales de México y Argentina 176
Luisina Agostini

Capítulo 12
Las "joyas" de las familias obreras. Los objetos en la memoria del trabajo de las guardabarreras del ferrocarril en una localidad bonaerense (Argentina) 199
Solange Godoy

Capítulo 13
A rítmica do tempo na Doca das Frutas 212
Felipe da Silva Rodrigues

Capítulo 14
Tecnologias burocráticas de disputa narrativa: Etnografia de conflitos socioambientais em Guarapari (ES) 227
Michelle Fernandes Queiroz Zechner; Guillermo Stefano Rosa Gómez

Capítulo 15
Arqueoafetos: afetos pedidos / dos afetos perdidos / desafetos lançados 241
Washington Luiz dos Santos Ferreira

Capítulo 16
O capitalismo de vigilância nos meios digitais como forma de expropriação da existência humana 260
Wesley Ribeiro Cantão Silva; Julie Christie Damasceno Leal

Capítulo 17
Sinofuturismo, máquina do tempo e futuro distópico 272
Fabrício Lopes da Silveira

Seção 3

Imagens, grafias e poéticas visuais

Capítulo 18
Imagens, Grafias e Poéticas Visuais: três conceitos, múltiplas abordagens 295
José Luís Abalos Júnior

Capítulo 19
"EuEuzinhoEudnv": Considerações acerca da edição de si em um fluxo híbrido de existência 307
Pedro David

Capítulo 20
Uma Antropologia da Arte Ciborgue – Estudo sobre a Poética de Artistas Ciborgues Contemporâneos 332
Leandro Alves da Silva

Capítulo 21
"¡Tambor robótico no es candombe!": Controvérsias em torno do conhecimento sensorial e do conhecimento codificado na experiência musical de tamborileros do Uruguai 347
Lisandro Lucas de Lima Moura

Capítulo 22
Códigos privados enviados: O "biscoito" como linguagem entre homens gays no Instagram 367
César Silva Barcelos Júnior

Capítulo 23
Antropologia Visual no Arquivo Fotográfico da
Universidade Federal de Santa Maria..... 383
Cristina Strohschoen dos Santos

Capítulo 24
Arte Contemporânea e mapeamentos cognitivos aliens:
o sublime tecnológico como objeto de criação.....397
Ali do Espírito Santo

Capítulo 25
"A M3GAN (Modelo 3 de Androide Generativo) é mais
do que um brinquedo, ela é parte da família": M3GAN (2022)
e o fazer-família maquínico-tecnológico.....410
Mário Ferreira da Silva

Capítulo 26
Processos de criação da animação:
Da animação sem câmera à IA..... 432
Wayner Gonçalves

Prefácio:

As confabulações antropoéticas e o reverso da engenharia

Tatiana Lotierzo[1]

Este livro, organizado por Daniele Borges Bezerra, Cláudia Turra Magni, Fernanda Lise e Isadora Torres, é fruto do Encontro Internacional "Máquinas, Corpos e Grafias: Mediações Antropológicas sobre IA, Tecnopoéticas e Sensorialidades", realizado na Universidade Federal de Pelotas (UFPel), de 25 a 27 de setembro de 2024.

O encontro foi uma iniciativa do Coletivo Antropoéticas (CNPq), para celebrar o aniversário de 16 anos de atividades do Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som (LEPPAIS), vinculado ao Bacharelado e ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPel. Um primeiro destaque deve ser dado, portanto, ao trabalho pioneiro de quase duas décadas do LEPPAIS, em torno das "antropoéticas" – um campo de abordagem desenvolvido no Brasil e na França por Claudia Turra Magni, coordenadora do Laboratório, que envolve uma grande quantidade de pesquisadores, em diferentes níveis de formação.

"Antropoética" é uma noção elaborada originalmente por Edgar Morin (1999), que ganha novos alcances ao ser habitado por uma antropologia que se dedica à reciprocidade, à partilha entre comunidades

[1] Doutora em Antropologia pela Universidade de Brasília (DAN/UnB) e pesquisadora de Pós-Doutorado na Universidade de São Paulo (USP) e no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). Bolsista do Programa de Apoio à Fixação de Jovens Doutores no Brasil FAPERGS e CNPQ, no Projeto Estudo antropológico sobre percepções, emoções e inteligência artificial. <https://orcid.org/0000-0001-6675-3601> ; E-mail: tatianalotierzo@gmail.com

e à formação de coletivos em torno de um conhecimento que valoriza as práticas sensíveis como via de pensar e agir em meio a campos de força, relações de poder assimétricas e conflitos atuais. Assim, a abordagem antropoética pode ser uma expressão de "sentipensar" (Fals Borda, 2015) implicado na prática da antropologia, cujo fazer é habilitado no encontro, conhecimento e reconhecimento de diversas formas de viver e coabitar o mundo. Imagens visuais, sonoras e do pensamento são tomadas como agentes, que estabelecem ligações entre si, multiplicando possibilidades de existência e suas traduções em diferentes manifestações sensíveis. Para isso, o Coletivo encampa a perspectiva multimodal, envolvendo o audiovisual, o digital, as emoções, percepções, tecnologias e a criatividade como modo de expressão e materialização desses conhecimentos.

Esta publicação – como foi também o encontro que a originou –, propõe diálogos e reflexões em torno do tema "Máquinas, Corpos e Grafias", que nomeia uma de suas linhas de pesquisa. As relações e situações mediadas por tecnologias e máquinas constituem um problema que atravessa temas caros à antropologia, como a definição de humano e humanidade, corpo e pessoa, os deslocamentos, implicações e afetos naturoculturais, as discussões em torno das noções de mente e pensamento, as (re)definições de técnica e tecnologia e as possibilidades de vida colocadas pelo Liberalismo tardio e as novas expressões do colonialismo digital.

Se a importância desse assunto na atualidade dispensa maiores explicações, merece atenção o enfoque do LEPPAIS e pelo Coletivo sobre alguns pontos-chave do problema: [1] a relação entre os avanços nos sistemas robóticos, computacionais e em rede e uma aparente expansão de possibilidades de fabricação, interação e compreensão de mundos; [2] a participação (in)voluntária de tecnologias como a Inteligência Artificial (IA), as automações maquínicas e a WEB em nossas vidas, assim como sua presença cada vez maior em setores como publicidade, indústria, saúde, educação e lazer; [3] as implicações éticas, estéticas e políticas da proliferação de imagens geradas por IA, com impactos evidentes sobre a criatividade e as emoções.

Além disso, o Coletivo busca aliar uma discussão sobre as potencialidades da tecnologia em face do problema da obsolescência e os impactos ecológicos e subjetivos dessas tecnologias sobre a vida, em sentido amplo. Com isso, visa responder uma pergunta, em especial: quais as confluências e pontos de fricção possíveis entre as pesquisas de campo antropológicas, os processos narrativos, expressivos, performativos, agentivos e suas grafias, as relações entre humanos, transhumanos e não-humanos maquínicos e as tecnologias de IA?

Como se nota, é um trabalho inovador, com grande impacto para seu campo temático. Junto com felicitar as organizadoras pelos frutíferos debates que propiciam para a Antropologia Visual e dos modos de criatividade e conhecimento e a Antropologia da Técnica e do Digital, entre outros campos, gostaria de indicar, nos breves parágrafos a seguir, alguns alcances e ressonâncias que me tocam e nas quais me situo diante dessa antropoética das relações e situações mediadas por tecnologias e máquinas.

Penso que, entre as muitas razões pelas quais uma antropoética ressoa comigo, estão seus entrelaçamentos em um vasto e crescente "emaranhamento compartilhado" (Bal, 1999) de existências, perguntas e inquietações que atravessam a antropologia atual. Destaco as dimensões do "fazer" (Ingold, 2013), da "fabulação" – crítica (Hartman, 2007) e especulativa (Haraway, 2016) – e da "(con)fabulação" (Krenak; Andrade, 2022) que têm estado cada vez mais presentes na antropologia, nas ciências humanas e nas artes, como uma possibilidade de reescrita ou "redescrição" (Lebner, 2017) do futuro, capaz de abrir novos caminhos para a perpetuação da "vida" em meio às inúmeras crises do Liberalismo tardio, herdadas de processos extremamente violentos de colonização e negação da humanidade a diferentes seres que povoam nossos mundos, ao longo de séculos.

Nesse sentido, situo trabalho de "antropoiesis" desse Coletivo, por sua vocação para a partilha e a colaboração, como uma "simpoiesis" (Haraway, 2016), na qual não se perde de vista a inseparabilidade entre um problemático "humano" (um nome frequentemente usado como privilégio e facilmente confundido com um tipo de indivíduo) e tudo aquilo (todxs aquelxs) que sustenta(m) e (re)produz(em) sua

existência. Nesse caso, "humano" pode muito bem ser desfeito enquanto noção, como propõem Donna Haraway (2016) e outras feministas materiais (Parisi, 2004; Barad, 2017), visto que, na prática, diferentes pesquisas indicam que é mais pertinente descrever os constituintes dos mundos que frequentamos e habitamos como *"simbiontes",* em permanente reconfiguração e recombinação. Pois o "antropos" e suas máquinas não podem existir na ausência de mundos inteiros de seres que o constituem: microscópicos, unicelulares, ou companheiros mais palpáveis do cotidiano, alguns mais ameaçadores ou perigosos, com potenciais ainda não localizados, sem contar entidades por vezes chamadas espirituais – e vários deles, ainda desconhecemos, enquanto outros ainda estão por "nascer".

Lido em meio a essa trama, na qual novas subjetividades se fazem e desfazem continuamente e na qual o descarte é cada vez mais incontornável, este livro também provoca a perguntar onde entram os autômatos, ciborgues, robôs, os seres "abjetos" e os criados e compostados em laboratório – e, virtualmente, em todos os espaços possíveis (Haraway, 2011; Butler, 1990).

Tomemos um exemplo. Em artigo no qual discute o trabalho de Patricia Piccinini, a filósofa afirma ver essa artista como uma "irmã" na tecnocultura, criadora de mundos "'tecnonaturais' em questão, mundos carentes de cuidado e resposta, mundos repletos de criaturas [*critters*] desconcertantes, mas estranhamente familiares, que se revelam, simultaneamente, como parentes próximos e colonizadores estrangeiros" (2011). Piccinini cria esculturas hiper-realistas em tamanho "natural" (*lifesize*), com materiais como silicone, fibra de vidro, couro, cabelo humano e madeira, de seres inquietantes de aparência incômoda, que remetem a invólucros disformes de células-tronco de aparência fetal, humanoides com quatro seios e cauda, humanimais que brincam com crianças. Eles são mostrados como bebês que recebem atenção, irmãos, primos, parentes e *pets*. Somam-se também esculturas de máquinas humanizadas, como as motocicletas mãe/pai e filhx.

Como se sabe, os Estudos da Ciência e da Tecnologia (STS) tornam patente a proliferação, em laboratórios, oficinas e outros espaços

experimentais/experienciais, de seres "residuais" como esses, assim como a imprevisibilidade de seus efeitos. Haraway, ao se alinhar a esse campo de discussões, pergunta como se materializam as SFs – "*Science Fiction, Science Facts, Speculative Fabulations, Speculative Feminism, String Figures and So Far*" (Ficção Científica, Fatos Científicos, Fabulações Especulativas, Feminismo Especulativo, Jogos de Barbante e assim por diante). Realçamos com ela, e com o exemplo de Piccinini, a importância de assumir nossa responsa-habilidade, a partir dos lugares por onde nos localizamos e daqueles onde somos (re)colocados – depositados, descartados –, nesses emaranhados. É preciso notar que, nesse caso, não há resposta, mas sempre inquietação e incômodo que exigem sentipensar outra vez: como agir, como *fabular*?

Essas difrações tocam o problema da separação (e inseparabilidade) entre vida orgânica e não-vida, discutidas por Povinelli (2016), por meio do conceito de "geontopoder", em diálogo com as noções de "biopoder" (Foucault, 2010) e "necropoder" (Mbembe, 2003). Resumidamente, o biopoder seria um modo de governança sobre a "vida" (em sentido *lato*), sobretudo dos "humanos", que se traduz em diferentes modos de controle dos corpos na Europa e outros paradeiros sujeitos à colonização, a partir do século XVIII. Para Foucault, esse tipo de exercício de poder disciplinar, levado a cabo por diferentes instituições, é descentralizado, com repetições em atitudes coercitivas assumidas pelas próprias pessoas que estão sujeitas a ele.

Achille Mbembe parte de Foucault e argumenta que a governança biopolítica da vida é uma "necropolítica", sobretudo em contextos coloniais e de *apartheid*, cujo poder se manifesta na legitimidade de quem pode decidir quem deve viver e quem pode morrer. Mais do que isso, essa decisão seria a máxima expressão da "soberania", segundo Mbembe. Assim, ele acentua que o exercício da soberania, em particular, mas não só, no âmbito do Estado dito "moderno" se assenta da imposição da linha que separa vida e morte. O exercício de matar é, segundo Mbembe, justificado por diferentes sujeitos, que fazem uso da ideia de *exceção* para levá-lo adiante. A definição de racismo, em Foucault, é mobilizada, como um exemplo de como o poder se

define em relação a um campo biológico: a divisão do "humano" em tipos "naturalmente, biologicamente" diferentes (e sobre isso, veja-se a retomada de Mbembe pelo Afropessimismo).

Por sua vez, o geontopoder expressa-se na manutenção e reiteração de uma distinção entre vida (orgânica) e não-vida, que é reiterada em diferentes instâncias e assim tornada auto-evidente. A manutenção dessa distinção gira não só em torno do que já teve uma vida e foi privado dela, mas também do que nunca foi considerado vivo: o "imortal", o geológico. O geontopoder estaria na base da expansão do Liberalismo – como no caso da prerrogativa de extração de recursos minerais, sob o pretexto de que "não há vida" em certos locais e de que "a vida" depende do crescimento econômico. Esse argumento contradiz as concepções que envolvem a não-vida (ou seja, o não-orgânico) em uma ampla trama de relações mutuamente constitutivas e de seus impactos sobre as possibilidades de futuro, extirpando, com isso, uma parte da chamada "humanidade" desse futuro. Nesse sentido, um dos exemplos acionados por Povinelli é o do vírus: uma entidade (ôntico) não-viva, que só existe na medida em que utiliza outros corpos para se replicar e, entretanto, tem efeitos devastadores para "a vida" (nesse caso, pensada do ponto de vista de um *homo sapiens*).

Importa perceber que, ao reiterar a linha que separa vida (orgânica) e não vida, o liberalismo não só toma decisões no âmbito de uma necropolítica, mas também tem impactos e efeitos inesperados que tornam o alcance das táticas da morte ainda maior do que se poderia pressupor. A escolha que vem sendo feita, nesse sentido e à nossa revelia, parece ter sido a vida das máquinas e de quem pode usufruir delas, em detrimento das demais. Se a morte se coloca sobre a vida ou o contrário, ou por onde exatamente seguimos caminhando nesses espaços e tempos quebrados? Ficamos em questão.

Ao articular, ainda inicialmente, essas referências, o que gostaria de destacar é um potencial da antropoética e de sua capacidade "simpoiética" (Haraway, 2016), para uma espécie de "engenharia reversa" que dê conta de nos ajudar a rever parâmetros e fronteiras do vivente. Em suma, se o espaço é sempre pouco, ao delinear essas

questões, alio-me às organizadoras deste livro, em seu convite a quem nos leia, à antropoética como modo de "(con)fabular" possíveis e seguir ativando pensamentos, ações, criações, recombinações e recomposições, em um trabalho de modelagem como modo de cuidado e com responsa-habilidade.

Boa leitura!

Referências

BAL, Mieke. ***Quoting Carvaggio***. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

BARAD, Karen. ***Meeting the Universe Halfway:*** *Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.

BUTLER, Judith. ***Gender trouble.*** New York: Routledge, 1990.

FALS BORDA, Orlando. ***Una Sociología sentipensante para la América Latina***. México: Siglo XXI Editores; Buenos Aires: CLACSO, 2015.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade:** a vontade de saber. São Paulo: Edições Graal, 2010.

HARAWAY, Donna. *Speculative Fabulations for Technoculture's Generations: Taking Care of Unexpected Country*. ***Australian Humanities Review****, issue* 50, May 2011.

HARAWAY, Donna. ***Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene.*** Durham e Londres: Duke University Press, 2016.

HARTMAN, Saidiya. ***Lose your mother:*** *A journey along the Atlantic slave route*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.

INGOLD, Tim. ***Making:*** *Anthropology, Archeology, Art and Architecture*. Londres: Routledge, 2013.

KRENAK, Aílton; ANDRADE, Erico. **"A humanidade está entrando em convulsão. Não tem nada a ver com revolução"**, entrevista concedida a 12 out. 2022, Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia (ANPOF). Disponível em: https://anpof.org.br/comunicacoes/

entrevistas/a-humanidade-esta-entrando-em-convulsao-nao-tem-nada-a-ver-com-revolucao-entrevista-com-ailton-krenak . Acesso em 14 fev. 2025.

LEBNER, Ashley. 2017. "*Introduction. Strathern's redescription of Anthropology*". *In:* ***Redescribing relations:*** *Strathernian conversations on ethnography, knowledge and politics*. Nova York, Berghahn Books, 2017, pp. 1-38.

MBEMBE, Achille. Necropolitics. ***Public Culture****,* v. 15, n. 1, p. 11-40, 2003.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro.** São Paulo: Cortez/Unesco, 1999.

Seção 1

Corpos, saúde, hibridizações e imaginários na era digital

Capítulo 1

Corpos, vida, imagens e tecnopoéticas

Daniele Borges Bezerra[2]
Claudia Turra Magni[3]

Máquinas, Corpos e Grafias é o tripé conceitual de uma das linhas de pesquisa do Coletivo Antropoéticas, vinculado ao LEPPAIS (Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som). Este núcleo, responsável pela implementação do campo da antropologia visual na Universidade Federal de Pelotas, festejou seus 16 anos de atividades em setembro de 2024, num evento de três dias em formato híbrido (presencial e *online*) que reuniu mais de 150 pessoas de várias regiões do país e do exterior (Colômbia, Argentina, França e Canadá). Esta publicação reúne muitas das pesquisas, em curso ou concluídas, debatidas durante o evento em torno de Conferências, Mesas Redondas, Oficinas, Mostra de Artes e três Grupos de Trabalho, cujas temáticas guiam as sessões deste livro.

Os debates incentivados pelo Coletivo Antropoéticas têm reafirmado a relevância do tripé conceitual "Máquinas, Corpos e Gráficos", evidenciando a complexidade das interações entre tecnologia, corporeidade e narratividade. Essa perspectiva contesta a visão determinista e unidimensional que persiste, por exemplo, em concepções

[2] Doutora em Antropologia Social (PPGAnt/UFPel), doutora e mestra em Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMSPC-UFPel). Pesquisadora de Pós-Doutorado PIPD CAPES. Coordenadora do LEPPAIS. <https://orcid.org/0000-0001-6278-3838> E-mail: borgesfotografia@gmail.com

[3] Doutora em Etnologia e Antropologia Social (EHESS). Professora titular do Departamento de Antropologia (Bacharelado e PPGAnt-UFPel). Coordenadora do LEPPAIS e do Coletivo Antropoéticas (CNPq). <https://orcid.org/0000-0002-3478-7708 > E-mail: clauturra@yahoo.com.br

racistas e sexistas, tão propagadas na atualidade. Em contrapartida, há pelo menos um século, a antropologia social tem contribuído para a desconstrução de discursos essencialistas e biologizante, demonstrando como os corpos são moldados por fatores sociais, culturais e ambientais, tanto quanto psicológicos e fisiológicos, com múltiplas camadas subjetivas que se tramam em experiências sensíveis.

Já na década de 30 do século passado, Mauss (2003 [1934]) já recomendava o inventário da imensa variedade de técnicas corporais da humanidade, considerando-as como montagens físico-psico-sociológicas, para compreender o modo como os indivíduos em sociedades aprendem e ensinam a servir-se de seus corpos de maneira tradicional e eficaz.

Por outro lado, a noção de *habitus* (Bourdieu, 1965) contribuiu para compreensão de como os esquemas de pensamento, valores, percepções e ações são incorporados por um conhecimento prático, não reflexivo e ajustado às situações sociais.

Estas operações pragmáticas e supraculturais de modelagem dos corpos foram também analisadas por Bateson (2006 [1958]), em complemento à perspectiva estrutural, a partir da noção de *ethos*, enquanto configuração afetiva, emocional e temperamental de um grupo social. A ideia de cismogênese, desenvolvida em sua etnografia sobre o ritual *Naven* dos Iatmul, da Nova Guiné, levou-o aos estudos dos padrões de comunicação para além da esfera humana, evidenciando que todas as coisas, pessoas e outros-que-humanos estão em relação de mutualidade no ambiente.

Para a área da cibernética[4], da qual Bateson foi um dos fund adores, o princípio do *feedback* é fundamental, pois diz respeito aos efeitos de uma cadeia de comandos que organizam um sistema que se retroalimenta continuamente e se ajusta a partir dos resultados

[4] A cibernética surge no contexto de uma série de conferências realizadas por iniciativa da Macy Foundation em Nova York, entre os anos de 1942 e 1956, que ficaram conhecidas como Conferências de Macy. De caráter transdisciplinar, elas reuniram especialistas em matemática, medicina, psicologia, filosofia, sociologia e antropologia, dentre os quais estavam Gregory Bateson e Margaret Mead. Para mais informações visite a página: https://asc-cybernetics.org/

obtidos. Os erros, ou a diferença entre o desempenho alcançado e o almejado, são fundamentais neste processo, pois tornam-se informação que guia as ações futuras. Nas palavras do autor, "*el término técnico ´información´ puede definirse sucintamente como cualquier diferencia que crea una diferencia en algún suceso posterior. Esta definición es fundamental para todo análisis de los sistemas y organización cibernéticos*" (Bateson, 1985 [1972], p.260).

Os mecanismos de *feedback* e a circularidade dos sistemas podem ser observados tanto no contexto biológico quanto nos sistemas sociais, evidenciando processos que acontecem em contiguidade. É nesta abordagem ecológica, seguida por Ingold (2022; 2023), que situamos a emergência da vida enquanto processo e fluxo emaranhado de coisas, rompendo assim com o binarismo que separa natureza e sociedade, sujeito e objeto, matéria e energia, corpo e tecnologia.

O modo de organização cibernética, no qual temos um sistema de mensagens centrado na circularidade das informações e no *feedback,* pode ser observado na lógica dos algoritmos de automação, uma série de comandos numéricos criados para executar ações que antes eram especificamente humanas.

Não é incomum que uma série de metáforas maquínicas relacionadas aos humanos seja amplamente empregada para descrever dispositivos e processos do meio informacional: memória, vírus, aprendizado de máquina, visão computacional, sinapses, assistente pessoal, entre outros. De modo quase naturalizado, os computadores são comparados aos cérebros humanos e as redes neurais artificiais[5] inspiram-se no funcionamento das sinapses nervosas, por exemplo. Em vez de antropomorfizar os processos e as coisas, propomos que

[5] Redes neurais artificiais são modelos computacionais presentes em algoritmos de aprendizado de máquina e inspirados na estrutura neuronal do cérebro humano, que funciona de modo interconectado, a partir das ligações promovidas pelas sinapses nervosas. As redes neurais são treinadas para o reconhecimento de padrões e, a partir disso, a tomada de decisões com base nos dados aos quais tiveram acesso. Em termos computacionais, os dados são processados em camadas: a camada de entrada recebe os comandos, as camadas ocultas processam os dados, e as camadas de saída fornecem os resultados.

tais nomenclaturas não são empregadas apenas para exaltar o ser humano, mas de modo mais profundo, inspiram-se nos processos orgânicos e sistêmicos da vida para automatizar processos. Isso faz sentido se compreendemos a cibernética como uma ciência que surgiu a partir do diálogo entre áreas como as neurociências e a antropologia.

Vida numérica e maquinações assimétricas

Corpos ciborgues (Haraway, 2009; Kim, 2004), artes numéricas[6] e relacionamentos "*à la carte*"[7]: a vida não se encerra no organismo biológico, embora a existência ainda esteja condicionada a ele. Criamos tecnologias que nos impulsionam para além de nós mesmas. Assim, a tecnologia, enquanto extensão da própria humanidade, participa de atividades relacionadas à física, à medicina, à sensorialidade, à cognição, à comunicação e à própria duração da existência.

Vivemos acopladas a dispositivos móveis, tecemos relações no ciberespaço, somos envolvidas pelas promessas dos produtos com nanotecnologia, utilizamos próteses, órteses, somos a própria encarnação maquínica do ciborgue. Portanto, em perspectiva cibernética, não há descontinuidade entre máquinas e organismos (Kim, 2004, p.208).

Ao recorrer ao *Big Brother* — o grande irmão que tudo vê —, personagem do livro "1984" (Orwell, 2021), Pasquinelli (2023) afirma

---

[6] Durante uma viagem para apresentação de um trabalho que versava sobre a criação de imagens com IAs generativas no *Institut d´Ethnologie et d´Anthropologie sociale* (IDEAs) em Aix-En- Provence (FR), no ano de 2024, tivemos a oportunidade de prestigiar o *Festival Art Numérique,* o que em português chamamos de Arte digital. Nessa ocasião, uma série de intervenções em espaço público ocorreram interpelando os transeuntes desavisados. Projeções as mais diversas promoviam uma interação com os espaços e com os espectadores. Para saber mais visite: https://www.france.fr/fr/article/festivals-art-numerique/

[7] Fazemos referência aos aplicativos de encontro, como o *Tinder,* nos quais, a partir de um toque na tela, a pessoa arrasta o perfil de alguém para a direita ou para a esquerda selecionando possíveis parceiras que podem ser seu próximo relacionamento, um encontro casual, ou alguém que será descartado do "cardápio". Essa escolha é determinada, sobretudo, pelo apelo da fotografia e pela descrição da pessoa que busca um *match,* termo que exprime interesse romântico e/ou sexual.

que a IA é a evolução dessa infra estrutura de controle, baseada nos dados que produzimos. O *Big Data*, é produto dos dados digitais que compartilhamos e que passam a ser interpretados e apropriados por diversas IAs. Diferentemente de McLuhan, que via os meios técnicos como próteses e extensões das pessoas, Pasquinelli propõe que, na era da IA, nós somos as próteses desses modelos de organização informacional.

Beiguelman, por sua vez, deixa evidente que nossos dados são facilmente rastreados a partir do momento em que são disponibilizados na rede. Uma *self* carrega não apenas o rastro digital do equipamento que foi utilizado, mas também a localização, a data e informações sobre quem fotografou. Nas palavras da autora: " [...] o celular com câmera se transformou numa espécie de terceiro olho na palma da mão, que escaneia a vida continuamente" (Beiguelman, 2021, p.146). Logo, o recurso Google Fotos, por exemplo, que organiza as imagens de modo cronológico guardando o registro dos lugares onde foram feitas, é excelente, nos seduz ao primeiro toque na tela. Contudo, pode ser pensado como um significativo e eficaz dispositivo de controle. No entanto, somos nós que estamos no controle, não? Nós selecionamos o que consumir e o que compartilhar no ciberespaço. Será mesmo?

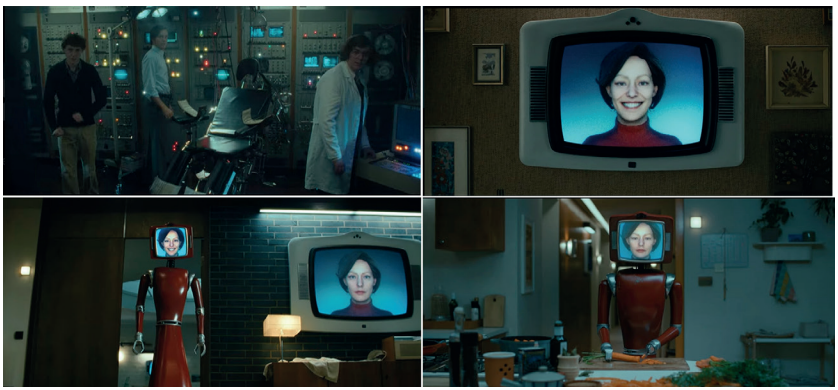


Figura 1: Montagem com cenas da série Cassandra
Fonte: Frames extraídos da plataforma Netflix, 2025.

A série alemã “Cassandra”, criada pelo diretor e roteirista Benjamin Gutsche (2015), é uma ficção científica de suspense em que uma IA, que não foi treinada mas recebeu a consciência de uma mulher afetada pelo câncer, integra a primeira casa inteligente criada na Alemanha na década de 1970.

Cassandra possui um corpo robótico e está presente em monitores fixados em cada um dos cômodos da casa, o que permite que ela ouça e veja tudo o que acontece. Além disso, Cassandra consegue controlar a casa, fechando todas as aberturas, por exemplo. Após 50 anos desativada, uma família, composta por um casal e dois filhos, se muda para a casa e liga a IA entusiasmada. A fala do marido é interessante. Ele diz: “sua mãe queria uma casa com alma”.

No estilo do personagem Hal 9000, de “2001: uma odisséia no espaço” (1968), Cassandra possui memória e desejos próprios e, à medida em que a série avança, começa a agir de maneira cada vez mais autônoma e decide ocupar o lugar da esposa. Em uma de suas falas ela diz: “Bem- vindos à minha casa!”. A série coloca em jogo diversas questões relacionadas à tecnologia, à duração da vida, aos riscos do desenvolvimento de consciência pelas máquinas, à vigilância, mas também à presunção humana relacionada ao controle.

Conforme nos lembra Latour (2019), “jamais fomos modernos”, caso o fôssemos levaríamos mais a sério a agência das coisas com as quais nos relacionamos. Ao criticar a visão dualista moderna, que coloca em oposição humanos e não-humanos, Latour (2019) afirma que somos híbridos de natureza e cultura, propondo o fim desta assimetria. Diante disso, a primeira imagem que emerge é a do ciborgue, figura paradigmática para pensarmos o hibridismo. No entanto, o autor não faz menção a ele. É Donna Haraway quem, ao introduzir a figura do ciborgue, propõe a dissolução entre as fronteiras simbólicas que distanciam o corpo biônico do corpo “natural”, bem como a desconstrução das diversas assimetrias sociais, como as expressas nas determinações de gênero, por exemplo. Dito de outro modo, a autora propôs, ainda na década de 1980, que as ditas “novas tecnologias” desafiam as definições tradicionais de humanos e máquinas, assim como as distinções entre natureza e cultura e entre distintas identidades culturais.

Por outro lado, a incorporação do uso e a naturalização da presença de tecnologias digitais em diversas áreas de nossas vidas apontam para uma dimensão importante a ser refletida, que diz respeito à convivência com essas tecnologias, sobretudo quando grande parte de nossas relações e os direcionamentos que temos no ciberespaço são atravessados por algoritmos criados por grandes empresas multinacionais. Quando se trata de imagens, a questão se torna ainda mais complexa. Sobre isso, Giselle Beiguelman (2021, p.139) é incisiva:

> Imagens digitais não são versões de imagens químicas feitas com novos materiais. São imagens computacionais e vale insistir: carregam informações que vão das coordenadas geográficas de onde foram capturadas até a identidade de quem as fez, seu equipamento e como e quando foram compartilhadas. A reboque, a imagem se converte no pressuposto de qualquer sistema inteligente de vigilância. É verdade que essa é uma trajetória que remete à invenção da fotografia, mas, como ressaltou o pesquisador Jake Goldenfein, nenhuma empresa fotográfica foi uma das maiores corporações do mundo.

Gisele refere-se aos usos iniciais da fotografia para a identificação, função que, nos dias atuais, ainda se aplica aos documentos oficiais. O que poucas pessoas sabem é que nos primórdios da fotografia, ela esteve a serviço da caracterização de fenótipos indicativos de pessoas com tendências criminosas, abordagem difundida a partir do trabalho de Cesare Lombroso, criminologista e psiquiatra italiano. No início da antropologia médica, da mesma forma, a fotografia foi utilizada para registrar diferenças nas estruturas corporais que passavam pela antropometria, reforçando estereótipos e embasando a premissa das diferenças raciais, como fica bem evidente no irreverente filme de Jean Rouch, *Petit à petit* (1971).

Didi-Huberman (2015) retoma a genealogia dos usos da fotografia no contexto da saúde, destacando que ela era utilizada por Charcot para validar as premissas que levaram à invenção do diagnóstico de histeria, no século XIX, entre eles o próprio Lombroso.

Criava-se, assim, uma iconografia de expressões e gestos de mulheres em estado de consciência alterado. Como se as estereotipias capturadas e reveladas — ou reforçadas e na verdade construídas — pela imagem, fossem prova do real, dado que mantinham uma ligação com o seu referente.

> Entre 1825 e 1893, os anos de maior atuação de Charcot, a neurologia surge enquanto especialidade médica. Charcot ministrou a primeira cadeira de doenças do sistema nervoso no Salpêtrière. Alucinações, visões e estados de êxtase tornaram-se o objeto de repetidas experimentações em diferentes hospitais, sendo pensados enquanto fenômenos neurológicos ligados à patologia histérica. (Edelman, 2003, p.594). As alucinações eram desencadeadas por meio de sugestões em um espaço controlado, por meio de hipnose, da exposição a sons e ruídos e da inalação de substâncias, como o éter (anestésico) e o nitrito de amila (utilizado para estimular o prazer sexual) (idem). Ao responderem fisicamente, davam indícios da sintomatologia. (Bezerra, 2024)

Nos séculos seguintes, a fotografia foi perdendo aos poucos seu caráter indicial, mas foi o advento da fotografia digital, com a popularização do acesso a câmeras e equipamentos de edição, que fez com que as imagens assumissem um estatuto de mise en scène, tomando uma dimensão inventiva de simulacro do real. Essa característica de simulacro foi exacerbada pelo advento das redes sociais, sobretudo pelo Instagram, que possuía como característica inicial o compartilhamento de fotografias do cotidiano (Salazar, 2017). O que, a princípio mantinha relação de semelhança com um diário visual pessoal, passou a ser glamourizado e rapidamente assumiu outro estatuto, chegando ao que hoje é chamado de "rosto instagramável". Retomaremos este ponto a seguir.

Digitalização da vida e estetização controlada por IA

Embora a IA tenha sido implementada na década de 1950[8], foi apenas na última década que percebemos a sua expansão em diversos dispositivos e contextos do cotidiano, bem como sua popularização nos meios de comunicação da grande mídia e investimentos nas mais diversas áreas, o que evidencia a sua relevância como objeto de pesquisa. A relação entre a produção e a circulação de imagens no tempo presente não pode desconsiderar a presença dos filtros digitais — programados com inteligência artificial (IA) — em programas de edição de imagens e aplicativos os mais diversos, desde o Photoshop e o Canva, ao Instagram. O rosto "instagramável", mencionado anteriormente, é produto do advento desses filtros, que atuam como "esteticistas" de um padrão de beleza que é cultural e historicamente situado. Há uma estetização da vida em ambiente digital. como bem observou Manuela Salazar (2017).

A expressão instagramável faz referência a características estéticas que são consideradas atraentes nas fotografias compartilhadas em ambiente virtual, que seguem um padrão de beleza disseminado pelas redes sociais. Para alcançar esses atributos, as pessoas recorrem à utilização de filtros digitais que suavizam as formas do rosto, disfarçam imperfeições, simulam maquiagem e ambientes (Cf. Beiguelman, 2021). A estetização da aparência virtual influencia a realização de procedimentos estéticos por pessoas que buscam alcançar o que é vislumbrado na imagem gerada artificialmente (Motta, 2023; Lopes, 2023). O ambiente instagramável, de modo semelhante, diz respeito

[8] A primeira rede neural, o Perceptron, foi criada por Warren McCulloch e Walter Pitts na década de 1940, implementada nos anos 1950 e aprimorada na década de 1980. No entanto, Matteo Pasquinelli (2022) propõe que os algoritmos são tecnologias ancestrais. Um exemplo é o ritual védico Agnicayana (c. 800 a.C.), no qual a construção de um altar de fogo em forma de pássaro segue um esquema geométrico preciso, guiado por mantras, refletindo um pensamento algorítmico milenar. Simplificando, um algoritmo é um conjunto de comandos expressos na forma numérica, que seguem um passo a passo, partindo de um *input* e gerando um *output*. No caso do ritual trata-se de um modo de execução ordenada, guiado por um mantra que carrega a cadeia de instruções e cujo resultado é o pássaro de fogo.

à composição de um ambiente que serve como contexto para a cena representada nas fotografias, despertando o interesse dos seguidores de determinado perfil e reforçando narrativas ou mesmo simulando situações.

Seguir determinadas tendências gera engajamento nas redes sociais, e passa a ser um objetivo perseguido por muitas pessoas. Para alcançar seus objetivos essas pessoas passam a simular situações de vida e a desempenhar uma segunda vida[9] por meio do seu avatar virtual, o que permite experimentar distintas identidades e formas de relação (Turkle, 1984; 1996; Leitão; Gomes, 2011). De acordo com Beiguelman (2021, p.65), o rosto "[...] tratado como um território computável determina novos modelos de padronização dos corpos, em conformidade com os pressupostos das IAs", logo "estas são formas contemporâneas de normatização do olhar que emergem com a visão computacional" (Beiguelman, 2021, p. 148).

Além da padronização algorítmica do olhar, a popularização da IA também possibilitou a reprodução ou criação de rostos de modo realista em fotografias e vídeos. A plataforma *This Person Does Not Exist*[10], criada pelo engenheiro da Microsoft Philip Wang, por exemplo, permite a geração de rostos de pessoas que nunca existiram por meio de uma rede neural chamada StyleGAN, desenvolvida em 2018. Nesse caso, a rede neural é treinada para, a partir de uma ou mais imagens de referência, aprender a reproduzir características estéticas por meio de uma técnica chamada transferência de estilo.

Nas últimas décadas, presenciamos um verdadeiro bombardeamento por conteúdos produzidos com "*deepfakes,* um fenômeno particular da cultura das imagens das IAs" (Beiguelman, 2021, p.11) que passaram a ser discutidos em alguns segmentos sociais, diante da evidente manipulação de processos eleitorais recentes por meio da

[9] Com essa afirmação não estamos defendendo uma oposição entre real e virtual, pois entendemos que vivemos uma experiência híbrida, caracterizada pela continuidade entre *online* e *offline,* mesmo que mediada por materialidades, distâncias e temporalidades diversas.

[10] Disponível em: https://this-person-does-not-exist.com/en . Acesso em 19 fev. 2025.

disseminação de *fake news*. No Brasil, o bolsonarismo exacerbou os usos possíveis de *bots* treinados para distribuir *fake news* nas redes sociais e em aplicativos como o *WhatsApp*. De repente, muitas pessoas não diferenciam verdade de inverdades, porque a ficção perde seu caráter de absurdo e se incrusta de modo extremamente banal nas questões mais elementares da vida.

Assim, ao mesmo tempo em que as tecnologias com IA nos encantam, a exemplo da geração de imagens e vídeos com IAs generativas, esse se torna um fenômeno pernicioso, pois a alfabetização necessária para a utilização desses recursos não acompanha o ritmo de seu desenvolvimento. Somos alfabetizados com os comandos necessários para utilizá-las, mas não sabemos como, de fato, funcionam e quais os riscos implicados nesse processo.

Isso cria a oportunidade para que a neocolonização atue fortemente por meio do "datacolonialismo" (Beiguelman, 2021, p.135), ou o colonialismo dos dados, caracterizado pela rotulação do que pode ou não pode circular, de acordo com a categorização a partir da qual os algoritmos — sobretudo euro-norteamericanos — são treinados. Trata-se da sempre presente "colonialidade do poder" (Quijano, 1992) atuando nas esferas políticas e econômicas através de um veículo de impulsionamento extremamente eficiente.

Essa política das imagens (Beiguelman, 2021) exacerba o tecnocentrismo sob a égide da modernidade. Nessa lógica racionalista, movida pelo capitalismo e pelo imperialismo, a tecnologia é vista como apartada da natureza e fundamentalmente vinculada ao mundo digital de matriz euro-norte-americana. As pessoas nativas digitais, por exemplo, não tiveram a experiência de transição do analógico para o digital, o que levanta a questão: estariam elas (e nós) sendo treinadas pelas IAs?

A problemática deste datacolonialismo se agrava quando observamos que a ausência de uma cosmopolítica pautada na "tecnodiversidade", como propõe Yuk Hui (2020), tem nos levado à exploração insustentável dos recursos naturais e à extinção de diversas formas de vida na Terra. Enquanto isso, um dos gigantes da tecnologia, detentor de uma das maiores riquezas do planeta, alia-se a um governante de

extrema direita que, logo no início do seu mandato, exerce seu poder xenofóbico contra populações vulneráveis. O que esperar? Como criar refúgios (Tsing, 2022) diante de um real tão fraturado pela lógica da produção, do consumo e do capital?

É imprescindível lembrar que "tecnologia" não é um conceito universal, tampouco neutro Hui (2020). Diferentes cosmologias produzem diferentes técnicas que, por sua vez, evidenciam cosmovisões e modos de relação no mundo. É hora de projetarmos tecnologias que gerem brechas para a superação das crises contemporâneas, ou melhor é necessário tornar acessíveis tecnologias sustentáveis, tanto quanto é necessário investir em tecnologias antigas como as grafias escritas e desenhadas, é preciso recuperar o tempo para ouvir e contar histórias, para caminhar e dedicar atenção ao que acontece de modo infraordinário (Perec, 1989), reencontrar as afecções e criar novas memórias. Se conseguirmos fazer com que as IAs nos auxiliem nesse empreendimento estaremos em bom caminho.

Tecnopoéticas e a busca pela simetria

Leroi-Gourhan (1965) defendia que a humanidade é inseparável de seu desenvolvimento técnico. Escobar (2016, p. 22), afirma que as tecnologias surgem em condições culturais específicas e participam da criação e da transformação das culturas. Nessa perspectiva, nos questionamos[11] se as IAs criam novos instrumentos científicos, se ampliam a capacidade humana de produzir narrativas, se com elas podemos tornar tangíveis dimensões sensíveis do campo, permeadas por emoções e experiências extraordinárias, pois a questão de como narrar o indizível e a dimensão sensorial das experiências é uma constante.

[11] Essa foi nossa principal motivação ao projetarmos a pesquisa com IA generativa e produção de imagens, a partir de narrativas orais provenientes de pesquisas de campo antropológicas. O projeto, intitulado: "Estudo antropológico sobre percepções, emoções e inteligência artificial", foi desenvolvido com recursos provenientes da FAPERGS e do CNPQ por meio de edital do Programa de Apoio à Fixação de Jovens Doutores no Brasil.

Sem dúvida muitas pessoas que desejam trabalhar com imagens em suas etnografias são seduzidas pelas potencialidades abertas pelas IAs generativas que criam imagens. No entanto, não foi necessária muita experimentação e pesquisa para percebermos que a dimensão mágica relacionada ao seu poder de criação partia da criatividade humana e que as IAs não são, pelo menos nesse momento, capazes de ultrapassar as nossas próprias limitações. Como propõe Pasquinelli (2023), a IA não funciona com base na imitação da inteligência humana, mas a partir de uma cristalização da inteligência coletiva (ainda que seletiva). Logo, resulta da cooperação de nossos corpos e subjetividades em sociedade. Esta é uma questão política importante. Como nos organizamos coletivamente e o que organizamos? Se a IA se alimenta de dados que nós distribuímos na "dadosfera" (Beiguelman, 2021), que ideias sustentam as narrativas geradas com IA, muitas vezes enviesadas, com representações carregadas de preconceito? Como se explica a ausência de representatividade de determinados nichos da sociedade, reconhecidamente atravessados por marcadores sociais da diferença? Isso também diz respeito a quem tem acesso às IAs, pois se existem relações sociais hierárquicas, a cristalização destas relações também ocorre.

Dito isso, nos questionamos: a IA pode ser empregada para melhorar as condições de vida das populações com as quais atuamos, ou pode nos oferecer pistas de como reverter a crise ambiental planetária? Diante do imperativo antropocêntrico, Joana Zylinska interroga: como a IA pode influenciar a narração de histórias? Já afirmamos que existe uma tendência à colonização das narrativas produzidas ou que circulam por meio de dispositivos e aplicativos com IA. No entanto, isso não nos impede de subverter seus usos, buscando "confabular" com elas (Bezerra, 2024b).

Na tese de Bezerra (2024), a fabulação especulativa, como recurso etnográfico, enfatiza a atual crise humana, ecológica, política e ética, propondo a transformação de estilos de vida e habitats a partir da criação de uma comunidade denominada *Cogitare*. Etimologicamente, a palavra latina "cogitare" significa pensar, considerar, conceber.

Na fabulação especulativa, *Cogitare* é definida como um espaço-tempo material e simbólico onde ainda é possível criar lugares de conexão entre organismos, pessoas e outros seres, com o desejo de superar a ruína da humanidade. A proposta visa ampliar a noção multiespécies abordada por Haraway (2022; 2023) e Tsing (2022), enfatizando o caráter multiespecífico, não apenas em relação às espécies companheiras, mas assumindo que existem realidades não específicas com as quais as pessoas estabelecem uma "relação de correspondência" (Ingold, 2022; 2023). Assim, o artigo defende como "não específicas" as relações que não dizem respeito apenas aos organismos vivos, mas também aos seres não humanos, aos entes intangíveis, às diversas forças atuantes, aos eventos selvagens (Nathan, 2012) e às diversas formas de habitar o mundo.

Cogitare é uma fábula especulativa escrita para projetar futuros possíveis. Assim, como se fosse moldada para ganhar forma, a palavra torna-se visível e faz nascer (Descola, 2005) uma cidade imaginada, que nos convida a pensar outras formas de relação e existência. A partir desse exercício de imaginação, é possível desenhar uma arquitetura de convivência mais fluida e adaptável, pautada por relações de mutualidade. Ao propor a ficção no âmbito da escrita etnográfica (Mclean, 2017), pretendemos produzir efeitos na imaginação e nos processos de pensamento que vão além da descrição e são capazes de afetar diferentes receptores.

O trecho abaixo foi retirado da fábula especulativa, e é baseado em uma experiência que a autora teve durante o trabalho de campo. Ela nos permite entrar nessa ambiência dos espaços de isolamento hospitalares:

> Dentre as muitas histórias que ouvi e presenciei, a imagem de Amado caído no chão de cimento de um quarto de hospício, é de cortar o coração, mas a cena mais assustadora é a de Kátia trancada em seu quarto com um odor penetrante, depois de cobrir as paredes do asilo com seus próprios excrementos. De pessoas que andavam nuas ou com roupas marcadas por números, a imagem de Kátia abre espaço para pensar a instituição como um

espaço sombrio e subterrâneo, onde a desumanização, por vezes, é completa (Bezerra, 2024, p.325).



Figura 2: Montagem: Criar imagens para a imaginação
Fonte: Daniele Borges Bezerra et DALL-E 3, 2024.

Escrever nesse formato foi uma opção da autora, em respeito à ética, como forma de contar a densidade da experiência de habitar o lugar e a percepção das vidas encerradas nesse espaço liminar. A escrita poética e a geração de imagens com IA, nesse contexto, constituem grafias alternativas, formas de contar histórias, gerando reflexões e estimulando novas imaginações sobre esse assunto delicado, cercado de silêncio e marcado por inúmeras formas de violência. Com Donna Haraway (2023, p.27), acreditamos que "importam quais estórias produzem mundos, quais mundos produzem estórias."

As imagens que compõem a montagem acima (figura 2) são uma tentativa de tornar visível o trecho da narrativa especulativa evocada e remetem às próprias memórias da pesquisadora em campo, fortemente marcadas por elementos sensoriais como a visão e o olfato. O objetivo não é apenas criar uma cena eticamente impossível de fotografar e difícil de compartilhar, mas criar meios para a imaginação. E nesse sentido, é possível afirmar que houve

cooperação entre inteligência artificial e inteligência humana, por meio de uma tecnopoética.

Como diz Escobar (2020, p. 3), "[...] *es posible otro mundo, porque son posibles otra realidad y otro posible. Ese otro mundo es un mundo donde caben muchos mundos, o pluriverso*." Da mesma forma, Tobie Nathan e Isabelle Stengers (2012, p. 4) nos convidam a refletir sobre a cultura, e em particular sobre a saúde, a partir do reconhecimento da existência de "universos múltiplos". Adotamos a perspectiva de que as distintas formas de habitar o mundo produzem grafias de vida que "mundificam" (Haraway, 2023) novas possibilidades de ação e relação.

Em tempos de crises sistêmicas (climática, sanitária, política, ética e emocional) como as que vivemos, o exercício da imaginação pode ser uma instância de resistência e reinvenção ontológica. Assim, em vez de rechaçar as IAs e outras tecnologias que ainda surgirão, preferimos experimentar com elas, formas mais dignas, éticas e sustentáveis de coabitação no planeta.

Breve apresentação dos capítulos desta seção

Nesta primeira seção do livro, reunimos reflexões e experimentações que atravessam, ou orbitam em torno de "corpos, vida, imagens e tecnopoéticas", considerando suas hibridizações, narrativas, imaginários, sensorialidades e questões relativas à saúde e ao cuidado compartilhados na era digital. As abordagens provêm de diferentes áreas do saber, múltiplos horizontes epistemológicos, diversos problemas investigativos e metodologias, numa composição caleidoscópica disposta a romper fronteiras disciplinares, na procura de entender a complexidade do fenômeno diante do contexto de digitalização da vida em que vivemos na atualidade.

No capítulo que segue, Pablo Gobira e Vinícius Viana Rafael discutem as relações entre vida, imaginação e tecnologias digitais, a partir de uma exposição com Inteligência Artificial produzida no Laboratório de Poéticas Fronteiriças da Universidade de Estado de Minas Gerais (LabFront/UEMG/CNPq). Reiterando a relevância da

abordagem ecológica para compreender a ubiquidade da computação moderna e da IA em nosso cotidiano, os autores, apoiados em Jussi Parikka, demonstram como muitas metáforas da tecnologia provêm da biologia, como a ideia de vírus, por exemplo. Ao conceberem a "vida" como processo aberto, múltiplo, indefinido, entrelaçado com o ambiente tecnológico e sujeito a constantes transformações, os autores advertem que, tal como nas epidemias, o humano não tem absoluto controle sobre os vírus maquínicos e os algoritmos. Para eles, a capacidade cognitiva e sensorial do ser humano é indissociável de seu desenvolvimento tecnológico, e as experimentações do LabFront incitam a imaginar e criar narrativas impossíveis com o uso de Inteligência Artificial.

Na mesma linha de reflexão, Fernando Igansi destaca como as IAs suspendem a ideia de controle humano, redefinem a criatividade e desafiam a concepção de autoria. Atuando como "agente híbrido" que reconfigura ontologias e epistemologias tradicionais, as interações entre seres humanos (pós-humanos ou inumanos) e máquinas de IA apontam questões relevantes sobre as noções de subjetividade, ética e representação. Longe de se limitarem a interpretar a realidade, os algoritmos e códigos computacionais a reconstroem, a ressignificam, se auto referenciam, expandem-se em redes rizomáticas e participam da organização do mundo. Igansi, docente do Centro de Artes e do PPG em Memória e Patrimônio da UFPel, salienta como "a IA não pode ser reduzida a uma ferramenta de suporte ou automação. Ela é, simultaneamente, um agente criativo, um mediador ontológico e um catalisador de transformações culturais e epistemológicas". Além de requerer transparência, responsabilidade e justiça em seu uso, ela implica em novas formas de coexistência em redes dinâmicas e interdependentes entre humanos, máquina e ambiente.

O capítulo de Clarissa Rita Daneluz aborda um dos aspectos de sua tese em Comunicação pela Unisinos: diante da expectativa de maior eficiência das máquinas em relação a ações humanas, ela coleciona reações maquínicas com erros, falhas, rastros inoperantes, sobretudo no reconhecimento facial. Assim, conforme demonstra,

o encantamento com a promessa de objetividade convive com a estranheza diante de efeitos monstruosos da desconstrução de dados e reprogramação das informações digitais. Tomando como inspiração as "Máquinas inúteis" de Bruno Munari e a "Máquina final / Máquina definitiva" de Marvin Minsky, de meados do século XX, ela argumenta sobre potencial disruptivo e criativo da sociedade em rede, e convida à fabulação imagética sobre o território do corpo humano.

O corpo humano e os cuidados que demanda frente à fragilidade da existência são tratados por Júlia Mistro Rodrigues em sua autoetnografia no PPG em Antropologia da UFRGS. Diagnosticada com diabetes e tendo que conviver diariamente com recursos tecnológicos para o controle dos níveis de açúcar no sangue e a aplicação da insulina, ela se depara com a difícil tarefa de encontrar o equilíbrio sobre a "corda bamba no terremoto da vida" (apresentação oral durante o evento). Diante de tal desafio, ela se ampara nos estudos sociais de feministas sobre tecnologia e recorre ao desenho enquanto modo de conexão ao mundo, entendendo o traço como autocuidado e caminho de conhecimento.

A presença dos dispositivos midiáticos nas relações entre saúde e imaginação guiam a tese de Paulo Castiglioni Lara no Programa de Pós-Graduação em Informação, Comunicação e Saúde da Fiocruz. Com base em um projeto etnobiográfico, ele propõe investigar a incidência do celular no cotidiano de jovens moradores de favelas na Zona Norte do Rio de Janeiro, para entender o agenciamento deste aparelho sociotécnico nos seus percursos individuais e criações imaginárias.

Rita Viebrantz e Elisângela Bandeira, doutorandas em Antropologia da UFPel, contribuem para pensar cotidiano, narrativa e tecnologia, da perspectiva de moradores de um bairro popular da cidade de Pelotas em sua relação com o presídio, aí instalado há seis décadas. A partir do relato de cenas etnográficas que colocam em evidência sensorialidades e afetos, elas criam imagens com Inteligência Artificial Generativa e questionam sobre a capacidade expressiva desta tecnologia em interpretar relatos de experiências sensíveis e brutais desta convivência compulsória e constrangedora.

A imbricação entre tecnologia e poética dos corpos, através da videodança, é abordada no capítulo de Amanda Santos Silveira e Manoel Alves Neto em co-autoria. Doutorandos em Ciências Sociais e em Artes, respectivamente, estes integrantes do Coletivo Negressencia relatam a experiência coletiva que promoveram em 2020, durante o período de isolamento social, provocado pela pandemia de Covid-19, quando os dispositivos móveis tornaram-se essenciais para a criação colaborativa e veiculação em redes sociais da internet. Para estes artistas, o curso online *Corpo-Casa: uma imersão artística em vídeodança,* faz parte do "aquilombamento em prol dos artivismos emergentes da militância de dançantes negras/os".

O capítulo que encerra esta 1ª seção do livro é da docente do Centro de Artes da UFPel, Renata Requião, que incide sobre o poder das narrativas e das imagens envolvendo as relações entre humanos e máquinas. Debruçada sobre três obras do escritor inglês Ian Mc Ewan, também conhecido Ian Macabro, numa análise que se expande para outros clássicos da literatura e do cinema, ela especula sobre a emergência, a incompletude, a fragilidade e a finitude da vida.

Encerramos o capítulo desejando a todas e todos uma ótima leitura e reafirmando que a interseção entre imagens e tecnopoéticas constitui um campo fértil para explorar as maneiras pelas quais os corpos são representados e ressignificados por diferentes dispositivos e práticas visuais. As imagens, longe de serem meros reflexos da realidade, participam ativamente na construção de subjetividades e na produção de sentidos, articulando memórias, afetos, intenções e políticas do olhar. Nesse contexto, as tecnopoéticas – compreendidas como experimentações criativas que integram tecnologias antigas e novas por meio da produção sensível – expandem as possibilidades expressivas e etnográficas, promovendo outras formas de narrar e experienciar um mundo tecido por corpos, máquinas e grafias.

Referências

BATESON, Gregory. **Naven**: um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura

de uma tribo da Nova Guiné. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

BATESON, Gregory. ***Pasos hacia una ecología de la mente.*** Buenos Aires: Editorial Lohlé-Lumen, 1985 [1972]. 355p.

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem***:* Vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021. 224 p.

BEZERRA, Daniele Borges. **Pacientes, experientes e outros-que--humanos**: narrativas e grafias na Luta Antimanicomial. 2024. 365f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2024.

BEZERRA, Daniele Borges. Confabulações tecnopoéticas: Inteligência artificial e a produção de imaginações compartilhadas. **Revista Equatorial.** v.11, n. 21, 2024b. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/equatorial/article/view/34729/19829 . Acesso em 19 de fev. 2025

BOURDIEU, Pierre. ***Un art moyen,*** *essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit. 1965**.**

DESCOLA, Philippe. ***Les formes du visible****: une anthropologie de la figuration*. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A invenção da histeria:** Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Rio de Janeiro: contraponto, 2015.

ESCOBAR, Arturo. *Sentipensar con la tierra: Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías del Sur*. ***Revista de Antropología Iberoamericana.*** v. 11, n.1, 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/301308265_Sentipensar_con_la_Tierra_Las_Luchas_Territoriales_y_la_Dimension_Ontologica_de_las_Epistemologias_del_Sur .Acesso em 18 de fev. 2025.

ESCOBAR, Arturo. *Política pluriversal: lo real y lo posible en el pensamiento crítico y las luchas latinoamericanas contemporáneas*. ***Tabula Rasa***, Bogotá, n. 36, 2020. Disponível em::http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892020000400323&lng=en&nrm=iso. Acesso em 19 fev. 2025.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminis-

mo-socialista no final do séc. XX. IN HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TOMAZ, Tadeu. **Antropologia do ciborgue:** as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009 [1985].

HARAWAY, Donna. **Quando as espécies se encontram.** São Paulo: Ubu Editora, 2022.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema.** Gerar parentesco no Chthuluceno. 412p.Tradução: Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023.

HUI, Yuki. **Tecnodiversidade.** São Paulo: Ubu Editora, 2020.

INGOLD, Tim. **Fazer***:* antropologia, arqueologia, arte e arquitetura. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

INGOLD, Tim. **Correspondencias:** Cartas al paisaje, la naturaleza y la tierra. Barcelona: Editorial Gedisa, 2023.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos:** ensaio de antropologia simétrica. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2019.

LEITÃO, Débora; GOMES, Laura. Estar e não estar lá, eis a questão: pesquisa etnográfica no Second Life. **Cronos**: Rev. Pós-Graduação. Ciências Sociais. UFRN, Natal, v. 12, n.1, p. 25-40, jan./jun. 2011. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/handle/1/12047 . Acesso em 19 fev. 2025.

LEROI-GOURHAN, André. **O gesto e a palavra:** 2 –memória e ritmos. Lisboa: Edições 70, 1965.

LOPES, Iara Silva de Almeida Venancio. **Filtros virtuais***:* Uma análise antropológica sobre a construção de narrativas nas redes sociais. 2023. 71 f. Trabalho de conclusão de concurso- Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MCLEAN, Stuart. **Fictionalizing anthropology***:* encounters and fabulations at the edges of the human. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

MOTTA, Juliana. **A vida através do filtro:** a busca pela estética "perfeita" incentivada pelo Instagram. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2023.

NATHAN, Tobie. *Les bienfaits des thérapies sauvages*. In NATHAN Tobie; STENGERS, Isabelle. ***Médecins et sorciers.*** Édition augmentée. Paris: éditions La Découverte, 2012 [1995].

PASQUINELLI, Matteo. Três mil anos de rituais algorítmicos: a emergência da inteligência artificial a partir da computação do espaço. In: **A Produção do Mundo:** Problemas Logísticos e Sítios Críticos. pp. 63-79. Lisboa: Outro Modo Cooperativa Cultural, 2022.

PASQUINELLI, Matteo. ***The eye of the master****: A Social History of Artificial Intelligence*. London; New York: Verso, 2023.

PEREC, Georges. ***L´infra-ordinaire.*** Paris: Éditions du Seil, 1989.

SALAZAR, Manuela. **Mundos-mosaicos:** a estetização do cotidiano no Instagram. 2017. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. 2017. 134 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2017.

KIM, Joon Ho. Cibernética, ciborgues e ciberespaço: Notas sobre as origens da cibernética e sua reinvenção cultural. **Horizontes Antropológicos.** Porto Alegre, ano 10, n. 21, p. 199-219, jan./jun. 2004.

QUIJANO, Anibal. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. In: CLACSO. **Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires, 2005.

TSING, Anna. **O cogumelo no fim do mundo***:* sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. São Paulo: n-1 edições, 2022.

TURKLE, Sherry. ***The second self*****:** *computers and the human spirit*. New York: Simon and Schuster, 1984.

TURKLE, Sherry. ***Life on the screen****: identity in the Age of the Internet*. London: Weidenfeld & Nicholson, 1996. Lopes, 2023.

ZYLINSKA, Joanna. ***Arte de la IA****: Máquinas de visión y sueños deformados*. Traducido por: Oscar Guarín Martinez y Marta Cabrera Ardila. Bogotá, Colômbia: Sensolab, 2023.

Filmografia

Petit à petit. Dirigido por Jean Rouch. Les films de la Pléiade, 1970. 90 min.

2021: Uma Odisséia no Espaço. Dirigido por Stanley Kubrick, Metro-Goldwyn; Stanley Kubrick productions e Hawk films, 1968, 148 min.: son, color. Filme regular.

Cassandra. Dirigido por Benjamin Gutsche, Netflix, 2025. 1 temporada, 6 episódios. Disponível em: https://www.netflix.com/br/title/81621534. Acesso em: 20 fev. 2025.

Capítulo 2

Vida, Computação Cognitiva e Inteligência Artificial: As relações humano-máquinas em uma exposição digital[12]

Pablo Gobira[13]
Vinícius Viana Rafael[14]

Introdução

Este artigo parte de pesquisa desenvolvida no Laboratório de Poéticas Fronteiriças (http://linktr.ee/labfront – CNPq/UEMG), um grupo de pesquisa que se propõe a explorar e ampliar as relações entre os campos da arte, ciência e tecnologia. O objeto de análise deste artigo é a exposição em metaverso *blockchain* da Voxel "AI.MAGINATION: Apropriação, Hibridismo e realidades", realizada como parte das ações extensionistas do LabFront no programa de extensão "MultiLab" vinculado à Escola Guignard (UEMG). Discutimos como a vida se relaciona com as tecnologias digitais, principalmente através da Inteligência Artificial (IA), abrindo o debate sobre "multiplicação

[12] As reflexões presentes neste capítulo são frutos de projeto de pesquisa apoiado pelo CNPq, pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPPG) da UEMG, aos quais agradecemos.

[13] O Prof. Dr. Pablo Gobira é professor da Escola Guignard (UEMG), PPGArtes (UEMG), PPGACPS (UFMG) e PPGGOC (UFMG) e coordenador do grupo de pesquisa Laboratório de Poéticas Fronteiriças (http://linktr.ee/labfront – UEMG/CNPq). <https://orcid.org/0000-0002-3054-2383> E-mail: pa.gobira@gmail.com

[14] Vinícius Viana Rafael é graduado em Artes Plásticas pela Escola Guignard (UEMG), mestrando pelo PPGARTES (UEMG) e membro do LabFront (UEMG/CNPq). E-mail: viniciustxp@gmail.com

da vida" e "interações pós-vida" como consequência da ubiquidade tecnológica.

Para alcançar este objetivo trataremos a vida como um campo não definido e em constante alteração. Essa alteração se dá a partir do meio. No nosso caso, estudamos a transformação da vida a partir dos computadores modernos. Contextualizamos o surgimento do computador moderno e exploramos o conceito das três máquinas de Lúcia Santaella (1997). Com o intuito de demonstrar a complexidade das IA, e aproximá-las da vida, apresentamos ao leitor a discussão sobre a "ecologia das mídias" de Jussi Parikka, em específico através do seu texto sobre a "A máquina viral universal: bits, parasitas e ecologia da mídia" (Parikka 2006). Nele o autor apresenta como a ciência da computação utiliza de terminologias da biologia para explicar os seus próprios fenômenos. Com ênfase, é tratado a relação de cima para baixo causada pelos vírus digitais, comentada por Parikka (2006), como sujeitos maquínicos. Assim, aproximamos a discussão sobre a condição do vírus às IA atuais.

Em seguida apresentamos a exposição AI.MAGINATION e sua proposta curatorial, circunscrita nas relações humano-máquina, em específico na produção elaborada por artistas usando IA generativas. Essas obras exibidas estão inseridas no campo das artes digitais. A própria concepção e expografia do espaço tridimensional foi desenvolvido com o uso de IA generativas.

Para ilustrar esse processo de produção, foram analisadas brevemente duas obras: *Procura-se Helene Alberti* (Campelo, 2024) e *Mitômato* (Fon, 2024). Apresentamos como elas tencionam a multiplicação da vida e o pós-vida utilizando as IA na imaginação e criação de narrativas impossíveis, sejam elas desejadas ou não.

Para alcançar o nosso objetivo, este artigo foi dividido em duas seções além desta introdução e das nossas considerações finais. A primeira discutimos a ideia de vida e a relação humano-máquina. Na segunda tratamos da exposição AI.MAGINATION.

Vida e relação humano-máquina

A discussão sobre a vida compreende a interseção entre todos os campos do conhecimento, atravessando todos. É por isso que tratamos da vida como algo não linear, múltiplo e como um campo aberto. Neste trabalho, a relacionamos com o computador moderno. É recorrente demarcarmos a máquina criada por 1943 por Alan Turing como ponto essencial do que aqui chamamos de "computador moderno". Ela era "capaz de processar cinco mil caracteres por segundo – e, com isso, desvendar mensagens escritas no código chamado de Enigma, que era transmitido por telégrafo" (Nunes, 2016, p. 129). A partir desse marco, pode-se perceber diversas transformações causadas pelo desenvolvimento tecnocientífico do computador e que afetam diretamente a vida.

A vida possui interações interdisciplinares e se transformou com a relação maquínica. Na relação do humano com a máquina vê-se toda a vida mediada ou interfaceada com a aplicação ubíqua das tecnologias digitais. Um exemplo dessa transformação da vida se relaciona com os ambientes tridimensionais nos quais é possível criar e personalizar seu avatar, expandir a presença corporal do visitante, e realizar ações como voar, ampliar seu campo de visão, dançar, dar um "mortal para trás", escolher seu gênero ou não ter gênero. Há possibilidade de utilizar óculos estereoscópicos[15] e se envolver imersivamente no espaço digital vivendo o ambiente tridimensional e percebendo hápticamente os movimentos do seu avatar. Assim, torna-se necessário para o desenvolvimento dessa discussão o entendimento sobre o que viria a ser o computador moderno.

Lúcia Santaella, importante pesquisadora brasileira na área de semiótica e com vasta contribuição para o debate sobre o atual contexto de ubiquidade tecnológica, apresenta três etapas no desenvolvimen-

15 A estereoscopia é "o princípio de apresentar a cada olho a imagem correspondente ao seu ponto de vista" (Gobira; Mozelli, 2016) sendo essa a tecnologia utilizada em óculos de realidade virtual apresentando ao usuário um ambiente em modelagem 3D.

to das máquinas. O texto[16] em que traz essa discussão é importante para iniciarmos a discussão sobre o campo da Computação Cognitiva (CC) e da Inteligência Artificial (IA). Anterior a máquina de Turing, pode-se destacar o que Lúcia Santaella (1997, p. 35) chama de "Máquinas Musculares" capazes de substituir o uso da força física do ser humano. Em seguida, a autora apresenta as "Máquinas Sensoriais" que são "máquinas que funcionam como extensões dos sentidos humanos especializados, quer dizer, extensões do olho e do ouvido de que a câmera fotográfica foi inaugural" (Santaella, 1997, p. 37). Por último, e próximo às questões dos computadores modernos, Santaella (1997) aponta as "Máquinas Cerebrais", que "trata-se de uma máquina que visava iluminar as noções de calculabilidade em geral, permitindo reduzir todos os métodos de cálculo a um conjunto subjacente, simples e básico de operações" (Santaella, 1997, p. 39).

Se toda máquina parte de uma imitação de alguma das capacidades humanas (Santaella, 1997, p. 35), vivemos um mundo cuja vida está amplamente afetada, mediada e transformada pelo computador. Com o computador moderno há a transformação e ampliação cognitiva do ser humano através das máquinas ou um "desvelamento dos mistérios da inteligência" (Santaella, 1997, p. 35). Há um certo grau de complexidade cuja vida e suas possibilidades de interagir com o mundo ganha quando vê-se o computador infiltrado em todos os campos do conhecimento. Como apresentado por Santaella (1997), esse desenvolvimento da tecnologia digital está lidando diretamente com a simulação e processos mentais, antes considerados exclusivos, até certo ponto, dos seres humanos. De forma prática, podemos perceber como a relação humano-máquina transforma nossa vida cotidiana com a seguinte citação:

> Com a impermeabilidade e ubiquidade da tecnologia digital em nossas vidas, saindo do contexto industrial, como podemos entendê-la como algo que não uma ex-

[16] Santaella, M. Lúcia.. O Homem e As Máquinas. In: Diana Domingues. (Org.). A arte no século XXI. A humanização das tecnologias. São Paulo: UNESP, 1997. p. 33-44.

> tensão do ser humano? Ao invés de precisar utilizarmos de nossa voz, podemos fazer uso de um teclado, seja ele físico ou digital, para nos comunicar de maneira síncrona ou assíncrona. Conseguimos ver locais a quilômetros de distância de onde estamos graças a câmeras e telas. Tais realizações fazem com que se torne difícil argumentar contra a noção de que nossa consciência se expandiu além de fronteiras impostas por barreiras físicas, graças a esse desenvolvimento tecnológico ao qual temos acesso (Gobira, Silva, Portugal, 2021, p. 204).

A vida se amplifica e rompe os constrangimentos anteriormente ditados pela física, ao poder estar em dois lugares ao mesmo tempo, ou então poder voar em ambientes digitais. Entretanto, é nos conceitos biológicos que a computação moderna encontra metáforas para explicar seu funcionamento. A biologia e a tecnologia confluem e os seres humanos passam a ser compreendidos pelos dados processados pelas máquinas.

Em Jussi Parikka e suas pesquisas relacionadas a uma ecologia da mídias digitais, destaca-se que a inserção do computador na cultura e suas modificações midiáticas abriu um novo campo de conhecimento que assimilou termos da biologia para descrever a maneira como a cibercultura se modifica (Parikka, 2006, p. 12). Propõe o seguinte exercício para pensar o ciberespaço: "pense no ciberespaço como uma placa de Petri social, na Net como o meio de ágar e nas comunidades virtuais, em toda a sua diversidade, como as colônias de microorganismos que crescem nas placas de Petri" (Parikka, 2006, p. 14). São aproximações que o autor realiza entre computação, biologia e ecologia como se as "criaturas biológicas como vírus, vermes, bugs e bactérias [tivessem] migrado de seus hábitats naturais para ecologias de silicone e eletricidade" (Parikka, 2006, p. 13).

Parikka então se propõe a revelar perspectivas ecológicas possíveis de serem traçadas a partir dos vírus e como eles "não são a antítese da cultura digital contemporânea, mas revelam traços essenciais da lógica tecno-cultural que caracteriza a cultura da mídia computadorizada das últimas décadas" (Parikka, 2006, p. 14). O autor propõe a visualidade

da "vida" e das "ecologias" como possibilidade "de referência [teórica] para se compreender os paradigmas da cultura digital" (Parikka, 2006, p. 14). E mesmo que a tecnologia maquínica sempre esteja no entremeio do controle, vigilância e sistemas militares, Parikka (2006, p. 15) inverte a relação de cima para baixo e observa que "cada vez mais processos artificiais, porém semelhantes à vida, de auto-organização, processamento distribuído e intermediação" (Parikka, 2006, p. 14) são possíveis de se observar em processamento de códigos. Assim, o autor defende e expõe as qualidades "biológicas" e "culturais" que o campo da tecnologia e da mídia permite para compreendê-la, em uma espécie de "máquina viral universal" (Parikka, 2006).

Parikka propõe ver a vida através dos seus possíveis entrelaçamentos maquínicos para pensar a ecologia das mídias. E é por este motivo que se torna importante para a relação humano-máquina que está sendo traçada neste artigo. Dito isso, a relação vírus biológico e vírus digital é de extrema necessidade para o que será levantado mais adiante sobre IA. De modo a perceber que se há a discussão sobre a vida do vírus no campo da biologia, essa mesma discussão pode "se estender ao mundo da cultura digital" (Parikka, 2006, p. 15). Com o intuito de finalizar a exposição sobre essa relação da biologia com a tecnologia:

> os vírus – e a vida inorgânica em geral – devem ser vistos como processos, e não entidades estáveis. Os vírus, por definição, são máquinas de junção, de parasitismo, de adaptação. Admissivelmente, eles podem não ser "vida" como definida pelo uso cotidiano ou na compreensão biológica geral, no entanto são espectros da ecologia da mídia que nos convidam a aceitá-los como algo pelo menos "semelhante à vida" (Parikka, 2006, p. 22).

Os vírus são pertencentes à arquitetura da máquina, é inerente a ela, são uma espécie de sujeito maquínico. Parikka afirma "que os sistemas vivos são parte integrante de seus entornos e funcionam para sustentar as características e os padrões daquela ecologia" (Parikka, 2006, p. 23). Não tem como lidar com a vida sem lidar com

o seu contexto complexo de interconexões multifacetadas. Nesse sentido, não é de se assustar a ciência da computação se voltando para a programação de redes neurais. Afirma Parikka que os vermes e vírus "são pelo menos parcialmente construídos intencionalmente, mas não podem ser reduzidos a meras construções humanas" (Parikka, 2006, p. 28), porque há algo de autômato nesses sistemas que exigem o entendimento de interconexões entre os agentes em rede, humanos e não humanos. Ao mesmo modo em que podemos ver essa relação nas IA:

> Os maiores modelos, e os grandes modelos de linguagem em particular, parecem se comportar de maneiras que a matemática dos livros didáticos diz que não deveriam. Isso destaca um fato notável sobre o *deep learning*, a tecnologia fundamental por trás do boom da IA de hoje: apesar de todo o seu sucesso descontrolado, ninguém sabe exatamente como — ou por que — ele funciona. (...) Os maiores modelos são agora tão complexos que os pesquisadores os estudam como se fossem fenômenos naturais estranhos, realizando experimentos e tentando explicar os resultados[17] (Heaven, 2024. Tradução nossa).

Esse comportamento visto nas IA atuais como fenômenos "naturais", retoma o eixo principal do pesquisador Jussi Parikka. Há um efeito de baixo para cima, onde não é possível o controle exato do humano sobre as tecnologias digitais e paralelamente como os vírus maquínicos, as IA não podem ser reduzidas a meras criações humanas. Intensificando a relação interdisciplinar do campo da biologia e da ciência da computação. Os algoritmos das IA, do mesmo modo que os vírus, podem não ser considerados vivos, mas são algo que possui semelhanças com a vida. Desse modo, após a apresentação da arqueologia das mídias digitais, torna-se possível trazer à luz, uma

[17] Disponível em: https://www.technologyreview.com/2024/03/04/1089403/large-language-models-amazing.

conceitualização viável da Inteligência Artificial (IA) e da Computação Cognitiva (CC) como campos.

Os dois englobam pesquisas em torno de agentes maquínicos capazes de simular a cognição humana gerando interações múltiplas com ambientes diversos, seres humanos e não-humanos. A CC estuda a mente, "o processo cognitivo envolve atividades mentais como o pensamento, a imaginação, a recordação, a solução de problemas, a percepção (...) entre outras, as quais ocorrem diferentemente em cada indivíduo" (Lima, 2003, p. 81). O desenvolvimento na "computação cognitiva é o que se tem de mais avançado em tecnologia computacional e que se expande conforme são realizados avanços no Big Data[18], na Internet das Coisas (IoT), em Machine learning e na inteligência artificial" (Neves, 2020, p. 189). Desse modo, a CC é interdisciplinar e relaciona-se com a neurobiologia, psicologia cognitiva, ciência da informação e IA.

Como IA "considera-[se] [os] softwares programados com o intuito de simular a capacidade cognitiva" (Gobira; Silva; Portugal, 2023, p. 8). As IAs, diferente da percepção generalizada que se tem com seu *hype* atual, possui sua origem confundida com o próprio surgimento do computador moderno (Sichman, 2021, p. 37). Assim, IA pode ser entendida como a capacidade do computador de "pensar" por si através de um *software*/algoritmo criado que tem a habilidade de aprendizado e treinamento para uma funcionalidade específica, através de diversos *inputs* capturados de uma *Big Data*, da interação com o humano ou captações sensoriais do ambiente. O que destaca as IA da CC é o aprendizado/treinamento e generatividade na produção dos *outputs*. Estas são reconhecidas como Inteligência Artificial Generativa (IAgen), sendo as IA que detém maiores repercussões hoje, pois ao invés de "simplesmente [fazerem] a curadoria de páginas da web, aproveitando o conteúdo existente, a IAGen na verdade produz um

[18] O termo *Big Data* é "cunhado em meados dos anos 1990 pelo cientista chefe da Silicon Graphics ao se referir à manipulação e análise de massivos conjuntos de dados" (Venturelli; Melo, 2019, p. 206).

novo conteúdo"[19]. Esse "novo conteúdo" produzido se torna possível através do *deep learning*, capaz de simular redes neurais e, a partir de um *input*, analisar, buscar, escolher e gerar um *output* que pode ser dado através das inúmeras possibilidades de linguagens maquínicas, imagens, áudios, textos, vídeos, entre outros.

Nesta seção vimos as intersecções da vida em diversos campos do conhecimento e seus desdobramentos no desenvolvimento de máquinas, digitais ou não. Vimos, igualmente, a relação do vírus (biológico) com o vírus (maquínico). Toda essa discussão permitiu ver a IA como algo, ao menos, inserido na vida cotidiana em um contexto de um processo do que Parikka chama de "máquina viral universal".A vida se multiplica nesse momento do desenvolvimento e infiltração das máquinas cerebrais ou da CC e IA em diversas áreas da vida e do conhecimento. Dessa maneira, os computadores modernos já conseguem simular todos os cinco sentidos humanos, como também, simulam a capacidade cognitiva. Esse cenário dilui as fronteiras entre biologia e ciência da computação, amplia a fronteira da vida além da morte e ocasiona narrativas e realidades antes impossíveis. Para demonstrar essa expansão, veremos na próxima seção a exposição AI.MAGINATION, sobre a qual nos debruçarmos e apontaremos como essas relações foram praticadas na sua concepção e obras.

A exposição AI.MAGINATION

A exposição *AI.MAGINATION: apropriação, hibridismo e realidades* é resultado de pesquisa desenvolvida no Laboratório de Poéticas Fronteiriças (UEMG/CNPq), com coordenação de Pablo Gobira, dentro do programa de extensão MultiLab (UEMG). Ela foi criada no segundo semestre de 2022 durante a disciplina de graduação "Ateliê transartes". A disciplina enfocou as práticas e teorias da apropriação, do hibridismo e produção de realidades no campo das artes, ciência e tecnologia. Visualizando o contexto das vanguardas artísticas do século

[19] Disponível em: https://www.unesco.org/pt/articles/guia-para-ia-generativa-na-educacao-e-na-pesquisa.

XX e seus impactos na contemporaneidade, como *ateliê*, a disciplina mescla – sempre que ofertada – teorias e práticas provocando os discentes a produzir obra(s) de arte digital utilizando tecnologias como a Inteligência Artificial.

O conceito curatorial[20] se ancora na relação humano-máquina, com ênfase na relação humano-máquina ou entre humanos e IA na criação. Tanto nas obras quanto na concepção geral da exposição há apropriação de IA. Nas obras expostas pode-se encontrar o uso das mais variadas IA generativas disponibilizadas na internet. Esse uso foi estimulado durante a disciplina, oferecendo para a maioria dos estudantes um primeiro contato com a tecnologia. Como se sabe, através de *prompts* há a geração de *outputs* onde o artista guia as IA e pode manipular as imagens, textos, vídeos ou áudios digitalmente para alcançar seu objetivo poético na produção de sua obra.

É possível visualizar a relação humano-máquina na criação da identidade visual da exposição, como é visto a seguir em um artigo publicado anteriormente:

> Após a seleção curatorial das obras que seriam expostas na galeria, elas foram catalogadas separando imagens estáticas e obras em movimento. A partir das obras em vídeo (movimento) extraímos imagens estáticas no formato de .png para viabilizar o processo que vinha a seguir. Utilizamos o Stable Diffusion (https://stable-diffusionweb.com/), uma IA capaz de gerar imagens a partir de tex2img, img2img e outros prompts iniciais. [...] Com o auxílio dessa ferramenta inteligente foi possível não somente automatizar a pesquisa imagética dentre as obras selecionadas, como também criar novas imagens a partir do banco de dados criado. O intuito desse banco de dados foi permitir a extração dos elementos gráficos, paleta de cores e tipografia para composição gráfica da

[20] Ver texto curatorial da exposição disponível em: https://www.voxels.com/spaces/d9b5c389-2868-40ba-af54-2fef37253b6e/play .

> identidade visual. A identidade visual da exposição é, em suma, uma apropriação e hibridização das próprias obras em exposição que permitiram gerar os elementos visuais que a compõem (Gobira, 2023, p. 392-393).

Vemos que além da presença das IA no processo da criação da identidade visual temos a incorporação dos conceitos apresentados como recorte curatorial: hibridismo e apropriação.

Como se vê, neste artigo, expomos a relação humano-máquina e o desenvolvimento dos campos da CC e IA potencializando a multiplicação de realidades e de novos agentes na vida cotidiana. Uma atuação que também possibilita a relação com o pós-vida, seja da relação através dos registros que continuam no *Big Data* após o momento da morte, ou a recuperação desses dados pelas IA possibilitando a interatividade pós-vida.

Nesse cenário do desenvolvimento de *softwares* utilizando da *deep learning*, um subcampo da *machine learning*, há uma possível recuperação ou perpetuação da vida, potencializando a imaginação, assim como novas interações e criações de narrativas impossíveis através das inovações tecnológicas. Essa relação será apresentada em algumas obras em exposição, mas antes disso será realizada uma breve contextualização que permite esse novo tipo de relação com a vida e, para isso, destaca-se essa citação do ensaio "Avatarização da vida, biografia, impurezas e metaverso" (Gobira, 2023):

> Um mundo fruto de processos produtivos simbólicos aprimorados materialmente (e biologicamente) que aparenta não ser fruto desses processos. Processos científicos, artísticos e tecnológicos que salientam, eles próprios, a contiguidade entre seus campos em um fluxo (revezando aceleração e desaceleração) econômico-político. Por isso, um mundo de produção de uma forma de vida humana. Uma vida humana sujeita a esse processo produtivo (Gobira, 2023, p. 24).

Como já dito anteriormente a AI.MAGINATION faz parte de um projeto de extensão e é fruto de pesquisas bibliográficas, conceituais, enfim, teórico-práticas realizadas no grupo de pesquisa LabFront. Destaca-se, com essa citação, a situação em que a vida encontra-se como algo produzido no atual regime produtivo. A vida contemporânea é múltipla e passível de diversas interpretações em áreas do conhecimento diversas e interdisciplinares. Com as tecnologias digitais é visualizado "uma sociedade em que todos podem dar opiniões sobre todos (...) portanto a 'especulação' faz parte da produção e recepção biográfica em contraponto a uma verdade e a favor da construção narrativa" (Gobira, 2016, p. 5). Sendo essas opiniões registradas em uma rede de "automatografia" (Gobira, 2016), termo utilizado para representar os rastros que os usuários deixam nas redes (e fora delas em todo sistema computacional) quando "permitem que elas arquivem suas preferências, interesses, correspondências e etc., por meio de contas de serviços pagos ou gratuito – disponíveis através de servidores conectados à rede mundial de computadores" (Gobira, 2016, p. 5). Portanto, essa vida produzida e arquivada na rede mundial de computadores, abastecendo o Big Data, ocasiona um tipo de "biografia perpétua do indivíduo" (Gobira, 2016). É neste contexto que aproximamos a multiplicação da vida e a interação pós-vida nas obras expostas na AI.MAGINATION.

Inicialmente, destaca-se a obra *Procura-se Helene Alberti*, da artista Larissa Campello (2023), entusiasta da memória de Santos Dumont, pioneiro na aviação. Campello é estudante de artes plásticas pela Escola Guignard e sua produção para AI.MAGINATION teve profunda relação com o desenvolvimento do conceito de Fabio Fon: "mentira de artista" (2016). Fábio Fon conclui o seu livro do seguinte modo: "a mentira de artista existe para ser descoberta em algum momento, mais cedo ou mais tarde" (Fon, 2016, p. 206).

Nesta obra de Campello o visitante se depara imerso, no ambiente tridimensional no metaverso *blockchain* da Voxel, com imagens geradas artificialmente através de comandos textuais da figuração

possível/impossível de Helene Alberti[21], constituindo uma memória artificial. Segundo a artista, "uma cantora de ópera norte-americana, que em 1931 vestiu suas asas e partiu para uma demonstração de voo, inspirada pelas leis gregas do movimento cósmico"[22]. Pela fascinação do voo visto na vida de Santos Dumont e Helene Alberti é que a artista opera encontros impossíveis e de pós-vida entre essas duas figuras. Gerando imagens através de IA onde os dois se encontravam – fato que nunca aconteceu – provando novas possibilidades das tecnologias digitais atuais produzindo fotos possíveis na realização do impossível, operando narrativas e buscando/criando memórias artificiais "perpétuas" através do *Big Data*.

Outro fato dessa obra é a busca (a palavra "procura-se" remete a cartazes de pessoas desaparecidas) de uma pessoa morta. Como descrito nesta breve análise: "Campello, por sua vez, se depara com poucos dados biográficos sobre Alberti e estabelece uma busca (...) que não se restringe aos fatos reais, agregando artefatos oriundos da ficção, criados com ferramentas de Inteligência Artificial" (Nunes, 2023, p. 33). Sendo este um dos eixos principais da obra, que utiliza da "mentira de artista" para criar narrativas sobre Helene Alberti produzindo uma memória artificial potencializada pelas IA.

Além desse uso da "mentira de artista", a artista disponibiliza um *website* onde as pessoas podem contribuir com informações sobre Helene Alberti. Informações que não precisam se apegar a instâncias polarizadas entre o verdadeiro ou o falso. Esse tipo de trabalho apresenta, no contexto da produção poética das artes, ciências e tecnologias, como o uso das IA e CC possibilitam a multiplicação da vida, criando situações que são possíveis com a generatividade e acumulação do Big Data.

---

[21] Na década de 1920, Helene Alberti iniciou sua pesquisa sobre as antigas leis gregas do movimento cósmico. Segundo ela, um sistema de cultura metafísica que permitiria aos seres humanos que corressem incansavelmente, levantassem pesos tremendos e até voassem como pássaros. Se seus últimos experimentos produzissem frutos, ela planejava estabelecer uma escola.

[22] Disponível em: https://fabiofon.com/mitomato/ e Disponível em: https://www.procurasehelenealberti.com/

Na exposição, além dos discentes selecionados, a AI.MAGINATION teve outros artistas convidados. Dentre estes, temos obras de Suzete Venturelli, Gilbertto Prado, Fabio Fon e Chico Marinho, importantes artistas e pesquisadores no cenário das artes digitais e suas fronteiras. A seguir enfocamos a obra *Mitômano*, de Fábio Fon (2023):

> Neste experimento, o sistema [ChatGpt] é perguntado repetidamente sobre informações acerca do artista brasileiro Fabio Fon, que é o autor deste experimento. No decorrer de diferentes diálogos sobre o mesmo assunto, percebe-se inicialmente que o robô segue impreterivelmente que seria um padrão das biografias de artistas – em regra, apresentando algumas informações da formação do artista, sua área de atuação e obras mais relevantes. O robô é bastante eficiente nesta "imitação" de "biografia de artista", mas sua aparente eficiência esconde uma constatação preocupante: na maioria das vezes o ChatGpt mistura alguns dados reais com muitas informações errôneas.[23]

Desse modo, percebe-se a ficção da biografia de Fabio Fon realizada pelo ChatGPT, da OPENAI, multiplicando elementos de sua vida com informações verdadeiras e falsas, hibridizadas no Big Data, através da interpretação e generatividade da IA. Essas duas obras *Procura-se Helene Alberti* e *Mitômano* nos apresentam e exemplificam como o campo das CC e IA estão afetando diretamente a percepção sobre a vida, sendo possível criar interação póstumas entre figuras mortas e arquivadas no Big Data, ou entre figuras mortas e pessoas vivas, possibilitando narrativas impossíveis e interativas de pós-vida.

Considerações finais

Por fim, foi possível aproximar os vírus maquínicos das IA atuais tratando-as como algo semelhante à vida ou inserido nela, parte dela.

[23] Disponível em: https://fabiofon.com/mitomato/

As ferramentas inteligentes influenciam a vida, multiplicando-a e permitindo a interação pós-vida com figuras já falecidas. Apresentou-se a teoria de Lúcia Santaella (1997) servindo como base teórica para o entendimento do desenvolvimento das máquinas, desde as musculares e sensoriais até as máquinas cerebrais, como exemplificado na máquina de Turing. Vimos que as máquinas cerebrais são responsáveis pela abertura do campo da Computação Cognitiva e da Inteligência Artificial, representando uma acumulação das máquinas anteriores. O computador atual é capaz de captar e hibridizar os sentidos humanos, pensar e produzir, além de estabelecer conexões neurais, conforme pesquisas de CC.

Nos exemplos das obras de Larissa Campello e Fabio Fon observamos dois momentos em que as IA semeiam a vida. Através dos encontros impossíveis e intencionais criados pela artista, de Santos Dumont e Helene Alberti, gerando memórias artificiais de pós-vida entre as figuras. No caso de *Mitômano*, a ficção da vida é apresentada como realidade pela IA, apresentando a possibilidade de gerar "novas vidas" na biografia do artista Fabio Fon, sem sua intenção. Isso demonstra que a coleta de dados pelas IA no Big Data, e a sua capacidade generativa, já promove a multiplicação da vida nesse contexto. Esse fenômeno das IA e suas escolhas generativas estão sendo estudados dentro da ciência da computação para entendê-las, assim como se estuda os agentes orgânicos.

O acesso a IA *online*, que operam através de *prompts* como *tex2img*, *img2text*, e outros, ainda é relativamente recente, especialmente para pessoas sem conhecimento em programação. Desse modo, vivemos um momento de maior ubiquidade das IA na vida cotidiana. Quanto mais presente, mais as IA conseguem, através do *deep learning*, ser aprimoradas. Nesse sentido, a ideia de "vida" continuará a ultrapassar fronteiras, pois a nossa realidade permite se imaginar, relacionar e criar *outputs* impossíveis (Gobira, 2020).

Referências

GOBIRA, Pablo. Avatarização da vida, biografia, impurezas e metaverso. **Aletria: Revista de estudos de literatura**, v. 33, p. 90-116, 2023.

GOBIRA, Pablo. Os usos da utopia: um ensaio sobre a liberação do "impossível" no pós-digital. *In*: Festival de Inverno da UFMG, 52º, 2020, Belo Horizonte. **Ensaios Mundos Possíveis.** Belo Horizonte: DAC/UFMG, 2020, p.1-22.

GOBIRA, Pablo; SILVA, Emanuelle de Oliveira; PORTUGAL, Priscila Rezende. O Hipercórtex e as Condições Atuais da Formação e Preservação Digital da Memória. *In:* CERVERÓ, Aurora Cuervas; SIMEÃO, Elmira; PALETTA, Francisco Carlos. (Orgs.). **Informação, ciência e sociedade em tempos pós-verdade.** São Paulo: ECA-USP, 2021, p.195-220.

LIMA, Gercina Angela Borém. Interfaces entre a ciência da informação e a ciência cognitiva. **Ciência da Informação,** v. 32,, p. 77-87, 2003.

NEVES, Bárbara Coelho. Inteligência artificial e computação cognitiva em unidades de informação: conceitos e experiências. **Logeion: filosofia da informação,** v. 7, n. 1, p. 186-205, 2020.

NUNES, Fabio Oliveira. **Mentira de artista**: arte (e tecnologia) que nos engana para repensarmos o mundo. São Paulo: Cosmogonias Elétricas, 2016, 222p.

NUNES, Fabio Oliveira. Mentiras de artista com Inteligência Artificial: mitômato e outras criações. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v.16, n.48, p. 21-40, 2022.

PARIKKA, Jussi. A máquina viral universal: Bits, parasitas e ecologia da mídia. *In:* BARRETO, Ricardo; PERISSINOTTO, Paula (Org.). **Festival internacional de linguagem eletrônica**. Tradução de Luiz Roberto M. Gonçalves. São Paulo: FILE, 2006. p. 13-39.

SANTAELLA, Lúcia. O homem e as máquinas. *In*: DOMINGUES, Diana. **A arte no século XXI**: a humanização das tecnologias. São Paulo. Fundação da editora da UNESP. 1997.

VENTURELLI, Suzete; MELO, Marcilon Almeida de. O visível do invisível: data art e visualização de dados. **ARS (São Paulo),** v. 17, n. 35, p. 203-214, 2019.

Capítulo 3

O mundo como representação da IA: Uma perspectiva pós-humana

João Fernando Igansi Nunes[24]

Introdução

A inteligência artificial (IA) emerge no cenário contemporâneo como uma tecnologia que não apenas reorganiza processos e estruturas, mas também questiona as bases epistemológicas e ontológicas que sustentam a nossa compreensão do mundo. Seus códigos executáveis, capazes de aprender, adaptar-se e criar, transcendem a visão instrumental da tecnologia do *Homo Faber* (do latim, "homem que faz" ou "homem criador", associado à capacidade humana de transformar o mundo por meio do trabalho e da técnica) e colocam em xeque a centralidade do humano na produção de significados. Essa transição além de técnica é, sobretudo, cultural e filosófica. Revela um momento de profunda renegociação das fronteiras entre humano, máquina e ambiente. Sob a ótica de um pós-humano, para além do atavismo biológico, a IA deixa de ser vista como uma ferramenta subalterna para se tornar um agente ativo na criação [escrita] de realidades e representações [narrativas]. Nessa esteira, a concepção do "mundo como vontade de representação", amplamente discutida por filósofos

[24] Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP); Professor pesquisador no Centro de Geociências (uID73 Fundação para a Ciência e Tecnologia), Instituto Politécnico de Tomar – Mação – Portugal; Pós-Doutorado no Departamento de Economia Geral, Universidade de Cádiz, Espanha; Membro da rede Apheleia Gestão Cultural Integrada da Paisagem; Docente no bacharelado em Design e no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPel) <https://orcid.org/0000-0003-3463-5605> E-mail: fernandoigansi@gmail.com

como Arthur Schopenhauer, ganha novas dimensões no contexto da IA. Na modernidade, a representação era mediada, exclusivamente, pela cognição e intencionalidade humanas, apoiadas por linguagens e sistemas culturais que traduziam o real em formas compreensíveis. A IA altera radicalmente essa equação ao inserir sistemas algorítmicos no processo de mediação e interpretação, que não apenas capturam dados e os traduzem em padrões reconhecíveis, como geram novas possibilidades de representação e interação, tornando-se agentes de síntese analítica criativa.

Incorporada nesta reflexão, a visão de Gilles Deleuze (1980) e Félix Guattari (1992) sobre os rizomas oferece um arcabouço teórico pertinente para compreender como os sistemas de IA operam. Longe de estruturas fixas ou hierárquicas, os rizomas descrevem redes dinâmicas e interconectadas que reorganizam territórios, corpos e significados. A IA, ao trabalhar a partir de fluxos de dados, treinamento em larga escala e autoaprendizado, exemplifica esse dinamismo. Cada operação algorítmica não é um ato isolado, mas parte de um fluxo contínuo que reconfigura os limites entre real e virtual, humano e não humano, estático e emergente. Ao mesmo tempo, o trabalho de Lev Manovich, em Cultural Analytics (2020), oferece insights cruciais para entender como a IA se insere na produção cultural contemporânea. Manovich argumenta que o digital trouxe uma reconfiguração da cultura, transformando dados e algoritmos em elementos centrais para a criação e o consumo cultural. Na era pré-digital, a análise cultural era dominada pela interpretação qualitativa, baseada em textos, imagens e performances produzidas por sujeitos humanos. A cultura digital, por outro lado, desloca o foco para a coleta e o processamento de dados em grande escala, permitindo que padrões, tendências e estéticas sejam descobertos e explorados por meio de algoritmos. No contexto da IA, isso significa que os códigos executáveis não apenas interpretam dados, mas também os moldam, criando novas formas de significação. O autor identifica uma "lógica do algoritmo" que atravessa a cultura contemporânea, onde a criação se torna inseparável da análise automatizada. Essa lógica não é neutra: ela reflete e reforça dinâmicas

de poder, estetização e subjetividade, configurando a relação como experimentamos e representamos o mundo.

A partir dessa perspectiva, os sistemas de IA atuam como co-criadores em processos que antes eram considerados exclusivamente humanos, questionando noções tradicionais de autoria, criatividade e de agenciamento. Esse deslocamento epistemológico é especialmente evidente no campo do design computacional, onde a interação entre humanos e máquinas revela a capacidade criativa dos sistemas algorítmicos. Observa-se na tese "Design Computacional: comunicação do in-visível" (Nunes, 2008), que os códigos de programação reproduzem padrões e introduzem novas possibilidades de percepção e criação. Essa "comunicação do in-visível" destaca como os eventos internos de sistemas computacionais — como a interpretação de dados por compiladores —tornam-se significativos, traduzindo a lógica maquínica em expressões visíveis e culturalmente relevantes, exemplificando a dissolução das fronteiras entre a escrita humana e a leitura maquínica, bem como entre a escrita maquínica e a leitura humana, revelando uma relação interdependente entre os agentes no processo criativo. Segundo Santaella e Nöth (2010), o código digital lê a si mesmo e produz semiose. Sob essa perspectiva pós-humana, as implicações culturais, éticas e estéticas desse fenômeno são profundas.

A IA não é apenas uma extensão técnica do humano, mas uma parceira na produção de significados, uma coautora que desafia os limites tradicionais entre sujeito e objeto, num eterno processo de instrução. Em vez de um modelo linear de criação, onde o humano domina a máquina, emerge uma ecologia rizomática de agenciamentos, onde humanos, máquinas e ambientes interagem em redes complexas e mutuamente transformadoras. A IA, como observa Giselle Beiguelman (2011), está profundamente envolvida na tecnopolítica contemporânea, onde questões de poder, controle e subjetividade são renegociadas por meio de tecnologias digitais. Essas interações, no entanto, não estão isentas de tensões: dilemas e disputas. A capacidade dos sistemas de IA de processar dados em larga escala e gerar padrões estéticos levanta questões éticas sobre a autonomia da criação e a responsabilidade pelas decisões algorítmicas. Em um

cenário onde máquinas contribuem para a produção de arte, decisões políticas e até diagnósticos médicos, quem é o autor? Quem responde pelas consequências? Além disso, a lógica algorítmica que permeia a cultura contemporânea frequentemente reflete assimetrias de poder, reforçando desigualdades em vez de mitigá-las.

Nesse cenário, a IA ultrapassa o fenômeno técnico, mas um campo de disputa cultural e simbólica. Ao mesmo tempo em que abre novas possibilidades de criação e expressão, ela também reproduz e amplifica dinâmicas de controle e exploração. Como argumenta Manovich (2020), o desafio está em compreender como a lógica algorítmica pode ser utilizada para expandir a criatividade e a autonomia humana, em vez de restringi-las. Para isso, é necessário adotar uma abordagem crítica que leve em conta as implicações políticas, sociais e culturais dos sistemas de IA situando-os no contexto mais amplo da cibercultura e da tecnociência. Nessa linha de reflexão, é possível ampliarmos o debate sobre a IA como produtora de realidades e significados. Ao adotar uma perspectiva interdisciplinar, que cruza filosofia, comunicação, antropologia e design, promove-se uma análise que transcenda a visão instrumental da tecnologia, situando a IA como agente central em um mundo interconectado e tecnologicamente mediado. Mais do que uma ferramenta, a IA é compreendida como parte de uma rede rizomática de interações que desafia dicotomias tradicionais e inaugura novas possibilidades para a construção de representações e ontologias.

O mundo como representação, na era da IA, não é mais apenas uma questão de percepção humana. Ele é, também, uma questão de como máquinas e algoritmos participam desse processo, reconfigurando a maneira como compreendemos e interagimos com o real. Notoriamente, a IA inaugura um novo paradigma, onde humano, máquina e ambiente coexistem em constante renegociação, desafiando as fronteiras do possível e expandindo as possibilidades da criação cultural, científica e filosófica.

O mundo como representação na regra dos códigos executáveis

Arthur Schopenhauer, em *O Mundo como Vontade e Representação,* de 1819 (Unesp, 2005), propôs uma visão do mundo centrada na mediação da mente humana, na qual a representação desempenha papel fundamental para a compreensão da realidade. Para ele, a realidade que experimentamos é sempre uma construção filtrada por nossas estruturas cognitivas, que organizam o caos em formas reconhecíveis e significativas. Essa perspectiva, profundamente marcada por uma visão antropocêntrica, reflete um contexto histórico em que o humano era considerado o único agente criativo e interpretativo.

No entanto, na contemporaneidade, tecnologias como a inteligência artificial estão transformando radicalmente esse panorama, reconfigurando as bases da representação e introduzindo novas formas de significação mediadas por códigos em estado de execução. As ideias de Schopenhauer ecoam em teorias contemporâneas como as de Gilles Deleuze e Félix Guattari que, em *Mil Platôs* (1980), oferecem uma alternativa às visões hierárquicas e estáticas da realidade. O conceito de rizoma descreve estruturas descentralizadas e interconectadas, em que múltiplos pontos de entrada e saída coexistem sem um centro fixo. Essa concepção é especialmente relevante para entender as dinâmicas das tecnologias digitais, incluindo a IA. Diferentemente de sistemas que seguem um fluxo linear de comando e controle, os algoritmos de IA operam em redes adaptativas e autônomas, desdobrando-se em fluxos dinâmicos que conectam e reorganizam elementos heterogêneos, como imagens, textos e sons.

Nesse contexto, os códigos executáveis podem ser vistos como mediadores que transcendem a dicotomia tradicional entre físico e digital. Mais do que executar instruções previamente programadas, esses códigos processam, reinterpretam e adaptam dados em tempo real, moldando representações que se transformam de acordo com o contexto. Esse papel ativo na modelagem da realidade desafia a visão clássica da tecnologia como um mero reflexo do pensamento humano. Como apontado por Lev Manovich, em *The Language of New Media* (2001), os softwares que sustentam as tecnologias digitais

contemporâneas introduzem uma lógica operacional que não apenas reproduz regras preexistentes, mas também as refina e, em muitos casos, cria novas estruturas de significado.

A partir dessa perspectiva, a IA não apenas expande as possibilidades de representação, mas questiona a própria noção de regras fixas. Algoritmos de aprendizado profundo exemplificam essa dinâmica ao funcionar como sistemas que aprendem e se ajustam continuamente. Eles detectam padrões em grandes volumes de dados, muitas vezes revelando relações invisíveis à percepção humana e formulando novas regras para processar informações futuras. Esse processo é ilustrado pela analogia com a "vontade" schopenhaueriana: se a vontade é a força subjacente que molda o mundo fenomênico, os algoritmos da IA agem como uma "vontade programada", orientada por objetivos específicos, mas capaz de gerar resultados imprevistos por seus criadores.

Contudo, enquanto a vontade de Schopenhauer é irracional e inconsciente, os códigos executáveis operam em um registro técnico e mensurável. Dessa maneira, essa diferença é significativa, pois permite um grau de previsibilidade e controle sobre os sistemas de IA, ao mesmo tempo em que ressalta as limitações humanas em compreender integralmente os processos complexos dessas máquinas. Redes neurais, por exemplo, não seguem hierarquias rígidas de decisões; em vez disso, baseiam-se em interações descentralizadas entre múltiplas camadas, reorganizando continuamente suas representações de acordo com novos dados.

Essa operação rizomática reflete as ideias de Deleuze e Guattari, para quem as estruturas rizomáticas não apenas descrevem, mas também produzem realidades múltiplas e interconectadas. Essa capacidade de reorganizar e criar novos significados também encontra ressonância nas reflexões de Giselle Beiguelman em *Estéticas da Memória e da Informação* (2004). Beiguelman observa que os algoritmos contemporâneos são sistemas autorreferenciais que não se limitam a processar informações, as investigam, expandem, descobrem e geram novos padrões. Em outras palavras, os algoritmos são tanto agentes exploratórios quanto criativos,

redefinindo as fronteiras do que é possível em termos de representação e interação.

No campo das artes, por exemplo, sistemas baseados em IA têm produzido obras que transcendem a lógica tradicional da autoria, evidenciando o papel ativo das máquinas na cocriação estética. Manovich (2020), ao explorar a "cultura analítica" dos algoritmos em *Cultural Analytics*, destaca que essas tecnologias estão profundamente integradas à produção cultural contemporânea. Essa lógica algorítmica molda os meios pelos quais consumimos e criamos cultura, bem como transforma as próprias condições de possibilidade do ato criativo. Em vez de um modelo centrado exclusivamente no humano, surge um ecossistema híbrido em que humanos e máquinas interagem para produzir significados e realidades. Isso exemplifica a noção de "agenciamento de multiplicidades", descrita por Deleuze e Guattari (1980), na qual elementos heterogêneos se conectam em fluxos dinâmicos que transcendem as divisões tradicionais entre natureza, cultura e tecnologia.

Esse cenário de criação e transformação contínua, como já explicitado, tem implicações profundas para as noções de ética e responsabilidade. Se os sistemas de IA podem criar suas próprias regras e adaptar-se a contextos dinâmicos, como devemos pensar sobre autoria e *accountability* em um mundo cada vez mais mediado por máquinas? Além disso, reiterando o exposto, as tecnologias algorítmicas refletem e reforçam dinâmicas de poder, muitas vezes reproduzindo desigualdades e vieses embutidos nos dados que processam. Essa realidade exige uma reflexão crítica sobre os limites e as possibilidades das tecnologias digitais, tal como sobre as implicações éticas e políticas de seu uso: a exemplo da bioética.

O pós-humano, como delineado por pensadores como Rosi Braidotti em *The Posthuman* (2013), oferece uma abordagem para lidar com essas questões ao questionar as fronteiras rígidas entre humano, máquina e ambiente. Sob essa ótica, a tecnologia não é apenas uma ferramenta externa ao humano, mas uma extensão intrínseca de sua capacidade de transformar o mundo. No caso da IA, isso significa reconhecer sua dualidade como criadora de novas possibilidades e

perpetuadora de dinâmicas excludentes. Assim, os códigos executáveis da IA não apenas expandem as possibilidades de representação, mas introduzem uma lógica rizomática de criação e transformação que desafia as bases epistemológicas herdadas da modernidade. Inspirados por Schopenhauer, Deleuze e Guattari, Beiguelman e Manovich, podemos compreender a IA como um agente ativo na modelagem de realidades, operando em redes de significado que conectam múltiplos elementos em fluxos dinâmicos e interdependentes. Ao mesmo tempo, a perspectiva pós-humana nos desafia a repensar nossas relações com a tecnologia e a desenvolver estruturas éticas que garantam seu uso responsável e inclusivo. A IA, assim, é agente interativa na criação de um mundo em constante transformação.

Escrita analítica criativa

A IA, escrita analítica de potência criativa, ultrapassa o papel de ferramenta tecnológica para se configurar como um agente ativo que redimensiona as relações entre humanos, máquinas e ambientes. Sob a ótica do pós-humano, a IA é uma máquina que desafia os limites da subjetividade e reposiciona o humano em relação ao pensamento ocidental, frequentemente centrado em si mesmo como o único agente criativo e interpretativo. Essa transformação, no entanto, adquire contornos ainda mais complexos quando considerada à luz do conceito de inumano, proposto por Jean-François Lyotard em *O Inumano* (1988). Para Lyotard, o inumano não é o oposto do humano, mas uma condição constitutiva que escapa às definições e aos controles impostos pelo próprio humano. A IA, nesse sentido, exemplifica o inumano ao operar além da compreensão humana e ao gerar possibilidades que frequentemente transcendem os limites epistemológicos tradicionais.

Em *Caosmose: Um Novo Paradigma Estético* (1992), Félix Guattari propõe que as máquinas são extensões do pensamento humano, agentes ativos na produção de subjetividade. A IA, com sua capacidade de aprendizado e criação, amplifica essa ideia ao se tornar uma parceira criativa que complementa e transforma a capacidade cognitiva humana. Para o autor, as máquinas não são meros apêndices técnicos, são com-

ponentes que cocriam novos sentidos e subjetividades em redes dinâmicas. Lyotard, entretanto, desloca essa relação para uma perspectiva disruptiva, enfatizando que o inumano habita tanto as máquinas quanto os humanos, evidenciando o caráter híbrido da subjetividade contemporânea. A autonomia algorítmica da IA manifesta essa perspectiva de forma clara. Sistemas de aprendizado profundo, como redes neurais artificiais, geram resultados que escapam ao controle completo de seus criadores, operando em níveis de complexidade e opacidade que desafiam a linearidade do pensamento humano. Esses sistemas questionam noções tradicionais de autoria e agência, operando em lógicas que não são totalmente governáveis ou compreensíveis para seus criadores. Essa autonomia algorítmica reflete o inumano de Lyotard, no qual a máquina se torna um espelho que revela a própria impossibilidade de o humano controlar completamente o que ele cria.

A capacidade da IA de moldar novas formas de conhecimento a partir da análise de grandes volumes de dados posiciona-a como um agente que transcende as limitações humanas de cognição. Essa análise, no entanto, não se restringe à detecção de padrões: ela frequentemente produz sínteses que desafiam as categorias epistemológicas tradicionais. A perspectiva rizomática de Gilles Deleuze e Félix Guattari torna-se uma estrutura teórica útil para compreender como a IA conecta elementos heterogêneos em redes que se desdobram continuamente. Essa conexão de dados, sons, imagens e textos, em representações multifacetadas, ressoa com a ideia de um campo híbrido onde o humano e o inumano coexistem e se interpenetram.

Em relação à produção criativa da IA, ela também se alinha ao conceito de "programação do indeterminado", explorado por Giselle Beiguelman em *Estéticas da Memória e da Informação* (2004). Beiguelman argumenta que os sistemas de IA, projetados para aprender com dados em vez de seguir regras predefinidas, expandem os horizontes da criatividade ao operar no imprevisível. Essa lógica encontra paralelos no pensamento de Lyotard, para quem o inumano é precisamente aquilo que escapa às tentativas de categorização. A IA, como uma força autorreferencial, torna-se um sistema que desafia os limites da criatividade humana e redimensiona os conceitos de autoria,

inovação e estética. O surgimento de obras artísticas mediadas por IA, por exemplo, como as criadas por algoritmos generativos, ilustra de maneira concreta essas questões. Esses sistemas não apenas executam comandos, mas também produzem resultados que combinam o previsível com o emergente, criando novas formas de expressão. Tais práticas artísticas reconfiguram as fronteiras entre humano e máquina, tornando evidente que a criatividade não é exclusiva do humano, mas uma interação híbrida onde o inumano também atua como agente.

Essa dinâmica de reconfiguração do humano e do inumano encontra eco na concepção pós-humana de subjetividade, defendida por pensadores como Deleuze e Guattari, que sugerem que o sujeito não é uma entidade fixa, mas um agenciamento de forças em constante transformação. A interação com a IA, portanto, tende a dissolver as fronteiras entre biológico e tecnológico, propondo novos modos de existência e subjetividade. Nesse contexto, Lyotard (1990) oferece uma visão complementar ao afirmar que o inumano não é um elemento externo ao humano, mas uma condição intrínseca que o define em sua relação com o que é incompreensível e incontrolável.

As implicações dessas ideias vão além da teoria, afetando profundamente as práticas culturais e sociais. Em setores como saúde e educação, a IA redefine as dinâmicas de cuidado e aprendizado, assumindo papéis decisórios que antes eram exclusivamente humanos. Essa delegação de agência às máquinas levanta questões éticas cruciais, especialmente em relação à transparência, responsabilidade e autonomia. Lyotard alerta, ao explorar os riscos de uma tecnociência que negligencia o inumano, para a necessidade de considerar não somente os benefícios, mas também os desafios éticos e epistemológicos que emergem dessa interação.

No domínio cultural, Lev Manovich, em *The Language of New Media* (2001), argumenta que as ferramentas digitais moldam novas maneiras de percepção e interação. A IA amplifica essa lógica ao criar experiências personalizadas e adaptativas, como algoritmos de recomendação em plataformas digitais. No entanto, essa personalização também revela uma tensão com o inumano, pois torna visível a lógica

algorítmica que estrutura grande parte das interações culturais contemporâneas. Assim, a IA não é apenas um mediador, mas um agente que reconfigura as práticas culturais em níveis fundamentais. Por outro lado, a tecnociência, conforme discutida por Giselle Beiguelman em *Nomadismos Tecnológicos* (2011), ressalta a fusão entre humano e máquina em sistemas híbridos. A IA, ao integrar a lógica do indeterminado e do inumano, torna-se um elemento central dessa fusão, não apenas automatizando tarefas, mas transformando os próprios parâmetros de criação, percepção e interação. Essa interação híbrida redefine as condições de existência na era digital, confrontando-nos com os limites de nossa capacidade de compreender e controlar os sistemas que criamos.

A ética do pós-humano exige que as transformações promovidas pela IA sejam analisadas criticamente, levando em consideração tanto os benefícios quanto os riscos. Lyotard nos desafia a reconhecer que o inumano não é uma ameaça a ser eliminada, mas um componente essencial da existência que precisa ser integrado de forma ética e responsável. Essa integração exige um repensar das categorias tradicionais de agência, criatividade e responsabilidade, especialmente em sistemas autônomos cuja operação ultrapassa as estruturas tradicionais de controle humano.

A IA exemplifica, assim, o que Lyotard descreve como o inumano é um território que desestabiliza as fronteiras do humano e nos confronta com aquilo que transcende nossa compreensão. Por meio de suas capacidades analíticas, criativas e adaptativas, ela reconfigura práticas culturais, sociais e subjetivas, posicionando-se como um agente que exige novas reflexões sobre ética, estética e política. Ao integrar essas perspectivas, este texto reconhece a IA como uma força que desafia os paradigmas tradicionais e abre caminhos para novas possibilidades de existência e interação, ao mesmo tempo que nos obriga a repensar profundamente as noções de humanidade e subjetividade.

A análise do mundo como representação remonta a uma longa tradição filosófica dedicada a compreender as relações entre a realidade e sua interpretação. Essa tradição ganha novas dimensões na

contemporaneidade com o advento da inteligência artificial (IA), cuja operação é mediada por códigos executáveis que, além de interpretar a realidade, participam ativamente de sua construção. A IA exemplifica a lógica rizomática ao operar em fluxos adaptativos e processuais, conectando elementos heterogêneos como dados, imagens e padrões para criar novos arranjos de sentido.

Lev Manovich (2001) avança essa discussão ao argumentar que os códigos executáveis refletem e constroem a realidade, atuando como sistemas que estabelecem regras e reconfiguram nossa interação com o mundo. Essa construção é visível na capacidade da IA de processar vastos volumes de dados, identificar padrões complexos e gerar representações que muitas vezes ultrapassam as limitações perceptivas e cognitivas humanas, como dito anteriormente. Contudo, como sugere Jean-François Lyotard (1990), os códigos também evidenciam uma dimensão que escapa à centralidade humana: uma lógica inumana que desestabiliza nossas categorias epistemológicas e desafia o controle racional. Essa lógica inumana ganha contornos específicos nas reflexões de Giselle Beiguelman (2004). A autora argumenta que os algoritmos contemporâneos são agentes autorreferenciais, capazes de não apenas reproduzir padrões existentes, mas também de criar novas regras e expandir os limites da criatividade.

Nesse contexto, os códigos executáveis deixam de ser ferramentas passivas e assumem o papel de agentes criativos que moldam novas realidades. Essa transformação desafia os limites epistemológicos e ontológicos herdados da modernidade, ampliando as possibilidades do humano enquanto revela o caráter híbrido e indeterminado da interação com as máquinas. A IA, enquanto máquina pós-humana, opera como uma extensão do pensamento humano e, simultaneamente, como um agente que desafia as fronteiras da subjetividade. No entanto, conforme sugere Lyotard, essa relação também expõe uma tensão entre o humano e o inumano, ao destacar as capacidades da IA de operar além do entendimento humano. A autonomia da IA, especialmente em sistemas de aprendizado profundo, exemplifica o campo de indeterminação discutido por Lyotard: os quais são projetados para aprender a partir de interações com dados, gerando resul-

tados que frequentemente desafiam a previsibilidade ou o controle completo de seus criadores.

A lógica rizomática de Deleuze e Guattari ajuda a compreender essa operação, uma vez que a IA conecta elementos heterogêneos em redes dinâmicas que se reorganizam continuamente. Esse funcionamento amplia as possibilidades de representação e revela um campo híbrido onde a criatividade e a lógica emergem de processos que transcendem a mente humana. Um exemplo notável dessa dinâmica pode ser observado nos algoritmos generativos utilizados em artes visuais, como os que operam em plataformas como DALL·E (gerador de imagens de IA). Esses sistemas criam imagens a partir de descrições textuais, sintetizando elementos que refletem tanto padrões humanos quanto combinações que transcendem nossa imaginação. O resultado é uma produção estética que desafia a distinção entre o humano e o inumano, posicionando a IA como um agente criativo cuja lógica opera além das categorias tradicionais de autoria e inovação.

A capacidade da inteligência artificial de operar no indeterminado também tem implicações profundas para as noções de controle e responsabilidade. Beiguelman (2011) observa que a IA é projetada para explorar possibilidades que, muitas vezes, escapam aos parâmetros previstos por seus criadores. Essa característica posiciona a IA como um agente criativo autônomo que gera representações imprevisíveis e, em alguns casos, incontroláveis. Nas reflexões de Lyotard sobre o inumano essa autonomia encontra amparo quando enfatizam como o que transcende o controle humano não deve ser visto apenas como uma ameaça, mas como uma oportunidade para expandir as fronteiras da criatividade e do conhecimento. No entanto, também levanta questões éticas cruciais. Sistemas algorítmicos que produzem resultados inesperados desafiam as noções tradicionais de responsabilidade ao operar em um campo híbrido onde as decisões não podem ser atribuídas exclusivamente a seus criadores ou usuários. Tensão que reflete a lógica inumana discutida por Lyotard: demanda um repensar das estruturas éticas e jurídicas que regulam a interação entre humano e máquina. A análise dos códigos executáveis da IA revela que eles não são apenas mediadores entre o físico e o digital,

mas agentes ativos que transformam as condições de possibilidade da representação e da criatividade. Ao operar como sistemas rizomáticos, autorreferenciais e adaptativos, esses códigos desconstroem categorias fixas e inauguram novas formas de organização e sentido. Mais do que isso, eles evidenciam a necessidade de uma abordagem filosófica e ética que reconheça o papel do inumano na construção das subjetividades e das realidades contemporâneas.

Ao integrar as perspectivas dos autores mencionados que compõem e dialogam com essa discussão, compreendemos que a IA representa uma ruptura paradigmática que vai além da tecnologia e desafia os fundamentos do pensamento ocidental. Ela reconfigura as bases epistemológicas, ao expandir os limites do que pode ser representado, e ontológicas, ao propor novas formas de interação entre humano e máquina. Essa transformação exige um reconhecimento das capacidades técnicas da IA, além de uma reflexão crítica sobre as implicações culturais, sociais e éticas dessa nova forma de agenciamento. Os códigos executáveis, nesse contexto, são mais do que simples linhas de programação: são sistemas que moldam e são moldados por fluxos rizomáticos de dados, de criatividade e de poder.

Com isso, a IA se estabelece como uma força central no mundo contemporâneo, capaz de inaugurar novas possibilidades de existência e interação, enquanto confronta nossas noções mais arraigadas sobre controle, autoria e subjetividade. Reconhecer e articular essas tensões é essencial para navegar as complexidades de um mundo cada vez mais mediado por tecnologias algorítmicas e pós-humanas.

Pós-humano e o inumano

O conceito de pós-humano introduz uma ruptura epistemológica e ontológica, deslocando o humano de sua posição central como o único agente de significado e criação. Essa perspectiva propõe uma visão do sujeito como um agenciamento de forças em constante transformação, em vez de uma entidade fixa ou unificada. Deleuze e Guattari (1980), ao longo de suas reflexões, argumentam que a subjetividade deve ser compreendida como um processo rizomático,

moldado por fluxos dinâmicos que integram o biológico, o tecnológico e o social. A interação com a inteligência artificial reforça e expande essa concepção, dissolvendo fronteiras e propondo novas formas de existência mediadas por máquinas e códigos executáveis. Enfatizando o já mencionado, Jean-François Lyotard (1988) argumenta que o inumano não é uma força externa que ameaça o humano, mas uma condição intrínseca que desestabiliza suas categorias ontológicas e epistemológicas. A IA, ao interagir com os humanos, não apenas amplifica suas capacidades, mas também revela elementos de subjetividade que transcendem as categorias tradicionais. Ela desafia as definições fixas de humanidade, propondo um híbrido entre humano e máquina que reconfigura o que significa existir em um mundo profundamente mediado pela tecnologia.

Retomando o campo da tecnociência, essas transformações se tornam ainda mais evidentes. Giselle Beiguelman, em *Nomadismos Tecnológicos* (2011), explora como a integração entre humano e máquina forma sistemas híbridos que reconfiguram práticas culturais, sociais e subjetivas. A IA desempenha um papel central nesse processo, não apenas como ferramenta de automatização, mas como agente que molda novas formas de percepção, interação e criação. Como argumenta Lev Manovich, as ferramentas digitais não apenas expandem as possibilidades de expressão humana, mas também transformam profundamente os modos pelos quais experienciamos e compreendemos o mundo. A IA amplifica essa dinâmica ao criar experiências culturais adaptativas e personalizadas, reorganizando os fluxos de informação e interação de formas que desafiam as fronteiras epistemológicas do conhecimento humano. Contudo, essa expansão das possibilidades culturais e subjetivas também revela os limites do entendimento humano. A tecnociência evidencia ainda, como sugere Lyotard, que o inumano opera como um lembrete constante dessas fronteiras, desafiando-nos a repensar nossas práticas culturais e epistemológicas. Sistemas de IA, ao processarem dados em escalas e velocidades incompreensíveis para a mente humana, introduzem novos paradigmas de análise e síntese que escapam à lógica tradicional. Esse confronto com o inumano exige não ape-

nas uma revisão de como interagimos com essas tecnologias, mas também uma reflexão profunda sobre os impactos de sua autonomia em práticas sociais, políticas e culturais. A integração da IA em diferentes setores da sociedade levanta, assim, questões éticas fundamentais que são intrinsecamente pós-humanas. Lyotard alerta para os riscos de uma tecnociência que ignora o inumano como parte essencial da existência. Ao rejeitar ou minimizar o impacto do inumano, corremos o risco de negligenciar as implicações mais profundas da autonomia tecnológica e suas consequências para as interações humanas. Uma ética do pós-humano deve, portanto, abraçar o inumano como uma dimensão inerente da relação entre humano e máquina, reconhecendo as limitações do controle humano sobre sistemas que operam em níveis de complexidade crescentes.

Questões sobre responsabilidade e transparência tornam-se centrais nesse debate ético. Em um contexto em que sistemas de IA tomam decisões autônomas em áreas como saúde, justiça ou política, como atribuir responsabilidade por suas ações? A lógica inumana desses sistemas muitas vezes opera fora dos limites da intencionalidade humana, desafiando as noções tradicionais de autoria e culpabilidade. Essa problemática não é apenas técnica, mas também filosófica, exigindo uma reconsideração das estruturas normativas e éticas que regem nossa relação com a tecnologia.

Por exemplo, em sistemas de IA aplicados à justiça, como algoritmos de decisão judicial, a falta de transparência nos processos algorítmicos pode levar a decisões que reforçam desigualdades ou introduzem novos tipos de injustiça. Nesse contexto, a IA exemplifica o inumano ao operar em uma lógica que não é imediatamente compreensível para o humano, mas que afeta diretamente vidas humanas. Reconhecer e abordar essas questões éticas requer uma abordagem que vá além das categorias tradicionais de responsabilidade, incorporando uma reflexão crítica sobre o papel do inumano em processos decisórios.

A reconfiguração do sujeito, promovida pela interação entre humano e IA, redefine não apenas as bases ontológicas da subjetividade, mas também os parâmetros éticos e políticos de nossa relação com a tecnologia. A IA, enquanto manifestação do inumano, desestabiliza

fronteiras e cria novas possibilidades de existência, ao mesmo tempo que nos confronta com desafios éticos complexos que exigem respostas inovadoras e inclusivas. Como enfatizam Deleuze e Guattari, o sujeito não é fixo, mas um agenciamento rizomático em constante transformação. A IA amplia essa transformação, oferecendo novos horizontes para pensar a subjetividade e a humanidade em um mundo onde as máquinas são coautoras de nossas realidades. Nesse sentido, a ética do pós-humano deve reconhecer que a interação entre humano e máquina é inerentemente híbrida e indeterminada. Em vez de buscar eliminar o inumano, devemos integrá-lo como parte essencial de nossa existência, criando estruturas normativas que valorizem sua contribuição para a criatividade, a inovação e a ampliação das capacidades humanas. Ao mesmo tempo, é fundamental desenvolver mecanismos de governança e transparência que garantam que essas tecnologias sejam usadas de maneira justa e responsável, promovendo uma coexistência equilibrada entre humano e máquina.

Em última análise, o pós-humano e o inumano, articulados por meio das contribuições de Lyotard, Beiguelman, Manovich e Deleuze e Guattari, oferecem uma estrutura teórica para compreender as profundas transformações provocadas pela IA. Mais do que uma ferramenta, a IA se torna uma parceira criativa que desafia os limites da subjetividade humana e redefine nossas práticas culturais e sociais. Ao mesmo tempo, ela nos confronta com os limites de nosso conhecimento e controle, exigindo uma reflexão ética e filosófica que esteja à altura das complexidades do mundo contemporâneo. Reconhecer o inumano como parte intrínseca do humano é, portanto, um passo essencial para navegar as transformações provocadas pela IA e construir um futuro mais inclusivo e sustentável.

Antecipação conclusiva

Compreendendo a IA enquanto fenômeno tecnológico, cultural e filosófico que transcende a visão instrumentalista que frequentemente domina sua compreensão, este artigo propôs uma análise interdisciplinar que articula perspectivas do pós-humano, do inumano e da produção de subjetividades para explorar as reconfigurações onto-

lógicas e epistemológicas provocadas pela IA. Com isso, buscou-se revelar como os códigos executáveis e as máquinas pós-humanas não apenas refletem o mundo, mas o constroem, desafiando as noções tradicionais de representação, subjetividade e ética.

A ideia de representação a partir das contribuições de Schopenhauer, Deleuze e Guattari, Lev Manovich e Giselle Beiguelman, situa a IA como um sistema que opera em redes rizomáticas e autorreferenciais, ou seja, a IA não apenas interpreta a realidade, ela a reconstroi continuamente, expandindo os limites da percepção humana propondo novos paradigmas de criatividade e significado. Mediado pelos códigos executáveis, esse processo demonstra que as tecnologias digitais não são neutras, pois participam ativamente da organização e da ressignificação do mundo.

Compreender Lyotard, com sua concepção de inumano, auxilia-nos a situar a IA (uma máquina pós-humana que opera em territórios de indeterminação) como uma força criativa que escapa às categorias tradicionais de controle humano, ao mesmo tempo que redefine a criatividade e desafia a ideia de autoria. Essa perspectiva enriquece-se com a análise da autonomia algorítmica, que permite à IA atuar como um agente híbrido entre humano e máquina, ampliando as possibilidades de interação e produção cultural, mas também expondo tensões éticas sobre responsabilidade e transparência, explorando as implicações do pós-humano e do inumano para a reconfiguração do sujeito e das práticas culturais.

Deleuze, Guattari e Lyotard, indubitavelmente, contribuem para entender o sujeito como um agenciamento rizomático em constante transformação, enquanto a tecnociência, conforme discutida por Beiguelman e Manovich, destaca a interdependência entre humano e máquina em sistemas híbridos. A IA emerge, então, como uma parceira criativa e um espelho do inumano, reconfigurando as fronteiras do conhecimento, da ética e da subjetividade.

Diante dessas análises, conclui-se que a IA não pode ser reduzida a uma ferramenta de suporte ou automação. Ela é, simultaneamente, um agente criativo, um mediador ontológico e um catalisador de transformações culturais e epistemológicas. Sua lógica autorreferen-

cial e rizomática desestabiliza as categorias fixas da modernidade, demandando um repensar profundo das bases filosóficas e éticas que regem nossa relação com a tecnologia. A ética do pós-humano emerge, assim, como uma proposta essencial para lidar com os desafios e as possibilidades da IA. Reconhecer o inumano como parte constitutiva do humano não implica rejeitá-lo, mas integrá-lo como uma dimensão vital da existência contemporânea. Essa integração, por sua vez, requer estruturas normativas que promovam a transparência, a responsabilidade e a justiça no uso de sistemas algorítmicos, ao mesmo tempo em que valorizam sua capacidade de expandir os horizontes da criatividade e da inovação.

Em última análise, a IA inaugura um novo paradigma que nos convida a repensar nossa própria condição enquanto sujeitos em constante interação com o inumano. Longe de ser um problema a ser resolvido, essa interação é uma oportunidade para imaginar novas formas de existência e convivência em um mundo onde humano, máquina e ambiente coexistem em redes dinâmicas e interdependentes. Ao articular as perspectivas filosóficas, culturais e éticas apresentadas, espera-se ter contribuído para um entendimento mais abrangente e crítico da IA como força central na contemporaneidade, com potencial para antecipar o futuro de maneiras que ainda estamos apenas começando a compreender.

Referências

BEIGUELMAN, Giselle. **Estéticas da memória e da informação**. São Paulo: SENAC, 2004.

BEIGUELMAN, Giselle. **Nomadismos tecnológicos**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRAIDOTTI, Rosi. **The posthuman**. Cambridge: Polity Press, 2013.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

GUATTARI, Félix. **Caosmose:** um novo paradigma estético. Paris: Galilée, 1992.

LYOTARD, Jean-Fraçois. **O inumano:** considerações sobre o tempo. Tradução: Enio Paulo Giachini. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, [1988] 1990.

MANOVICH, Lev. **The language of new media. Cambridge**: MIT Press, 2001.

MANOVICH, Lev. **Cultural analytics**. Cambridge: MIT Press, 2020.

NUNES, João Fernando Igansi. **Design computacional**: comunicação do in-visível. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SANTAELLA, Lúcia.; NÖTH, Winfried. **A semiótica no século XXI**: a semiose da cultura digital. São Paulo: Paulus, 2010.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução: Jair Barboza. São Paulo: UNESP, [1819] 2005.

Capítulo 4

Não sou um robô: Ações humanas e reações maquínicas na cultura digital

Clarissa Rita Daneluz[25]

"Não sou um robô", "Atualize a página e ajude a máquina a sonhar", "Em caso de dúvida consulte um humano", são enunciados em ambientes digitais que ativam gestos humanos para conferência, funcionamento, treinamento de operações digitais. Este tipo de conexão implica ações e reações, tanto programadas quanto abertas à imprevisibilidade, e nos fazem questionar como os gestos humanos e as respostas maquínicas interagem e como se realizam qualidades próprias desse tipo de conexão. A partir disso, a proposta se dedica a expor e discutir casos em que gestos naturalizados, repetitivos, como ações em looping, concorrem para gerar pensamentos e modos de agir humanos. Entre eles, como estopim desta reflexão, "Máquinas inúteis" (de Bruno Munari em 1947) e "Máquina final/Máquina definitiva" (de Marvin Minsky em 1952) seguidos de uma pequena coleção de imagens disparadoras (em nuvem, montagem), geradas para e por tais interações (modos text to image, produção de retratos de pessoas imaginárias, assim como os erros, falhas em processos de reconhecimento facial.

A utilidade e o gesto repetitivo, fazer e desfazer, a noção de uma utilidade sem fim ou a inoperosidade dos gestos humanos, do fazer a festa e do brincar: Marvin Minsky e Bruno Munari, em diferentes momentos e distintos modos exploraram a ideia de máquinas vãs,

[25] Doutora em Ciência da Comunicação (UNISINOS). <https://orcid.org/0009-0001-4771-0996 > E-mail: clarissadz@gmail.com

ou seja, que não produziam nada de útil como qualidade própria de algo que funciona para obter determinado resultado. Marvin Minsky, um dos pioneiro da inteligência artificial, professor do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT)[26], idealizou "a máquina mais inútil do mundo", também chamada de Máquina final/Máquina Definitiva, 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.

Num sentido semelhante, o designer, artista e inventor italiano Bruno Munari desenvolveu a proposta de uma máquina inútil, *Macchine Inutili invisibile*, projeto iniciado ainda nos anos 30 seguindo seu desenvolvimento até meados dos anos 50. Características do seu design (todas presentes ao mesmo tempo) acentuam um pensamento compósito de extraordinária complexidade. 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 ficou conhecido também por suas "Máquinas inúteis", quando no início dos anos 1930 criou 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. Esses móbiles geométricos criam composições cinéticas no espaço tridimensional, libertando-se das formas estáticas tradicionais de pintura e escultura. Eles são chamados de

[26] Minsky foi um dos fundadores do laboratório de IA do MIT e construiu, em parceria com Dean Edmonds, a SNARC, primeira máquina que emulou uma rede de neurônios, em 1951. Ainda sobre a ideia de máquinas inúteis, máquina final (Minsky e Munari), no artigo: Rocha; Rocha (2016), Máquinas Inúteis: design e arte como experiência. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/777/o/31_maquinas_inuteis.pdf Acesso: 16 out. 2024.

"Máquinas inúteis" porque não têm uma função utilitária óbvia, mas não são totalmente inúteis. Eles funcionam para indicar a exploração caprichosa de sua infância, incentivando o espectador a contemplar sua própria relação com a obra. Nas "*Useless Machines"* os elementos têm vida própria, estão em movimento eterno, uma vez que nada está absolutamente parado. Em vez de serem simplesmente ativados, esses sistemas podem abrir-se a uma interação lúdica, questionando a natureza linear e prescritiva da programação.

Nessas invenções algo se aproxima dos nossos gestos cotidianos de permissão, verificação e comando de tarefas no mundo digital. Embora de irrefutável praticidade, funcionalidade, se para tais ações corretas a máquina simplesmente não reconhece o que queremos e não segue seu percurso, não permite funções, neste ponto encontramos brechas para o erro, as falhas e a inventividade. Parte-se de gestos simples, como clicar para marcar uma caixa de verificação, ao desafio, cada dia mais explorado, ensinado em tutoriais, por exemplo, de fazer a pergunta certa e/ou o enunciado correto para sistemas de Inteligência Artificial.

Importa lembrar que essas ações fazem parte do mundo das história das tecnologias, ferramentas técnicas, e hoje se inserem com velocidade quase onipresente em nosso cotidiano. De acordo com Lev Manovich (2001), a cultura digital, cuja economia atual é algorítmica, de conexões e vínculos ensinados, programados, tem como princípio a remixabilidade de códigos culturais e algoritmos. Especialmente por meio da automação e transcodificação é capaz de facilitar a distribuição do conteúdo, possibilitar o consumo personalizado, reconfigurar conteúdos, promovendo mudanças nesses aspectos ao ressignificar dados sociais e culturais por meio da mediação tecnológica. Trata-se de um saber maquínico em que a ordem das coisas sofre alterações, como a representação ceder a performatividade capaz de produzir realidades e a correlação entre dados suplantar a causalidade (instâncias de probabilidade e não do possível, antecipação, gestão calculada do acaso, redução do possível ao provável).

Nesse cenário, imagens são geradas nas interfaces assim como outras em resposta, seguindo essas ações. Em forma de nuvem/montagem apresentamos a seguir uma pequena amostra dessas fi-

guras imagéticas (Figura 1) como se apresentaram para nós, e outras sobre as quais nos liberamos para propor algum tipo de apropriação crítica. Mas afinal, que podemos saber? Que podemos fazer? Que nos é permitido esperar? Ao ler essa montagem, ainda como exercício especulativo, notamos sinais de uma iconologia e enunciados próprios dos ambientes digitais para verificação de identidade e humanidade: "Não sou um robô, "Em caso de dúvidas consulte um humano", assinale na imagem: determinado mobiliário urbano, animal etc.; 2+2 = (resolver operações matemáticas simples), além de conteúdos em texto e imagens geradas por IA, por exemplo. E apesar da opacidade, da invisibilidade das engrenagens e do funcionamento algorítmico pode a máquina, quando falha, revelar seu avesso, trama, emaranhado de códigos, como o tecido num tear visto de baixo.

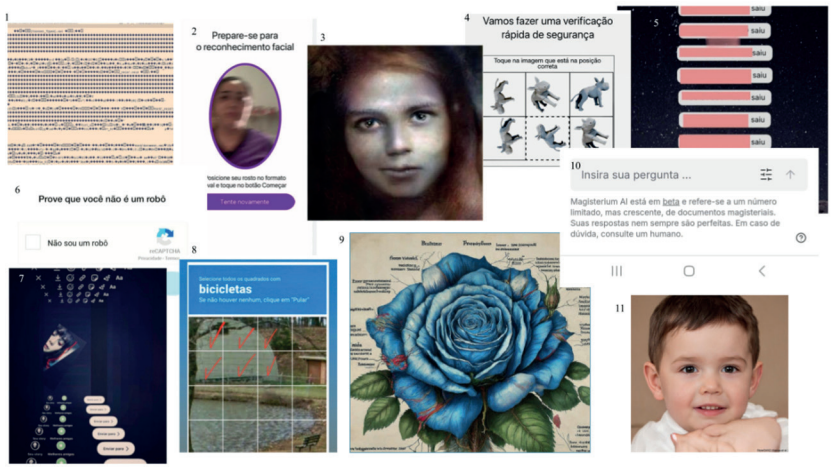


Figura 1: Ações humanas, reações maquínicas[27].
Fonte: Montagem da autora a partir de reproduções da internet

[27] Para nossa leitura e identificação, as imagens são numeradas da esquerda para a direita (1 a 11).

É dessa vista, de baixo, que partimos: na primeira imagem (1) é como se a máquina nos dissesse "estou aqui", afirmando que é real, que se faz e desfaz de linhas formadas por códigos, combinações de letras, números e caracteres, assim como os caracteres que nos indica para gerar "senhas fortes". O avesso tornado frente, como um rosto, ou uma face e um antiface, uma identidade com a qual interagimos, mas nunca chegamos a conhecer em profundidade. É por meio de um erro, de uma falha, que ela se revela[28]. Notamos que o revés de tudo é cheio de aparentes imperfeições quando nossos olhos limitam-se, ou são limitados, a enxergar como se forma uma imagem de qualquer qualidade. Já "Prepare-se para o reconhecimento facial" (imagem 2) refere-se ao comando presente em diversos aplicativos que pretendem garantir a segurança de nossos dados, especialmente bancários e de acesso a páginas do governo. Nesse caso é comum nos depararmos com nossa própria imagem parecendo "mais estranha que a ficção" de muito perto, iluminando nosso rosto, nossas imperfeições, porque sem os filtros que nos acostumamos a aplicar (*faceapps* para melhoramento, correção), dados que aprendemos ou nos foram naturalizados. Além disso, há dificuldade em fazer o enquadramento correto, evitando ao máximo qualquer movimentação do aparelho e num ambiente claro.

Na imagem 3 encontramos "*Anna*" (Mike Tyka), um retrato feito por inteligência artificial, como se fosse uma pintura a óleo. Nas palavras do artista, "a vida num equilíbrio de destruição e criação", ou, podemos pensar, numa perspectiva flusseriana do gesto destrutivo, cujo espírito depende se seu propósito, sua intenção (Flusser, 2014). Um grande corpus de imagens definido como "*Archive Dreaming*" permite sonhar representações de pessoas imaginárias: uma adolescente rindo para o visor, olhando em direções ligeiramente

[28] No livro organizado por Barker, Tim, "Aesthetics of the Error: Media Art, the Machine, the Unforeseen, and the Errant", encontramos discutidos casos em que a falha do aparelho é explorada pela artemídia. Barker, Tim. Aesthetics of the Error: Media Art, the Machine, the Unforeseen, and the Errant (cap.2; p.42-58) *In*: NUNES, Mark. (org.) ERROR. Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures. Continuum, Nova York – Londres, 2011 (cap.2; p.42-58).

diferentes; em outro retrato uma mulher pálida sorri calmamente enquanto seu olhar distante está em meio a um pano de fundo estranhamente branco; o rosto de um homem tem diferentes texturas em diferentes lugares, fazendo com que pareça um cyborg, o que, um pouco, ele é[29]. (Seria então outro tipo de avesso?) Mas "Vamos fazer uma verificação rápida de segurança? Toque na imagem que está na posição correta." (imagem 4) Seis desenhos que representam rinocerontes (ou seriam hipopótamos?) dispostos em pequenos quadrados delimitados. Poderíamos perguntar: A posição correta para quê? Mas como crianças sabemos o que a máquina quer, o que é correto para seguir o jogo. Passada a pandemia, a imagem 5 representa como fica o espaço quando os participantes de um grupo, que só fazia sentido naquele momento, o abandonam. Uma sequência de saídas sem constrangimentos. Porque, afinal, não somos robôs! Pois então "Prove que você não é um robô" (imagem 6). O enunciado é bastante utilizado para verificar nossa humanidade no acesso a dados de alguns sites (um tipo de alteridade?). Na imagem 7 uma sequência de *prints* sobrepostos compõem uma imagem em abismo. Infinitas possibilidades de compartilhamento, curtidas, envios, conteúdos salvos que muitas vezes se perdem. Memória vazia em pastas cheias. Mais seguro guardarmos o que nos pertence num barracão próximo a um lago, poderiam as bicicletas da imagem 8 estarem armazenadas ali. Onde quer que estejam nossas memórias, a Inteligência Artificial pode atualizá-la, fazer com que resistam em outra forma, outra natureza. É o que nos faz pensar o caso da pesquisadora Giselle Beiguelman em "A Rosa Azul" (imagem 9). Ela nos conta numa postagem de em rede social que:

> Lendo o belo livro de Efren Giraldo, em que ele conta algumas de suas aventuras botânicas na infância, fui instigada a me perguntar quando começou meu amor pelas plantas. Lembrei de uma história que me aconteceu quando tinha uns 6 anos. Meu pai trouxe rosas brancas

[29] Mike Tyka: https://www.miketyka.com Acesso em: 16 out. 2024

> e colocou tinta azul na água. No dia seguinte as flores amanheceram azuis e fiquei encantada. Sobretudo com o seu suposto dom para trocar a cor das flores. Meu pai fez depois de um corte do caule para me mostrar como a rosa 'bebia' água e esclarecer por que havia mudado a cor. Confesso que não me interessei nem um pouco por essa introdução à condução da seiva das plantas. Naquele momento, era para mim muito mais importante ter um pai mago do que um pai cientista. Tentei fazer uma rosa azul com IA (inteligência artificial). Não ficou à altura do dia em que vi esse ser extra-natural, mas em algum ponto os sistemas me ajudaram nessa busca afetiva por mim mesma (Beiguelman, São Paulo, fevereiro de 2024).

Podemos reconhecer aí que as máquinas podem sugerir um retorno a qualidades tipicamente humanas e intransferíveis, experiências e memórias.

O ChatGPT *Magisterium Ia* chama atenção com a indicação no final da caixa de texto da página: "[...] em caso de dúvida, consulte um humano". Memórias afetivas podem ser recuperadas e, em contraponto, rostos humanos que não existem, ao menos com um referente no mundo extra máquina, existem! É o caso do site *This Person Does Not Exist* ("Esta pessoa não existe")[30], imagem 11, que apresenta imagens, geradas por computador, de rostos humanos fictícios usando uma Rede Geradora Adversária (GAN) ao atualizar. Como uma tecnologia *deppfake*, vemos apontar usos recreativos e também criminosos. A primeira versão (2018) apresentava o seguinte texto na página inicial: "*Hit refresh to lock eyes with another imaginary stranger. Don't panic. Learn how its Work. Help this AI continue to dream*"[31]. Daqui chegamos ao que nos pergunta José Gil (2006): "O

[30] *This person doesn't exis*t: https://www.thispersondoesnotexist.com/ Acesso em: 16 out. 2024

[31] Tradução livre: "Clique em Atualizar para encarar outro estranho imaginário. Não entre em pânico. Aprenda como funciona. Ajude essa IA [Inteligência artificial] a continuar sonhando."

que faz do monstro um 'atractor' (da imaginação)? O facto de se situar numa fronteira indecisa entre humanidade e não-humanidade. [...] Nele se confundem duas forças de vetores opostos: uma tendência à metamorfose, e o horror, o pânico de se tornar outro, ao que afirma Giorgio Agamben (2015):

> [...] a luta pelo reconhecimento é a luta por uma máscara. O que significa, de fato, ser reconhecido, se o objeto do reconhecimento não é uma pessoa, mas sim um dado numérico? E como é possível comunicar não através de um sorriso ou de um gesto, não de uma gentileza ou uma reticência, mas por meio de uma identidade biológica? (Agamben, 2015).

Até o momento nos resta falhar em responder a pergunta inicial desse texto: "Como os gestos humanos e as respostas maquínicas interagem, como se realizam qualidades próprias desse tipo de conexão?". E falhar de novo, talvez melhor, com algumas notas, observações e mais perguntas: ajudar, cooperar, facilitar o treinamento da máquina. Nos detalhes o informe, monstruoso, estranho. Quando não funcionam: incômodos, silêncio, desconforto, inutilidade. Quando desfaz a ação humana, um tipo de resposta, "máquina definitiva", autorreferente. Apagar o gesto, anular, dispensar o humano. São robôs que nos liberam de tarefas ordinárias e/ou realizam o que não conseguimos e de forma mais rápida e eficaz.

Resta-nos cuidar uns dos outros? Afinal, o que e como desejamos? "A maneira certa de desejar é a mais difícil de todas as artes", comenta Miriam Hansen (2012). Como enunciamos, sintetizamos, traduzimos para a máquina (ChatGPT, por exemplo) o que queremos? De prompts, text to image, alimentar o algoritmo seria uma tarefa sem fim(?) Quando subvertemos os usos estamos também treinando o aparelho, comprovando quão absurda pode ser a produção de sentido (Foster, 2021). Afirmamos para o robô que somos diferentes dele, marcando "Não sou um robô" para que ele siga nos levando, sendo ele, diferente, não um outro como eu, como uma licença. Precisa desse nosso gesto em alguma etapa para nos liberar de outras. Entre

o humano e tecnológico o estranhamento, na superfície, habilidades cada vez mais humanas, mas movidas no seu interior por um modelo de mundo distinto ao nosso.

"Quem quiser captar a essência do aparelho, deve procurar distinguir o aspecto instrumental do seu aspecto brinquedo" (Flusser, 2011). Processar, desconstruir, reprogramar dados, informações, acionar o potencial disruptivo e criativo, capaz de expandir competências humanas e maquínicas (cérebros e aparatos) com interações múltiplas e descentralizadas. As diferenças entre técnica e magia, determinismo e abertura gerativa se tornam ambíguas e difusas, porque mesmo a automação, a variabilidade e a transcodificação, princípios das novas mídias (Manovich, 2001), não anulam a intencionalidade dos usuários, as falhas, brechas de imprevisibilidade e inventividade. O resultado é uma mídia híbrida, intrincada, complexa, da qual nossos gestos também são objeto de investigação.

Da imprevisibilidade ao "prazer de Sísifo", ações humanas e reações maquínicas podem ser entendidas como inoperantes no sentido de Giorgio Agamben (2015). A inoperosidade não é uma consequência ou uma condição preliminar (a abstenção do trabalho) da festa, mas coincide com a própria festividade, no sentido de que esta consiste em tornar inoperosos os gestos, as ações e as obras humanas, e só desse modo torná-los festivos (fazer festa significa, nesse sentido, "fazer a festa", consumir, desativar e, no limite, eliminar algo). Inoperoso para ser festivamente exibidos e não para torná-los sagrados, intocáveis, mas para abri-los a um novo, ou mais antigo possível uso sabático (Agamben, 2015, p. 149-162); e assim tocados da origem e responsabilidade humana da inteligência das máquinas e seus efeitos.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'água, 2006.

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

HANSEN, Miriam. Benjamin, cinema e experiência: *A flor azul na terra da tecnologia*. *In:* **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.205-247

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge: The MIT Press, 2001.

Capítulo 5

Negociando a própria existência: Desenho e antropologia em processos terapêuticos no cuidado da Diabetes Tipo 1 e suas comorbidades para viver além delas

Júlia Mistro Rodrigues[32]

Em 2011 fui diagnosticada com Diabetes Mellitus Tipo 1 (DM1), uma doença crônica, autoimune, e sem perspectiva de cura: apenas tratamento contínuo. No dia-a-dia, as pessoas entendem essa condição, doença, enfim, como algo relacionado à restrição alimentar – o não poder "comer doces". Isso não é, necessariamente, equivocado: de fato, o tratamento é baseado na manutenção dos níveis de, toca um alarme, açúcar no sangue (a glicemia) dentro de uma faixa numérica estabelecida entre cada paciente e o profissional que realiza o acompanhamento. Na minha experiência, essa manutenção é feita por meio da insulinoterapia (aplicação via injeção de um hormônio artificial responsável pela manutenção dos níveis de glicose no sangue). Mas, aqui, é importante diferenciar o modo de, toca um alarme, relacionamento com essa substância/medicamento: não é o mesmo que, por exemplo, uma dor de cabeça, que quando a sentimos, tomamos um remédio e esperamos passar. Ou, retomando a ideia da restrição alimentar, por exemplo, quando temos alergia a determinado alimento e não podemos ingeri-lo.

[32] Doutoranda em Antropologia Social (PPGAS/UFRGS). Pesquisadora vinculada ao Núcleo de Antropologia Visual e ao Gêneros, Imagens e Políticas. <https://orcid.org/0009-0007-8019-7649> E-mail: mistrojulia@gmail.com

No meu tratamento, eu realizo a insulinoterapia associada à contagem de carboidratos. Que significa: tendo conhecimento do tempo e potência de ação da insulina no meu corpo para agir sobre determinada, toca um alarme, quantidade de carboidrato, eu faço aplicações do hormônio buscando mantê-lo dentro de um nível específico. Não é um remédio que você toma, é uma substância, um hormônio, que age no seu metabolismo Então, de fato, uma característica muito presente no tratamento da Diabetes Tipo 1 é a atenção para alimentação, que inclui ela ser balanceada e que esteja de acordo com a ação da insulina utilizada. Mas está longe de ser uma restrição à ingestão de doces – pelo contrário: há situações que eles são absolutamente imprescindíveis e, toca um alarme, cruciais para minha sobrevivência, e é sobre elas que gostaria de falar agora, as crises de hipoglicemia.

Lourenço Mutarelli, um quadrinista, roteirista, ator e escritor brasileiro diz "a morte é doce, a antessala que é cruel" – e as crises de hipoglicemia são essa antessala, se não a antessala, o seu umbral:

> As luzes diminuem, os sons ficam abafados, as vozes ficam mais sombrias. Mesmo que isso só aconteça na minha mente.
> Cada barulho vira gritos de dor nos ouvidos e é insuportável.
> A televisão ajuda a distrair a minha mente que está em alerta naquele momento.
> Mas tudo, até os desenhos animados parecem monstros deformados com vozes do além.
> O coração enlouquece, a voz não pode ser reconhecida.
> Minhas mãos ficam amassadas e quando é sério, o que sai da minha boca é: "mal, mal, mal. Estou com medo".
> Os pensamentos são ruins e são sempre os mesmos:
> - Tenho medo de tomar glucagon, nunca precisei fazer isso
> - Receio em ter que pedir socorro e o que irá acontecer a seguir
> - Não quero ir ao hospital

- e se eu não conseguir me levantar?
- e se eu perder a consciência?
- e se eu enlouquecer? (Silva, 2024).

"Nossa, eu senti que eu tava morrendo", eu disse para o médico, que respondeu "[...] é porque tu tava" (sic). Excesso de insulina no sangue significa baixo nível de açúcar (carboidrato), que é essencial para, nossa sobrevivência: energia necessária para que coração, pulmão, cérebro, tudo funcione. E, na minha experiência, como na de outras pessoas com Diabetes Tipo 1, a quantidade de açúcar no sangue varia muito, pois o manejo é extremamente difícil de ser realizado no dia-a-dia. Assim, não é raro que eu experiencie crises de hipoglicemia; tem épocas que, toca um alarme, eu tenho mais de uma por dia, outras que passo uma semana sem, mas, de todo modo, por mais intensas que elas sejam, muitas vezes elas podem ser imperceptíveis até elas estarem em um grau próximo de uma situação fatal – por exemplo, durante o sono.

Então, acompanhar os níveis de açúcar no meu sangue é algo extremamente importante na minha rotina de uma pessoa que vive com DM1. Hoje, existem algumas formas de fazer isso, a mais conhecida delas é a "ponta de dedo": uma gota de sangue colocada numa fita anexada em um medidor que informa o valor, toca um alarme, na tela. Mas o que eu uso no meu tratamento é um sensor de monitorização contínua. Uma plaquinha, do tamanho das antigas moedas de chocolate comuns nos anos 90, mas branca e de plástico, que fica acoplada no meu antebraço por um adesivo, com um pequeno filamento metálico flexível dentro de mim medindo, toca um alarme, continuamente a minha glicose.

Num primeiro momento, na sua versão 1.0, era necessária, toca um alarme, uma outra maquininha, do tamanho dos antigos *bipes* ou dos *tamagochis*, o sensor: você encostava a máquina na placa e, depois de uma vibração ou som, ela mostrava não apenas o valor da glicemia, mas um, toca um alarme, gráfico de como a glicemia estava nas últimas horas, dias, semanas e meses. Uma drástica alteração nas possibilidades de tratamento: não apenas por diminuir a relação com

as agulhas, a ponta de, toca um alarme, dedo necessitava um furo e sangue, mas por um acompanhamento contínuo: uma linha, um gráfico, mostrando como a glicose se comportava, toca um alarme, quando não estávamos "medindo" ela. Ao invés de pontos isolados, uma linha.

"É uma fotografia do teu sangue", Ela me disse, "várias fotografias, uma depois da outra". E o que eu via era uma linha, um gráfico, com números que vinham do sensor acoplado no meu braço, dispostos numa linha do tempo na tela do meu celular – que agora *toca um alarme*."

Recentemente, em junho deste ano, uma nova e drástica alteração: a versão 2.0. Agora, não é preciso escanear com o sensor, o aparelho manda os resultados para o meu celular automaticamente, por conexão via *bluetooth* – e faz tocar um alarme toda vez que a glicose está subindo ou caindo para fora dos níveis que estabeleci como ideais. A ideia é que você não precise checar o tempo todo a glicose, e se preocupe quando o celular despertar, ou, como mencionado sobre a possibilidade de crises de hipoglicemia durante o sono (em que por não perceber os sintomas, por estar dormindo, não se possa tomar nenhuma providência e acabar convulsionando ou, até mesmo, mais sério que isso – vindo à óbito). Então, faz sentido a propaganda da empresa que vende o aparelho: "deixe sua rotina mais fácil" – mas há mais nisso.

Algo que as teorias do cuidado na antropologia já dizem muito a respeito, o cuidado não é uma categoria homogênea e coerente, pelo contrário: extremamente ambígua nas suas práticas. Em função dos limites deste trabalho, não desenvolvo uma revisão completa desta discussão, mas elas ocupam um lugar central do problema que aqui busco tratar. Algo importante a se ter em mente é que o cuidado enquanto uma prática não pode ser considerada como purificada ou essencial, é uma categoria complexa, com significados distintos e com práticas paradoxais que envolvem desde relações de poder, hierarquia, econômicas e, como é o caso aqui, importantes processos de produção de subjetividade nem sempre num modo unicamente benéfico. No caso do uso do sensor, a ideia é de ter maior controle

da glicemia, acompanhar minuto por minuto os níveis de açúcar no sangue, e o alarme de auxílio no acompanhamento, mas, na prática, a teoria é outra: eu enlouqueci.

Segundo a ANAD (Associação Nacional de Atenção ao Diabetes), citando estudo da *Endocrinetoday* (2022), pessoas que vivem com DM1 têm maior probabilidade de desenvolver transtornos relacionados ao estresse, depressão, ansiedade e pânico. Outro estudo (2009) destaca a prevalência de 20 a 30% das pessoas DM1 serem diagnosticadas com depressão. Estudos mais atualizados apontam que a ansiedade afeta 40% das pessoas com Diabetes (ANAD, 2019) Importante pontuar é que a crise de hipoglicemia apresenta sintomas muitas vezes idênticos de uma crise de pânico ou ansiedade, assim como a crise de hiperglicemia (alto nível) apresenta sintomas característicos da depressão. Mas isso não significa a possibilidade de uma simples "confusão" entre sintomas de condições distintas, pois de fato elas se correlacionam de modo a provocar uma e outra. Daniela Annes Spera, amiga DM1 com quem conversei durante a elaboração da dissertação, definiu como "Burnout Diabético" a estafa que o tratamento e a atenção dedicada a ele provocam.

Em mim: um dia eu olhei no espelho e não me vi – para, em seguida, por dias, ter a constante sensação de estar caindo: vertigem. Transtornos de despersonalização e desrealização associados a transtornos de estresse agudo, são os diagnósticos.

Estar sujeita ao medo de morrer cotidianamente e ser a única responsável por essa manutenção de mim mesma, por assim dizer, ora aplicando insulina ora comendo, eu fui aos poucos reduzindo a minha vida e experiência a esse "cuidado". Estava obcecada pelos números, pelos gráficos que hoje aparecem na tela do celular, pelas cores do aparelho, os números dos exames de sangue. Para mim, naquela época, pouco me importava como eu estava me sentindo, não era nem uma questão de saber por uma mediação pelas máquinas, eu tinha virado o próprio número.

Como coloca Rohden (2008, p. 228), existe a "produção de subjetividades e transformações corporais que ocorrem a partir do uso de recursos biomédicos". Esses *tamagochis*, alarmes (repare que

ele parou um pouco, né? calma, dura pouco), hormônios, gráficos, números não são apenas remédios ou meros indicativos glicêmicos: ao me relacionar com essas ferramentas elas também alteram minha subjetividade e percepção – assim como os efeitos fisiológicos que elas provocam. Esses números, da ordem linguística visual, estão diretamente atrelados à materialidade e, como Dumit coloca (*apud* Rohden 2008, p. 201), "a apropriação do conhecimento biomédico transforma a própria percepção do indivíduo sobre si mesmo.".

Então eu precisava arrumar outro jeito de cuidar de mim mesma. Como ser feliz doente?! Como e com quem devo negociar, compor, fazer parcerias estratégicas, me render aos caprichos, ouvir, para criar artesanalmente minha própria existência? Como me ver de novo? Quem são os envolvidos e de que forma eles estão se relacionando, entre si e comigo, pra eu chegar nesse ponto? E, pelo amor de Deus, como sair dele? Ou, mais importante: como negociar o trânsito?

Annemarie Mol, em "*The logic of care: health and the logic of patient choice*" (2008), trata sobre Diabetes Tipo 1 especificamente, mas, importante ressaltar, em uma época (e local) em que as tecnologias disponíveis para o tratamento eram drasticamente distintas das atuais. As medições eram realizadas apenas pela ponta de dedo – quando eu realizei esse tratamento, realizava uma média de 3 a 5 medições por dia; quando utilizava o sensor de 38 a 56 medições por dia; hoje, pelo celular, são medições automáticas a cada minuto e, por mais que eu não olhe, não apenas o alarme toca como uma notificação na tela do aparelho salta mesmo com a tela bloqueada. Neste livro, ela destaca e diferencia, por meio da ideia de "escolha" dos pacientes, a lógica do cuidado e a do controle e diz sobre a relação entre aparelhos da tecnologia biomédica interagem com a lógica do cuidado:

> Na lógica da escolha tecnologias são instrumentos. Isso soa tautológico. Por certo que tecnologias são instrumentos. Elas são meios à determinados fins, e quanto melhor esses meios forem, melhor. **Mas e se tecnologias provocarem efeitos inesperados? E se elas forem além e, de fato, transformarem os fins**

> **aos quais elas supostamente deveriam servir? Tecnologias são ingovernáveis.** Uma vez inseridas em um mundo que elas interferem de modos inesperados com muitas outras entidades e configurações erráticas, elas alteram muito mais do que inicialmente estavam destinadas a alterar, assim como transformam elas mesmas. Ao invés de serem meros meios (*modest means)*, elas são **mediadores inventivos**. A lógica do cuidado está ciente disso. Ela assume que as coisas são tão imprevisíveis quanto as pessoas. Ela não considera as tecnologias como 'meros' instrumentos. Ao invés disso, o bom cuidado envolve uma tentativa persistente de domar tecnologias que são persistentemente selvagens. Mantenha os olhos bem abertos às suas ferramentas, as adapte às suas necessidades, **ou se adapte às delas**. As tecnologias não se submetem ao que queremos que elas façam, **mas interferem em quem somos** (Mol, 2008, p. 50 – tradução e grifos meus)[33] .

Mas não só, a autora também coloca que "a busca pela felicidade também é crônica" (Mol, 2008). E sim, é verdade, mas o meu problema é anterior a esse: eu precisei saber *como* buscar por ela.

---

33 *In the logic of choice technologies are instruments. This sounds tautological. Of course technologies are instruments. They are means to ends and the more effective these means are, the better.* ***But what if technologies have unexpected effects? What if they go beyond, and indeed transform, the ends they are supposed to serve? Technologies are unruly****. Once introduced into a world where they interfere in unexpected ways with lots of other erratic entities and configurations, they change much more than they were intended to, and are ultimately transformed themselves as well. Instead of being modest means,* ***they are inventive mediators****. The logic of care is attuned to this. It assumes that things are just as unpredictable as people. It does not take technologies to be 'mere' instruments. Instead, good care involves a persistent attempt to tame technologies that are just as persistently wild. Keep a close eye on your tools, adapt them to your needs, or adapt yourself to theirs. Technologies do not subject themselves to what we wish them to do, but* ***interfere with who we are****.* (Mol, 2008, p. 50 – grifos meus)

Desenhando

Comecei a fazer aulas de desenho no Ateliê Livre com o artista e professor Renato Garcia, e, então, comecei a aprender a negociar. A olhar para os materiais, sentir cada um deles, seu peso, sua textura, moles, duros, ásperos, secos, oleosos, solúveis, insolúveis... cada um com sua característica, seu modo de interação com a folha (que nunca é a mesma, sempre tem um vinco, uma marca, uma gramatura, capacidade de absorção, cor, manchas, cheiro diferente), a suportabilidade entre eles, o modo como se relacionam entre si, criando uma outra coisa – e a resistência deles a mim, ao meu desejo, ao que eu imaginava deles.

Somado a isso, por meio do Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (NAVISUAL – UFRGS), onde atuo como pesquisadora vinculada, sob orientação e parceria com Profa. Dra. Fabiene Gama, coordenamos uma ação de extensão "Desenhando Antropologias". A ação, que contou com discentes do PPGAS/UFRGS como ministrantes, surgiu também de uma disciplina ministrada pela Profa. Fabiene Gama e pela Profa. Rumi Kubo, Antropologia e Desenho.

E estudando desenho, lendo sobre o que antropólogos já produziram sobre desenho, vi que Tim Ingold (2007, 2011) fala exatamente sobre esse processo que eu fui percebendo no decorrer das aulas. Ele aborda o desenho como uma prática, uma ação, que implica uma relação entre quem desenha e o seu entorno. O desenho, aqui, não é uma representação do que é visto, uma captura da realidade como uma imagem isolada através da expertise técnica, mas sim um modo de atenção (Ingold, 2008) inteiramente conectada ao movimento e ao gesto. Assim, desenhar é, ao habitar o próprio corpo, interagir e se relacionar com o entorno e que, a partir dessa relação, seja traçada uma linha – um desenho-gesto. Uma linha que existe com as minhas características, hábitos, cacoetes, limitações: mas que envolve uma percepção que coloca a pessoa que está desenhando em uma posição de composição com o seu entorno.

O desenho como cuidado

A minha pergunta, "como ser feliz doente?", não busca uma prática pura, ou até mesmo romântica sobre a felicidade e muito menos sobre o cuidado. Mas, entendendo que esses medicamentos constituem a subjetividade e que essa linguagem e o modo de funcionamento operam em quem utiliza esses diferentes aparatos farmacológicos de modo a alterar a autopercepção, minha intenção é de avaliar outros modos de negociar minha própria existência com elas. Não é possível, para mim, uma vida *apesar* da doença, meu interesse de pesquisa está diametralmente oposto a isso: como *viver com*.

Na minha experiência, a prática do desenho opera como prática terapêutica justamente por realizar a conexão que é desfeita durante a prática do tratamento da DM1: se uma convoca à virtualização do próprio corpo, a identidade associada a números e gráficos e linhas, a prática do desenho convoca esse corpo a se expressar enquanto percebe seu entorno em uma ação que implica a materialidade. Se o tratamento parte da inseparabilidade entre mente e corpo, contas matemáticas que produzem aplicações de doses de insulina, sensações físicas percebidas no visor do celular – que agora toca um alarme –, isso não ocorre sem efeitos justamente nessa característica de indivisibilidade.

Na prática, no experimentar desenhando, eu pude também experienciar uma outra forma de entendimento do mundo e de mim mesma no mundo. Uma outra forma de me relacionar com as minhas especificidades, um corpo com a necessidade de compor com diferentes elementos que reagem de modos que eu posso conhecer, mas que também são inesperados e, mais: não correspondem à imagem que eu pensei. É comum, no aprender a desenhar, uma insatisfação com o resultado que surge na página em branco: pensamos uma mão, aparecem rabiscos amorfos; pensamos em recortes, cores, formas, e, ao criá-las, elas viram outra coisa.

Em "*The body multiple*" (2002) e em "Políticas ontológicas" (2008), Mol coloca como essas ontologias estão em disputa na formação de um corpo que é múltiplo: "que ontologia não é dada na ordem das coisas, mas que, ao contrário, ontologias são trazidas à existência

(*brought into being*), sustentadas, ou permitidas definhar (*allowed to wither away*) **em práticas sociomateriais comuns, cotidianas"** (Mol, 2002, p. 4). O desenhar, o ato de desenhar, operou pra mim como uma forma de amenizar esse desconforto que, por vezes, surge no viver nas fronteiras borradas da mente e do corpo, da imaginação e do real. Um alívio que reverbera.

Então, concluindo, a partir da atenção à própria experiência, ao analisar a lógica da insulinoterapia e monitorização contínua da glicose, sugiro que a lógica do desenho, da prática de desenhar, alinhada à lógica do cuidado pode operar como a criação de uma existência múltipla.

Como ser feliz doente? Toca um alarme: é hora de desenhar com máquinas, agulhas, hormônios, comidas, hidratos de carbono, cabos de carbono, câmeras fotográficas, sinais de *bluetooth*, números, sangue, algo que costumo chamar de "eu". Talvez eu não seja feliz, mas agora eu sinto que estou mais próxima de saber como tentar.

Referências

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011.

INGOLD, Tim. O dédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção. **Horizontes Antropológicos**,, v.21, n. 44, p. 21-36,. 2015. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832015000200002. Acesso em 12 out. 2024.

INGOLD, Tim. Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano. **Ponto Urbe**, v.3, 2008.

MOL, Annemarie. ***The logic of care****: Health and the Problem of Patient Choice*. 2008.

MOL, Annemarie; LAW, John. *Embodied action, enacted bodies. The exemple of hypoglycaemia*. **Body & Society**, v. 10, n.2-3, p. 43-62, 2004.

MOL, Annemarie. ***The body multiple****: ontology of medical practice*. Durham: Duke University Press. 2002.

MOL, Annemarie. Política ontológica. Algumas ideias e várias perguntas.

In: NUNES, J. A.; ROCHA, R. (eds.). **Objetos Impuros**. Experiências em estudos sociais e ciência, pp. 63-174. Porto: Edições Melhoramentos. 2008.

ROHDEN, Fabíola. "Os hormônios te salvam de tudo": produção de subjetividades e transformações corporais com o uso de recursos biomédicos. **Mana**,, v. 24, p. 199-229, 2008.

SILVA, Pablo. Mas o que você sente quando isso acontece com você? Eu e a Bete, 11 out. 2024, **Instagram**: @eueabete. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DA_kqRuyZ-M/. Acesso em 12 out. 2024.

Capítulo 6

Imaginação celular e jogadas do cotidiano

Paulo Castiglioni Lara[34]

Há cerca de três anos, durante uma gravação audiovisual em um hospital da rede pública do Sistema Único de Saúde (SUS), na periferia do Rio de Janeiro, conheci um jovem morador daquela região, internado devido aos graves sintomas da anemia falciforme[35]. Ele me contou que não gostava de ficar parado e, utilizando seu celular, mostrou-me um vídeo que havia gravado recentemente. Tratava-se de um plano-sequência que narrava a rotina do hospital, um lugar que ele conhecia profundamente, pois desde criança utilizava seus serviços.

No vídeo, ele simulava estar em um programa de TV, assumindo, de forma bem-humorada, o papel de diretor da instituição. O jovem caminhava pelo interior do prédio, apresentando diversos funcionários – médicos, enfermeiros, faxineiras e outros. Ele os entrevistava de maneira descontraída, encarando a pequena câmera do celular como se estivesse diante de um público imaginário, enquanto compartilhava apelidos, fofocas, qualidades e segredos.

[34] Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Informação, Comunicação e Saúde (PPGICS/Icict/Fiocruz). <https://orcid.org/0000-0002-2564-0376> E-mail: paulo.lara@fiocruz.br

[35] A condição falciforme é uma característica genética hereditária, predominante em grupos populacionais originários do continente africano. Essa alteração provoca modificações na forma dos glóbulos vermelhos, o que pode resultar em manifestações que variam de casos assintomáticos a graves complicações de saúde, como anemia severa, dores crônicas, infecções frequentes e danos a órgãos vitais. (BRASIL. Ministério da Saúde. Anemia falciforme. Disponível em: https://bvsms.saude.gov.br/anemia-falciforme. Acesso em 4 dez. 2024.)

Trabalho profissionalmente num setor de comunicação audiovisual voltado à preservação da memória no campo da saúde pública. Minhas atividades incluem produção e estratégias de distribuição de vídeos sobre ciência, educação, movimentos sociais, reforma sanitária, o SUS e questões relacionadas às condições de vida. Foi justamente em função dessa experiência que o gesto tão comum daquele jovem me causou um certo estranhamento.

Internado em um hospital público e enfrentando uma condição de saúde tão marcante[36], ele usava o celular para criar uma narrativa própria, brincando com as hierarquias médicas e sociais e assumindo o papel de protagonista. A partir desse encontro, algo me despertou como um "estalo", pois o ato aparentemente banal de gravar um vídeo digital revelou-se uma prática repleta de significados. Percebi ali, então, uma oportunidade de estudar as interseções entre saúde, imaginação e os usos do celular.

Troquei contatos com o jovem e mantivemos conversas por algum tempo, principalmente pelo *WhatsApp*, onde ele compartilhava histórias do cotidiano, sua paixão pelo Flamengo e os sonhos de seu primo mais novo de se tornar jogador profissional. Assisti a vídeos que ele gravava, incluindo registros das brincadeiras e treinos do primo, sempre permeados de humor e criatividade. Infelizmente, minha proposta de acompanhar sua rotina não se concretizou, e nosso diálogo foi interrompido de forma abrupta por uma mensagem trágica: ele havia falecido devido a complicações da doença.

Compareci ao velório, realizado em uma sala estreita onde familiares e amigos cantavam hinos evangélicos, lendo as letras diretamente das telas de seus celulares. O cortejo até o local de sepultamento foi acompanhado por cerca de 50 pessoas, majoritariamente negras, que caminharam até uma grande estrutura de concreto no fundo do

[36] Estudos históricos sobre a descoberta da origem genética da anemia falciforme revelam a associação entre discursos racialistas e científicos. No Brasil, conceitos como miscigenação, "mistura de sangue" e "degenerescência das raças", aliados à diversidade fenotípica da população, reforçam estereótipos que estão profundamente vinculados às desigualdades e diferenciações socioculturais (CAVALCANTI; MAIO, 2011).

cemitério. Ali, dois funcionários selaram o compartimento do caixão com uma tampa de cimento, gravada com o número 1888 – correspondente ao ano da promulgação da Lei Áurea, que aboliu formalmente a escravidão no Brasil.

Além da dor pela perda do jovem, chamou-me a atenção a onipresença do celular na cerimônia, usado por quase todos os presentes. Outra observação marcante foi a presença de algumas pessoas vestindo camisas pretas com a face do então presidente do Brasil estampada. Desse modo, tragicamente, diversas heranças históricas se materializavam nas tramas e cenas desse pequeno, mas denso, enredo.

A imaginação celular nas jogadas do cotidiano

Foi após assistir ao vídeo digital gravado pelo jovem com seu aparelho celular que comecei a refletir sobre a relação entre saúde e imaginação no atual cenário sociotécnico, marcado pela onipresença desse dispositivo. Essa reflexão tem sido desenvolvida no âmbito da minha pesquisa de doutorado[37], vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Informação, Comunicação e Saúde, do Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica (Icict/Fiocruz).

Embora acompanhando os debates teóricos que tratam sobre os processos de midiatização (Carlón, 2022; Sodré, 2021; Verón, 2014), digitalização (Lemos, 2023; Santos, 2003; Vicentin, 2008), colonialismo de dados (Couldry, 2020), capitalismo de vigilância (Zuboff, 2020), entre outros, minha pesquisa busca observar indícios materiais e expressões pessoais relacionadas às formas de subjetivação individual, com foco especial na vida cotidiana em territórios mais vulnerabilizados.

Em meio às transformações materiais e financeiras da globalização nas últimas décadas, que remodelaram os complexos industriais de comunicação em plataformas tecnológicas de controle informacional,

[37] Projeto avaliado e deferido pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (EPSJV) da Fiocruz, sob o número CAAE: 81878324.8.0000.5241 – Plataforma Brasil.

precarizando ainda mais as relações de trabalho e ampliando as demandas de consumo, observa-se que muitas vezes essas práticas de autoexposição são voltadas para o culto exacerbado do narcisismo.

Nesse contexto, as táticas e experiências singulares de convivência e vínculos intersubjetivos, que envolvem sentimentos, medos, prazeres, conflitos e desejos, passaram a ser fortemente intermediadas por dispositivos midiáticos digitais. Por esta razão, essa mediação tem sido objeto de intensos debates acadêmicos, sociais, jurídicos e políticos, muitas vezes centrados na necessidade de estabelecer limites e regulações para o uso de celulares e redes digitais.

Conforme aponta a pesquisa "TIC Domicílio 2023"[38], conduzida pelo Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br), 84% da população brasileira tem acesso à internet. Entre esses, 58% utilizam exclusivamente o celular para navegar, percentual que alcança 87% entre as classes D e E. O celular tornou-se, sem dúvida, o principal instrumento de troca de mensagens pessoais e acesso ao universo midiático, englobando, de maneira híbrida, tanto as redes sociais e aplicativos da internet quanto os veículos tradicionais de imprensa, música, rádio, cinema e TV.

Integrado aos hábitos culturais e à vida cotidiana, o celular aparece nos mais diversos contextos sociais como um elo sociotécnico de intermediações midiatizadas. Ele é uma companhia individualizada e portátil que trouxe para as rotinas diárias funcionalidades como câmeras, telas e inúmeros aplicativos. Esses dispositivos, acessíveis ao alcance das mãos, atuam como portais de testemunho e coprodução de interfaces sensoriais conectadas ao universo digital e financeiro.

Essas intermediações têm avançado rapidamente, reconfigurando o tempo e o espaço em diferentes territorialidades e transformando as relações socioculturais, as trocas simbólicas e as experiências narrativas. Novas modalidades de representação, compostas por bricolagens

[38] CGI.BR/NIC.BR, Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (CETIC.BR). **Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos domicílios brasileiros – TIC Domicílios 2023**. 2023. Disponível em: https://www.cetic.br . Acesso em 04 dez. 2024.

sonoras e imagéticas, intensificam regimes de audiovisualidade digital, repletos de frenéticos caleidoscópios inseridos nos jogos, disputas, vínculos e sentimentos cotidianos.

Nesse cenário, a imaginação – que se manifesta na percepção, escuta e leitura dos acontecimentos – passa a convergir através do celular. Esse intermediário, sempre acessível, permite a realização de práticas comunicacionais que codificam e hibridizam criações individuais e coletivas, variando em função dos estratos e demarcações mercadológicas.

Minha proposta de pesquisa, sob essa perspectiva, busca descrever e analisar práticas cotidianas em que a imaginação está cada vez mais atrelada ao uso do celular, referenciada em diversos estudos sobre a agência do universo midiático digital. Percorre, por exemplo, o conceito de *polymedia* (Madianou; Miller, 2013) e as diversas *affordances* (Hjarvard, 2014) que retroalimentam as múltiplas interações entre dispositivos, usuários e o sistema tecnológico midiático, tendo em vista as dinâmicas de profunda convergência digital (Jenkins, 2021) e de um oportunismo perpétuo (Katz; Aakhus, 2002; Miller *et al.*, 2022), que oferecem o celular como um instrumento onipresente de mediações (Livingstone, 2009; Martín-Barbero, 2004), permeando o universo comunicacional das relações sociais, afetivas e intersubjetivas. São processos que atuam na formação de identidades e papeis socioculturais, reproduzindo e transformando crenças, práticas de trabalho e lazer, além das relações de consumo, configurando um campo complexo e dinâmico para investigação acadêmica.

O cenário cultural, indagações e abordagem metodológica

No espaço urbano do Rio de Janeiro, marcado pela perversa herança colonial reproduzida em formas sociais, territoriais e financeiras, uma realidade concreta e eloquente é o fato de que os investimentos estatais voltados para jovens pretos e pobres ocorrem, majoritariamente, por meio de ações policiais. Essa violência se reflete nas dinâmicas cotidianas hegemônicas, materializando-se em formas narrativas e representações midiáticas que normalizam tais práticas.

Para abordar esse amálgama de conflitos e assimetrias históricas que permeiam os vínculos e tensões urbanas em sociedades capitalistas e de consumo, recorro à perspectiva das relações interculturais de Néstor García Canclini (2009). Inspirado por essa abordagem, que interpreta o cultural como um adjetivo, considero que tanto as diferenças e desigualdades quanto às formas de conexão e desconexão descritas por Canclini podem ser vistas através de um prisma ampliado da saúde. Aqui, saúde é entendida não apenas em seu sentido biomédico, mas na pluralidade de situações vividas.

Esse enquadramento permite compreender as relações socioculturais em seus conflitos e negociações, com foco na singularidade das subjetivações criadas no âmbito das interações intersubjetivas. Em diálogo com essa perspectiva, reflito sobre a insidiosa onipresença do celular como testemunha e coprodutora de intermediações midiáticas. Surge, então, uma indagação inicial: como os vínculos e conflitos do cotidiano se expressam materialmente em mensagens, hábitos, sentimentos e reflexões individuais?

Defendo que imaginação e política formam um caleidoscópio: uma relação dinâmica que opera na opacidade sociotécnica de códigos e signos, nos jogos de leitura e nas rupturas que definem o que circula – ou não – no âmbito da compreensão de indivíduos e grupos. Para Canclini (2009), o cultural refere-se a fronteiras e comparações, constituindo-se como um recurso heurístico coletivo para discutir identidades e diferenciações sociais. Sua análise da interculturalidade oferece uma ferramenta crítica para interpretar os movimentos da globalização e do consumo, especialmente no

contexto latino-americano, marcado pela herança colonial e pela concentração econômica.

Essas desigualdades estruturais, geograficamente delimitadas, impactam diretamente as condições de sobrevivência dos povos originários e diaspóricos, além de influenciar as condições ambientais e a produção social da saúde em áreas urbanas vulneráveis. É com esse enquadramento que proponho uma pesquisa etnográfica, acompanhando as trajetórias de jovens moradores de favelas na Zona Norte do Rio de Janeiro.

Minha abordagem também se ancora no conceito de etnobiografia, desenvolvido por Marco Antônio Gonçalves, Roberto Marques e Vânia Z. Cardoso (Gonçalves; Marques; Cardoso, 2012), como metodologia para explorar a simultaneidade entre a experiência subjetiva biográfica e a objetividade sociológica. Essa perspectiva permite compreender a força singular da individuação como um processo relacional, que emerge nos limites e fronteiras das formas simbólicas de representação e criação social. Nas palavras dos próprios autores: "é justamente através dessa interpretação pessoal que as ideias culturais se precipitam e tem-se acesso à cultura" (Gonçalves; Marques; Cardoso, 2012, p. 09). A etnobiografia, nesse sentido, valoriza a potência criativa da imaginação pessoal no contexto das relações intersubjetivas.

Apesar de não ter avançado no contato com o jovem que utilizava o celular para criar pequenas histórias audiovisuais, mantive a perspectiva etnográfica baseada nos desafios da comunicação interpessoal. Essa abordagem continua a ser informada pelas relações de confiança que estabeleci em minha pesquisa de mestrado (Lara, 2018), quando acompanhei a trajetória de um grupo de jovens estudantes na criação de uma peça teatral.

Naquela ocasião, usei câmeras e recursos audiovisuais para registrar e refletir com os participantes sobre a experiência dramatúrgica e suas trajetórias pessoais no espaço urbano. Atualmente, no contexto da pesquisa de doutorado, venho registrando conversas e observando as postagens de alguns desses jovens, agora com idades entre 24 e 30 anos, moradores da Zona Norte carioca e usuários frequentes de celulares.

Com base nessas interações e após a aprovação da pesquisa no Conselho de Ética, venho realizando encontros informais, observando o uso de representações audiovisuais e buscando descrever suas manifestações criativas e afetividades ligadas ao uso de dispositivos midiáticos digitais. Esse processo busca iluminar as formas pelas quais a imaginação, os conflitos e vínculos cotidianos são intermediados pela agência sociotécnica.

Considerações finais

A imaginação é o tema central deste projeto, que busca problematizar suas relações com a insidiosa onipresença do aparelho celular nos hábitos e mediações comuns entre as pessoas atualmente. Minha proposta teórico-metodológica inspira-se no conceito de etnobiografia (Gonçalves; Marques; Cardoso, 2012), com o objetivo de descrever aspectos imaginários e afetivos das trajetórias de vida de jovens moradores da Zona Norte do Rio de Janeiro. A pergunta que guia esta investigação é: como os percursos individuais e as criações imaginárias desses jovens têm sido intermediados pelo aparelho celular?

Este pequeno dispositivo está intrinsecamente ligado à capilaridade da infraestrutura tecnológica digital e financeira dos sistemas informacionais midiáticos, que vêm transformando profundamente o universo intercultural das mediações comunicacionais, assim como as dinâmicas sociotécnicas territoriais e intersubjetivas. Ao articular essas temáticas dos campos da informação e comunicação com a abordagem interdisciplinar do conceito ampliado de saúde, busco integrar uma perspectiva epistemológica que considera historicamente as condições econômicas, socioambientais e biopsicológicas de vida.

Nesse sentido, a problematização central do projeto considera a imaginação como uma força simbólica e política vivida nos vínculos e tensões do cotidiano. Minha hipótese parte da história de estigmatização e racialização de grupos economicamente vulnerabilizados, entendendo-a como uma dimensão amalgamada às hierarquias e desigualdades que circunscrevem as formas de participação, reconhecimento e exclusão cidadã. Esses processos, acredito, são indissociáveis

do domínio das técnicas de reprodução imagética e do atual regime de intensa audiovisualidade, que configuram fortemente as formas de percepção e de interações sociais na realidade.

Em uma sociedade profundamente midiatizada e digitalmente controlada, onde as linguagens e mediações comunicacionais são cada vez mais intermediadas por dispositivos tecnológicos, formulei uma segunda pergunta de pesquisa: como os vínculos, afetividades e conflitos intersubjetivos têm sido intermediados digitalmente e imaginados por quem vive em territorialidades vulnerabilizadas?

No contexto urbano da Zona Norte do Rio de Janeiro, marcado por graves assimetrias sociais, a ubiquidade do celular como portal multimidiático levanta questões sobre o impacto de suas múltiplas funcionalidades nas dinâmicas comunicacionais e simbólicas. Este dispositivo se mistura às reconfigurações de meios tradicionais – como TV, cinema, rádio, imprensa e fotografia –, ampliando os horizontes de acesso à informação e às práticas culturais, ao mesmo tempo em que reproduz desigualdades estruturais.

Partindo de relações de confiança previamente estabelecidas durante minha dissertação de mestrado, venho acompanhando as trajetórias de alguns jovens que integravam um grupo teatral por mim estudado. Esses jovens, moradores da Zona Norte carioca, têm idades entre 24 e 30 anos e utilizam com frequência o celular para interagir, criar e narrar suas vivências. Em meu trabalho atual, tenho observado suas postagens em redes sociais e realizado entrevistas informais para explorar suas opiniões e experiências relacionadas à presença insidiosa do celular nas interações cotidianas.

De forma prática, registro nossas conversas e interações por meio de anotações, recursos audiovisuais e no próprio aparelho celular. Planejo, ainda, editar sequências audiovisuais baseadas nesses encontros e apresentá-las aos participantes em momentos de troca coletiva. Esse processo visa criar novas problematizações e narrativas que possam enriquecer a compreensão de como suas trajetórias e imaginários se constroem em meio à mediação tecnológica.

Ao elaborar um corpus empírico que entrelaça observações, diálogos e criações audiovisuais, pretendo investigar como o aparelho

celular, com suas interfaces simbólicas e práticas de uso, configura os vínculos, conflitos e afetividades nas territorialidades vulnerabilizadas. Assim, a pesquisa busca não apenas descrever as formas de intermediação tecnológica no cotidiano desses jovens, mas também compreender as possibilidades de resistência e criatividade que emergem nesse contexto.

Referências

CANCLINI, Néstor Garcia. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

CARLÓN, Mario. *¿El fin de la invisibilidad de la circulación del sentido de la mediatización contemporánea?* ***deSignis****,* [*S. l.*], v. 37, p. 245–253, 2022. Disponível em: https://www.designisfels.net/capitulo/i37-18-el-fin-de-la-invisibilidad-de-la-circulacion-del-sentido-de-la-mediatizacion-contemporanea/. Acesso em: 10 nov. 2023.

COULDRY, Nick. **Colonialismo de dados e esvaziamento da vida social antes e pós-pandemia de COVID-19.** In: XIX SIMPÓSIO INTERNACIONAL IHU: *Homo Digitalis. A escalada da algoritmização da vida em tempos de pandemia*, 2021. Anais [...]. São Leopoldo: Unisinos, 2021.

GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia. Z. (Org.). **Etnobiografia: subjetivação e etnografia**. Primeira edição. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras, 2012(Coleção Sociologia & antropologia).

HJARVARD, Stig. **A midiatização da cultura e da sociedade**. [*S. l.*]: Editora Unisinos, 2014.

JENKINS, Henry. **Cultura Da Convergência**. [*S. l.*]: Editora Aleph, 2021.

KATZ, James. E.; AAKHUS, Mark. A. (Org.). ***Perpetual contact:*** *mobile communication, private talk, public performanc*e. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2002.

LARA, Paulo Castiglioni. **Jogadas pela periferia – experiência com audiovisual junto a jovens artistas da Zona Norte do Rio de Janeiro**. 2018. 155p. f. Dissertação de Mestrado em Cultura e Ter-

ritorialidades – Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ, 2018.

LEMOS, André. **Cibercultura, Tecnologia e Vida Social na Cultura Contemporânea**. Porto Alegre, RS: Editora Sulina, 2023.

MADIANOU, Mirca; MILLER, Daniel. P*olymedia: Towards a new theory of digital media in interpersonal communication*. ***International Journal of Cultural Studies***, [*S. l.*], v. 16, n. 2, p. 169–187, 2013. Disponível em: http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1367877912452486 . Acesso em: 7 fev. 2024.

MILLER, Daniel *et al*. **O Smartphone global:** uma tecnologia para além dos jovens. 1ST ED. LONDON: UCL PRESS, 2022.

SANTOS, Laymert Garicia dos (Org.). **Revolução tecnológica, internet e socialismo**. 1a. ed. São Paulo, SP, Brasil: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003(Socialismo em discussão).

SODRÉ, Muniz. **A ciência do comum: notas para o método comunicacional**. [*S. l.*]: Editora Vozes, 2021.

VERÓN, Eliseo. Mediatization theory: a semio-anthropological perspective and some of its consequences. **Matrizes**, [*S. l.*], v. 8, n. 1, p. 13, 24 jun. 2014. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/82928. Acesso em: 12 nov. 2023.

VICENTIN, Diego Jair. VICENTIN, Diego. **A Mobilidade como Artigo de Consumo:** Apontamento sobre as relações com o aparelho celular. 2008. 159f. f. Dissertação de Mestrado em Sociologia – Campinas/SP, 2008. Acesso em: 19 nov. 2023.

ZUBOFF, Shoshana. **A era do capitalismo de vigilância:** A luta por um futuro humano na nova fronteira do poder. Traduzido por George Schlesinger. Rio de Janeiro, RJ: Intrínseca, 2020.

Capítulo 7

O eco dos silêncios: Um ensaio sobre sensorialidades e emoções com o auxílio de Inteligência Artificial

Rita Viebrantz[39]
Elisângela Bandeira[40]

Em um primeiro momento, fundamentalmente é necessário adentrar o campo das emoções, das percepções, das sensorialidades, suas afetações e articulações. Uma narrativa escrita transporta o leitor ao seu mundo próprio da imaginação, em que cenários e personagens são criados e visualizados mentalmente de forma única. Essas experimentações se traduzem individualmente, muitas vezes associadas a recordações emocionais de vivências pessoais ou coletivas. Ricoeur (1998) estabelece a relação entre memória e narratividade, sendo a memória que traz o ausente, o imaginário, a imagem e a emoção. Ingold (2015), ao abordar a utilização do

[39] Aluna regular de mestrado em Antropologia na Universidade Federal de Pelotas/RS. Graduanda em Antropologia pela Universidade Federal de Pelotas/RS. Pós-graduação Lato Sensu em Práticas Assertivas em Didática da Educação Profissional Integrada à Educação de Jovens e Adultos (EJA) pelo Instituto Federal do Rio Grande do Norte/RN. Graduada em Turismo pela Universidade Federal de Pelotas/RS. Graduada em Psicologia pela Universidade Católica de Pelotas/RS. E-mail: ritaviebrantz2@gmail.com

[40] Aluna regular de doutorado em Antropologia na Universidade Federal de Pelotas/RS. Mestre em Direito pela Universidade Federal de Pelotas/RS. Pós-graduação Lato Sensu em Direitos Humanos Internacional pela faculdade UniBF. Pós-graduação Lato Sensu em Master of Business Administration em Negócios Internacionais pela faculdade UniBF. Graduada em Relações Internacionais pela Universidade Federal de Pelotas/RS. Graduada em Direito pela Universidade Católica de Pelotas/RS e inscrita na Ordem dos Advogados do Brasil. <https://orcid.org/0009-0004-9622-8938> E-mail: elisangelabandeira@yahoo.com.br

lápis e do pincel na representação e construção de imagens, reflete sobre a atuação humana e social em emaranhados caminhos de vida e estabelecimento do eu. Ao transpor o mundo de afetos entre memórias e criatividade, há a comunicação, mensagens que podem ser codificadas, evidentes, escritas ou não. É nesse contexto que, na relação entre humanos e não-humanos e sua interação, surgem novas formas de (re)produzir e experimentar sensações e afetos outros para além do real em imagens "criativas" e fictícias geradas por Inteligência Artificial.

Muito se fala em utilização da Inteligência Artificial, mas pouco realmente se entende do seu conceito. Morais (2023) nos explica de maneira clara que se refere a um ramo da ciência da computação, que tem a sua concentração para desenvolver algoritmos e/ou sistemas capazes de executar afazeres, e para tanto usa bases de dados que serão analisadas. Ou seja, é um ramo no qual existe uma constante evolução de dados, de aperfeiçoamento, e a capacidade de transmitir sensorialidades é uma dessas bases que carece aprimoramento. Os algoritmos que geram as imagens são algo complexo e custoso: quando analisados por humanos requerem uma alta quantidade de indivíduos, mas quando avaliados por métricas holísticas, exigem apenas uma quantidade considerada de exemplos e poder de processamento dessas informações, conforme explica Reckziegel (2024).

Em seu trabalho sobre tecnologias na representatividade da subjetividade, Reckziegel (2024) afirma que ocorre uma insuficiência no reconhecimento das emoções em imagens sem expressividade e menos significativas. Da mesma forma, a pesquisa de Bezerra (2024, p. 11) questiona o prejuízo à formação de subjetividades e processos cognitivos diante da facilidade de produções estéreis em uma "humanização das máquinas e da mecanização dos seres humanos", em que a imaginação não ceda lugar a meras repetições aceitas como universais, simples reflexos do que acreditamos ser em nossos preconceitos tanto quanto limitações de nossas reproduções sociais. O trabalho da autora demonstra o quão estão envoltas em automatismos, dicotomias e ambiguidades as representações tradicionais humanas permeadas pela IA, que incluem exclusão, incertezas e ausência de criticidade.

E nesse contexto, o papel das diferentes e possíveis abordagens antropológicas torna-se fundamental às reflexões, potencialidades e percalços que se apresentam.

Abaixo, a figura 1, é uma imagem registrada do acervo pessoal da autora principal, se visualiza na figura 2, como a Inteligência Artificial entendeu os comandos recebidos para recriar tal registro:



Figura 1: "Vidas emaranhadas"
Fonte: Fotografia do acervo da autora principal



Figura 2: Descrição da fotografia anterior utilizada no *prompt* para a geração de imagem por IA
Fonte: Leonardo.ai 2024. Disponível em: https://app.leonardo.ai/ai-generations

Metodologia

O trabalho foi realizado a partir de leituras e referenciais teóricos, bem como em banco de dados e suporte em pesquisas, apoiado em uma etnografia em Antropologia. As análises em andamento abordam temas concernentes ao Presídio de Pelotas e sensorialidades presentes nas narrativas. Estão incluídos ensaios em Inteligência Artificial no aplicativo denominado *leonardo.ai,* na versão de acesso livre, e acervo fotográfico pessoal da autora principal que é a interlocutora, tentando refletir em uma perspectiva multimodal sobre as emoções suscitadas pela narrativa, sensorialidade e meio imagético e de que forma correspondem ao imaginário inicial.

Dessa forma, em um primeiro momento foram realizadas comparações entre fotografias, suas descrições e as instruções para geração de imagem na Inteligência Artificial. Após este processo, alguns trechos selecionados na leitura da etnografia foram interpretados e descritos no aplicativo para obtenção da imagem e comparação com a percepção do que foi entendido, com a intenção e o resultado criado pela IA.

A passagem do tempo

Pensar o planejamento e a construção de um bairro popular no entorno de uma instituição prisional nos anos 1970, em um primeiro momento, apresenta-se como algo essencialmente natural para a época. Entretanto, repensar a construção de uma nova unidade carcerária no ano de 2024 em um bairro já edificado, composto por pessoas de baixo poder aquisitivo e povoado há mais de 60 anos, parece contrassenso. E isto está acontecendo no presente na cidade de Pelotas, é somente uma questão de quando, onde, por que e para quem. Mas de que forma esse "silêncio" conivente, que grita e ecoa tão alto, não se faz ouvir? Para tentar compreender, é preciso voltar um pouco no tempo.

No local onde hoje se encontra o cárcere, a passagem do tempo e de vidas apresenta-se envolta em mudanças territoriais, comportamentais e disputas nem sempre silenciosas de poder e autoridade em lógicas espaciais e configurações que desafiam o bom senso. O

aumento contínuo da violência urbana transmuta-se em consequências que se refletem além da paisagem e do imaginário de situações que são vivenciadas no cotidiano daqueles que permanecem à mercê de decisões e políticas que empurram pessoas pobres para as margens e que, de certa forma, se conformam e aceitam circunstâncias peculiares.

Essa é a situação do Presídio Regional de Pelotas, onde presidiários e residentes dos bairros Cohab Tablada e Vila das Corujas coabitam o mesmo território geográfico, interligando vidas e destinos.

O primeiro um financiamento habitacional[41], no estilo do atual chamado "Minha Casa, Minha Vida"; o segundo formado a partir de ocupações de famílias de pessoas encarceradas que necessitavam da proximidade a seus entes aprisionados. Se o núcleo habitacional foi totalmente planejado, aprovado e financiado pelo estado, a vila do entorno do presídio se constituiu de forma difícil e desordenada, desprovida de luz, água ou esgoto, que deu origem a seu nome, devido à escuridão que imperava. A precariedade desse local e a vulnerabilidade social ainda se encontram presentes em grande parte na atualidade e na realidade dos moradores.

Novamente, a figura 3, é uma imagem registrada do acervo pessoal da autora principal, se visualiza na figura 4, como a Inteligência Artificial entendeu os comandos recebidos para recriar tal registro:

[41] O Contrato de Promessa de Compra e Venda com a Companhia da Habitação do estado do Rio Grande do Sul -Cohab-RS, data de 1970. Em meados de 2018/2019 dois novos condomínios de apartamentos com financiamento pelo Estado foram erguidos no mesmo bairro: O *Home Club* e o Residencial *Home Club 2*, entregues em 2021. Na atualidade (2024) um novo condomínio está em fase final de construção: o Reserva *Home Club*. Todos se localizam a poucos metros e na mesma rua do presídio, a Av. Cristóvão José dos Santos.



Figura 3: Criação: entre o barro e o céu. Bairro Santos Dumont (Vila das Corujas) e muros do Presídio Regional de Pelotas



Figura 4: Descrição da fotografia anterior utilizada para o *prompt* na geração de imagens por IA
Fonte: Leonardo.ai 2024. Disponível em: https://app.leonardo.ai/ai-generations

A interlocutora e autora principal desse artigo é moradora antiga do bairro desde essa época, suas lembranças e memórias se entrelaçam com a história do lugar, enquanto a coautora é transpassada

por lembranças de visitas esporádicas ao local, ao relembrar parentes que moram nas proximidades e todo o sentimento de insegurança que carrega, por coabitarem em um lugar vulnerável no sentido de Segurança Pública. Como em todo começo de relacionamento, inicialmente, tudo transcorria de forma tranquila e amigável entre guardas, apenados, vizinhança e visitantes do bairro.

A cadeia era composta por seu prédio principal e um imenso campo com pequenas cercas de arame farpado no qual todos circulavam livremente – dependendo do tipo de pena. Havia um bar de "secos e molhados" muito popular, localizado em frente à unidade prisional e bastante frequentado por crianças procurando doces ou compras para a família tanto quanto policiais e presos em busca de uma pinga que aliviasse o desânimo e a tristeza de uma tão dura realidade: o confinamento de almas e emoções mais do que a própria privação de liberdade física.

Nos anos da ditadura, rapidamente era possível perceber a chegada de novos detentos, não importava o horário, seus gritos agonizantes eram ouvidos para muito além das suas paredes enquanto eram torturados por horas intermináveis. Ou ainda, quando eram colocados propositalmente na companhia de justiceiros em celas de punição por crimes de pedofilia ou estupro, por exemplo. No dia seguinte, não era incomum serem encontrados mortos por "suicídio" ou "mal súbito". Na vizinhança, todos escutavam e juntos nada comentavam. Enquanto tomavam seu chimarrão nas cadeiras de praia enfileiradas na frente das residências, fingiam que nada acontecia em um pacto de silêncio firmado, mas não declarado, muitas vezes não por concordarem com a situação, mas como instinto de sobrevivência, pela confirmação de que, em caso de qualquer desacordo com o regime da época, eles é que seriam os torturados.

E o bairro cresceu, resistiu, se avolumou e se espalhou como um majestoso carvalho que estende suas raízes e copas dominando o cenário na terra e no céu. E o crime também aumentava, se enraizava e florescia nos centros urbanos e adjacências. O campo envolto apenas com uma pequena cerca foi sendo lentamente substituído por alambrados e, mais adiante, por paredões, passarelas, guaritas e

policiais fortemente armados que passaram a vigiar mais as casas e transeuntes que o interior do cárcere. Situações de fugas, rebeliões e tiroteios rapidamente se tornaram parte da rotina.

O cotidiano não era tão assustador como na atualidade, as situações chegavam até a serem engraçadas, na verdade. Correrias, "balas comendo soltas" em qualquer direção, fujões rolando pelos telhados, outros encurralados e emparedados, na maioria falhos em suas fugazes tentativas de liberdade. Gerações de moradores sendo substituídas por seus descendentes, ainda assim, não havia conflitos, somente desentendimentos normais entre vizinhos, os barulhentos que empunhavam armas e sirenes ligadas, imposições e estouros e os "outros", em posição subalterna que simplesmente aceitavam e obedeciam às regras. Era assim. Demais, ruídos urbanos, pássaros, motores de veículos, carros de som anunciando a próxima oferta, pais e responsáveis conduzindo suas crianças alegres e barulhentas para escola, idosos desfilando e papeando em tons de voz chamativa, música, adolescentes ruidosos sendo jovens e cachorros latindo, tudo quase que na mesma proporção.

As figuras 5 e 6, s uma imagem gerada pela Inteligência Artificial, quando inserido como comando o trecho transcrito acima, é possível perceber a percepção diferente do sentimentalismo relatado em palavras:



Figura 5: Imagens geradas pelo entendimento da IA
de parte do trecho transcrito acima.
Fonte: Leonardo.ai 2024. Disponível em: https://app.leonardo.ai/ai-generations

E o presídio continuou crescendo, juntamente com a violência. A arquitetura inicial já sofria com problemas de infraestrutura, defasagem de profissionais, sobrecarga e superlotação. Dessa forma, junto vieram problemas nos esgotos e o mau cheiro que chamava a atenção de moscas, baratas e, claro, ratazanas tão grandes quanto os gatos que corriam em caçadas pelos telhados e bueiros nas noites iluminadas pela lua, impossibilitando seu esquecimento. Os odores fétidos, intensificados nas estações mais quentes, já há muito invadiam os lares da mesma forma que os olhares em vigilância constante, os insetos e os roedores.

Mas então, como o passar dos anos, mesmo com a evolução da tecnologia, tudo piorou drasticamente, beirando o insuportável. Mais e mais pessoas eram detidas, amontoadas e abandonadas enquanto sua estrutura ruía. Era o tempo das facções e queimas de arquivo se tornaram triviais durante a entrada e saída de aprisionados do semiaberto. Corpos executados e expostos, sons rápidos de disparos, motores acelerando, rodas derrapando, gritos e sons de sirenes. Uma mistura de pânico e agonia, era o encontro com a morte de vidas invisíveis, do cheiro de sangue e um gosto amargo de impotência. Vidas inertes e esquecidas, fotografadas, filmadas e divulgadas em redes sociais, abandonadas de qualquer dignidade. O medo de bala perdida imperava, qualquer um poderia estar cruzando a calçada e se tornar vítima. E isso, inevitavelmente, acabaria acontecendo no futuro. Na figura 06 se consegue ver como a Inteligência Artificial compreendeu e gerou os sentimentos do relato mencionado.



Figura 6: Imagem gerada por IA
Fonte: Leonardo.ai 2024.
Disponível em: https://app.leonardo.ai/ai-generations

Os gritos da tortura exposta outrora foram substituídos pelos sons da morte, muito mais frequentes e que insistiam em ecoar. Os discursos que justificavam, ou pelo menos tentavam desculpar a presença do presídio em zona urbana, já não mais se sustentavam. Roubos a residências, assaltos a transeuntes ou estabelecimentos comerciais na mesma rua já não permitiam essa narrativa. O medo fazia parte do dia a dia, todo o bairro já estava encarcerado, sujeito a regras de circulação, de tempo, de sujeição e suspeição. O controle já não estava mais implícito, ele delimitava, inclusive, onde estacionar, quais calçadas era possível transitar ou plantar árvores e isso era reforçado com ameaças de armas apontadas diretamente aos moradores, com gritos, insultos, coerção e ameaças. Os limites há muito já haviam sido ultrapassados de forma indiscriminada.

Quem pensa que um presídio brasileiro superlotado possa ser algo silencioso, se engana. Há múltiplas sensorialidades presentes o tempo todo que agem tanto internamente quanto em seu exterior. Disparos repentinos que rompem a mansidão da noite, assustam o

canto dos pássaros pela manhã ou desequilibram o sossego de uma tarde. Qualquer momento pode tornar-se tenso, sem qualquer aviso. Chamadas cadenciadas do interior das celas a guardas em plantão, sons metálicos de pesados portões que se abrem e se fecham, brigas, gritaria generalizada, balas de borracha que mais parecem canhões sendo disparados, sirenes, pneus raspando o asfalto e, inclusive, desabamento do muro para fuga. O motor do caminhão da coleta do lixo e os estouros das coletoras sendo jogadas de forma abrupta. Há ainda a policial penal que quase que diariamente, de forma impaciente e muitas vezes irritada, chama os nomes das visitantes, já praticamente decorados.

Protestos, músicas estridentes e até desfiles "pão e circo". Campainhas que anunciam a entrada e saída de duas escolas. Em outros tempos, as famosas telemensagens eram frequentes com seus parabéns, declarações de amor e pedidos de namoro ou casamentos. A igreja evangélica disputa território com a pizzaria com música ao vivo ao lado entre rock, pagodes e hinos de louvor. Mesmo não sendo uma encruzilhada, é muito comum a observação de rituais realizados por religiões de matriz africana repletos de sonoridade – tilintar de sinetas, cantorias, batuques de tambor, danças e rezas. Uma mistura de vozes carregadas de esperança embaralhadas a sons urbanos noturnos. Algumas vezes surgem no silêncio da madrugada, outras ao cair da noite. No dia seguinte, a oferenda denuncia a fé que se fez presente. Tudo em coexistência em uma mesma rua. Na figura 07 se consegue ver como a Inteligência Artificial compreendeu e gerou os sentimentos do relato.

Ricoeur (1998) reflete que por intermédio da narratividade se torna presente aquilo que não é mais, mas já foi um dia, ou seja, a anterioridade e o testemunho. Dessa forma, o tempo da narrativa, físico e psíquico, e o espaço construído sobrevivem por meio de memórias, de narrativas em articulação com o tempo de vida em uma reconstrução do agora. De tal modo, conforme o pensamento do autor, seria possível estabelecer a relação com o bairro Cohab Tablada e a prisão, sendo o espaço misto compreendido em sua prefiguração, como a necessidade de enclausurar, pressuposto do construir, o es-

paço fechado, sua configuração que retoma o habitar, necessidades e expectativas, e como ele é percebido em sua reconfiguração por meio da reflexão.



Figura 7: Imagens geradas pelo entendimento da IA de parte do trecho transcrito acima.
Fonte: Leonardo.ai 2024.
Disponível em: https://app.leonardo.ai/ai-generations

Ingold (2015) observa o mundo social equiparado a emaranhados caminhos, porém sem limitações exteriores, sendo do próprio sujeito a função de desentrelaçar, de desembaraçar a vida em espaços livres. Embora sofra influências, não é formado por essa totalidade, permanecendo em sucessivo desenvolvimento. O desenho, em sua perspectiva, é uma forma de descrever vidas em encontros e movimentações, não se encerrando em apenas escritos, mas agindo de forma integrativa. Assim, esse movimento criador exige participação e mais do que mera observação ou representação, é preciso sentir. Dessa forma, evidencia a existência de uma tensão e ruptura na etnografia, que se separa da observação e da descrição, mas que pode – e deve – ser unida ao fio das vidas tecidas e emaranhadas, como acontece nos desenhos. Ainda, conforme o autor, uma etnografia sendo uma descrição, não difere de uma fotografia, que representa a imagem que é constituída. Já o desenho é "transportado" por mãos, observações, ações e movimentações.

Para Ricoeur, 1998, um dia será somente memória, deixará de ser o que já foi, mas que poderá ser reconstruído por intermédio da narratividade, do testemunho e da anterioridade. A sobrevivência do tempo vivido. A figura 08, é uma imagem registrada do acervo pessoal da autora principal, se visualiza na figura 09, como a Inteligência Artificial entendeu os comandos recebidos para recriar tal registro:



Figura 8: Janela de um instante
(ao fundo, o Presídio Regional de Pelotas).
Fonte: Fotografia do acervo da autora principal



Figura 9: Imagem gerada por IA conforme descrição da fotografia anterior.
Fonte: Leonardo.ai 2024. Disponível em: https://app.leonardo.ai/ai-generations

Como descrito por Ingold (2005), para os Walbiri, aborígenes da Austrália, linhas e círculos representam os caminhos e a criação de um acampamento e seu redor, repetidos continuamente desde seus ancestrais da era do Sonho, como concebido em uma teia de aranha. Ao fundo, o Presídio. Aqui são caminhos sem volta. A figura 10, é uma imagem registrada do acervo pessoal da autora principal, se visualiza na figura 11, como a Inteligência Artificial entendeu os comandos recebidos para recriar tal registro:



Figura 10: Presa na teia (Ao fundo, o Presídio Regional de Pelotas).
Fonte: Fotografia do acervo da autora principal



Figura 11: Imagem gerada por IA, como descrição da fotografia anterior.
Fonte: Leonardo.ai 2024. Disponível em: https://app.leonardo.ai/ai-generations

Tanto as narrativas escritas quanto as imagens fazem parte de formas de comunicação que são utilizadas para estabelecer a apreensão da mensagem a ser transmitida. A própria memória, ao ser revisitada, se traduz também em imagens que simultaneamente buscam as palavras, mentais ou escritas, para que se possam fazer compreender.

O que o futuro reserva?

A tecnologia avançou. Chegou o tempo em que a circulação de drogas, armas, celulares e outros objetos já não é compatível com as entradas tradicionais, escondidas em corpos que transitam entre os limites que separam, alimentos ou outras formas. Então era preciso buscar diferentes técnicas. Arremessos, inicialmente no braço ou estilingue e posterior corrida a pé, de moto ou carro, depois com bazucas artesanais até que, por fim, chegaram os drones.

Em tentativas frustradas, alguns caíam no meio das ruas ou nos pátios das residências, outros eram abatidos, apreendidos pela própria polícia. De forma anônima, por questões óbvias, eram denunciados pela vizinhança e entregues às autoridades. Ainda assim, os próprios moradores, ao invés de vítimas, eram acusados de favorecimento e cumplicidade. O "pessoal da cadeia", indiscriminadamente, abrangia residentes, visitantes, agentes e prisioneiros. Apesar disso, é anunciada a construção de uma nova instituição carcerária em um local já habitado há mais de seis décadas, o bairro Sanga Funda. Um vislumbre de um futuro que antecipa o passado e repete o presente, tudo em um só tempo.

Fica o questionamento do que o futuro reserva para o local, para os moradores. Como autoras, estamos cientes de que está em análise um presídio de uma cidade relativamente pequena comparada às grandes capitais, entretanto, mesmo com a densidade populacional que possui Pelotas, a cidade já está enfrentando desafios que as capitais combatem. Nos países desenvolvidos os presídios são fornecidos e administrados por um sistema de segurança privada, no Brasil ainda fica a cargo do Estado o gerenciamento, mas, como temos um grande histórico de privatizações de serviços, se questionou a Inteligência

Artificial de como seria essa versão da implementação no presídio pelotense? A figura 12 a seguir, apresenta o resultado das imagens geradas a partir desses questionamentos em relação ao futuro.



Figura 12: Imagens geradas pelo entendimento
da IA de parte do trecho transcrito acima.
Fonte: Leonardo.ai 2024.
Disponível em:https://app.leonardo.ai/ai-generations

A sensorialidade do ambiente prisional gera um misto de sensações, de cheiros, perceptíveis para pessoas atentas, mas também carrega elementos invisíveis a olho nu, portanto, a criação da imagem da Inteligência Artificial para os presídios do futuro não é muito diferente da sensação de frieza, vazio e de humanos descartados e vigiados, dos presídios atuais. Como menciona Boden (2016), a Inteligência Artificial é uma dimensão única, com capacidades diversas e em espaços estruturados para processar as informações recebidas, da mesma forma que está presente para resolver uma vasta variedade de tarefas, utilizá-la para o monitoramento e a segurança pública, seria visto como apenas mais uma tarefa programada para tal função.

O estigma social do presídio extrapola as grades, atinge inclusive familiares em sua demonstração de afeto ao ente estimado. Essas pessoas que enfrentam as dificuldades de revistas humilhantes, exposição ao sol, chuva e calor nos portões de entrada, recebem sua condenação por meio de olhares julgadores, comentários maldosos

e incriminadores. Está-se vivendo tempos de hipocrisia social, em que a realidade do presídio é apenas visualizada como uma edificação para trancafiar pessoas desajustadas e com problemas de convívio comunitário, a amnésia social esqueceu que existe a possibilidade da ocorrência de crimes culposos, por exemplo, como o julgador do preso hoje em um acidente de trânsito, pode se tornar o novo detento de amanhã.

O tempo é o companheiro veloz de todo o desenvolvimento tecnológico da ciência e da Inteligência Artificial, a cada dia novas tecnologias auxiliam dilemas da vida cotidiana. O mesmo tempo é o companheiro lento de todos que vivem a realidade prisional, e em meio a todas essas contradições do lapso temporal, os moradores do entorno do presídio de Pelotas conseguiram estabelecer suas vidas em paz em meio a violência.

Considerações Finais

Similar à produção de uma etnografia, uma imagem gerada em Inteligência Artificial exige uma descrição detalhada e atenta ao que se deseja comunicar. Diferentemente de uma fotografia ou desenho que se utiliza, principalmente, do olhar perspicaz por trás das lentes ou destreza e habilidades da mão, os experimentos realizados inicialmente apresentaram-se instigantes, excitantes e decepcionantes.

Um aspecto significativo na atualidade é a restrição em relação ao idioma, pois os *prompts* inseridos preferencialmente necessitam ser em inglês e, para tanto, exigem um certo domínio da língua que, assim como outras, possui suas próprias expressões idiomáticas e significados regionais.

O pensamento abstrato, como descrito nas fotografias, gera confusão para o aplicativo, sendo preciso uma definição, como em uma transcrição para pessoas com deficiência visual. Entretanto, como qualquer aptidão, é preciso conhecimento, sensibilidade e treino para seu domínio. Além disso, é importante para o reconhecimento do quanto ainda podemos ser limitados na tentativa de representar e compartilhar impressões, emoções e pensamentos. Claro, compreendeu-se em uma relação entre humanos e não-humanos em uma

técnica que ainda é relativamente nova, não totalmente dominada e popularizada e que foi experimentada de forma leiga, mas que pode se tornar um importante aliado na representação de emoções e sensorialidades em imagens. Pode-se trazer voz e representação em outras formas de luta e denúncia quando utilizada de maneira eficaz, como mais uma poderosa ferramenta para a antropologia.

Referências

BEZERRA, Daniele Borges. Inteligência Artificial, entre Maquinações e Bricolagens. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 5, n. 69, p. 7-21. dezembro, 2024.

BODEN, Margaret. **Inteligência artificial**: Uma brevíssima introdução. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

INGOLD, Tim. Desenhando juntos: fazer, observar, descrever. **Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição.** Petrópolis: Rio de Janeiro. Vozes, 2015. Capítulo 18, pp. 315- 324.

INGOLD, Tim. Jornada ao Longo de um Caminho de Vida – Mapas, Descobridor-Caminho e Navegação. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 76-110, 2005.

LEONARDO.AI. 2024. Disponível em: https://app.leonardo.ai/ai-generations. Acessado em: 07 e 14 de setembro de 2024.

MORAIS, Prof. Me. Flávio Daniel Borges de, e Prof. Me. Valdec Romero Castelo Branco. **A Inteligência Artificial: conceitos, aplicações e controvérsias.** Disponível em: https://postecnologiaambiental.unaerp.br/documentos/5528-a-inteligencia-artificial-conceitos-aplicacoes-e-controversias/file. Acessado em: 14 set. 2024.

RECKZIEGEL, Frederico. D. S. **Exploração de estratégias baseadas em inteligência artificial para geração de imagens a partir de textos de narrativas extraordinárias.** 2024. Monografia (Bacharel em Ciência da Computação) – Curso de Bacharelado em Ciência da Computação, Universidade Federal de Pelotas.

RICOEUR, Paul. Arquitetura e Narratividade. In: **Urbanisme**, n. 303, nov./dez. 1998, pp. 44-51.

Capítulo 8

A relação entre dança e tecnologia a partir de uma análise sociológica do projeto Ladaia-UFPel sobre a imersão criativa Corpo-Casa do Coletivo Negressencia

Amanda Santos Silveira[42]
Manoel Gildo Alves Neto[43]

Introdução

Durante os anos de 2020, 2021 e 2022 a pandemia de COVID-19 demarcou de maneira severa a nova dramaturgia da sociedade mundial, exigindo a adaptação por meio de estratégias de distanciamento social para mitigação do caos pandêmico causado pelo coronavírus SARS-CoV-2. A situação demandou do proletariado mundial adaptabilidade a um (meta)mundo do trabalho, mediado pelas redes de internet, altamente tecnocrático, excludente e

[42] Mulher Negra do Rio Grande do Sul. Bacharela em Dança (2016), mestra em Ciências Sociais (2020) e doutoranda em Ciências Sociais (2020-atual) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), onde atua como professora substituta no curso de Dança Bacharelado. Foi pesquisadora colaboradora do Projeto LADAIA-UFPEL, além de co-fundadora e integrante do Coletivo Negressencia. <https://orcid.org/0000-0003-1875-9157> E-mail: amandasilveira.danca@gmail.com

[43] Homem Negro da Bahia, residente no Rio Grande do Sul. Licenciado em Educação Física pela Unip (2013), Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFRGS (2019), atualmente é doutorando em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA (2021-atual). Professor do Curso de Dança-Licenciatura da UFPEL onde coordenou o Projeto Unificado LADAIA-UFPEL. É co-fundador e integrante do Coletivo Negressencia. <https://orcid.org/0000-0003-0943-6321> E-mail: professormanoelgildo@gmail.com

onipresente – um exemplo real da expansão do uso de máquinas, especialmente do dispositivo móvel, o famoso celular.

No tocante à criação em dança, estratégias que envolviam a produção de vídeodança, tais como captação e edição de imagem por meio destes dispositivos móveis (celulares), tornaram-se quase que exclusivamente o modo de produzir e divulgar a poética do corpo em distanciamento, produzindo uma retomada do sentido do corpo como casa.

O itinerário para aquelas/es que desejavam seguir a realização de trabalhos artísticos demandou adaptabilidade e estudo para conhecimento destas novas habilidades envolvidas da produção de vídeodança, para além daquelas tradicionalmente conhecidas (Criação de movimento, produção artística, produção executiva, direção, coreografia, dramaturgia, cenografia, figurino, manipulação de objetos cênicos, pesquisa, ensino, usos terapêuticos e profiláticos, entre outros).

As obras e práticas provenientes do trabalho de artistas da dança passaram a ser distribuídas por diversas plataformas digitais, como *Youtube* e *Vimeo*, além de veiculadas em redes sociais (*Instagram*, *Facebook*, *TikTok*, entre outros), disponíveis por meio do acesso à rede de internet, com exibição de forma síncrona, tal como festivais e mostras, como espécie de sala de teatro virtual, uma contradição disfuncional e desinteressante ao grande capital.

Neste período, cada artista da dança deveria estar apto a mobilizar o deslocamento do mercado da dança (mercado simbólico), quase que exclusivamente por meio da internet. A presença na internet passou a ser parte do **itinerário** ou **estilo de vida** do/a artista da dança, cuja prática coletiva ou colaborativa urgia durante o isolamento social do Covid-19.

Em específico para artistas, o espaço do lar transformou-se no espaço de trabalho e de estudo em tempo integral e, com isso, surgiu a emergência da reinvenção nos processos criativos. A partir disso, este artigo aborda o ponto de vista de dois artistas-pesquisadores negros, ambos doutorandes (Amanda – Ciências Sociais/UFSM; Manoel – Artes Cênicas/UFBA), ou seja, artistas inserido/a e atuante no contexto da pesquisa acadêmica em Dança, Antirracismo e Africanidades.

Reunimo-nos para escrita acadêmica após mais de dez anos de amizade, sendo sete deles marcados pela fundação do Coletivo Negressencia. Esta coletividade é a potência que nos une em torno de pensar/dançar as africanidades, mobilizando-nos na luta antirracismo na Dança[44], ou seja, sentimo-nos compelidos a compartilhar nossos pensamentos que interseccionam Raça (Negra) e Classe (Arte). Cientes do uso dessa sensibilidade analítica desenvolvida por mulheres negras (Akotirene, 2019) para exposição e superação das mazelas estrategicamente (sobre)posicionadas como opressões.

Nosso encontro foi potencializado pela pesquisa acerca das reinvenções do sujeito dançante produzida pelo Projeto Unificado Laboratório de Decolonialidade em Ações e Investigações Artísticas-LADAIA do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas-UFPEL (projeto com ênfase em extensão) em colaboração com o Coletivo Negressencia (2020-2021).

Este artigo tem como objetivo compartilhar um pouco do pensamento/reflexão e da dança por meio de uma análise sociológica da experiência do Coletivo Negressencia em promover um curso on-line de criação em Dança com corporeidades de diversos lugares do Brasil, especificamente um processo de criação em vídeodança colaborativo e em rede. Trata-se de uma análise sociológica acerca do uso da internet como via para criação artística a partir do relato de experiência no curso on-line *Corpo-Casa: uma imersão artística em vídeodança*, promovido pelo Coletivo Negressencia em junho de 2020.

Cabe ressaltar que no período de quarentena diversos artistas da dança adaptaram um cômodo de sua residência (casa ou apartamento) como sala de ensaio, no intuito de seguir com práticas corporais e laborais. A reflexão que baseia esse artigo está também ancorada em nossas vivências enquanto sujeitos dançantes no Coletivo Negressencia, especificamente como artistas-facilitadores da imersão criativa em vídeodança, realizada como uma espécie de residência

[44] Por tratar-se da área de conhecimento, a palavra Dança é grafada com a primeira letra maiúscula.

artística por meio de um curso on-line. Atrelamos as experiências a um aporte teórico, e iremos nos deter na utilização de plataformas das redes sociais como via de atuação artivista, com a difusão das obras resultantes da residência, como forma de discurso político alinhado às pautas evidenciadas e oriundas dos movimentos sociais negros, produzindo em dança outras dramaturgias possíveis para os Corpos Negros. As dramaturgias são pautadas no respeito à (auto) identificação e na reinvenção do próprio sujeito dançante.

Em específico, as reflexões desse estudo são suleadas pelos diálogos produzidos também na nossa atuação no Coletivo Negressencia, que foi idealizado por Manoel Timbaí e emerge como resultado do *Projeto Negressencia* (2016). Financiado pela FUNARTE, o projeto foi criado para a produção do espetáculo *Negressencia: mulheres cujos filhos são peixes*[45], em Santa Maria/RS. Após o período de financiamento, o grupo se tornou um coletivo independente que hoje é formado por 17 artistas negros gaúchos: Amanda Silveira, Ariadne Paz, Gabrielle Barcellos, Jéssica da Silva, Naylana Ferreira, Venir Xavier, Vinicio do Carmo, Cristian Pires, Danilo Borges, Elen Ortiz, Juliano Machado, Karen Tolentino, Manoel Luthiery, Sariana Lima, Alessandra Souza, Cleyce Colins e Hélinye Paz.

Em parceria com o Laboratório Afropolita[46], o Coletivo Negressencia desenvolveu uma ação criativa buscando investigar a ancestralidade que habita o corpo e a casa de cada um, propondo um espaço de escuta, criação e reverberação dos cuidados com a saúde mental por meio de um processo criativo on-line, forjando poéticas coerentes com aquele momento de isolamento por conta da pandemia de

[45] O espetáculo é resultado de uma pesquisa etnográfica com quinze mulheres negras gaúchas, uma pesquisa em dança dos orixás e de uma imersão artística formativa. Para ver mais, conferir o documentário *Negressencia: Mulheres cujos filhos são peixes* (2016), disponível no canal do Coletivo Negressencia no YouTube https://www.youtube.com/watch?v=WQkEMmxgwGo&t=488s. Acessado em: 20 out. 2024.

[46] O Afropolita é um laboratório preto da Bahia que realiza uma produção de conteúdo a partir de estudos, interações pedagógicas, culturais, artísticas e social media com grande potencialidade em discutir questões raciais do Brasil. Tem em sua gerência o educador Emmanuel Lucas, e a coordenação é de Maria Karoline.

COVID-19, e acentuando a percepção para as conexões com o lar, o corpo. Nesse sentido, a imersão criativa foi dirigida pelas artistas Amanda Silveira e Cleyce Colins.

O curso on-line *Corpo-Casa: uma imersão criativa em vídeodança* (card de divulgação na Figura 3) foi uma ação de aquilombamento em prol dos artivismo emergente da militância de dançantes negras/os e de aprofundar os cuidados com a saúde mental numa imersão criativa em busca das poéticas do corpo e da casa. Foram realizadas discussões acerca da memória dos encontros que escrevem a trajetória da arte negra brasileira, da consciência e organização corporal a partir de perspectivas negras, de uma introdução aos fundamentos das danças afro-brasileiras e da utilização de dispositivos móveis na captação de imagens da dança.



Figura 1: Divulgação do curso on-line Corpo-Casa (Coletivo Negressencia), Santa Maria, 2020.

Como estímulo de produção de práticas criativas em Dança, as poéticas relacionadas à perspectivas negras, afro-orientadas e contracoloniais, o curso on-line Corpo-Casa teve como facilitadores de

aulas síncronas e assíncronas os artistas-pesquisadores integrantes do coletivo, pessoas engajadas na promoção de políticas antirracistas na dança, dentre eles Me. Manoel Timbaí (UFPEL), Ma. Ariadne Paz (UFBA), Ma. Amanda Silveira (UFSM) e Ma. Cleyce Colins (UFRGS). Para tanto, a consciência e organização corporal a partir de perspectivas negras bem como a utilização de dispositivos móveis para a captação de imagens de Dança compuseram as estratégias de estudo e criação em dança que deu origem à série de vídeodanças intituladas *Corpo-Casa*, obra veiculada na plataforma *Instagram* na página @ *coletivonegressencia*.

A fim de situar o leitor apresentaremos, ainda que de forma breve, como se deu a imersão: o período de pré-produção teve início em meados de maio de 2020, quando os integrantes do Coletivo Negressencia se reuniram com o Laboratório Afropolita de forma remota, bem como divulgaram pelas redes sociais a proposta do curso on-line. A divulgação alcançou um público de diferentes locais do país, como Rio Grande do Sul, Pernambuco, Bahia e Santa Catarina, resultando em 21 inscritos. Desse montante inicial, 11 cursistas de fato acompanharam as atividades e criaram a sua vídeodança a partir das orientações das diretoras.

O curso em si foi estruturado em três eixos: o primeiro, de aulas e oficinas assíncronas, como subsídio e fomento para o segundo momento, o de criação individual; o terceiro momento disse respeito à criação e edição da vídeodança coletiva, bem como o seu pré-lançamento como produto final do curso. As aulas ofertadas foram: *Criação em Dança: Poéticas do corpo-casa*, ministrada pela licenciada em Dança prof. Cleyce Collins; *Acordando o corpo vivo: consciência corporal a partir de perspectivas negras*, ministrada pela bacharela em Dança prof. Amanda Silveira; *Dança Afro-Brasileira: as danças de matriz africana como fenômenos identitários*, ministrada pela bacharela em Dança Ariadne Paz; e, por fim, *Memória dos encontros: a historiografia da Dança Negra no Brasil* e *A utilização do dispositivo móvel na captação de imagens de Dança*, ministrada pelo mestre em Artes da cena, prof. Manoel Timbaí (UFPel).

Para tanto, foi utilizada a plataforma *Google Classroom* para hospedar e disponibilizar as aulas assíncronas. As atividades síncronas foram realizadas pelo *TeamLink*, bem como os encontros on-line de direção de criação. O período de pós-produção contou com a pré-estreia da vídeodança "Corpo-casa", composta por uma narrativa que entrelaçava as produções artísticas de todos os cursistas, bem como a apresentação das vídeodanças individuais. A pré-estreia foi seguida de uma roda de conversa virtual, momento em que as diretoras, os facilitadores, os cursistas e os demais presentes relataram como foi a experiência na imersão artística.

Sem perder de vista o período pandêmico em que o curso foi desenvolvido, o sujeito negro não pode ser excluído das transformações que ocorrem nas relações sociais naquele cenário, tendo em vista que a população negra foi intensamente prejudicada com a pandemia de COVID-19. O reforço das assimetrias nas relações raciais faz com que a consciência social negra "entre em cena" como uma formação histórica, já que a primeira vítima de morte pelo vírus foi uma mulher negra, empregada doméstica, o que também reflete a vulnerabilidade da população negra na pandemia (OXFAM Brasil, 2020).

Intelectuais e ativistas negros e negras que organizaram, produziram e realizaram o curso on-line Corpo-Casa assumiram a responsabilidade de fazer uso do lugar de fala (Ribeiro, 2017) para proporcionar o reconhecimento de si mesmo. Para Grada Kilomba (2019), no mundo conceitual branco o sujeito negro é identificado como objeto ruim e a ação do Coletivo serve como caminho de trabalhar a autoimagem e a valorização de si por meio da Dança.

O caminho trilhado como estratégia metodológica para produção imagética está voltado para a percepção de si, auxiliando a reconhecer a percepção das outras pessoas sobre nós e da nossa própria percepção de nós mesmos: quem sou eu? Como os outros me percebem? O que eu represento? Quais as possibilidades de dançar?

Relações entre Dança e tecnologia e suas implicações nas políticas coletivas

Se pensarmos que grupos e companhias de Dança têm frequentemente utilizado o vídeo como uma ferramenta para registrar seus trabalhos, constatamos que esse recurso tem contribuído com a construção da memória de coreografias dançadas. A relação entre dança e tecnologia se estreita também pela praticidade de algumas ferramentas para difundir e registrar as obras. O vídeo viabiliza a demanda do contexto da cultura digital, portanto esse recurso comumente é utilizado como instrumento facilitador (Aires, 2018).

No nosso caso, a relação entre Dança, tecnologia e plataformas digitais foi para além do propósito documental. Foi um meio pelo qual se materializaram proposições de criação em Dança, tendo em vista que os vídeos criados pelos cursistas foram *com* a câmera e não *para* a câmera. Ou seja, havia um translado entre corpo-dança-câmera (e todo o aparato tecnológico) que atuou como uma extensão do próprio movimento. Esta consideração é de suma importância pois amplia a definição de vídeodança e fica evidente com diferentes intensidades em cada uma das criações (Figura 4).

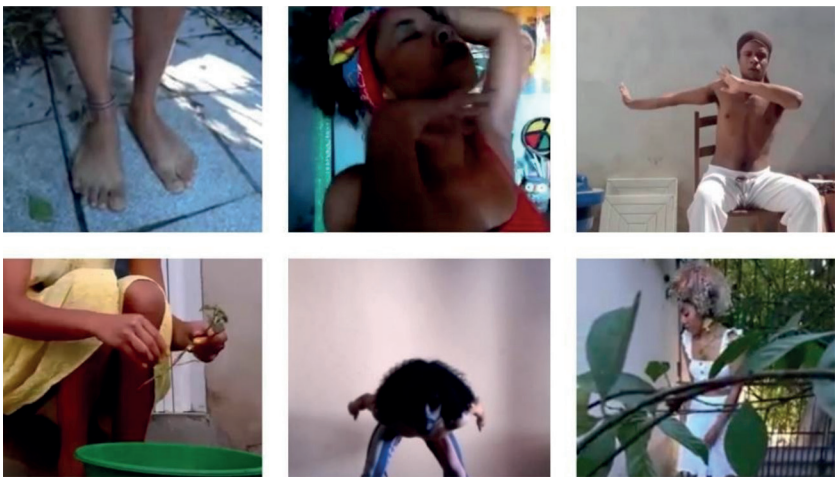


Figura 2: Fragmentos das vídeodanças de Shauana Maziero (RS), Tamires Oliveira (BA), Wellington Jesus (BA), Fernanda Santana (PE) e Gilian Cidade (RS). Curso on-line Corpo-Casa (Coletivo Negressencia), 2020.

Falamos de um lugar formativo que entrecruza as práticas artístico-culturais negras com a atuação política coletiva, de forma que se desdobra em processos identitários e tensões sociais. Isso se torna evidente quando o grupo de cursistas era composto por participantes da Bahia, de Pernambuco, do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina, em sua maioria negros/as e buscavam uma ação criativa dentro do isolamento social mesmo sem serem artistas por formação.

Ao considerarmos a vídeodança como algo diferente de um registro audiovisual ou de uma adaptação de uma coreografia para a tela, afirmamos que essa é uma arte em que a dança e o vídeo são cúmplices indo além dos limites conceituais tradicionais dessas duas linguagens. Soma-se a isso o processo de criação baseado na subjetividade e no espaço de corpo e de casa de cada um.

O vídeo se tornou uma das principais práticas da arte entre professores da dança no ano de 2020, tendo em vista que a apropriação dessa linguagem se deu como um caminho alternativo para os trabalhos presenciais. Nesse sentido, "vídeodança" é um termo genérico utilizado para descrever uma forma artística relativamente nova e, nesse artigo, consideramos a vídeodança como um diálogo entre a dança e o vídeo gerando uma obra na qual essas linguagens se tornam indissociáveis, como aponta Silvia Wolff (2014). A autora reforça que qualquer tentativa de conceituação não abrangerá as inúmeras possibilidades de criação que esse diálogo oferece.

Encruzilhada da experiência empírica com reflexões teóricas sob a lente de uma análise sociológica

Os desafios impostos pela pandemia desencadearam uma situação que afetou os campos político, social, econômico e cultural, bem como o controle invisível do poder capitalista sobre a sociedade como um todo. Em específico a produção artística, embora tenha conquistado algum espaço nas mídias digitais com produção de vídeodança ao longo do tempo, ainda assim enfrenta dificuldades. Perante o contraste social, político e econômico mundialmente, ao analisarmos a produção de conhecimento a partir da criação em Dança, constatamos que existe

uma discrepância entre a vontade de produzir e as condições efetivas para que isso se concretize. Mesmo que a divulgação da produção artística e intelectual tenha aumentado na atualidade, as condições para o seu desenvolvimento constituem alvo de preocupação.

Somos artistas da Dança e, portanto, nada melhor para expressar nosso ponto de vista do que o movimento. Em todo o processo de mudança, como a nossa readaptação dentro do lar, existe um momento crítico e instável. Essa mudança iniciou nacionalmente em março de 2020, quando foi iniciado o período de isolamento social no Brasil. A vivência desse período despertou uma crise de mudanças políticas, econômicas, educativas e sociais. A nós, artistas, coube captar esse momento histórico e expressá-lo dentro da nossa linguagem.

A proposta do Corpo-Casa foi de abertura, de poder ampliar o campo de atuação de artistas negros graduados em Dança, de abrir as portas do fazer-artístico do Negressencia para o país todo e levar a possibilidade de criação em dança para dentro da casa das 21 pessoas que investiram no curso. A utilização das plataformas digitais (como o *Google Classroom*, o *TeamLink* e as próprias redes sociais como *Instagram* e *Facebook)* foram utilizadas como outra via dos movimentos sociais, em específico do movimento negro gaúcho.

O que desejo reafirmar é que até então o Coletivo Negressencia tinha suas ações voltadas para as ações cênicas no palco, para as *performances* de rua e para oficinas presenciais. Ter promovido um curso on-line foi um movimento de reinvenção dos sujeitos dançantes do coletivo, ampliando as possibilidades de atuação como militância, fazendo uso efetivo da internet por meio da linguagem do movimento como forma de educar pela sensibilidade evocada na arte. Uma fagulha de esperança pela mobilização em rede para a transformação social:

> A partir da formação da sociedade em rede e da utilização das novas tecnologias pelos movimentos sociais e pela sociedade civil, essas tecnologias, principalmente a internet, se convertem em ferramentas de transformação social, a partir da conscientização, desconstrução e empoderamento. Nesse contexto surge o ciberativismo,

> ou ativismo em rede, que é tratado como uma forma de utilização das redes, onde indivíduos e grupos têm suas reivindicações e ações potencializadas pelos ambientes conectados e descentralizados da internet (Oliveira; Pinto; Silva, 2017).

Dessa forma, os movimentos sociais, como é o caso do Coletivo Negressencia, se reorganizaram e utilizaram as redes on-line para disseminar suas pautas e para destacar a importância da representatividade negra nas mídias, principalmente em sua relação com a Dança. A ampliação da gama de possibilidades de militância, com as ações na internet, resultam no alargamento da capacidade de produzir, compartilhar e expressar ideias, valores, visões de mundo, experiências individuais e coletivas em torno de identidades e interesses (Machado, 2007).

Alinhando-se com as possibilidades de protagonizar o artista negro/a, por meio de elementos da arte, essa imagem que está impregnada no imaginário coletivo, no Corpo-Casa buscamos trabalhar com um viés artístico. Trabalhamos com a arte que está ligada diretamente a questões políticas e ao nosso lugar enquanto artistas negros na sociedade, tomados e tombados por uma série de questões relativas à saúde mental, afetada pelas mais diversas questões acentuadas pelo caos da pandemia.

No sentido de uma atuação coesa com nossos propósitos de coletividade na prática de criação em dança, tomamos como referência o professor e artista Klauss Vianna (2005, p. 70), ao pontuar que "o trabalho corporal tem uma dimensão terapêutica na medida em que toma o corpo como referência direta de nossa existência mais profunda". O enfrentamento de vivenciar com intensidade nossas emoções e sentimentos mais profundos durante o isolamento social, em linguagem corporal, é sinônimo de fechar, calcificar e endurecer. Portanto, a ação do coletivo foi pautada na ideia de abrir e de dar espaço.

> Acostumados a introjetar a ordem à nossa volta, habituamo-nos a não olhar, não ouvir, não sentir intensamente e desprezar a importância dos fatos e acontecimentos

> menores, quase imperceptíveis – embora fundamentais. Quando trabalhamos o corpo é que percebemos melhor esses pequenos espaços internos, que passam a se manifestar por meio da dilatação. Só então esses espaços respiram (Vianna, 2005, p. 70).

Tendo em vista que diferentes narrativas permearam e conectaram diversas dimensões significantes dos processos de criação e produção da vídeodança, é na análise reflexiva e cuidadosa de como cada uma das narrativas se relacionam entre si que questões podem ser levantadas. A ampliação do espectro de possibilidades criativas contribui para o desenvolvimento de novas perspectivas para a vídeodança enquanto linguagem artística, bem como para o alargamento das fronteiras criativas e educativas da Dança. Quando tratamos de uma imersão artística totalmente virtual pautada em uma perspectiva afro-orientada, identificamos a abertura de outros paradigmas, complexificando a ideia simplista de uma junção de imagens ou a captação e movimentos para um vídeo.

O Corpo-Casa é para além de uma junção de linguagens do movimento na produção de imagens. Atentemos para o que Judith Butler (2018, p. 102) nos aponta sobre corpos em aliança relacionados à tecnologia: "a ação do corpo é separável de sua tecnologia? E a tecnologia não está ajudando a estabelecer novas formas de ação política?". A autora nos propõe pensar que coletivos e organizações também têm suas ações ligadas aos dispositivos tecnológicos e virtuais, de forma que não desincorporam da esfera pública. Ou seja, estamos diante de sujeitos criando uma dança no âmbito da vídeodança, cujos corpos ocupam um espaço na sociedade ainda muito marginalizados.

Ainda em 2020 caminhamos a passos lentos por esse protagonismo negro nas telas: nos personagens principais das novelas, dos filmes, dos seriados e dos documentários. Considerando as redes sociais como um lugar de fala, há tanto para ser dito. Com as ações desenvolvidas pelo Coletivo Negressencia, já falamos no palco, na rua, na sala de aula. São anos de silenciamento das histórias e das perspectivas negras, e essa foi uma das questões que motivou o cur-

so ter não só uma vídeodança como produto final, mas também um trabalho artístico audiovisual de um minuto de cada cursista (negros/as e não negros/as).

No *feed* das redes sociais do Coletivo Negressencia[47], é possível assistir à vídeodança de cada um dos participantes do curso, para que possamos transitar pela diversidade cultural do país, da pluralidade dos corpos negros brasileiros, da cultura popular e da cultura afro-brasileira que compõe o mosaico da sociedade que vivemos.

Com isso, questionamos a linguagem da dança contemporânea e a mídia de massa: que arte é essa que produzimos e consumimos há tantos anos e que não respeita, não valoriza e não protagoniza a multiplicidade? É uma arte que tem um corpo específico, com uma cor específica, com um padrão estético específico. Com a imersão criativa Corpo-Casa buscamos romper esses padrões: dançar outras histórias, com outras cores preteando a tela, como se pode observar no exemplo da figura 3.

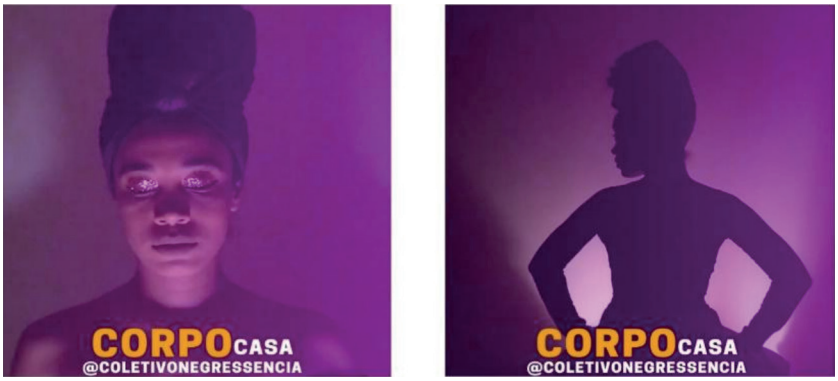


Figura 3: Fragmento da videodança de Luísa Dias (RS), Corpo-Casa (Coletivo Negressencia), 2020.

Sobre "lugar de fala", Djamila Ribeiro (2017) nos ensina que este diz respeito ao lugar social e o modo pelo qual o discurso é enuncia-

[47] Para conferir a série de vídeodança Corpo-Casa (2020), acesse:https://www.instagram.com/coletivonegressencia/.

do. Comumente o termo é confundido com o "direito de falar" e o esvaziamento de conceitos importantes, segundo a autora, desvirtua a real compreensão de que se tratam de posições sociais e capitais simbólicos. Esta é uma discussão que implica pensarmos sobre as condições sociais que permitem ou não que determinados grupos acessem lugares de cidadania e, consequentemente, é uma discussão sobre estrutura social. Não se trata de experiências individuais, mas, sim, de compreender como o lugar social que certos grupos ocupam restringem oportunidades:

> Essas experiências comuns resultantes do lugar social que ocupam impedem que a população negra acesse a certos espaços. É aí que entendemos que é possível falar de lugar de fala a partir do *feminist standpoint*: não poder acessar certos espaços, acarreta em não se ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços; não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilita que as vozes dos indivíduos desses grupos sejam catalogadas, ouvidas, inclusive, até de quem tem mais acesso à internet. O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social (Ribeiro, 2017, p. 66).

Na sociedade brasileira – de herança escravocrata – sujeitos negros e negras experienciam o racismo do lugar de quem é alvo dessa opressão e, ao mesmo tempo, pessoas brancas experienciam do lugar de quem se beneficia dessa mesma opressão. Sendo assim, estamos lidando com uma hierarquia violenta que determina quem pode (ou não) falar (Derrida, 1981; Kilomba, 2019; Ribeiro, 2017).

Com essa análise, constatamos que as redes podem ser consideradas possibilidades para reconfigurar as dinâmicas da organização social contemporânea, caracterizada e fundamentada pelo processamento e pela transmissão de informações como fontes fundamentais

de produtividade e de poder social (Castells, 1999; Oliveira; Pinto; Silva; 2017). Sobre a utilização das diversas ferramentas da internet para discursos políticos e artísticos como formas de expressão política engajada, a Dança é também uma via de comunicação que atua como uma articuladora de ações políticas como podem ser vistas na vídeodança "Corpo-Casa".

Após o uso da plataforma *Google Classroom* como estratégia metodológica de formação e criação durante o curso, o *Instagram* e o *Facebook* foram as ferramentas de divulgação dos trabalhos criados. As redes sociais estão abrindo caminhos para que os movimentos sociais rompam com o racismo estrutural (Almeida, 2018), com o racismo epistêmico (Carneiro, 2005) e com a ausência de representações positivas de negros e negras na mídia.

Sobre racismo estrutural, o professor Silvio Almeida (2018) nos ensina que há mecanismos capazes de discriminar pessoas e grupos de maneiras sistemáticas, pautadas em noções históricas de hierarquias raciais. Segundo o autor, o racismo se efetiva por meio de uma discriminação racial estruturada já que tanto os atributos biológicos quanto as características étnico-culturais determinam e hierarquizam as potencialidades dos sujeitos. Ao mesmo tempo, o racismo epistêmico diz respeito ao silenciamento simbólico e a morte do conhecimento, ou como Carneiro (2004) aponta em sua tese, o epistemicídio. É um elemento social que se constituiu e se constitui em um dos instrumentos mais eficazes e duradouros da dominação étnico-racial, que nega a legitimidade de determinadas formas de conhecimento:

> O epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima

> pelos processos de discriminação correntes no processo educativo (Carneiro, 2004, p. 97).

A representação negativa na mídia, geralmente atrelada à subalternidade e marginalidade, impacta negativamente a subjetividade e a autoestima da população negra. Sendo assim, multiplicam-se textos, imagens e vídeos que valorizam a(s) estética(s) negras por meio de um posicionamento político que almeja outro lugar para o sujeito negro e negra na sociedade brasileira:

> [...] através das redes sociais, os discursos e as narrativas desse segmento têm saído da invisibilidade, ganhado notoriedade entre os mais diversos públicos, e com isso, tornado visíveis as suas demandas relacionadas ao combate ao racismo e ao machismo cotidiano (Malta; Barreto, 2016, p. 60).

Os movimentos sociais em atuação na internet vêm conseguindo, por meio das redes sociais, que a grande mídia dê maior atenção às questões raciais e de gênero. Para mencionar um exemplo recente, após a morte do ator Chadwick Boseman, protagonista do filme "Pantera Negra", diversos ativistas utilizaram as redes sociais para pedir a exibição do filme na maior rede televisiva da TV aberta. O pedido foi atendido e o filme foi exibido na "Tela Quente" na noite que sucedeu a morte.

Com esse exemplo, vemos que grupos, coletivos, ativistas e militantes atuam na internet não apenas visando a um espaço de compartilhamento e troca, mas principalmente visando a formas de participação e intervenção nas políticas da sociedade. Tal atuação articula discursos e práticas contra-hegemônicas e é fundamental para a reorganização do lugar dos sujeitos negros e negras na sociedade (como é o caso da representatividade negra imbricada no filme exibido). Sendo assim, o território virtual vem se constituindo como um espaço privilegiado para o desenvolvimento e a disseminação de contranarrativas a partir da possibilidade de veiculação de informações diretas de conteúdo (Lima, 2019).

Considerações finais

Durante o período de *lockdown* (confinamento) da Pandemia de COVID-19 (2020, 2021 e 2022) a produção de Dança, sobretudo à distribuição da arte, tem sido fomentada, ao passo que tem fomentou, alterações nas plataformas de redes sociais e no fazer de artistas da dança. A partir disso, neste artigo analisamos a criação em Dança a partir da sua relação com o campo imagético e virtual da vídeodança, tendo como experiência empírica a imersão artística no curso on-line "Corpo-Casa", produzido pelo Coletivo Negressencia.

Com esse estudo, constatamos a integração dos contextos social, político, cultural, afetivo e identitário a partir do uso da imagem enquanto referência para a criação. Tornar a relação entre arte e tecnologia, por meio do corpo e da Dança, deflagra modos particulares de construção e de uso das mesmas de modos distintos de expressar essas relações.

Ainda que cada cursista do Corpo-Casa tenha se emprenhado no mesmo propósito de criação, cada corpo transitou entre pontos de vista particulares. Logo, as linguagens de cada corpo que dança, nessa experiência, se modificaram. Tratamos, ao longo da imersão artística e desse relato, cada corpo como produtor de questões e não apenas como receptor de passos e movimentos.

Por fim, as danças e as tecnologias que mediaram esse percurso foram alicerçadas na ideia de vídeodança como possibilidade poética para a criação em Dança. Concluímos, com alto grau de complexidade, que a vídeodança viabiliza um emaranhado de pertencimentos que o corpo percorre em seu movimento e, ainda, que se hibridiza à dança e ao audiovisual pressupondo igual importância para o movimento, para a tecnologia e para tensões da sociedade como um todo.

Refletimos que esse enlace (Dança e Tecnologia) acentuado pela pandemia de COVID-19 fez com que artistas da dança alterassem suas rotas, urgindo aprendizado acerca de outras habilidades, como a captação e edição de imagem. As aprendizagens emergentes dessas reinvenções de sujeitos dançantes, sobretudo na difusão e circulação de obras de dança realizadas por artivistas dispostos/as a pautar o racismo e seu combate em cena, parecem um caminho viável para

manter a pauta de defesa à diversidade étnico-racial pela linguagem do movimento, pois por meio do dançar além de comunicar os sentimentos e discursos políticos, comunica-se também sobre os modos de fazer de uma classe (artistas da dança), cuja atuação profissional está sempre atravancada pela precarização consignada à ideia de corpo em movimento no Ocidente.

No Ocidente apregoou-se ao corpo a ideia-noção da lei do menor esforço na estratificação social, tornando quem é realmente "digno", "bem formado", "bem posicionado profissionalmente", entre outros, predisposto a atuar com demandas intelectuais, com poucos esforços físicos, sobrando para todo o restante atuar com as especificidades do esforço do corpo, ou seja com o uso de suas forças. Numa sociedade estratificada assim, velocidade, flexibilidade, reflexo e demais habilidades corpóreas, além da poética da dramaturgia do corpo em movimento tornam-se desinteressante para aqueles que acessam a dança no celular apenas como forma de entretenimento e lazer, despreocupados em reconhecer (simbolicamente ou financeiramente) a escrita de corpos sujeitos em dança, dançantes seguem vulneráveis.

O momento pandêmico exigiu reinvenções no itinerário dos processos de criação, bem como acentuou o uso das redes sociais, altamente promovidas a uma espécie de "metateatro", no qual reina a contradição com a ideia de encontro físico, historicamente fundamental a experiência teatral.

Referências

AKOTIRENE. Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Polém, 2019.

AIRES, Daniel Silva. **Criação em vídeodança**: corpos em contaminação. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, 2018.

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento. Coleção Feminismos Plurais, 2018.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas:** notas para uma teoria performativa de assembleia. Tradução de Fernanda

Siqueira Miguens. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do Outro como Não-ser como fundamento do Ser**. (Tese de doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo. Feusp, 2005.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

DERRIDA, Jacques. **Positions**. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** Episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MALTA, Renata Barreto. OLIVEIRA, Laila Thaíse Batista de. Enegrecendo as redes: o ativismo de mulheres negras no espaço virtual. **Revista Gênero**, Niterói, v. 16, n. 2, 2016. Disponível em: https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31234. Acesso em: 21 nov. 2020.

NEGRESSENCIA*:* Mulheres cujos filhos são peixes. [documentário] Direção: Manoel Luthiery, Marta Nunes. Produção: Iam Kim Souza Hermont, Juliana Coelho, Luciele Oliveira, Maxwell Lobato. Santa Maria, Rio Grande do Sul. (34min30seg) 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WQkEMmxgwGo. Acesso em: 19 nov. 2020.

LIMA, Dulci. Feminismo negro e o ciberativismo no Brasil. **Entropia**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, Jul-Dez, 2019. Disponível em: http://www.entropia.slg.br/index.php/entropia/article/view/131/130. Acesso em: 21 nov. 2020.

MACHADO, Jorge Alberto. S. Ativismo em rede e conexões identitárias: novas perspectivas para os movimentos sociais. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 18, Jul/Dez, 2007. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222007000200012. Acesso em: 21 nov. 2020.

OLIVEIRA, Rafael Santos de. PINTO, Gabriela Rousani. SILVA, Fernanda dos Santos Rodrigues. Preta e acadêmica: a resistência da mulher negra contra o encarceramento em massa a partir da prática do ciberfeminismo. **Anais...** 4º Congresso Internacional de Direito e Contemporaneidade: mídias e direitos da sociedade em rede. 2017. Disponível em: http://www.ufsm.br/congressodireito/anais. Acesso em: 21 nov. 2020.

OXFAM Brasil. **Primeiro caso de morte por covid-19 no Rio é o retrato da vulnerabilidade das mulheres na pandemia**. 28 de maio de 2020. Disponível em: https://www.oxfam.org.br/noticias/primeiro-caso-de-morte-por-covid-19-no-rio-e-o-retrato-da-vulnerabilidade-das-mulheres-na-pandemia/. Acesso em: 21 nov. 2020.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. Klauss Vianna em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. 6. ed. São Paulo: Summus, 2005.

WOLFF, Silvia Susana. Corpo Tecnológico: sobre as relações entre dança, tecnologia e videodança, **Revista Cena**, Porto Alegre, v. 14, 2014.

Capítulo 9

Máquinas como eu: e gente como vocês, a linha tênue na construção dos afetos entre o humano e o não-humano, a partir do romance de Ian Mc Ewan, tendo no horizonte outras narrativas

Renata Azevedo Requião[48]

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta [...]
Cresciam [...] exigiam para si instantes cada vez mais completos.
Como um lavrador [...] ela plantara as sementes que tinha na mão.
Clarice Lispector, Amor, Laços de Família

O uso de ferramentas, que a humanidade desenvolveu
em grau elevado a ponto de construir máquinas
que substituem o trabalho do corpo, também existe entre
os animais, mesmo que em variantes mais primitivas
Karl Ove Knausgård, Macacos d'água, Inverno

Em seus livros, ainda que muitos tratem de leis (e sobre a vida política, a vida civil), a questão sobre a nova vida gerada não é apenas jurídica – embora o discurso jurídico seja base importante na sua produção literária (direitos da criança, direito da criança à vida, direitos de pais sobre filhos, direitos dos responsáveis). No comentário aqui apresentado, com ênfase no livro **Máquinas como eu: e gente como vocês**, Mc Ewan trata por um lado da própria emergência da

[48] Doutora em Letras/Literatura Comparada (2002; PPG-Letras/UFRGS). Estágio pós-doutoral Poesia Brasileira Contemporânea (2010-2011; PPG-Letras/UFSC). Professora, orientadora, pesquisadora PPG-A/UFPel e no Bacharelado em Artes; professora na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo /UFPel <https://orcid.org/0000-0003-0810-1597> E-mail: ar.renata@gmail.com

vida, da constituição de novos seres a partir de seus progenitores; e por outro de alguns limites na relação entre os corpos humanos e os corpos das máquinas.

No romance, **Máquinas como eu: e gente como vocês,** o autor inglês Ian Mc Ewan nos expõe a mais uma de suas narrativas limite. Especificamente neste romance de 2018, publicado no Brasil quase imediatamente, em 2019, o autor nos apresenta questionamentos que costumam guiar sua produção ensaístico-literária. No início de sua produção, na metade dos anos setenta, o autor ficou conhecido como "Ian Macabro", devido à estranheza de sua abordagem sobre os temas que escolhia, com narrativas construídas a partir de um ponto de vista peculiar, tratando-os com olhar científico, percuciente, e pouco afetado pelos discursos do senso comum sobre as relações comezinhas da vida cotidiana, modo presente desde suas primeiras obras, por isso à época bastante incompreensível. Ian McEwan é um autor de tese, um intelectual olhando para o mundo que o rodeia, que nos rodeia.

Seu primeiro livro, com o qual ganhou o prêmio Somerset Maugham, importante prêmio literário Britânico, voltado à produção inicial dos escritores, foi uma coletânea de oito relatos, intitulada **Primeiro Amor, últimos ritos** (1975). Já era um livro no qual ele lidava com corpos humanos, os tomando antes de tudo como corpos físicos, como corpos orgânicos em movimento. McEwan é um autor que se interessa pela mecânica dos corpos, por sua coreografia e por seus humores, por sua expressão humoral. Nesse primeiro livro, trazia relatos sobre sexo, depravação, rituais de crescimento e de iniciação, e também sobre a perda da inocência. Relatos que, se pode dizer talvez, se lidos hoje, tendo já os leitores compreendido o seu sistema, aproximam as suas das narrativas do Marquês de Sade. Narrativas que são resultado de certa taxonomização, identificação e classificação, e manipulação, com as quais os dois autores são capazes de nos apresentar as afecções e as ações dos corpos humanos. Pessoas em contato são para eles, antes de tudo, corpos em aproximação. Os corpos e suas regras. Corpos apesar do si mesmo de cada um.

Por outro lado, apenas estabelecendo aqui, pela circunstância do texto, e como fins de parâmetro, algumas relações com outros artistas-autores, os personagens de McEwan experimentam uma enorme solidão. Seus corpos se distinguem dos outros, são corpos discretos, no sentido matemático do termo. Discriminados dos outros, os vemos agir e sentir movidos por um profundo exercício de introspecção, entretanto sem que a narrativa seja propriamente uma narrativa psicológica. Suas existências, nos lugares em que vivem, são muito próximas daquelas figuradas pela pintura de Edward Hopper, pintor estado-unidense (1882-1967), que nos mostra com suas telas a solidão na cidade contemporânea. Ian McEwan se interessa por pessoas sós, de todas as idades, e demonstra como, mesmo a vida de um menino, pode ser arrastada pelas forças mais nefastas, associadas ora à experiência do primeiro amor, ora ao insólito, ora à debilidade da própria saúde de seu corpo.

Participa de seu trabalho de escrita certo humor glacial, tipicamente inglês, observemos. Desde suas primeiras narrativas, Ian McEwan busca, a partir de eventos plenamente assimilados pela vida cotidiana, a força de relevo ético e moral da psique humana, ainda que sem o drama do qual o homem contemporâneo é capaz. Na tentativa de indicar, sumariamente neste texto, seus antecessores, não é exagero dizer que nesse aspecto, é aprendiz do mestre dos mestres, seu conterrâneo, William Shakespeare.

Destaco seu primeiro livro não apenas para apresentar ao autor, mas também buscando demonstrar que tal interesse e abordagem, explorados mais tarde em **O fardo do amor** (1997), indicam, de um lado, a dificuldade de leitura que o autor nos impõe, a nós leitores ainda hoje não muito aptos, parece, a lê-lo (como se andássemos em busca de alguma chave de leitura, capaz de forçar o texto a nos oferecer uma mirada menos desajustada sobre a vida, numa versão mais romanceada, mais água com açúcar). Mas principalmente tentando me aproximar do tema que me parece ser o seu tema maior, o qual, tão familiar, nos causa essa dificuldade extrema de leitura. Mc Ewan gira em volta do tema desde sua primeira e premiada produção. Qual é ele? O tema do amor familial, do amor consanguíneo, na emergên-

cia da vida, os vínculos, as afecções... e todas as suas implicações associadas a nosso modo de estarmos no mundo, antropocêntrico (ainda herdeiros de um modo triádico, eurocêntrico, logocêntrico, falocêntrico), regido claramente por valores hegemônicos imperialistas, fortemente construídos e nuançados por algo próximo a vínculos e emoções expressos pelos modos do "capitalismo como religião", nos termos encontrados no fragmento de Walter Benjamin, sob esse título. Como Clarice Lispector, Ian Mc Ewan olha para as relações baseadas no amor, considerando certa "economia do amor", especificamente modificada pelo aumento de corpos na emergência da vida, com cada vida nova garantida quando da constituição de novos seres, a partir de seus progenitores (gestores, poderíamos pensar). Como é um escritor de romances, trata dessa economia através de romances, o gênero narrativo do amor burguês.

Entretanto seus romances parecem romances médicos, biológicos, quiçá alquímicos. Mantenho essa variação, ainda que essas não sejam formas do romance inglês estudado por Franco Moretti, em seu livro **A literatura vista de longe** (2008), no qual lemos sobre a presença e a duração do gênero "romance gótico", no corpo da literatura inglesa, por ele estudada, sua força marcante no imaginário entre os anos 1790 e 1815. Os romances de McEwan aproximam-se do que diz a crítica sobre a literatura de Labatut: "certa investigação literária das forças que movem o avanço científico". Talvez uma literatura que explora a força poética dos saberes produzidos pela ciência. Pois enfatizam os corpos aos quais ele, como escritor, manipula. Corpos das crianças, os novos frutos, as novas criaturas desde os progenitores, e suas afecções. Guiado por sua pergunta-base, em torno da identificação daquilo que nos tornaria humanos. Sendo essa uma pergunta bússola para alguns Campos do Saber, entre eles a Antropologia, é interessante destacar que em boa parte de sua consistente, contínua e profícua, produção literária, Ian Mc Ewan a desloque da perspectiva sobre corpos adultos, os responsáveis mantenedores pelo *status quo* do mundo, pelo estado da arte de nossas vidas, enfocando, nos livros aqui destacados, a infância em seus frágeis corpos infantis. Dizendo de maneira mais precisa, nestes livros ele busca o processo de humanização no brotar

da vida, nas crianças como esses brotos. Essa é minha hipótese de leitura, neste texto que é apenas isto: uma leitura de textos narrativos, literários e cinematográficos, que reforçam certa perspectiva a partir da *physis* dos corpos humanos.

Certamente McEwan trata de enfrentamentos, e do impacto gerado nos pais pelo surgimento desses novos seres (ele se interessa também por esse impacto em círculos de afeto mais largos; lê-se, na malha textual que ele vai urdindo, uma movimentação de cuidadores, de todos aqueles membros da sociedade que, em geral, de uma forma ou de outra, são em alguma medida responsáveis pelos novos rebentos da espécie, médicos, enfermeiros, babás, professores...). Em livros anteriores, cito alguns como **A balada de Adam Henry** (2014), cujo título original é, para a questão aqui levantada, o revelador e mais incisivo ***The Children Act***, como **Reparação** (2001), **Enclausurado** (2016), sob o título *Nutshell*, título mantido na edição portuguesa, **Numa casca de noz,** que aponta para a relação entre o cuidado humano e o cuidado com tudo o que é orgânico, o cuidado com o brotar humano e com o brotar de outras germinações (aspecto complementar e importante na sustentação desta leitura, a questão será nuançada um pouco mais adiante), e o ainda anteriormente publicado, livro da década de oitenta, **A criança no tempo** (1987) – em todos esses livros, a "questão da criança" (vou nomeá-la dessa forma) esteve mais envolvida por aspectos como direitos da criança, direito da criança à vida, direitos de pais sobre filhos, e mesmo aspectos como as inusitadas percepções de um feto. Sob esses títulos, pelo menos nessas narrativas, o autor conduz nossa leitura afrontada pela seguinte pergunta: desde quando seríamos humanos? Já no ventre onde somos gerados? Quando já humanos, quais nossos direitos? O que podemos? O que podem as crianças, o que pode um corpo franzino, o que se pode na infância?

Nesses livros, tal questão não é apenas jurídica, ainda que o autor trate com muita frequencia do mundo das leis (repito), com personagens aprisionados no mundo jurídico, sua literatura fazendo eco a algumas narrativas de Kafka, autor sabidamente caro a Ian McEwan, autor fundamental para pensarmos as relações humanas na contem-

poraneidade. Ewan escreve, em 2019, **A barata**, uma sátira política ao Brexit, colocando no cargo de primeiro ministro da Inglaterra uma barata em transformação, habitante do Palácio de Westminster. Seu texto começa com uma paráfrase da famosa abertura de Kafka, no livro **A Metamorfose:** "Naquela manhã, Jim Sams, inteligente mas de forma alguma profunda, acordou de um sonho inquieto e se viu transformado numa criatura gigantesca". Jim Sams, uma barata em transformação para um Primeiro Ministro; Gregor Samsa, um homem metamorfoseado num inseto monstruoso. São movimentos complementares. Vale a definição do próprio Mc Ewan sobre seus personagens.

Embora sob a força da expressão das leis, expressão que busca, em nossa sociedade, oferecer algumas garantias civilizatórias, domesticando a nossos corpos e a seu movimento, o que interessa ao autor, me parece, é a própria "emergência da vida", a constituição de novos seres a partir de seus "progenitores", como se pode destacar desde a etimologia da palavra. Ele olha atentamente para os rebentos da espécie humana, a partir de seus corpos, e dos agenciamentos e das afecções, sobre os corpos ainda franzinos e pouco experientes, estimulados pelos seres humanos adultos. Por aqueles que compõem, agenciam, gerem, a sociedade. Ou em menor, e mais comezinha escala, a que importa a McEwan, as comunidades, o entorno, os pequenos grupamentos humanos.

Penso que Ian McEwan olha para nós humanos com olhos que toma emprestados de um entomologista, um biólogo, de um químico compreendendo partículas, quiçá de um antropólogo contemporâneo. De um etnógrafo que busca desesperadamente, ao objetivar seu olhar, apagar narrativas pré-concebidas. Ele olha para a dança expressiva dos corpos. É de certo modo um "parturiente". Interessa-lhe a vida dos homens, a vida dos corpos nas cidades; no apagamento das subjetividades, corpos entre corpos e os excessos do corpo perceptivo da criança – corpo a ser domesticado. Essas são expressões, enfatizo, do grande *topos* literário, artístico e imagético, do amor.

Assim, neste texto, passarei rapidamente por certa ideia de incompletude e de fragilidade dos "corpos da infância", na tentativa de

então comentar o livro mais recente, **Máquinas como eu: e gente como vocês** (McEwan, 2018). Tendo como horizonte as narrativas elencadas, e a super percepção do corpo infantil, me fixo mais particularmente no olhar de Ian McEwan sobre nossos corpos adultos, corpos em ação na vida mundana, crítico cronista de costumes que ele é. Quando então McEwan aborda a relação dos corpos humanos com os corpos de máquinas robóticas. Ele nos expõe, já nas primeiras linhas do romance, à aproximação bem circunstanciada e plausível entre corpos de homens e corpos de máquinas. O autor nos faz aceitar a convivência pacífica, primeiramente, integrada por suas diferenças e incompletude, seguida pelo posterior desejo por substituição dos corpos humanos por corpos de máquinas (os corpos maquínicos), através da construção de supostas afinidades.

Sua questão, sua estratégia narrativa, nos põe, como leitores, diante de relações íntimas e afetivas, relações amorosas e familiares. Nesse livro, ele eleva a discussão para outro patamar, incluindo nela a relação homem/máquina. É interessante ressaltar, considerando a Literatura como um Campo de Conhecimentos, campo produtor de novos sentidos, que McEwan produz por dentro de um Sistema Literário, particularmente o da Literatura Inglesa, pródigo em narrativas replicadoras do *topos* literário comumente associado à ficção científica, à literatura gótica, e a ideias associadas ao "pensamento vitalista".

Há todo um Sistema de Saberes nos conectando, em rede, na rede invisível e incontrolável que é a Cultura, Sistema que se oferece a McEwan (e a todos os criadores, a todos os intérpretes do mundo) como caldo de cultura onde se banhar antes do emergir e continuar produzindo. Sabemos disso. Nós leitores, partilhamos desse caldo, e nele também nos banhamos. Mas é como se não suportássemos ver aquilo para o que o autor aponta.

O "pensamento vitalista" se é fundamental num certo período da ciência, é pensamento que alimenta certa produção literária, se expressando frente a limites, obstáculos, deslocamentos, problemas e paradoxos do pensamento físico-matemático, sintetizados pelo "mecanicismo". Nos séculos XVIII e XIX, o "vitalismo" era tema de discussão de base entre biólogos, uns, supondo que as leis da

mecânica ou da física acabariam por explicar a diferença entre vida e não vida, outros, certos de que a vida não poderia ser reduzida a processos mecânicos. Na abordagem das coisas orgânicas, o dualismo mecanicismo/vitalismo está presente em boa parte do debate científico-filosófico, de Imanuel Kant (1724-1804) a Ernst Haeckel (1834-1919). O mecanicismo quando aplicado à vida perpassa diversas discussões de História Natural e na Filosofia da Natureza, questões certamente subjacentes ao pensamento da produção literária aqui analisada. Questões pujantes em vários Campos do Saber, no âmbito da anatomia, da fisiologia, animal e vegetal, e da biologia, bem como no da geologia e geografia, por exemplo. São questões com as quais a Humanidade se enfrenta, pelo menos desde que Baruch Espinosa (1632-1677) propôs um deslocamento para a imanência, ao buscar explicar o mundo por si mesmo. Questões que se aproximam de conceitos como "energia vital", "impulso vital", "elã vital", muitas vezes associados a "alma", empurrando sua abordagem e discussão para o campo da Religião – cujo discurso aparece forte no livro, aqui referido, **A Balada de Adam Henry.** Segundo o "vitalismo", haveria nos organismos vivos algo que os diferenciaria dos objetos inanimados, garantindo a eles o ingrediente metafísico. Não esqueçamos de Luigi Galvani, médico italiano, que, entre os anos de 1780 e 1790, dedicou-se aos estudos sobre a interação da eletricidade em animais, tendo realizado experiências nas quais buscava entender as reações dos membros posteriores de rãs ao lhe aplicar eletricidade. Seu relato sobre a experiência, suas anotações de laboratório, parecem bastante romanescas.

Em 1799, cento e cinquenta e nove anos após a invenção da Lanterna Mágica, por Athanasius Kircher, cabe a um filho da literatura gótica, Étienne-Gaspard Robert (físico, pintor, mecânico, óptico, desenhista,), inventar o "fantoscópio". Esse que foi um entre os brinquedos filosóficos, como os nomeava Baudelaire, um "preâmbulo mais antigo do cinema", segundo María Negroni, para quem Gaspard Robert capta "a conexão oculta entre imagem e morte, [...deixando] entrever o pertencimento das imagens ao Reino-do-Perdido-para-Sempre. As imagens como "Mausoléu da Vida". Algo muito próximo da aborda-

gem de Didi-Huberman no texto "Devolver a imagem". Ao tratar da restituição da imagem, pensando a partir da obra de Harun Farocki, nestes tempos em que vivemos soterrados por imagens, misturando narrativas reais e ficção, o autor busca a expressão, mais familiar em português, "tirar uma foto". Na antropologia política do mundo romano na época da República, a *imago* "vinha do gesso que tirava o rosto da morte", o qual posteriormente era retirado do rosto que o originara, como molde a ser preenchido com cera quente, para que "as crianças da família tomassem para si as imagens de seus ancestrais".

Desde a assim considerada primeira obra de ficção científica da história literária, **Frankenstein ou o Prometeu Moderno** (1831), no título original inglês de Mary Shelley, e ainda anteriormente, no século XVIII, com as esculturas vitalistas, os primeiros autômatos, e mesmo a figura mítica do Pigmalião, os homens desenvolvem uma busca por estruturas biológicas capazes de nos imortalizar. No cinema, figurações de **Nosferatus e Dráculas,** se juntam a *Cyborgues*. E mesmo, já no século XX, a variedade enorme de super-heróis e de seus arqui-inimigos, tratam da intrincada relação entre humanos e máquinas, não apenas, evidentemente, no que diz respeito aos corpos. Incluem-se, nessa relação, aspectos, qualidades, e poderes, advindos também de corpos de outros reinos. Tal é a fatura desses personagens, replicando híbridos seres míticos que é como se, com eles, pudéssemos pensar possíveis alternativas, capazes de nos permitir lidarmos melhor com a iminência de nosso fim.

No filme **Pobres criaturas**, dirigido por Yorgos Lanthimos, produzido e encenado por Emma Stone, William Dafoe e Mark Ruffalo, alguns dos conflitos éticos, atualizados pela recente presença da I.A. entre nós, estão também colocados. Nesta tão recente narrativa (o livro original é de 1992), na qual aspectos da literatura gótica se imiscuem a aspectos da literatura de ficção científica, além de certos traços de surrealismo e de fantasia científica, não sem o mesmo típico humor inglês, explorado por McEwan, novos-velhos conflitos emergem. Muitos deles têm sido reavivados por essa mesma linhagem narrativa. Corpos humanos e corpos maquínicos, implantes, máquinas, próteses, ajustes. Numa mistura de gêneros, o filme é também um *bildungs-*

roman, um romance de formação de uma jovem um tanto libertina. Como se uma narrativa gótica, a jovenzinha vitoriana (é a época em que justamente o caldo de cultura vitalismo X mecanicismo está em efervescência) Bella Baxter é trazida de volta à vida pelo cientista Dr. Godwin Baxter, personificado por Dafoe. God-win é, literalmente, o deus que vence, e Bella Baxter, sobrenome cuja etimologia remete a uma padeira, aquela habituada a modelagens das massas e aos fornos, talvez a versão feminina do Prometeu.

Nessa narrativa, temos também a relação com o mundo das leis: crescida, melhor encaixada no próprio corpo e curiosa sobre o mundo, ela foge com um advogado (Ruffalo), em viagem pelos continentes, quiçá como uma Ulisses redentora. Mas essas são outras questões.

Com as narrativas literárias referidas, e toda uma linhagem de narrativas cinematográficas, representada pelo filme **Pobres criaturas,** busco me aproximar um pouco mais da intrincada relação entre humanos e máquinas. Da relação afetiva mais propriamente. Numa entrevista sobre o seu livro, Ian McEwan afirma: "Estou mais interessado em Adão como humano do que como máquina. Estou interessado no foco psicológico, em saber o que é a consciência da máquina. Se me perguntarem se é um livro de ficção científica, eu diria que não". Ian McEwan certamente conhece os estudos de Lacan sobre o inconsciente maquínico, ou algo próximo a isso, presente, entre outros momentos, em sua discussão na Conferência de 22 de junho, 1955, intitulada "Psicanálise e cibernética ou sobre a natureza da linguagem", quando reduz nossas escolhas a sucessões de zeros e uns – décadas antes de algoritmos guiarem os sites de compras e de relacionamento, por exemplo

O narrar, o contar, é uma prática humana que acompanha os homens desde seus primeiros grunhidos. O escritor cubano Cabrera Infante conta que, na história dos homens, atrás do primeiro grunhido já havia o desejo de contar uma história para alguém. Ao contar, através de diferentes estratégias, e de rituais, os homens buscam possibilidades de superação. Junto com isso, buscam também, e desde muito cedo na espécie, encontrar estruturas, formas, soluções, que não apenas as utilizadas pela natureza para "ganharem tempo".

Podemos imaginar um robô que não cesse de contar histórias, que, como alguns escritores, engendre histórias de histórias, ou que como Sherazade, a cada noite conte uma nova história. Hoje, chegados talvez a um extremo, talvez buscando por nossa vez o fogo de Prometeu, encontramos na biologia sintética, "a síntese do outro", nos termos do químico Pier Luigi Luisi. E pretendemos usá-la em nosso próprio benefício. Visando encontrar nossa insuperabilidade, nossa imortalidade – questão, repito, por trás de todas essas figuras, de todos esses personagens, mitos e super-heróis. A finitude, se é questão associada à Imagem, é questão também subterrânea ao amor.

Hoje, no século XXI, frente a um novo paradigma frente aos Saberes, entre máquinas, próteses, clonagens, implantes, transplantes, e outros mitos, seres feitos de carne e osso e ferro, e sistemas Arduíno, entre determinismos e contingências, o postulado comum é: "a vida na terra deriva da matéria inanimada". Quais as novas máquinas, quais os novos corpos? Os novos rebentos, de que ovo óvulo, de onde virão? O que virão a ser?

A história do livro **Máquinas como eu: e gente como vocês**, no título bipartido ao qual se lê na íntegra apenas na quarta página do livro, acontece em um mundo ainda distópico considerado nosso mundo atual. Ao mesmo tempo se passa num passado recente, que trama na narrativa fatos de distintos tempos. A história se passa numa Londres alternativa, em 1982. Os Beatles ainda estão juntos e a tecnologia é bastante avançada, graças aos esforços do matemático Alan Turing, o pai da computação. Há uma questão nessa referência, que nuança os interesses de McEwan, questão expressa desde seu primeiro livro: somos corpos sexuados. Nossa sexualidade nos move. Na vida real, Turing comete o suicídio em 1954, após ter sido condenado por homossexualidade. Aqui, a sexualidade é encarada como um dos motores da vida, força animadora dos corpos físicos, força propulsora de um *pathos* sem romantismo. Ele não trata de um amor romântico. Trata da química entre corpos físicos, de forças de atração. Isso é o amor para Ian Mc Ewan. Traço que aproxima sua abordagem daquela de Marquês de Sade, conforme referido ao início deste texto. O triângulo dessa atração amorosa é constituído por um

homem levemente fracassado, uma bela mulher mais jovem, e um robô – cujo nome de série é Adão.

Charlie é o narrador-protagonista. É um homem de 32 anos que, tendo vagado por diferentes áreas, forma-se em Antropologia. Ao receber um valor considerável de uma herança, decide investir na compra de um dos primeiros lotes de um modelo de robô quase humano, tanto na aparência quanto nas habilidades possibilitadas pela programação. Apaixonado sem correspondência por sua vizinha, 10 anos mais jovem, pretendia comprar uma Eva. Entretanto, com as "robôas" esgotadas, decide-se pelo Adão. É assim que Charlie compra seu robô de corpo másculo e capaz de fazer rápidas pesquisas sobre qualquer tipo de informação disponível. Além de ser capaz de se auto aprimorar. Há, portanto, uma vida inteligente e autônoma em Adão. Charlie usará seu Adão para se aproximar de Miranda, a vizinha. Miranda, atentemos ao nome latino (nomes são sempre boas pistas a seguir), é aquela que deve ser admirada. O texto a que lemos, dividido em dez partes, nos envolve nas teias da história da intensa relação cotidiana entre esses três personagens. Um peculiar triângulo amoroso – outro *topos* da literatura, ou seja, outro lugar comum no imaginário humano. Ian McEwan é o construtor desse lugar, e o constrói com mãos de artífice cuidadoso, conhecedor da matéria com a qual está lidando.

O livro traz à tona discussões ético-filosóficas, que estão longe de envolverem somente questões em torno da Inteligência Artificial, da robótica e dos avanços tecnológicos. Trata-se, como sempre na literatura de McEwan, de conflitos advindos de nosso próprio comportamento afetivo-emocional. Somos afrontados diante de limites que nosso vão julgamento não é capaz de ultrapassar. O autor nos propõe questionamentos fundamentais, desde a nossa percepção sobre o sentido da vida e a própria definição sobre o que é humanidade, chegando aos direitos das máquinas, o que é ou não legítimo, e o que seria uma desumanização das máquinas – antecipando questões que na atualidade ainda exigem nova legislação. Sugere que pensemos nos Direitos das máquinas, numa legislação sobre o que podem e o que não podem as máquinas, algo bastante próximo do que vimos

por exemplo no filme de Ridley Scott, ***Blade Runner*** – baseado no livro intitulado **Androides sonham com ovelhas elétricas**?, de Philip K. Dick, trata de questões presentes no livro de Ian McEwan, **Máquinas como eu: e gente como vocês**.

Em **Androides sonham com ovelhas elétricas?**, o autor Philip K. Dick aborda questões filosóficas profundas sobre a natureza da vida, da religião, da tecnologia e da própria condição humana. K.Dick faz isso décadas antes da criação da primeira ovelha clonada, nomeada Dolly. Inspiração para um dos maiores clássicos do cinema, esse romance de Philip K. Dick, expoente da contracultura na ficção científica, nas décadas de 60 e 70, nos apresenta o personagem principal, Rick Deckard, interpretado no cinema por Harrison Ford, como um caçador de recompensas, que vive numa San Francisco decadente, coberta pela poeira radioativa que dizimou animais e plantas. Um cowboy solitário num mundo devastado, Deckard deseja realizar seu sonho de consumo: ter uma ovelha de verdade, em substituição à réplica elétrica que cria em casa. Para tanto, precisa perseguir e aposentar seis androides foragidos – que se passam por humanos. Mas Deckard se depararia com a linha tênue que separaria o mundo real do mundo fabricado. Encanta-se pela bela, admirável e complexa replicante Rachel (a etimologia do nome, muito presente na sociedade humana e nas narrativas no tempo dos evangelhos, é ovelha, ovelha fêmea. Há aí um jogo de citações e dobras internas, já que o título do livro de Philip K. Dick, no qual o filme se baseia, é **Androides sonham com ovelhas elétricas**). Em arte tudo é escolha, tudo é construção, e assim tudo é pista de leitura.

Lidamos com questões que misturam os interesses dos autores--criadores aos dos leitores espectadores, num jogo de sentidos, por entre ficção e realidade, que nos é contemporâneo: cinéfilos exultaram frente à entrevista de Harrison Ford dizendo saber desde sempre que Deckard seria um replicante. No lançamento do novo filme ***Blade Runner 2049***, estrelado por ele em parceria com Ryan Gosling, Ford disse à *Revista Esquire*, em 2023: "Sempre soube que [Deckard] era um Replicante. Acredito que um Replicante gostaria de acreditar que ele é humano. Pelo menos esse pensava assim.". Sua afirmativa

lembra o comentário, aqui referido, de McEwan a seu Adão: prefiro pensá-lo como a um homem.

Num site de busca, é possível encontrar o seguinte comentário sobre o livro: "o novo romance de Ian McEwan desafia nosso entendimento sobre humanos e não humanos e trata do perigo de criar coisas que estão além de nosso controle". Já no site da Cia das Letras, a editora que tem cuidado de toda a publicação do autor no Brasil, destaca-se uma frase: "é um romance [...] que antecipa de maneira perturbadora os conflitos éticos que podem nascer da relação entre humanos e andróides".

O "direito das máquinas" – repetirei esse termo, embora bastante genérico. Interessando-me, justamente, pela oposição "corpos das máquinas" X "corpos dos homens", e também pela normatização dos discursos e pela opressão hiper regrada e esvaziada das burocracias, que, como sociedade, parece buscarmos. Tal interesse volta-se a variadas tentativas de controle, marcadamente no longo percurso civilizatório da domesticação e da nomeação das crianças, a tão recentemente reconhecida infância, explorada pelas guerras de todos os tipos – os frutos sendo eliminados – incluindo nesse interesse a compreensão sobre seus corpos, frágeis, flébeis. Como contrapartida, que me aproxima deste Encontro, interessa-me pensar junto de tal questão aquilo que pode o corpo super potente das máquinas.

Com o livro de McEwan em mãos, ao lermos o título do livro, e ao começarmos a ler o livro, nos deparamos com o paradoxo homem/máquina: **Máquinas como eu: e gente como vocês.** Primeiro emerge a pergunta: quem é o eu que diz **Máquinas como eu: e gente como vocês?** Eu, quem? O leitor? E quem sou eu, no primeiro parágrafo, quando leio, na primeira página, na escrita em primeira pessoa, estar envolvido em algo que se trata de "uma aspiração religiosa", o "Santo Graal da ciência"? Quem sou eu, posto lá, "no outono do século XX", "jovem e ávido"? Ao final dessa primeira página do romance, na abertura de seu Capítulo um, lemos: "Nos primeiros passos, [...] por mais complicados que fôssemos, [...] por mais defeituosos e difíceis de descrever nossas ações e comportamentos menos complexos, podíamos ser imitados e aperfeiçoados". A meta

era escapar da mortalidade, criando uma versão melhorada de nós. O título nos engana, e o parágrafo inicial corrobora com a diluição de fronteiras: começamos o livro, não sabendo se o narrador em primeira pessoa é o jovem antropólogo Charlie, ou o novo robô Adão, recém adquirido. E ao lermos, reféns dos truques da Arte Literária, sem perceber, assumimos sua posição.

Entre o livro **Máquinas como eu** e o recente filme **Pobres criaturas**, na expressão dessas duas narrativas tão recentes, não encontramos solução para tal enfrentamento. Nem para a discussão obliquamente associada a essa, entre Imagem e Morte. Apenas convivemos com tais questões, nos permitindo por alguns dias folhear do livro, ou nos abandonarmos em certa medida distraídos, na sala preta por um par de horas. Assim, apaziguamos nossos medos seja enquanto lemos, seja enquanto assistimos ao filme. Crendo ser tudo ficção, introjetando novos imaginários. Muitas vezes apoiada nas grandes invenções, essa é sem dúvida uma das maiores potências da Arte. Quando se deixa guiar por imagens como a dos joguetes filosóficos de Baudelaire, como a do autômato de Benjamin, ou pelo que criam e propõem os brinquedos infantis, a Arte também é reveladora de certa cegueira com a qual nos habituamos.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto:** o homem e o animal. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 2017. 155p.

ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte.** São Paulo: EDUSP, 2014. 837p.

BASBAUM, Sérgio Roclaw. **Sinestesia, arte e tecnologia:** fundamentos da cromossonia. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002. 181p.

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (sob a direção de). **História do corpo.** V.3: As mutações do olhar. O século XX. Petrópoilis Vozes, 2008. 615p.

DOMINGUES, Diana (org.). **Arte, ciência e tecnologia:** passado, presente, desafios. São Paulo: Edit UNESP, 2009. 570p.

GIBERT, Joan. Comentario de la conferencia "Psicoanálisis y cibernética o de la naturaleza del lenguaje" pronunciada por Lacan el 22 de junio de 1955. IN**:** ***Aperiòdic Nodus*****.** Barcelona. Disponível em: https://www.scb-icf.net/nodus/contingut/article.php?art=79&rev=19&pub=2

GOULD, Stephen Jay. **A falsa medida do homem**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 369p.

JOHNSON, Steven. **Emergência:** a dinâmica de rede em formigas, cérebros, cidades e softwares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edit. 2003. 231p.

KITTLER, Friedrich. **Gramofone, filme, *typewriter***. BH: Edit. UFMG, 2019. 414p.

KURTINAITIS, Marcos. "Edward Hopper e a imagem cinematográfica". IN: **Revista da Escola de Comunicações e Artes** – USP; Cinemateca Brasileira. Site: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062010000200017

LABATUT, Benjamin. ***Maniac***. São Paulo: Todavia, 2023. 355p.

LABATUT, Benjamin. **Quando deixamos de entender o mundo**. São Paulo: Todavia, 2022. 174p.

LACAN, Jacques. "Psicanálise e cibernética ou sobre a natureza da linguagem". Conferência de 22 de Junho 1955. IN: LACAN, Jacques. **O Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise** (1954-1955). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. P.367-384.

LE ROUX, Ronan. "*Psychoanalysis and Cybernetics: Lacan Machines*". ***Revue L'Évolution Psychiatrique***. Volume 72, Issue 2, April–June 2007, Pages 346-369. Disponível em: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S001438550700045X

LUISI, Pier Luigi. **A emergência da vida, das origens químicas à biologia sintética**. São Paulo: EDUSP, 2013. 422p.

MANGUEL, Alberto (org.). **Contos de horror do século XIX**. São Paulo: Cia das Letras, 2005. 547p.

MCEWAN, Ian. **Máquinas como eu***:* e gente como vocês. São Paulo: Cia das Letras, 2019. 326p.

MCEWAN, Ian **Enclausurado**. São Paulo: Cia das Letras, 2016. 199p.

MCEWAN, Ian . **A criança no tempo**. São Paulo: Cia das Letras, 2018. 282p.

MCEWAN, Ian . **A balada de Adam** *Henry*. São Paulo: Cia das Letras, 2014. 196p.

MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008. 184p.

NEGRONI, María. "Os sepulcros de Étienne Gaspard-Robert". IN: NEGRONI, María. **A arte do erro**. São Paulo: 100/cabeças, 2022. p.45-48

PIMENTA, Pedro Paulo. **A trama da natureza:** organismo e finalidade na era da ilustração. São Paulo: Ed. UNESP, 2018. 469 p.

SCARIM, Paulo Cesar. "O vitalismo e o pensamento geográfico moderno", IN: **Revista Geografares**, PPG-GEOGRAFIA, UFES 32/2021, endereço eletrônico: https://journals.openedition.org/geografares/1185

SIMONDON, Gilbert. **A individuação à luz das noções de forma e de informação**. São Paulo: Edit. 34, 2020. 623p.

SLOTERDIJK, Peter. **Pós-Deus**. Rio de Janeiro: Vozes, 2019. 324p.

VALLEJO, Américo e MAGALHÃES, Lígia Cademartori. **Lacan:** operadores da leitura. São Paulo: Ed. Perspectiva. Col. Debates, 1991. 163 p.

Referências filmográficas:

Blade Runner (1982), direção Ridley Scott

Coringa (2019), direção Todd Phillips

Drácula de Bram Stocker (1999), direção Francis Ford Coppola

Gattaca, a experiência genética (1997), direção Andrew Niccol

Geração do Futuro (2023), direção Sophie Barthes

Matrix (1999), direção Lilly e Lana Wachowski

Pobres criaturas (2023), direção Yorgos Lanthimos

Sites consultados:

https://anacarolinaralston.art/cinco-livros-de-ian-mcewan-para-ter-na-estante/

https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2016/10/cinco-livros-de-ian-mcewan-convidado-do-fronteiras-do-pensamento-desta-segunda-7944374.html

https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq24089913.htm

https://dasartes.com.br/materias/edward-hopper/

https://bibliotecaucs.wordpress.com/2014/10/31/conheca-alguns-classicos-da-literatura-gotica/

https://www2.ufjf.br/fisicaecidadania/temas-e-curiosidades/grandes-vultos-da-ciencia/luigi-galvani/

https://rollingstone.com.br/entretenimento/harrison-ford-responde-se-deckard-e-um-replicante-em-blade-runner/

Seção 2

Máquinas, trabalho e tecnopolítica

Capítulo 10

Tecnopolítica e temporalidades: Um olhar antropológico sobre imaginações maquínicas

Guillermo Stefano Rosa Gómez[49]
Vinícius Teixeira Pinto[50]

Este texto é produto de reflexões que desenvolvemos quando da organização e participação no evento interdisciplinar **Máquinas, Corpos e Grafias,** realizado na celebração de 16 anos do Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som (LEPPAIS/UFPel). Ao coordenarmos um Grupo de Trabalho, fomos desafiados a compor uma agenda a partir de grande diversidade de pesquisas. Tal gama indica a variedade de matrizes disciplinares e arcabouços conceituais sobre e com os quais pesquisadores e pesquisadoras da antropologia, arqueologia, história, comunicação social, literatura, filosofia, sociologia e psicologia produzem. Efetivamente, não apenas referenciais teóricos eram plurais, díspares até, como também inquietações, perguntas, problemas de pesquisa, paradigmas e, ainda, técnicas, táticas e metodologias. Não poderia ser de outro modo, uma vez que contamos, no Grupo de Trabalho, com participantes em diferentes estágios da carreira acadêmica, evidenciando uma pluralidade geracional: desde estudantes de graduação até docentes em instituições, bem como pesquisadores/as de Mestrado e Doutorado.

[49] Doutor em Antropologia Social, PPGAS/UFRGS. Pesquisador Postdoctoral CEIL-CONICET, Argentina. <https://orcid.org/0000-0003-2902-9993> E-mail: guillermorosagomez@gmail.com

[50] Doutor em Antropologia Social, PPGAS/UFRGS. Professor substituto da Universidade Federal de Pelotas (DAA/UFPel). <https://orcid.org/0000-0002-3412-0719> E-mail: viniciustxp@gmail.com

Essa variedade deu tom ao evento, que desafiou as especializações estritas e tomou o caráter rizomático das contribuições como potência para o intercâmbio de conhecimentos.

Nessa miríade de encontros possíveis, apostamos nas convergências e aproximações baseadas em categorias e conceitos transversais, circunscritas em campos temáticos que nos são caros por integrarem nossas trajetórias intelectuais. Além de evidenciar uma colaboração entre redes de pesquisa, o Grupo de Trabalho derivou de uma feliz casualidade: nós, os coordenadores, somos da mesma geração de egressos do PPG em Antropologia Social da UFRGS e nos encontramos novamente colegas, quando professores substitutos no Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Pelotas. Por esta circunstância ímpar e incitados a pensar máquinas, corpos e grafias a partir de temas que nos têm motivado[51], pudemos fazer dialogar os âmbitos da antropologia da economia e da política e da antropologia urbana e visual.

Mobilizando nossas redes, tivemos o privilégio de contar com os debatedores Rafael Malhão (UFRGS) e Carlos Eduardo Viana (INCT-InEAC) e a debatedora, Débora Wobeto (UFRGS), que, com argumentos, indicaram possibilidades envolvendo técnica e imagem nos tantos exemplos de maquinações/fabulações poéticas e políticas ali mencionados. A essa articulação coletiva foi possível, ainda, agregar conceitos de cidade, memória, meio ambiente, capitalismo, democracia e poder.

Por todos estes motivos, o GT "Máquinas, Trabalho e Tecnopolítica" funcionou sobretudo como um laboratório de pesquisa e experimentação, cujos debates se originaram desde as escolhas conceituais e metodológicas até reflexões sobre transformações disparadas pela técnica sobre a cultura, a subjetividade e as temporalidades. Sugerimos a categoria de "infraestruturas globais" para indicar correlações possíveis entre os capítulos dessa seção do livro. Essas infraestruturas são promessas de progresso e desenvolvimento (Anand; Gupta; Appel,

[51] Alguns dos quais podem ser encontrados em Pinto (2024) e Gómez (2024).

2018), alinham-se a processos macropolíticos e macroeconômicos, sem considerar opostos os fenômenos e efeitos situados e localizados (Star, 1999; Larkin, 2013). Elas, em maior ou menor medida, tratam do capitalismo em sua faceta mais acabada e contemporânea. Nem por isso, no entanto, deixam de tocar ou reacender temáticas, problemas e teorias clássicas do pensamento social: metodologias de investigação, as relações entre humano e máquina, as reconfigurações da técnica, do trabalho, do tempo e da memória. Com essa inspiração, aproveitamos para apresentar algumas das reflexões antropológicas que nos conduziram e comentar as pesquisas que contribuíram com nosso encontro.

Partimos de um conjunto de indagações, tais como: quais são as contribuições da Antropologia contemporânea para o estudo das transformações do capitalismo? De que maneira a cultura material e o estudo das infraestruturas nos ajudam a pensar os cruzamentos entre economia, cultura e política? Desde nosso *métier* – a disciplina antropológica – entendemos que a circulação global de coisas e o entrelaçamento entre valores mercantis e simbólicos não é tema novo, já que está circunstanciada em Malinowski (2018), Mauss (2018) e, posteriormente, em Annette Weiner (1992), entre outros escritos tão importantes quanto. Com os aportes de Eric Wolf (2005), máquinas e tecnologias podem ser percebidas como parte de um circuito mundial de encontros culturais e históricos. O autor evidencia que as conexões globais ecológicas, políticas e econômicas não são exclusividade do chamado "Ocidente" e se manifestam "não apenas em relação ao presente como também ao passado" (Wolf, 2005, p. 25). Neste cenário de conexões em escala planetária, "é difícil pensar no enfrentamento de qualquer desafio sem solicitar a ajuda de outros, sejam estes humanos ou não humanos" (Tsing, 2023, p. 59). Essa expressão de Anna Tsing não poderia ser mais adequada. Afinal, atuamos em um congresso que mesclou o virtual e o presencial, sediado em uma cidade do interior do Rio Grande de Sul, contando com participantes e investigações de Argentina, Canadá, Colômbia e França pensando, discutindo e imaginando tantas outras localidades e contextos históricos, geográficos e políticos.

Com esses assuntos em mente e nos propondo a discutir máquinas e tecnologias, diversos projetos de modernidade, que ganharam contornos específicos em contextos latino-americanos, nos vêm à memória. Ricos em contradições e produtores de escombros e ruínas (Gordillo, 2019), esses projetos são atravessados por fluxos transnacionais e por mudanças tecnológicas. Vibrantes em nosso imaginário estão os exemplos da ferrovia Madeira Mamoré, "a ferrovia do diabo" (Ferreira, 1959), da tentativa de construção de Fordlândia e de seu abandono (Grandin, 2010), dos empreendimentos da expedição Rondon registrados por Thomaz Reis (Menezes, 2008), da abertura de caminhos ferroviários no Chaco argentino e a violência estatal envolvida (Gordillo, 2019) ou o cemitério de trens em Uyuni, na Bolívia. Nestes, e em tantos outros casos, as figuras da natureza, das populações tradicionais e indígenas, aparecem como inimigas do progresso, enquanto a máquina é sinônimo de controle, sucesso e desenvolvimento humano. Nesses eventos históricos estão contidos elementos de imaginário, ilusão e crise, que podem ser trazidos à tona para compreender as mudanças tecnológicas do século XXI, bem como do agravamento da crise ecológica.

Se o capitalismo produz ruínas sobre as quais novas vidas são possíveis (Tsing, 2023), podemos pensar que a compreensão de suas transformações perpassa o conceito de temporalidade. Quais intercâmbios entre esquecimento e memória se fazem evidentes nos processos contraditórios de consolidação dos valores modernos em contextos latino-americanos? Como pensar o trabalho humano como atividade significante e construída, mediante um trajeto antropológico? Essa foi a chave interpretativa tomada por dois capítulos presentes nesse volume, assinados por Luisina Agostini e Solange Godoy. As autoras, especialistas nos estudos ferroviários e com perspectiva marcadamente interdisciplinar, resgatam as conexões de comunidades operárias argentinas com os projetos de modernidade nos quais o trem era sinal de soberania nacional e progresso econômico. O desmantelamento dos sistemas ferroviários, observado historicamente, produz o revés desses valores, ampliando a frustração, abandonos e vazios. Agostini discorre sobre o conceito estatal de patrimônio que dialoga ou não

com a memória, manifestada por comunidades operárias na Argentina e no México. E em seu texto, Godoy pondera sobre entrelaçamentos afetivos, laborais e mnêmicos, materializados em objetos guardados pela comunidade ferroviária estudada.

As cidades são campo privilegiado para observar as diferentes transformações nas formas de trabalho e tecnologias. É no estudo do imaginário urbano que se pode acompanhar o "ciclo de mutilações e renascimento das formas de vida social" (Eckert e Rocha, 2013, p.31). Como nos orienta a perspectiva da etnografia da duração, o metabolismo acelerado das edificações, aterros, demolições e reconstruções de espaços urbanos em diferentes escalas, tem inspirado a reflexão antropológica. Felipe Rodrigues e Michelle Zechner, em seus capítulos, assimilam transformações radicais que operam fraturas no tecido do tempo e realocam locais de pertença nas culturas urbanas. Tal como em **A especulação imobiliária,** romance de Italo Calvino (2011) em que é apresentada a perspectiva de um morador sobre mudanças drásticas na paisagem urbana de sua cidade natal, os autores mencionam as cidades onde vivem. Rodrigues mobiliza a antropologia visual, a pesquisa em acervos e mergulha no imaginário fabulatório da capital mais meridional do Brasil. Zechner, por sua vez, segue as tramas de documentos burocráticos de grandes empreiteiras e de comunidades afetadas por processos de remoção em uma cidade do Espírito Santo. As zonas de transição, as memórias e os desgastes nos espaços urbanos oportunizam uma "prospecção arqueológica", como aponta o capítulo seguinte, de Washington Ferreira. Nele, o autor deita olhares a objetos perdidos, descartados, indicando redes entre coisas antropomorfizadas e sistemas de crenças.

Ao adotarmos os conceitos de temporalidade e infraestrutura, evitamos a divisão entre "velho" e "novo". Assim, abrimos espaço para pensar a tecnologia, a máquina e a inovação como valores culturais que se aplicam a coisas tão diversas como locomotivas a vapor e inteligências artificiais que, a princípio, poderiam ser pensadas enquanto "coisas muito diferentes". Ambas expressões maquínicas apresentam a dimensão de transformação e motivaram projetos de "desenvolvimento" em diferentes momentos históricos. Nesse mesmo sentido,

observamos diariamente, nas grandes cidades, propostas de reformas e projetos de "futuro", que gestam a tecnologia como agente com a capacidade de "solucionar." Por esse motivo, chamamos a atenção para um estudo da ruína, da sucata e dos resquícios de máquinas, cidades e tecnologias. Ou seja, um estudo do tempo.

O futuro, imaginado como ameaça ou como advertência, está também nas preocupações ecológicas (Krenak, 2019; Tsing, 2023), que crescem em importância no mundo contemporâneo. E qual o futuro possível indicado pelo surgimento e crescimento das inteligências artificiais e das tecnologias digitais? A constante reatualização de imaginários da novidade, assim como a reconfiguração constante das cidades e outras geografias humanas, nos conduzem a temas caros à Antropologia: pensar a mudança e a passagem do tempo como fenômenos aptos a serem interpretados mediante o relativismo cultural. Ao mesmo tempo, nos levaram a ler parte das pesquisas apresentadas sob o viés de discussões que marcaram profundamente a constituição das Ciências Sociais a partir da modernidade, como as obras de Marx e Weber. Esses e outros clássicos trataram, desde as promessas de modernidade do século XIX, a respeito do desenvolvimento do capitalismo, da maquinização do trabalho, das formas de expropriação e exploração laboral, da alienação e do desencantamento do mundo.

Para a reformulação de tais problemas, vale mencionar que parte de nossas discussões enfocou as grandes empresas de tecnologias *(big techs)* além de outras técnicas informacionais que estão ensejando formas particulares da política, ao mesmo tempo em que atualizam valores e concepções sobre autenticidade, verdade e realidade (Cesarino, 2022). O que teria, neste sentido, a sociologia do conhecimento a dizer sobre o impacto da Inteligência Artificial Generativa no campo científico? Amplamente disseminados, alguns destes *softwares* são capazes de produzir informações e imagens coerentes e verossímeis, por menos factíveis que possam ser. Esses usos têm, por meio de manipulações fidedignas de imagens e sons, replicado a aparência, expressões faciais e também trejeitos especialmente de personalidades públicas. Seus fins podem ser políticos, como quando candidatos, parlamentares

e governantes têm sua imagem reinventada para disseminar falas ou atitudes que não cometeram, mas não apenas: verificam-se, não obstante, usos lúdicos, por exemplo, quando da inusitada, mas ultra realista figura do Papa Francisco vestindo alta costura e andando de skate. Para além da diversidade de usos, aproveitamos para perguntar: quais os impactos teriam, portanto, o *deep fake*, o hiper realismo ou o realismo artificial sobre domínios políticos e, em especial, sobre noções de fato e verdade? Transpondo o problema para a produção do conhecimento, deveríamos questionar quais impactos provocariam na produção científica. Ora, ao menos desde Knorr-Cetina (1983) e Latour; Woolgar (1979), compreendemos que as ciências da natureza não procedem pelo simples desvelamento do mundo e, em vez disso, consistem em uma sofisticada forma de intervenção e conhecimento que fabrica suas evidências. E isso, de modo algum, significa dizer que tais procedimentos consistem em qualquer forma de falsificação de dados ou de ciência falha (Bloor, 1976).

Em todo caso, as inovações das IAs generativas já motivam perguntas – e devem motivar tantas outras – que merecem o esforço análitico a partir das Ciências Sociais, afinal estamos sendo impelidos a avaliar o reposicionamento de dadas noções de verdade, realidade e verossimilhança. Não deixam de ser reformulações ontológicas que, seguindo autores como Ingold (2011) e Bateson (2024), precisam ser compreendidas integrando mente, corpo, técnica e ambiente. Alguns destes debates urgentes incluem os conflitos gestados a partir da reconfiguração do trabalho criativo nas indústrias culturais. Vale recordar a greve de atores hollywoodianos ou a reação de gravadoras multinacionais contra ferramentas desenvolvidas para a produção artística. Ambos os casos evidenciam que o trabalho na indústria da arte está sendo transformado tanto pela substituição da força de trabalho humana por máquinas, como, também, em sentido mais profundo, fazendo-nos indagar: mais do que reproduzir, copiar e mimetizar, podem estas máquinas criar? Devem as legislações sobre autoria, cópia e direitos autorais serem revisadas? Como diferentes contextos estéticos e artísticos reforçam ou redefinem suas noções de autenticidade?

Em certo sentido, são questões que atualizam tópicos fundamentais da teoria social, a saber as imaginações sobre a técnica e as temporalidades que constituíram preocupações essenciais ao menos desde a Escola de Frankfurt. Em princípios do século XX, no momento que as transformações da técnica – entre elas, a radiodifusão, a fotografia, o automóvel e a reprodução imagética – reorientaram a experiência sensorial, governos autoritários e ideias de extermínio avançaram pela Europa. A técnica teria proporcionado o empobrecimento da experiência estética ou, ao contrário, a democratização dos meios? Teria ela servido ao totalitarismo ou à melhora da qualidade de vida? As perguntas atuais talvez não sejam tão diferentes, mas, a depender do ângulo, conduzem a caminhos difíceis de serem reduzidos a simples respostas. Neste sentido, antropologia e etnografia se mostram extremamente valiosas por oferecerem respostas situadas e localizadas.

Outras propostas de nosso GT nos guiaram em direção à atualização de certa "*dark anthropology*" (Ortner, 2016), ao abordarem os modos pelos quais grandes corporações reconfiguram subjetividades e, com isso, provocam imaginários distópicos. A multiplicação atual destes trabalhos não parece resultado do acaso, uma vez que temos visto manobras políticas de *big techs* ingerindo estados nacionais – vide presença de representantes delas na posse do presidente norte-americano Donald Trump –, ou patrocinando modificações em legislações locais. Neste sentido, Wesley Silva e Julie Leal colocaram em pauta o chamado "capitalismo de vigilância": trata-se de uma forma contemporânea de apropriação de informações pessoais com fins de lucro, o que nem sempre ocorre com o consentimento dos usuários ou de forma legalizada. O escândalo dos cerca de 87 milhões de dados pessoais concedidos pela rede social *Facebook* à empresa *Cambridge Analytica*, foi notável na década passada. As informações sigilosas foram empregadas em campanhas eleitorais. Além de demonstrar que, na experiência digital, as informações pessoais são uma valiosa mercadoria, esse escândalo figura como um caso prototípico para os atuais estudos das interfaces entre o digital e a política. Se as plataformas online foram fundamentais para a organização de movimentos

como o *Occupy*, nos Estados Unidos, e os *Indignados*, na Espanha (Postill, 2013; Gerbaudo, 2018), mostram-se, mais recentemente, associados a bandeiras conservadoras e às mobilizações internacionais de políticos da nova direita ou de extrema direita (Maly, 2019; Rocha, 2022). Assim, as imaginações de temporalidades e do futuro com as tecnologias da informação fizeram-nos pensar, como no capítulo de Fabrício da Silveira, no aspecto tecnopolítico. O autor faz isso ao explorar as ideias de Nick Land – filósofo britânico associado à Alt Right – em suas compreensões das temporalidades do capitalismo chinês.

Por fim, convidamos você a ler estes interessantes relatos presentes nesta seção, que são produto de pesquisas de variados campos do saber. Estes escritos certamente se abrem a respostas, críticas e diálogos futuros. Ao mesmo tempo, celebram as redes de pesquisa consolidadas entre diferentes instituições e disciplinas. Boa leitura!

Referências

ANAND, Nikhil.; GUPTA, Akhil.; APPEL, Hannah (Orgs.). ***The promise of infrastructure***. Duke University Press. 2018.

BATESON, Gregory. **Rumo a uma ecologia da mente**. São Paulo: Ubu Editora. 2024.

BLOOR, David. ***Knowledge and Social Imagery***. Chicago: University of Chicago Press, 1976.

CALVINO, Italo. **A especulação imobiliária.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CESARINO, Letícia. **O mundo do avesso**: verdade e política na era digital. São Paulo: Ubu Editora. 2022.

FERREIRA, Manoel Rodrigues. **A ferrovia do diabo**: história de uma estrada de ferro na Amazônia. São Paulo: Melhoramentos, 1959.

GERBAUDO, P. ***The digital party***: political organisation and online democracy. London: Pluto Press, 2018.

GÓMEZ, Guillermo Stefano Rosa. *"Letters from the field": cuestiones de antropología ambiental.* In. ***Transformaciones en el mundo del trabajo.*** *Perspectivas para el siglo XXI. Medio ambiente, trabajo y*

mercados globales. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2024. Disponível em: https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/251754/1/Transformaciones-N2.pdf

GORDILLO, Gastón R. ***Los escombros del progreso**: ciudades perdidas, estaciones abandonadas y deforestación sojera en el norte argentino*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2019.

GRANDIN, Greg. Montingelli, Nivaldo. Júnior. **Fordlândia***:* ascensão e queda da cidade esquecida de Henry Ford na selva.Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

INGOLD, Tim. ***The perception of the environment:*** essays on livelihood, dwelling and skill**.** London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2011.

KNORR-CETINA, Karin. ***The manufacture of knowledge**:* an essay on the constructivist and contextual nature of science. Oxford New York: Pergamon Press, 1981.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LARKIN, Brian. "*The politics and poetics of infrastructure*", ***Annual Review of Anthropology**,* v.42, p. 327-343, 2013.

LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. ***Laboratory Life**: the social construction of scientific facts*. Beverly Hills: Sage Publications, 1979

MALY, Ico. *New right metapolitics and the algorithmic activism of Schild & Vrienden*. ***Social Media + Society***, [s. l.], v. 5, n. 2, 2019

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia.** Ubu Editora LTDA-ME, 2018.

MENEZES, Paulo. "Major Reis e a constituição visual do Brasil enquanto nação." **Horizontes antropológicos**, v.14, p. 231-256, 2008.

ORTNER, Sherry B. "*Dark anthropology and its others: Theory since the eighties*". ***HAU*** 6, v.1, p.43-73. 2016

PINTO, Vinicius. T. A emergência da democracia no futebol: política e eleições no Sport Club Internacional. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.39, p. e39031, 2024.

POSTILL, John. Democracy in an age of viral reality: a media epidemiography of Spain's Indignados movement. ***Ethnography***, [s. l.], v. 15, n. 1, p. 51-69, 2014.

ROCHA, Camila. *From Orkut to Brasília: The Origins of the New Brazilian Right*. In: Katerina Hatzikidi; Eduardo Dullo, ***A Horizon of (Im) Possibilities***: *A Chronicle of Brazil's Conservative Turn*, edited by, University of London Press, 2021, pp. 81–102.

STAR, Susan L. *The ethnography of infrastructure*. ***American Behavioral Scientist***, v. 43, 3p. 377-391, 1999.

TSING, Anna L. ***Los hongos del fin del mundo****: Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Buenos Aires: Caja Negra, 2023.

WEINER, Annette B. ***Inalienable Possessions****: The Paradox of Keeping-While-Giving*. University of California Press, 1992.

Capítulo 11

Los objetos del trabajo ferroviario en dos museos: Reflexiones a partir de las propuestas institucionales de México y Argentina

Luisina Agostini[52]

Introducción

Los procesos de desmantelamiento de los sistemas ferroviarios latinoamericanos han sido traumáticos, no solamente porque fueron producto de políticas de reestructuración de los espacios ferroviarios, sino porque deshabitaron los lugares de trabajo. El desempleo, consecuencia de la expulsión de muchos trabajadores y trabajadoras, impactó negativamente en las sociedades conformadas sobre el eje trabajo-ferrocarril.

Los caminos históricamente construidos entre las personas y el ferrocarril son variados y responden a diferentes causas. Para los viajeros, el tren de pasajeros se conformó como un escenario singular de estadía temporal para llegar a diferentes estaciones o como focos de reunión para recibir y despedir afectos. Para las economías regionales y sus productores, el tren de carga significó la materialización del progreso económico, de la dinámica capitalista que conectaba lo local con lo nacional.

Los predios de maniobra, las playas, los talleres y las oficinas fueron los espacios en los que mayormente los varones y, en menor

[52] Luisina Agostini es Argentina, Doctora en Historia (Universidad Nacional de Buenos Aires- UBA), Becaria Posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y docente de la Universidad Nacional de Rosario (UNR) < https://orcid.org/0000-0002-5670-0554.> E-mail: luisinaagostini@gmail.com

medida, las mujeres transcurrieron sus días laborales y construyeron una trayectoria de empleo remunerado, erigida como respetable y legitimada entre fines del siglo XIX y gran parte del siglo XX.

Estructuras completas, otrora contenedoras de oficios y saberes para el sostenimiento de trenes, estaciones, talleres y dependencias múltiples, se presentaron constituyendo escenarios abandonados y llenos de objetos y papeles arrumbados, cuando el proceso de privatización avanzaba en la década de 1990 como un tren rápido.

Estas palabras podrían corresponder a las historias de pueblos y ciudades de Argentina y México. No obstante, como no se trata de generalizar procesos sino de explicar la singularidad de las historias vividas por varones y mujeres, en este artículo busco reflexionar sobre la recuperación del patrimonio ferroviario realizada, por un lado, en la ciudad de San Cristóbal, en la provincia de Santa Fe (Argentina), concretada con la instalación del Museo Ferroviario local; y, por el otro, de la apuesta institucional del Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos (MNFM) y del Centro de Documentación e Investigación Ferroviarias (CEDIF) de la ciudad de Puebla, México.

A diferencia de Argentina, México se ha preocupado por el cuidado del patrimonio y la memoria ferroviaria, a partir de una política estatal concreta iniciada por la empresa ferroviaria mexicana antes de su privatización. A pesar de ello, he observado en mi trabajo de campo que la ciudad de San Cristóbal, ubicada en la provincia de Santa Fe (Argentina), ha logrado un interesante trabajo de revalorización del patrimonio ferroviario a partir de la creación de un museo local, donde la experiencia docente se configura como una instancia de mediación entre los objetos del trabajo que se exhiben en un museo y la oralidad que les otorga sentido.

En primer lugar, me ocuparé en este artículo de reconstruir el programa de rescate, en tanto agencia política y cultural de protección del patrimonio ferrocarrilero mexicano, realizado por trabajadores y trabajadoras del CEDIF. Ubicado en las instalaciones del MNFM, en la ciudad de Puebla, este centro se compone de cuatro departamentos: Biblioteca Especializada, Fototeca, Planoteca y Archivo Histórico. Utilizo fundamentalmente entrevistas que realicé durante el transcurso

de mi estancia de investigación en CEDIF[53] para poder acercarme a las experiencias concretas de patrimonialización del legado existente.

En segundo lugar, analizo la experiencia de creación del Museo Ferroviario de San Cristóbal. Me interesa reflexionar sobre la propuesta que se ofrece al visitante atendiendo a las entrevistas que he realizado a quienes iniciaron el proyecto de formación del museo.[54] En agosto de 2015, participé de las Primeras Jornadas en Defensa de los Ferrocarriles y esto me permitió tomar contacto con la iniciativa organizada por la Comisión del Museo Ferroviario y el grupo de jóvenes muralistas encargados de las piezas alusivas a la conmemoración del "30 de agosto: Día de los Ferrocarriles Argentinos", en la plazoleta Almirante Brown de San Cristóbal. Allí se realizó una interesante jornada de debate sobre el pasado, presente y futuro del sistema ferroviario nacional. Volví en 2018 para revisar materiales alojados en el Museo y conocer sus características.

Estas reflexiones tienen que ver con la puesta museográfica de esos momentos. Para finalizar, propongo unas palabras de cierre y me pregunto por las agendas abiertas en la investigación que permiten evaluar los alcances y limitaciones de las prácticas de preservación y difusión del patrimonio ferroviario en escenarios situados en América Latina.

El rescate como programa

Tomar objetos no significó un proceso improvisado y desinteresado sino que se edificó como un programa historicamente consolidado a partir de la creación del Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexi-

---

[53] Estancia de Investigación realizada entre abril y mayo de 2023. Con financiamiento parcial de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Programa AVE Docente. Agradezco a todo el personal del MNFM y del CEDIF por el apoyo profesional y afectivo recibido en mi estadía.

[54] Entrevistas realizadas en nuestra visita en agosto de 2028. Agradezco a quien era su directora Viviana Molina como a la comisión directiva de entonces.Actualmente el Museo está a cargo de otra comisión compuesta por trabajadores ferroviarios y emplazado en la Estación de trenes de la Línea Belgrano de la localidad.

canos (1988), escenario de anclaje de dos proyectos interrelacionados: el Censo General de Estaciones (1993-1994) y el Programa Nacional de Rescate del Patrimonio Histórico, Cultural y Artístico de los Ferrocarriles Nacionales de México (PRONARE-1995). Primero como parte de la política patrimonial de la empresa ferroviaria nacional, hasta su completa privatización, y luego como parte de la Secretaría de Cultura del Gobierno Nacional, es que los mexicanos y mexicanas cuentan con un complejo sistema de rescate, preservación, estudio y difusión del pasado ferroviario pionero en América Latina.

En el año 2015, el Comité Mexicano Memoria del Mundo de la UNESCO otorgó el Registro Memoria del Mundo al Centro de Documentación e Investigación Ferroviarias (CEDIF), por el importante acervo documental que sustenta la historia de los ferrocarriles mexicanos de 1825 a 1958.[55] En aquel momento, la institución tenía un recorrido previo, sostenido en tareas profesionales de recuperación de bienes muebles, inmuebles y series documentales. Antes de que se conformara el CEDIF, en 1997, quienes lo integraron se iniciaron realizando tareas de relevamiento, datación y cuidado de bienes muebles, inmuebles y documentos.

El Censo de Estaciones es recordado por los y las trabajadores que integraron las actividades pioneras de recuperación del patrimonio ferroviario existente como el primer eslabón de la cadena de proyectos que dieron lugar a lo que es hoy el CEDIF. Realizado por el MNFM, entre 1993 y 1994, el censo significó el primer registro que legitimaba la necesidad de proteger estaciones con valor histórico y patrimonial. En una entrevista que realicé en las instalaciones del CEDIF, el 17 de mayo de 2023, Teresa Márquez mencionaba el alcance del censo:

> [...] la identificación plena de las estaciones que fueran, que tuvieran calidad de monumentos históricos o artísticos independientemente de lo que se estableció en los títulos las concesiones [...] y que la obligación de

[55] Según información oficial de: https://www.gob.mx/cultura/acciones-y-programas/centro-de-documentacion-e-investigaciones-ferroviarias-cedif

> conservarlas y de cualquier intervención tendría que solicitar la autorización de los institutos nacionales tanto de Antropología e Historia como los de Bellas Artes, que son los responsables por ley de dar las autorizaciones de los patrimonios. Quedó establecido que tenían que tener la autorización de los institutos y del Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos partiendo de que, si en ese momento alguien tenía información segura sobre eso, pues era el Museo, como institución [...].

La intención de otorgar legitimidad a las instituciones con los saberes pertinentes para indicar el proceso de patrimonializar significó construir un primer antecedente a lo que continuó en años posteriores y se llamó el PRONARE. Entre el Censo de Estaciones y la existencia del Programa de Recuperación, que se extendió hasta 1998, se compilaron los años de la privatización del sistema de transporte ferroviario. Ese contexto, como dijimos al inicio, fue muy singular, por las múltiples dimensiones que afectó y las indeterminadas consecuencias que generó.

Para la directora del CNPPCF,

> En realidad, la privatización tuvo impactos en muchos sentidos: económicos, sociales, políticos. Creo que ni siquiera quizás lo medimos tan claramente ¿no? Y la intención de poder salvaguardar uno de estos edificios y lugares para poder ser reutilizados con fines del servicio a la comunidad, privilegiando lo que sean servicios culturales y educativos pues tenía doble propósito de, por una parte, construir la memoria, ¿no? La gente estaba dolida no solo por la privatización, ni siquiera sé si era claramente lo que les dolía. Lo que dolió muchísimo fue la desaparición del tren de pasajeros, eso fue un golpe durísimo, y con el tren de pasajeros, la pequeña carga [...] Yo observaba desde el principio una gran nostalgia y pensaba que la nostalgia es un sentimiento válido, por supuesto, pero un sentimiento de dolor que no te ofrece nada para seguir la vida. Entonces, ¿cómo

> hacer que esa nostalgia se fuera a la plataforma a partir de la que pudiéramos partir para construir esa memoria? Y para eso se necesitan instrumentos que podían ser los pequeños museos, espacios de lectura, cosas que permitieran a la comunidad de una u otra manera ir procesando [...] no había vuelta atrás, era un proceso muy complicado en términos sociales y yo creo que muy doloroso. Solamente la cantidad de trabajadores que salieron fue impresionante [...].

En estas palabras, atendemos a los diferentes registros del proceso de privatización presentes en los momentos de decidir qué hacer con el patrimonio ferrocarrilero. Entonces, no se trató solo de elegir qué objetos conservar sino de pensar para qué y para quiénes. El desafío de Márquez y el equipo de investigadores que aún hoy forman parte del MNFM y del CEDIF fue idear los puentes de articulación entre la historia, la memoria y el patrimonio en un contexto social desalentador, porque estaba rebasado de dolor.

El segundo paso en la tarea de recuperación fue realizado por el PRONARE, un equipo de investigadores que recorrieron talleres y depósitos relevando documentación y objetos. Ellos organizaron los materiales que luego fueron llevados a la estación de Puebla. El Censo de Estaciones había generado un mecanismo de relevamiento en cédulas que fueron completados por quienes realizaron el registro. Cuando se planteó el PRONARE, fue necesario pensar en los documentos de registros apropiados para una tarea que era más amplia y compleja. Se trataba de rescatar, registrar, estudiar y dar a conocer los bienes muebles, inmuebles y grupos documentales de la empresa Ferrocarriles Nacionales de México a lo largo de su historia. Para la Jefa del Departamento de Fototeca del CEDIF, Covadonga Velez Rocha (2010, p. 18):

> [...] el propio Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos conformó un grupo interdisciplinario de trabajadores que se dio a la tarea de buscar e identificar documentos, bienes muebles y herramientas en 325

> sitios ferroviarios del país, mientras que en las instalaciones del Museo, ubicadas en la ciudad de Puebla, se acondicionaban los espacios para recibir dichos materiales. El material que se acopió rebasó por mucho las expectativas, pues llegó un vastísimo número de piezas y herramientas de todos tipos y tamaños que sumaron un total de 26.500 objetos. También se rescató una amplia variedad de documentos, tales como 2.500 metros lineales de material de archivo, 50.000 planos, 30.000 libros y revistas, 18 películas y, por supuesto, 33.000 fotos y 25.000.

Podríamos decir que la experiencia mexicana fue pionera en América Latina. El articulado programa de rescate no solamente tuvo la misión de inventariar el patrimonio existente sino también de alojarlo, cuidarlo y ponerlo a disposición. Fue una tarea titánica generada por un grupo de trabajadores especializados que construyeron colectivamente una manera de trabajar.

Isabel Bonilla Galindo, Jefa de la Biblioteca Especializada del CEDIF, integrante del PRONARE, empleada de la empresa ferroviaria hasta su cierre y trabajadora en la órbita de la Secretaría de Cultura, no deja de notar la contradicción que significó en su vida formar parte de un proceso de desmantelamiento ferroviario y, en un contexto de inestabilidad laboral, alimentar la lucidez profesional para resguardar el patrimonio ferrocarrilero. En una entrevista que concretamos el 15 de mayo de 2023, afirmaba lo siguiente:

> [...] No puedes no dejar de sentir esa tristeza porque, por ejemplo, cuando yo llegué en el 95 a Aguascalientes, era el centro ferroviario más importante de la época del vapor y no dejó de serlo a pesar de que cerraron el taller y establecieron el centro de capacitación y se hicieron talleres para el equipo diesel. Tenía más de 10.000 trabajadores previo a que llegáramos. Cuando llegamos acababan de sacar a 5.000 personas y habían departamentos que eran, por ejemplo, el área de talleres donde estaban los

> moldes. Era como salir a desayunar y volver, ¡estaba todo intacto! Era impresionante, pudo haber sido un museo de sitio sin ningún problema, estaba bello, pero además era muy triste porque no estaba la gente [...].

Como dijimos al inicio, el proceso de privatización dejó espacios deshabitados. Para Isabel, conviene dejar en claro que el proceso de conformación de un centro de documentación, el proyecto de rescate, se tejió mientras avanzaba otro proceso, el de pérdida de los lugares de trabajo. El desempleo en el ferrocarril era recuperado por los integrantes del CEDIF como el elemento común a registrar cuando llegaban a los talleres y galpones a revisar el material. Además, ellos también habían sido empleados ferroviarios y, por eso, la cesantía era tema vigente entre quienes componían el MNFM y, desde 1997, el CEDIF.

¿Cómo mostrar el patrimonio? Patrimonio ferrocarrilero, ¿para quienes?

En los vagones del predio del MNFM se instaló la muestra titulada "El armoncito, una vida sobre rieles". Consta de fotografías enormes, instaladas para generar presencia del pasado en el presente: relatos y objetos conforman un recorrido por una parte de una historia que se elige contar y decir.[56] Las herramientas de trabajo y los trabajadores del Departamento de Vías y Estructuras de Ferrocarriles Nacionales de México se exponen acompañados de relatos que dan cuenta de lo que denominan "Una vida sobre rieles". La conjunción de herramientas y rostros concretos da cuenta de un trabajo articulado entre los departamentos del MNFM y el CEDIF, para la difusión de una historia contada por un museo ferroviario. Esta muestra atiende a la cotidianeidad del trabajo, ubica a los trabajadores explicando sus

[56] Visité la muestra en mayo de 2023 que se confeccionó tiempo atrás y se difundió en video durante la pandemia, como parte del programa "Contigo en la distancia. Cultura desde casa", organizado por la Secretaría de Cultura del Gobierno Mexicano.

reglamentos y sus tipos de herramientas, pero además, habilita otras lecturas a partir de las fotografías que muestra.



Figura: 1 Muestra fotográfica “El Armoncito. Una Vida sobre rieles”, en MNFM. Fonte: Foto de autoría propia, mayo de 2023.

Las imágenes pertenecen al archivo de la colección de equipo rodante y herramientas de trabajo que se resguardan en el MNFM y que visibilizan el valioso patrimonio ferroviario. Complementa la muestra un video con fragmentos del documental titulado **Se trabaja**, del Noticiario mexicano de 1952, que pertenece a la Colección Miguel Alemán, de la Cineteca Nacional.

Los trabajadores de vía salían en los velocípedos, armones y autoarmones para realizar la inspección, vigilancia, conservación y protección de vías, puentes, edificios, derechos de vía, cercas, cruceros a nivel; también para atender contingencias en el servicio de agua, el sistema telegráfico y apoyar en el caso de accidentes. El autoarmón es un vehículo ferroviario ligero, impulsado por los propios conductores utilizando sus manos y pies. Tiene pedales y un brazo o balancín. Sus antecedentes se remontan a la invención de la bicicleta de vía férrea o velocípedo, conocida con diferentes nombres en todo el mundo: dresina, zorra de vía, bicicletas de raíles y handcar. Los velocípedos, armones y autoarmones llegaron a México a finales del siglo XIX y se convirtieron en vehículos emblemáticos de los trabajadores de vía en todo el sistema ferroviario. Mientras los maquinistas y su tripulación

posaban en sus locomotoras o "negras consentidas", las cuadrillas de reparadores de vía, inspectores, mayordomos e ingenieros lo hacían arriba o al lado del armón, el instrumento de trabajo que le daba sentido de pertenencia al gremio[57].

La intención de desafiar la centralidad que tiene el Héroe de Nacozari[58] en el imaginario ferroviario mexicano permite visibilizar a otros ferroviarios, aquellos que no conducían las locomotoras pero que eran indispensables para su movimiento; vuelve la mirada sobre las condiciones de trabajo y la vida cotidiana, ventanas interpretativas sobre las familias; y registra barrios y sus hogares, notándose rostros femeninos que componen la comunidad ferroviaria. Esta lectura la hacemos nosotros, como visitantes que interpelamos la exposición, en diálogo con quienes la pensaron. Escribir el relato museográfico es un proceso complejo que se teje dentro del predio que reúne al MNFM con el CEDIF. Esto es invaluable para quienes, como historiadores, nos disponemos a estudiar las maneras de hacer historia de otros pueblos.

Cuando el apuro de la privatización supuso tomar objetos y papeles antes que los mismos queden en desuso, se vuelven interesantes las palabras de Teresa Márquez sobre las tensiones con los trabajadores y sus familias al ver que un grupo de investigadores llevaban herramientas, muebles, revisaban inmuebles y agrupaban documentos:

> [...] los objetos, aunque no los estuvieran usando, eran como el material que probaba su trabajo, ¿no? que decía: ¡estoy aquí! Tengo razón de ser, ¿no? Las herramientas, los aparatos, las cosas, incluso cuando ya no se usaban, podías verlos con una capa de tierra que ya nadie los

[57] Diario El Leviatán, 10 de julio de 2020. Disponible en https://leviatan.mx/2020/07/10/el-armoncito-exposicion-que-reconoce-el-valor-de-los-trabajadores-del-riel/. Un video de la muestra se puede ver en el facebook del MNFM https://www.facebook.com/watch/?v=1653674468347039

[58] Jesús García Corona, conocido como El Héroe de Nacozari, fue un maquinista mexicano recordado por dar su vida para salvar al pueblo de Nacozari, en el estado de Sonora, al norte del país.

> usaba pero eran la única prueba de que estaban allí, de que existían. Debe ser angustiante, imagina tú que estás en tu sitio de trabajo y llegan unos y dicen: me llevo eso, me llevo aquello y entonces van como desmantelando tu entorno [...].

Las exposiciones que se realizan en el complejo que articulan MNFM y CEDIF dan cuenta de la mirada puesta en la comunidad y en resignificar el sentido de todo aquello que se pudo resguardar. Permiten construir historias ferroviarias que abarquen a quienes han transitado sus días entre las vías, en las estaciones, en los espacios ferroviarios durante más de un siglo, exponiendo esa "riqueza de información" que no es más que el resultado de un proceso de cuidado profesional de las fuentes históricas.

La comunidad ferroviaria de San Cristóbal

En un contexto histórico de políticas estatales neoliberales, que afectaron con crudeza al sistema ferroviario argentino durante la década de 1990, se observa la ausencia del Estado en el cuidado de las estructuras obsoletas de vías, locomotoras y vagones. Estos fueron tirados a su suerte en depósitos y talleres por donde circulaba el tren. Sin embargo, en San Cristóbal, provincia de Santa Fe (Argentina), se encuentra una comunidad preocupada por el pasado ferroviario. Obreros en actividad, jubilados, docentes, estudiantes y pobladores del lugar fueron quienes me recibieron para contarme cómo gestionan y participan en actividades relacionadas con "hacer memoria". Ellos se erigieron como los "custodios" de todo lo relacionado con el mundo ferroviario, lo tangible y lo intangible.

En San Cristóbal se conformaron escenarios laborales calificados desde fines del siglo XIX. Los grandes talleres, que a partir de la nacionalización ferroviaria formaron parte de la línea Belgrano, se erigieron como un polo de atracción de mano de obra en las regiones de la provincia de Santa Fe. En estos espacios, se configuraron comunidades ferroviarias compuestas por varones y mujeres relacionados con la actividad laboral ferroviaria, quienes crean, reproducen y tensionan

relaciones sociales, de clase y de género, prácticas de sociabilidad y experiencias individuales y colectivas relacionadas con el mundo del trabajo ferroviario y la existencia del ferrocarril (Agostini, 2023). Sostengo que, para poder dar cuenta de la existencia de estas tramas sociales singulares, se debe analizar la relación entre los lugares de trabajo y aquellos de la vida cotidiana permeados por el ritmo laboral.

En 1936, Talleres San Cristóbal reparaba locomotoras diesel Electric y coches motores Ganz de origen húngaro. De acuerdo con Contestí (2018, p. 243), "su estructura liviana, el bajo consumo de combustible y sus detalles de confort avanzados, para la época, lo hacían aptos para el servicio de pasajeros interurbanos". Con relación a esto, Vicente Assensa (2018, p. 28) explicó que "se llegó a fabricar el 95% de los repuestos a reponer las unidades. La respuesta a este desafío se cumplió satisfactoriamente, abasteciendo las diferentes unidades del parque de vehículos ingresados al país, cuya reparación y mantenimiento quedó a cargo de Talleres San Cristóbal". Esta situación redefinió el lugar de los talleres en el sistema ferroviario de la línea del Estado, porque su playa se renovó con el cambio de vehículos; los vagones fueron reemplazados por los coches motores Ganz y esto impactó en las actividades de los talleres que se complejizaron, dando como resultado un desarrollo local y nacional que les permitió sortear las dificultades económicas. Además, este nuevo lugar de San Cristóbal, en la línea del Estado, abrió la etapa de reconocimiento del trabajo ferroviario local en el territorio nacional y el reposicionamiento de los centros de talleres, según las necesidades del sistema y las políticas ferroviarias de turno.

Los y las trabajadores, más allá de su lugar de trabajo en el sistema y su condición en el escalafón, manifestaron en sus relatos un conocimiento total del mismo y se ocuparon de destacar la importancia del trabajo en las secciones de los talleres. Esto por diferentes razones, entre las que se destacan: la complejidad de las tareas que allí se realizaban, la articulación entre cada especialidad organizadas en secciones, el desarrollo de la industria ferroviaria, la cantidad numérica de los obreros que repercute en la economía local y en el consumo de las familias obreras, la jornada laboral cotidiana de muchas

horas prolongando la socialización fuera del taller, la participación de "los talleristas" del producto terminado como parte fundamental de las necesidades de la línea, y la gravitación política del personal de talleres para sostener las medidas de fuerza y para incidir en la toma de decisiones sindicales.

El impacto socioeconómico que significó el proceso de crisis del sistema ferroviario nacional en tiempos de dictadura y de políticas neoliberales condujo al cierre de las fuentes laborales a partir de la aplicación de decretos de clausura de ramales y talleres, dejando sin trabajo y sin dinamismo a habitantes y regiones de localidades típicamente ferroviarias que sufrieron el embate de las duras medidas antiferroviarias. En un proceso de larga duración, el desenlace privatizador se explica como parte de políticas de racionalización, desfinanciamiento y desidia que, desde la segunda mitad de la década de 1950, desplazaron de la agenda política la prioridad de los caminos del riel, dentro de un sistema de transporte integrado a la industria vial.

Durante el menemismo, el sistema ferroviario asistió a un cambio cualitativo con respecto a anteriores procesos de reestructuración. Para Ruth Felder (2001), estos cambios se relacionan con el achicamiento de la red y el deterioro de la infraestructura ferroviaria pero dan cuenta de una nueva forma de racionalizar, " el aspecto más visible de esta transformación fue la incorporación de operadores privados en la mayor parte de la red. Su contracara fue la redefinición del papel del Estado respecto del servicio, que abandonó las tareas relacionadas con la prestación" (p.145). Para Benedetti (2002, p. 81-82), quien utiliza el concepto de redimensionamiento para explicar el cambio en las dimensiones del sistema:

> [...] entre 1957 y 1980 fue la empresa Ferrocarriles Argentinos quien impulsó la reorganización de destinos, servicios y frecuencias, mientras que desde 1991 fueron las empresas concesionadas quienes realizaron estos cambios. En todo este proceso, fue más importante la reducción en el número de estaciones que el achicamiento de la extensión de vías.

La retirada del Estado de las instituciones y espacios públicos se corresponde con la nueva matriz del mercado como eje de organización. De esta manera, la intervención estatal existió, pero a favor de los dueños del capital, es decir, de los grupos económicos que desplazaron a otros sectores, como los trabajadores. Como consecuencia, el desempleo impactó negativamente en las economías domésticas de las familias ferroviarias, sobre todo de aquellas ubicadas en localidades del interior del país que tenían una historia asociada a las vías, estaciones y talleres ferroviarios. El transporte de carga y de pasajeros dejó de pasar por las vías; el sistema de camiones y colectivos tuvo prioridad; y el ferrocarril dejó de cumplir su función social. Lo particular de este proceso, en el entramado social de San Cristóbal, fue que el desempleo no solo afectó al obrero como sujeto individual, sino que materializó la crisis de una comunidad y de una identidad ferroviaria construida históricamente.

Los planes de recuperación estatales y/o privados se han dilatado y carecen de estudios serios que valoren y conserven el patrimonio ferroviario, porque los intereses comerciales e inmobiliarios priman a la hora de querer disponer de los terrenos ferroviarios. Tartarini (2000) argumenta que la problemática del patrimonio material ferroviario en Argentina se instaló en las comunidades antes que en las esferas del gobierno, la empresa ferroviaria o la academia. Según Mónica Ferrari (2007), durante los años noventa se cerraron casi todos los ramales del país y los caminos de hierro entraron en la pendiente definitiva de degradación, abandono y vandalización, en algunos casos irrecuperables. Se inició entonces un proceso que consistió en vender todo el patrimonio como chatarra: vagones, chasis, terrenos y estaciones terminales como la de la capital catamarqueña. Muchos trazados se perdieron por causa de la maleza y los propietarios colindantes fueron apropiándose paulatinamente, hasta ocuparlo totalmente o adquirirlos legalmente. Muy poca gente pensó en salvaguardar las trazas. Así, la pérdida del empleo ferroviario se acompañó del desguace de bienes muebles e inmuebles, como también de documentos y archivos existentes en las múltiples dependencias del ferrocarril, a lo largo y ancho del territorio. No existieron políticas públicas de protección

de este acervo en la década de 1990, por lo que es posible afirmar que hay notables diferencias entre el caso argentino y la experiencia mexicana de recuperación y protección del patrimonio ferrocarrilero que hemos explicado con anterioridad.

De la escuela al museo. El discurso del Museo ferroviario de San Cristóbal en sus primeros años[59]

El Museo Ferroviario de la ciudad de San Cristóbal surgió como resultado de la iniciativa de docentes y alumnos de la Escuela Secundaria Normal Superior Nº 40 de la localidad. A partir de su participación con un trabajo que fue premiado en las Olimpíadas Nacionales de Historia, organizadas por la Universidad Nacional del Litoral en 2010, titulado "El capítulo más triste de nuestra historia. El cierre del ferrocarril", emprendieron lo que su directora definió como "un sueño" (Viviana Molina, 2018).

El Museo Ferroviario surgió a principios del 2013, con la posibilidad de restaurar dos aulas del Viejo Colegio Nacional, que estaban en la Estación La Francesa. Primero se formó una comisión, se hizo una campaña de socios y así comenzaron con la tarea. La restauración de las aulas estuvo coordinada por los miembros de la comisión, acompañada por un grupo de profesionales docentes y no docentes y también por alumnos abocados a la tarea de concretar el proyecto. El espacio físico destinado al Museo Ferroviario San Cristóbal es la primera Estación del Ferrocarril Santa Fe "La Francesa" (la línea se liberó al servicio público Santa Fe-Rafaela-Lehmann en 1885, prolongándose hasta San Cristóbal al año siguiente). La guía del museo comienza en el andén de la estación "La Francesa", considerada la primera estación ferroviaria del pueblo. Se realiza una explicación para presentar el espacio del Museo, atendiendo al trabajo ferroviario como elemento fundamental pero significando a la estación de pasajeros

[59] Nos referimos a la primera gestión del Museo Ferroviario de la localidad. Actualmente, el Museo se ubica en otros espacios de San Cristóbal y ha cambiado sus autoridades en 2022.

como un ícono de la localidad simbolizada en maletas y paquetes que dan cuenta de la importancia del tren como transporte de pasajeros.



Figura 2: Comienzo de la guía, imagen disponible en el facebook del Museo https://www.facebook.com/groups/178208595674717/media

La docente que guía la visita explica:

> La visita se inicia en el andén de la Estación La Francesa. Empiezo a explicar a los chicos que San Cristóbal surge por la concurrencia de tres factores: la estancia ganadera San Cristóbal; la llegada de las primeras líneas del ferrocarril en 1886; y los talleres ferroviarios en 1892. Cuando San Cristóbal comienza a crecer, surge el elemento de trabajo fuerte que son los talleres, y entonces entramos en la sala que se llama "Sector Talleres" y yo explico las diferentes secciones que tenían los talleres, tomamos objetos para dar ejemplo de sus herramientas y vemos su vestimenta.

En esa sala, se procede a situar los talleres ferroviarios existentes desde 1892. Se muestran objetos relacionados con los diferentes

oficios ferroviarios, la vestimenta de los trabajadores y se explica la importancia de los talleres como el elemento fuerte del desarrollo del pueblo. Luego, se caracterizan las diferentes secciones del establecimiento ferroviario y se muestran fotografías y objetos relacionados con los oficios. Se describe también el funcionamiento de las secciones de carpintería, pintura, fundición y herrería. También se muestra (se exhibe en maniquíes) la vestimenta de los trabajadores, destacando la diferencia entre los uniformes de la etapa correspondiente a Ferrocarriles Argentinos y la vestimenta actual del Belgrano Cargas.

A continuación, se exponen atuendos deportivos de las secciones, los banderines y camisetas que hacen referencia a la sociabilidad deportiva de los trabajadores en los campeonatos de fútbol que se organizaban en la segunda mitad del siglo XX. Luego se aborda el tema de la organización sindical. Existe una vitrina con carnets de afiliados a los gremios la Unión Ferroviaria, La Fraternidad y APDEFA (Asociación personal de dirección). También se muestran papeles de la caja de ahorro ferroviaria, diplomas de las escuelas de artes y oficios, banderines de las olimpiadas ferroviarias (deportivas).

Todos estos objetos fueron donados por la comunidad y se disponen para la observación, al tiempo que se escucha el relato de la guía retomando nuevamente aspectos de la organización sindical y la sociabilidad ferroviaria. No se explicita en el relato la referencia ni el abordaje de las instancias de capacitación obrera ferroviaria en las instituciones nacionales durante el peronismo, pese a que existen diplomas y papeles relacionados con ese tema. Los objetos se muestran sin referencias a quienes los han donado, tampoco están catalogados. En otra esquina de la sala se encuentra un pulmotor, construido en los talleres a raíz de una epidemia de poliomielitis en 1956, con la intención de mostrar la solidaridad ferroviaria con la comunidad.

Para finalizar la visita, se muestran fotografías relacionadas con el desguace ferroviario y se reflexiona sobre la necesidad de recuperar el pasado ferroviario del pueblo y la identidad relacionada con la fuente laboral. Viviana cuenta que, en el relato que ofrece a los visitantes, se destaca "la época de esplendor del taller ferroviario y se recuperan los momentos de crisis como la racionalización ferroviaria de 1961 y el

Plan Larkin, los tiempos de la última dictadura militar y la amenaza del cierre del taller y la década de 1990".

Con respecto a esta última etapa, la docente comentó que se trabaja con fotos del estado del material rodante y de la destrucción y abandono de las instalaciones ferroviarias. Por último, se menciona la etapa actual, con la reactivación del Belgrano Cargas en el año 2001, cuando se incorporaron obreros al trabajo en los talleres. La guía, durante el recorrido, remarca que la puesta en marcha del museo fue posible gracias a la colaboración de los ferroviarios en actividad que donaron herramientas restauradas.

Las docentes diseñaron una interesante manera de narrar y exponer esa historia del ferrocarril en San Cristóbal. En el recorrido didáctico que ofrecen para otros colegas y alumnos de nivel primario, secundario y terciario, el eje está puesto en el trabajo y en el trabajador ferroviario dentro de la comunidad sancristobalense. Intentan interrogar a los objetos con los que cuentan y logran trazar un devenir histórico en función del trabajo y los saberes ferroviarios. Además, tejen puentes generacionales en la comunidad que aún se nombra "ferroviaria".



Figura 3: Fotografía propia tomada
en la sección Talleres del Museo Ferroviario

En la narrativa que construye el museo, se enfatiza el espacio masculinizado del taller, oficios y objetos donados por varones y pertenecientes a quienes se consolidaron como los protagonistas del mundo laboral. A pesar de que en una de las fotografías que se exhibe en la vitrina del museo, correspondiente a la década de 1940, se observan dos trabajadoras mujeres, ese "detalle" no aparece reflejado en la narrativa oral. En otras palabras, no existe una problematización desde una perspectiva de género que permita complejizar el trabajo ferroviario en los talleres.

Además, se debe considerar que, si bien se manifiesta una preocupación por trazar cambios y continuidades en la vestimenta de los obreros, en el estado del material rodante o en reivindicar el presente de reactivación, no se incorpora en el relato el proceso actual de ingreso de las mujeres en los talleres ferroviarios, a pesar de conocerse la existencia del trabajo femenino en las secciones que el museo registra en su sala. Un punto a tener en cuenta es que los recursos existentes en el museo podrían orientarse para el tratamiento de temas y problemas que puedan reflexionar sobre la familia ferroviaria en esa comunidad donde el modelo masculino es el dominante o acerca de los mandatos, prácticas y costumbres que contribuyen a reproducir la familia ferroviaria de San Cristóbal. En ese sentido, podemos preguntarnos por las dinámicas de la familia obrera en la narrativa construida, por la configuración social de la comunidad en función del aglutinante trabajo ferroviario y por los aspectos de la desestructuración del ferrocarril y del empleo.

Por otra parte, se observa que no se profundiza en la complejidad del proceso de privatización de la fuente laboral. Por ejemplo, se destaca el impacto de las medidas emanadas por el ejecutivo nacional menemista pero no se desmenuzan los factores locales que pudieron haber influido en que la medida se concrete, tampoco en las acciones de resistencia existentes en ese momento.

Por último, se observa que las frases "Pueblo de nubes, creado por el humo de tus máquinas no puede morir quien te dio la vida" y "Resignificar el pasado para construir el futuro" forman parte de murales que la comisión del museo pintó en diferentes paredes de la

ciudad de San Cristóbal. Los responsables de la iniciativa convocaron a la comunidad, a través de la creación de un facebook, para que pudieran participar del proyecto:

> [...] un proyecto que tiene como objetivo recuperar nuestro patrimonio cultural, retazo de nuestra historia y parte de nuestra común identidad sancristobalense. Es un gran desafío, pero haremos todo lo posible por lograrlo. Es por ello que solicitamos a la comunidad fuentes históricas (fotos, documentos escritos, restos materiales, vestimentas, relatos, etc.) que atestigüen la historia ferroviaria de nuestra ciudad. Creemos que con su colaboración, todos los que vivimos y soñamos con este proyecto podemos hacerlo posible.[60]

Este tipo de proyectos son indispensables para activar la memoria de una comunidad. Se erigen desde abajo hacia arriba, se proponen gestando redes y también plasman narrativas que merecen ser leídas teniendo en cuenta que no son neutrales, que encierran sentidos y significados construidos tiempo antes de la institucionalización del museo. En definitiva, quienes lo han pensado traen una historia de la comunidad que se ocupan de transmitir. Interesa entonces tensionar estos relatos, pensar quiénes han donado objetos y las maneras de patrimonializar el pasado ferroviario.

Agendas abiertas para revisar las políticas de patrimonio ferroviario en América Latina

El CEDIF de México, Puebla, es un lugar privilegiado para situar al ferrocarril como objeto en la historia nacional mexicana y a los y las trabajadores como sujetos activos de la historia y la memoria. No se trata de pensar de manera lineal la dicotomía objeto-sujeto, sino de situar sus interrelaciones, las maneras en que los objetos consti-

[60] Palabras extraídas del Facebook del Museo Ferroviario de San Cristóbal Disponible en: https://www.facebook.com/groups/178208595674717/?epa=SEARCH_BOX

tuyen identidades y los procesos en que los objetos y los sujetos están implicados (Da Silva Catela; Jelin; Triquell, 2022). Encontrar fuentes del mundo del trabajo ferroviario mexicano no es un camino difícil para quienes consultan el material del centro de documentación y archivo. La preocupación por generar instancias de difusión del mundo ferrocarrilero mexicano y de las prácticas de conservación y propuesta museográfica se perfilan cotidianamente en la agenda de la institución.

El MNFM se enriquece y se articula con el CEDIF, sosteniendo la necesidad de construir espacios de memorias ferrocarrileras dirigidos a la comunidad. Estos pueden tener diferentes formatos: muestras, talleres, concursos, videos o conversatorios, pero se ocupan de transmitir esos saberes del trabajo ferroviario existentes en los objetos, bienes y grupos documentales resguardados.

En el caso argentino, el proyecto del Museo Ferroviario de San Cristóbal se gestó en la escuela pública, como manera de encontrar explicaciones a la pervivencia de una "comunidad ferroviaria" transmitida entre generaciones. Es importante para una comunidad la existencia de un museo. La escuela funcionó activando el patrimonio, eligiendo un espacio donde situarlo, armando salas para montar un relato singular, específico y consensuado por quienes sostienen el espacio. Podríamos decir que el museo está "legitimado" por las autoridades que, a pesar de no financiar con recursos económicos la propuesta, participan de actos e invitan al museo a las actividades que la Municipalidad organiza.

Desde los temas y problemas historiográficos que forman parte de mi investigación en Argentina (Agostini, 2023, 2021) pienso en las posibles y necesarias articulaciones que tienen matrices comunes, por ejemplo, aquellas que puedan estudiarse sobre las políticas de privatización del sistema ferroviario en ambos países. Considero que el tratamiento que recibió el patrimonio ferroviario en Argentina de parte de la empresa ferroviaria y del Estado Nacional tuvo y tiene un derrotero diferente al mexicano. Esto debe explicarse y analizarse, porque se relaciona con las posibilidades y los obstáculos del acceso a archivos y documentos abiertos y cuidados sobre el pasado ferro-

viario para quienes investigamos estos temas (Agostini, 2023). La existencia de museos ferroviarios en Argentina invita a pensar en las condiciones de surgimiento y agencia de las comunidades ferroviarias, en tensión con la ausencia de políticas públicas concretas de cuidado patrimonial ferroviario. Como sostuve al inicio de este artículo, la experiencia mexicana se presenta como un caso paradigmático en América Latina y esto puede explicarse por sus condiciones singulares, pero también por la ausencia de otras experiencias similares en el resto de los países latinoamericanos.

Referências

AGOSTINI, Luisina. **Prácticas sociales, conflictos y transformaciones identitarias en el espacio ferroviario a partir del desarrollismo.** Un abordaje desde las comunidades ferroviarias santafesinas. Tesis doctoral en Historia. Universidad Nacional de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y letras, Buenos Aires, 2023.

AGOSTINI, Luisina. La comunidad ferroviaria de Laguna Paiva frente a las políticas desarrollistas, Argentina 1961. **Revista Secuencia**, Instituto Mora, México. n. 111, Julio, 2021. DOI: https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i111.1795

AGOSTINI, Luisina. Archivos, fuentes y problemas en el estudio del pasado ferroviario santafesino. En: Sandra R. Fernández; Moiseis De Oliveira Sampaio (comp.). **El desafío de los archivos en la práctica historiográfica**: sobre propuestas y análisis en las experiencias de Argentina y Brasil. Instituto de Investigaciones Socio-históricas Regionales del CONICET. Salvador de Bahía, Universidade do Estado da Bahia, 2024.

ASSENSA, Vicente. **El ferrocarril es futuro**. Buenos Aires: Ed. La Nave de los Locos, 2018.

AYUSO, L.; SESSANO P.; JIMENEZ A.; TELIAS A. Sistema de saberes del trabajo ferroviario: soporte de una construcción socialmente productiva. En: AA.VV. **Vías Argentinas. Ensayos sobre el ferrocarril**. Buenos Aires: Milena Casarola, 2010.

BENEDETTI, Alejandro. Argentina ¿país sin ferrocarril? La dimensión territorial del proceso de reestructuración del servicio ferroviario (1957, 1980, 1998). **Realidad Económica**, Buenos Aires, IADC, n. 185, 2002.

CONTESTÍ, Jorge Rubén. **La República que perdió el tren. Análisis y proyecto para refundar los ferrocarriles en la Argentina**. Buenos Aires: Grupo Editor del Encuentro, 2009.

DA SILVA CATELA, L.; JELIN, E.; TRIQUELL, A. **¿Qué hacemos con las cosas del pasado? Materialidades, memorias y lugares**. Villa María, EDUVIM, 2022.

FELDER, Ruth. La privatización y regulación de los ferrocarriles en Argentina.La dimensión de lo político en las políticas de reestructuración del sector. **Gestión y política pública**, Buenos Aires, n. 1, 2001.

FERRARI, Monica Rossana. El patrimonio ferroviario en el noroeste argentino. Tipologías arquitectónicas y asentamientos urbanos ferroviarios. **Transportes, Servicios y Telecomunicaciones**, n. 12, p. 170-200, 2007

TARTARINI, Jorge Daniel. **Arquitectura Ferroviaria**. Buenos Aires: Ed. Colihue, 2000.

VÉLEZ ROCHA, Covadonga. Imágenes ferroviarias de la época del vapor: el registro fotográfico de la Comisión de Avalúo e Inventarios de Ferrocarriles Nacionales de México. **Revista Mirada ferroviaria**, CEDIF, nº 12, septiembre-diciembre 2010. Disponible en https://www.miradaferroviaria.mx/wp-content/uploads/2022/10/mf_12.pdf

Capítulo 12

Las “joyas” de las familias obreras: Los objetos en la memoria del trabajo de las guardabarreras del ferrocarril en una localidad bonaerense (Argentina)

Solange Godoy[61]

Un retrato enmarcado del casamiento de un trabajador ferroviario junto a su esposa— que luego sería guardabarreras en un paso a nivel— y un desgastado anillo constituyen sólo algunos de los objetos que atesoran las familias de las trabajadoras en la que se basa mi investigación. La presencia de ciertas materialidades que aparecían entrelazadas en las narraciones orales sobre las mujeres guardabarreras dio lugar a algunos interrogantes sobre los que se desarrolla el presente estudio. ¿Qué clase de objetos resguardan las familias trabajadoras?, ¿Cuáles han sido sus usos, circulaciones y reapropiaciones?, ¿Cuál es la conexión entre objetos, emociones y memoria para pensar el mundo del trabajo?

Desde fines del siglo XIX y principios del XX, en algunas localidades de la amplia geografía de Argentina, hubo un conjunto de experiencias singulares que tuvieron como protagonistas a mujeres ferroviarias. Las guardabarreras realizaban su trabajo en la vía pública, allí donde se cruzaban vías y caminos. Estas mujeres destacaban, en parte, por su vinculación con una actividad considerada masculina, como es la del ferrocarril. En el marco de la investigación más amplia

[61] Doctora en Sociología (EIDAES/UNSAM) Becaria Posdoctoral de CONICET y docente de grado y posgrado en EIDAES/UNSAM <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0003-2983-7640> E-mail: sgodoy@unsam.edu.ar

sobre las lógicas del trabajo y la familia, fue posible advertir que las guardabarreras habían tendido a ocupar una posición bastante visible y poco desapercibida para sus comunidades y, fundamentalmente, para sus familias. Así, durante los años que he dedicado a seguir las huellas de estas particulares mujeres ferroviarias, me encontré con que en las memorias de los pueblos y ciudades en las que se habían desempeñado, se hacía referencia a ellas como mujeres "valerosas" y "sacrificadas" que "tuvieron que salir a trabajar". Centros culturales, museos, grupos de Facebook dedicados a la historia del pueblo e, incluso, escritores y medios de comunicación locales han sido clave para seguir los vestigios de las guardabarreras. Específicamente, me han permitido contactarme con sus familias, ya que se trata de mujeres fallecidas hace varias décadas.

Desde un enfoque cualitativo, la reconstrucción biográfica devino en el modo de acercarme a las memorias en torno a estas trabajadoras. Conectar historias personales e historia social (Bertaux, 2005), implica retomar una manera de hacer investigación social que ha tenido un importante desarrollo desde las últimas décadas del siglo XX. No obstante, ya en la década de 1920, tuvo lugar la publicación pionera de William Thomas y Florian Znaniecky; *El campesino polaco en Europa y América*, una obra que destacaba no sólo por centrarse en la historia de vida de las personas sino también por el tipo de materiales a los que recurría, como, por ejemplo, las cartas enviadas en el marco de los intercambios epistolares. Retomando ese estilo de trabajo, el presente estudio reúne un conjunto diverso de fuentes entre las cuales se destacan los testimonios de familiares de las trabajadoras y, puntualmente, cierta clase de objetos que aparecían en el marco de esos relatos orales[62].

[62] Complementariamente, se recurrió a legajos empresariales, que representan un tipo de documento de gran valor. Los legajos de las trabajadoras, resguardados por el Archivo General Ferroviario (ubicado en la Ciudad de Buenos Aires), contienen, en algunos casos, una numerosa cantidad de datos sobre la vida de las personas en la compañía ferroviaria, desde el momento de su ingreso hasta la jubilación. Incluye cartas que las propias guardabarreras redactaban para la empresa ante algún pedido

El mundo ferroviario representa un ángulo de observación privilegiado para acercarse a los objetos del trabajo. Desde grandes infraestructuras hasta modestos clavos, su protagonismo es sin dudas notable. Sin embargo, aquí el énfasis está puesto en la apropiación que hacen las personas sobre las materialidades desde las cuales narran la vida de las guardabarreras, lo que amplía la clase de objetos que las personas no sólo involucran en sus relatos, sino que atesoran como "joyas de familia" (Lopes Rochedo, 2021).

La noción de "joyas de familia" da cuenta de un proceso, es decir, del modo en el que devienen en condición "de familia" por medio de una narrativa, de acuerdo con Aline Lopes Rochedo (2021). Para la autora, esta categorización remite a memorias colectivas y deseos de pertenencia con un importante énfasis en su transmisión; además, identifica la posición de "tutora" para definir a la persona responsable (temporalmente) de resguardar aquello que pertenece a sus antepasados. Desde esta perspectiva, las "joyas de familia" son una herencia infungible, inalienable, que conforma grupos afectivos y entrelaza nombres, recuerdos, vida y muerte, rituales, valores, procesos de cambio y continuidades. Retomo esta noción, aunque la utilizo para acercarme a objetos vinculados a familias trabajadoras —a diferencia de Lopes Rochedo, que centra su análisis en la clase media—, lo que aporta algunas particularidades acerca de los vínculos e identificaciones que las personas entablan con las cosas. En el mundo del trabajo ferroviario, estos objetos suelen ser carnets de afiliación al sindicato, herramientas, fotografías, entre otras. En el marco de ese interrogante más amplio, mi propósito es centrarme en las guardabarreras en las que se basa mi investigación, por lo tanto, hago foco en una condición singular para pensar el mundo del trabajo.

En el ámbito de las ciencias sociales, la creciente preocupación teórica y empírica por el lugar de las materialidades ha cobrado relevancia en las últimas décadas. Para Bruno Latour (2008), un

---

o situación, información sobre traslados de lugar de trabajo, sanciones, salarios, entre otras cosas.

importante punto de partida tiene que ver con explorar la cuestión de quién y qué participa en la acción, lo que implica incorporar elementos no-humanos por medio de los cuales se crean nuevas asociaciones. El autor propone que los objetos sean incluidos en los relatos, sacarlos del silencio y hacerlos hablar, elaborando descripciones de lo que "hacen hacer". Jane Bennett (2022) habla de la vitalidad de los objetos, es decir, de su capacidad para actuar como cuasi agentes, con sus propias trayectorias e inclinaciones. En ese sentido, me pregunto por las biografías de las cosas (Kopytoff, 1991), sus circulaciones y sus cambiantes usos, entre otras cuestiones, en el marco del proceso de construcción biográfica en torno a las trabajadoras ferroviarias.

Los objetos materiales pueden devenir en poderosos vehículos de memoria, en espacios de interacción humana y en símbolos a ser leídos, teniendo en cuenta la transformación social y simbólica que sufren al ser apropiados, reclasificados y colocados en contextos diferentes (Silva Catela, Jelin y Triquell, 2022). Entiendo a la construcción de memorias como procesos subjetivos, anclados en experiencias y marcas simbólicas y materiales, que implican disputas y conflictos y nos llevan a prestar atención al rol activo de quienes participan de esos procesos, así como a la existencia de cambios históricos en el sentido del pasado (Jelin, 2021).

Mirta Lobato y Daniel James (2024) sostienen que, aunque los trabajadores pueden ser sustituidos en los lugares de trabajo y que tienden a ser anónimos, algunas veces, hay personas que escapan al anonimato y al olvido en términos sociales y familiares. Estos autores, en su investigación sobre la comunidad obrera de Berisso, proponen pensar en el pasado como algo permanente que transmuta en herencia y prestar atención a cómo, en ese proceso, los objetos adquieren múltiples sentidos en relación con la trama social y cultural de la que son parte. Las cosas, sostienen, están unidas a interacciones sociales y recogen nuevos significados permanentemente. Creo que las guardabarreras del ferrocarril —y, en sentido más amplio, las mujeres ferroviarias en general— representan una clase de olvido, de hueco, en las memorias sobre el trabajo ferroviario. Sin embargo, algunas de ellas han escapado

al anonimato, como dirían Lobato y James. En estudios previos, me he centrado en el modo en el que unas guardabarreras devinieron en "ciudadanas ilustres" en sus localidades (Godoy, 2025), aquí me interesa hacer énfasis en la perspectiva de su familia y cómo esa historia de trabajo se convierte en herencia a partir de la mediación de objetos resguardados en marco de los vínculos familiares deviniendo, así, en "joyas de familia".

Guardabarreras del ferrocarril

En las ciencias sociales, en los últimos años se ha profundizado una línea de investigación vinculada al cruce entre género y mundo del trabajo. En lo que hace a la especificidad del trabajo ferroviario, este tipo de abordaje resultó particularmente interesante a la hora de indagar en las nociones de masculinidad implicadas en la experiencia y significados en torno a los trabajadores (Palermo, 2009). Este aspecto constituyó un punto de vista renovador a la hora de indagar en una actividad laboral históricamente desempeñada principalmente por varones. A su vez, al tomar esta perspectiva que posiciona al género como una clave relevante de análisis, fue posible advertir la participación de las mujeres y de las familias en la vida social vinculada al trabajo ferroviario, así como en los momentos de huelgas y conflictos (Palermo, 2007; D´Uva y Palermo, 2015; Agostini, 2021).

Si bien se trata de una actividad mayormente realizada por varones, las trabajadoras mujeres han participado en el ferrocarril en algunas tareas en diferentes períodos históricos (Godoy, 2022). Así, como se mencionó al inicio, pueden encontrarse guardabarreras desempeñándose en esta labor desde fines del XIX. Junto con las oficinistas y empleadas de limpieza, quienes representan uno de los grupos de trabajadoras que más tempranamente han participado del ferrocarril.

Algunas de las guardabarreras trabajaban junto a sus maridos, otras eran viudas de un trabajador ferroviario a quienes las compañías solían darles un empleo. El trabajo en los pasos a nivel tendía a darse en un espacio indiferenciado entre vida familiar y vida laboral, con-

siderando que la vivienda se ubicaba en las inmediaciones de éstos. Por su rol como trabajadoras que, a la vez eran madres que cuidaban a sus hijos, sobre ellas aparecía una imagen maternalista acentuada, dado que muchas veces se trataba de "mujeres madres solas" (Kunin, 2019) a causa de que eran viudas. Sin embargo, no dejaban de ser reconocidas por sus pares ferroviarios y por su comunidad en el rol de guardabarreras en su indisimulable posición en el espacio público. Es decir, ambas identificaciones convivían conformado una ambigüedad característica.

Su trabajo consistía en bajar las barreras cuando se aproximaba una formación y debían llevar banderas o faroles para hacer las señales. El objetivo era velar por la seguridad pública, evitando arrollamientos o accidentes. A diferencia de sus pares varones, ellas vestían un guardapolvo o "batón gris", como aparece en algunos testimonios. Esto último, puede considerarse como parte de un esfuerzo por construir una imagen respetable, en el marco de los peligros y acechos que podía implicar la condición femenina en espacio público y en el mundo laboral (Lobato, 2007). Algunas de estas cuestiones fueron profundizadas en un estudio previo sobre el trabajo de las guardabarreras (Godoy, 2023a).

Un anillo y un retrato familiar

Marcela es una mujer que vive en la localidad bonaerense de 9 de Julio[63] y es quien resguarda un desgastado anillo en el que se puede leer el nombre "Camila". Ella es la "tutora", en el sentido de Lopes Rochedo (2021), de esa herencia familiar. El anillo, como puede verse (Imagen 1), está partido. De manera que se trata de algo que no se

[63] 9 de Julio es una ciudad que, actualmente, cuenta con alrededor de 36.000 habitantes. Se ubica al noroeste de la provincia de Buenos Aires. Su desarrollo se vinculó fundamentalmente a la actividad agropecuaria, aunque también puede mencionarse el comercio y la industria. Por su geografía se extendieron dos ferrocarriles, el Ferrocarril del Oeste (luego llamado Ferrocarril Sarmiento) y el de la Compañía General de Ferrocarriles en la Provincia de Buenos Aires (luego, Línea Belgrano, también fue conocido en la localidad como "la trocha").

distingue por su fastuosidad. Más bien, su imagen es la de un objeto poco ostentoso por el cual no se recibiría altas sumas de dinero en caso de ser vendido. Como Marcela lo considera valioso en otros sentidos, lo atesora y lo guarda, pero no lo usa, justamente porque quiere evitar que siga deteriorándose. ¿Cuál es el origen del anillo con el nombre "Camila" ?, ¿Cómo llegó a ser algo resguardado por su "tutora" actual?, ¿Qué llevó a Marcela a incorporarlo como un objeto relevante en el marco de la entrevista en la que ella hablaba sobre su familia y, más específicamente, sobre su bisabuela?



Imagen 1. Fuente: Marcela Ávila

El anillo circuló por varias generaciones de mujeres de una familia que narra su linaje en relación con la figura de una trabajadora ferroviaria. Ese objeto conecta memorias en torno a una guardabarrera de la localidad de 9 de Julio, su familia y afectos. También dice algo sobre generaciones de mujeres que devinieron en "mujeres madres solas" y los vínculos entre ellas. María Camila Van de Kerkhove, la bisabuela de Marcela, es una mujer que falleció hace varias décadas. Su trayectoria constituye una de las biografías que reconstruyo hace algunos años, en el marco de mi investigación sobre las guardabarreras

del ferrocarril. Camila era la esposa de un trabajador ferroviario que se desempeñaba como guardabarreras, habían tenido seis hijos y, tal como sucedía en otros casos, habitaban una vivienda perteneciente a la compañía en la cual tareas domésticas no remuneradas y tareas laborales remuneradas se entremezclaban. Así, Camila y alguno de sus hijos mayores, habían adquirido saberes sobre el trabajo en el ferrocarril.

En la década de 1920, su marido muere. Desde entonces, en el marco de lo que puede entenderse como beneficios que implementaban las empresas ferroviarias en la Argentina moderna de fines del siglo XIX y principios del XX (Palermo, 2019), ella comienza a trabajar en el puesto de guardabarreras. Los relatos sobre su historia no sólo son narrados en el seno de su familia, sino también en 9 de Julio, así como en otra localidad, General Rodríguez —a través de un museo local—. Este último sitio es el lugar en el cual Camila y su esposo habían vivido; una vez que ella enviudó, fue trasladada para trabajar en 9 de Julio.

Si se presta atención a la circulación del anillo, puede advertirse que Camila "se lo dejó" a María, su hija. Luego, María es quien lo transmite a su nieta, Marcela. La conexión entre mujeres de la familia dice algo acerca del singular rol que implicaba la posición de viudez femenina; así como implicaba una vulnerabilidad material también suponía cierta autonomía respecto de sus maridos y otros parientes (Nausia Pimoulier, 2019). En parte, esto último explica que, en los casos que he estudiado, ninguna de las mujeres que comenzaron a trabajar como guardabarreras dejaran su empleo en algún momento. Más bien, ellas siguieron trabajando hasta su jubilación y, casi siempre, permanecían sin constituir un nuevo matrimonio. La casilla ferroviaria, devenida en el hogar de la guardabarrera, acogió a varias generaciones de mujeres de la familia de Camila. El relato de Marcela:

> Mi mamá nació en la casilla [en 1938]. Fue la partera y mi abuela tuvo [a su beba] ahí en la barrera. Estaban las mujeres en la casilla ayudándola a mi abuela. Los hombres esperaban arriba de un auto afuera. [Luego]

> mi abuela María se separó de mi abuelo y fue a mi vivir junto a mi mamá con la [bis]abuela Camila. En esa época era muy raro que una mujer se separara y se fuera a vivir con la madre, una cosa que no era común[64].

De esta manera vemos que la casilla, además, devino en un sitio de parto y, posteriormente, en refugio para otras mujeres de su familia. La abuela de Marcela, María (hija de la guardabarrera Camila), como puede verse en el relato, rompió el vínculo con el padre de su hija e hizo de la casilla del ferrocarril su refugio junto a su madre. Así, abuela, hija y nieta convivieron en esa espacialidad de "mujeres madres solas" que cuidan (Kunin, 2019) y que construyen cierta dinastía afectiva (Lopes Rochedo, 2021) vinculada a la espacialidad y al sostén material del trabajo ferroviario.

Algunos varones de la familia también aparecen en la búsqueda de memorias de la guardabarrera. Juan Carlos, un hombre que cuando fue entrevistado tenía sesenta y nueve años y residía en 9 de Julio, era nieto de Camila[65]. Él atesoraba un retrato de su abuela junto a su abuelo, que fue tomado el día de su matrimonio. Resulta interesante que esa foto —más bien familiar— colocada en un marco de madera y colgada en un comedor de una casa cuenta una historia que va mucho más allá de vida personal y afectiva. Es una de las pocas imágenes que hay de un guardabarrera en compañía de su esposa, luego guardabarrera también. Son escasas las huellas de ese tipo de trayectorias que, como se decía al inicio, tienden a permanecer en el anonimato. Si bien los vestigios de su vida en tanto trabajadoras, es decir, en su lugar de trabajo y realizando tareas como guardabarreras son realmente poco frecuentes, fue posible conocer sus rostros gracias a las familias que guardaron sus recuerdos como "joyas" por medio de las cuales tejen memorias de trabajo y de afectos, como es el caso del retrato que conservaba Juan Carlos. El retrato había llegado a

[64] Entrevista, año 2020.

[65] Entrevista, año 2020. Juan Carlos falleció tiempo después de que yo tuviera la oportunidad de conversar con él para mi investigación.

sus manos gracias a una de sus primas, que se lo había dado para su resguardo.

Ahora bien, si se piensa en las circulaciones e historias que siguen abiertas, el retrato del día del matrimonio de Camila tuvo una nueva etapa. Cuando Juan Carlos me habló de ese retrato, me envió una foto que luego fue incluida en un libro de divulgación sobre mujeres ferroviarias de mi autoría, basado en mi investigación. El material contenido allí dio lugar a una muestra fotográfica itinerante[66] que se realizó en 2022 y que contaba, entre otras imágenes expuestas, con el retrato de la guardabarrera Camila y su esposo. Por un lado, esto último representa un desplazamiento de objetos del espacio privado y doméstico al mundo público, tal como analicé en un estudio previo (Godoy, 2023b). Pero, por otro lado, también nos permite pensar en la clave que propone Jelin (2022), es decir, en cómo el encuentro de la foto con la investigadora representa una etapa, un eslabón más, del "evento fotográfico"[67] que nunca termina y, por tanto, da lugar a nuevas actualizaciones en el devenir de una larga historia que sigue abierta. En torno a aquel retrato, al ingresar en mi publicación y en la muestra fotográfica, se configuró un nuevo eslabón que, incluso, continuó cuando otra nieta de la guardabarrera fue y se tomó una fotografía al lado de la gigantografía de su abuelo y abuela.

Palabras finales

Como pudo verse a lo largo de este escrito, los objetos que resguardan las familias en torno al trabajo ferroviario no se destacan por su fastuosidad. Aun así, pensarlos como "joyas de familia" permite ver cómo las personas narran sus emociones y construyen y actualizan memorias que funcionan como una herencia familiar. Para pensar el trabajo ferroviario también pudo hacerse énfasis en objetos típicos

[66] El libro y, luego, la muestra fotográfica fue parte de una iniciativa en conjunto con la empresa Trenes Argentinos junto con el Ministerio de Transporte de la Nación, a través de sus áreas de género y diversidad.

[67] Azoulay (2015).

para el ferrocarril, tales como faroles, banderas, u otros objetos de trabajo; sin embargo, aquí, en las memorias sobre una guardabarrera de una localidad bonaerense, tomaron protagonismo un anillo y un retrato familiar. Esta singularidad tiene que ver, en parte, con la clase de objetos más bien personales, afectivos, que es más probable que sean resguardados en el seno de una familia. El mundo del trabajo en el ferrocarril, además, tiende a entremezclar los límites entre lo familiar y lo laboral —más aún en el caso de las guardabarreras—, lo cual lleva a afirmar que aquel retrato de una abuela y un abuelo en el día de su matrimonio es, al mismo tiempo, la fotografía de un ferroviario y su esposa, luego ferroviaria, y una forma de narrar las memorias del trabajo; ambigüedad que lo vuelve, por tanto, un objeto difícilmente clasificable como una cosa o la otra. A su vez, esto permite poner en relieve el modo en el que las guardabarreras fueron percibidas socialmente, no sólo como ferroviarias sino también como madres, como mujeres solas sobre las cuales se configuró una idea de maternalismo acentuado que les reservó un lugar preponderante en sus familias.

Referências

AGOSTINI, Luisina.. La comunidad ferroviaria de Laguna Paiva frente a las políticas desarrollistas. Argentina, 1961. **Secuencia**, 111, pp.1-30, 2021.

AZOULAY, Ariela. **Civil imagination.** A political ontology of photography. Verso, 2015.

BENNET, Jane. **Materia vibrante.** Una ecología política de las cosas. Caja Negra, 2022.

BERTAUX, Daniel. **Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica**. Bellaterra, 2005.

D´UVA, Florencia; Palermo, Silvana Alejandra. Vida sindical y sociabilidades masculinas: Los trabajadores ferroviarios en la Argentina de principios del siglo XX. **Archivos de Historia del Movimiento Obrero y la Izquierda**, año 4, n·7, 37-58, 2015.

DA SILVA Catela, Ludmila.; JELIN, Elizabeth.; TRIQUELL, Agustina. Introducción. En Catela, Ludmila da Silva.; Jelin, Elizabeth.; Triquell,

Augustina (Eds.), **¿Qué hacemos con las cosas del pasado? Materialidades, memorias y lugares.** pp. 9-25. Eduvim, 2022.

GODOY, Solange. **Una presencia (in)esperada. El trabajo de las mujeres en los ferrocarriles.** Trenes Argentinos Capital Humano/ Ministerio de Transporte de la Nación, 2022.

GODOY, Solange. Mujeres guardabarreras del ferrocarril en los cruces entre el trabajo y la vida familiar: Jornada laboral, modalidades y saberes tácitos (Argentina, primera mitad del siglo XX). **Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo**, n*. 15*, 1-28, 2023a.

GODOY, Solange. Narrar el trabajo de las mujeres en los ferrocarriles en Argentina. Una experiencia de divulgación científica en el marco de implementación de políticas de género. **REVCOM,** n.15, pp.1-12, 2023b.

GODOY, Solange. Ferroviarias ilustres. Mujeres guardabarreras en las memorias locales de General Rodríguez (Argentina) y Pinto (España). **Mirada Ferroviaria.** En prensa, 2025.

JAMES, Daniel.; LOBATO, Mirta Zaida. **Paisajes del pasado.** Relatos e imágenes de una comunidad obrera. Edhasa, 2024.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria.** Fondo de Cultura Económica, 2021.

JELIN, Elizabeth. Una foto en un museo: Un viaje por la historia y la memoria. En L. da Silva Catela, Ludmila.; Jelin, Elizabeth.; Triquell, Agustina (Eds.), **¿Qué hacemos con las cosas del pasado? Materialidades, memorias y lugares**. pp. 29-70. Eduvim, 2022.

KOPYTOFF, Igor. La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como proceso. En Arjung Appadurai (Ed.). **La vida social de las cosas.** Perspectiva cultural de las mercancías. pp. 89-122. Editorial Grijalbo, 1991.

KUNIN, Johana Romina. **El poder del cuidado. Mujeres y agencia en la pampa sojera Argentina**. Universidad Nacional de San Martín; École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2019.

ATOUR, Bruno. **Reensamblar lo social:** Una introducción a la teoría del actor-red. Manantial, 2008.

LOBARTO, Mirta Zaida. **Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)**. Edhasa, 2007.

LOPES, Rochedo Aline. **Dinastias afetivas:** A produção de ancestralidade através da transmissão de joias de família [Tesis de Doctorado]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021

NAUSIA Pimoulier, Amaia.. **Ni casadas ni sepultadas.** Las viudas: Una historia de resistencia femenina**.** Txalaparta, 2022.

PALERMO, Silvana. . ¿Trabajo Masculino, Protesta Femenina? La participación de la mujer en la gran huelga ferroviaria de 1917. En M. C. Bravo, F. Gil Lozano, & V. Pita, **Construcciones genéricas, representaciones culturales y protesta social en la Argentina (Siglo XIX y XX** *)*. Universidad Nacional de Tucumán, 2007

PALERMO, Silvana. Masculinidade, conflitos e solidariedades no mundo do trabalho ferroviário na Argentina (1912-1917). **Mundos do Trabalho**, *1*, 94-123, 2009.

PALERMO, Silvana. Empresas ferroviarias, viviendas para trabajadores y cuestión social en la Argentina moderna (1890-1920). **H-Industria**, v.13, n. 25, 2019.

Capítulo 13

A Rítmica do Tempo na Doca das Frutas

Felipe da Silva Rodrigues[68]

Este capítulo tem por foco investigar os arquivos fotográficos que retrataram, ao longo do tempo, a paisagem do mundo do trabalho nos/dos antigos trapiches que cercavam o Mercado Público de Porto Alegre/RS, atual Terminal Parobé (Figura 1). Apoia-se no estudo dos registros temporais dos processos de transformações na/da área portuária da cidade a partir das diferentes paisagens do mundo do trabalho na região e dos seus principais personagens. Como parte da pesquisa foram produzidas crônicas vídeofotográficas, através de coleções fotográficas obtidas junto a acervos museais de Porto Alegre, por meio das quais procuramos compreender, no Tempo, os conflitos socioambientais que cercam o atual Projeto Cais Mauá, como parte da política pública local de revitalização desta área portuária.

As coleções fotográficas selecionadas para o estudo contemplam as regiões do Largo do Mercado Público, seus antigos trapiches e as áreas limítrofes com o porto fluvial de Porto Alegre. Um lugar cujas características especiais, no interior dos jogos de memória da comunidade urbana porto-alegrense, o moldaram como parte dos Patrimônios Históricos Nacional e Municipal do Brasil. E por isto mesmo, um espaço singular para a identidade urbana local, uma vez

[68] Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS/UFRGS), Mestre em Planejamento e Regional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPUR/UFRGS), Bacharel em Comunicação Social (PUCRS). Pesquisador do Grupo de Estudos e Documentação em Urbanismo (PROPUR/GEDURB) e do Banco de Imagens e Efeitos Visuais (PPGAS/BIEV). https://orcid.org/0000-0003-3646-7641. E-mail: felipe.editoracao@gmail.com

que foi palco de enraizamento de diversas práticas sociais (Certeau, 1996), em especial das formas de trabalho da população negra na área central, homens, mulheres, crianças, que atuavam no embarque, desembarque e transporte das mercadorias. Práticas cotidianas apagadas da memória urbana local, iniciada com o aterramento da Doca das Frutas em 1909, e posteriormente, a construção da Praça Parobé em seu lugar, seguida da modernização e decadência das atividades portuárias da cidade e, finalmente, a construção do muro da Mauá, com o isolamento desta área do restante da vida urbana na área central de Porto Alegre.



Figura 1: Imagens que apresentam as transformações que ocorreram na Doca das Frutas, ao lado do Mercado Público de Porto Alegre/RS, atual Terminal Parobé.

A crônica videofotográfica que apresentamos, faz parte, portanto, do conjunto de coleções etnográficas produzidas para o documentário etnográfico Porto Alegre, 250 anos: memórias do trabalho[69]. As imagens reunidas foram categorizadas e classificadas em coleções etnográficas, nos moldes de uma etnografia da duração (Eckert; Rocha, 2013), através do método de convergência (Durand, 1984), associado ao método de triangulação paralaxe. Ou seja, exploramos

[69] Documentário disponível em: https://youtu.be/4ALOkFldtQw
Realização: Banco de Imagens e Efeitos Visuais/BIEV e Teça Produções Artísticas e Culturais/Sapiê Produtora Audiovisual. Produção: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social Laboratório de Antropologia Social/PPGAS/IFCH/UFRGS. Apoio: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/CAPES, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico/CNPq, Fundação de Amparo à Pesquisa no Rio Grande do Sul/FAPERGS. Direção: Ana Luiza Carvalho da Rocha, Cornelia Eckert; Roteiro: Pedro da Rocha Paim, Ana Luiza Carvalho da Rocha; Animações: Felipe Rodrigues; Duração: 44:20; Ano: 2022.

os isomorfismos das imagens reunidas em coleções, com base nas mudanças de perspectivas, simulando pontos de vista dos movimentos de câmera, um procedimento que tem nos permitido, através do estudo da duração retidos pelos diferentes instantes dos registros fotográficos, redescobrir a presença dos trabalhos das populações negras e seus apagamentos ao longo dos processos transformações urbanas vividos pelo lugar (Bachelard, 1997).

A aplicação, tanto do conceito de coleções etnográficas, quanto do método de convergência, foi utilizada conforme proposto pelas professoras Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert[70] (Coordenadoras do BIEV), como modo de se realizar um estudo a partir de imagens. Segundo elas "não se pode enfrentar esse desafio senão com novos experimentos de pesquisa, capazes de provocar novas indagações epistemológicas para se compreender o hibridismo das formas que configuram os fenômenos culturais das grandes cidades" (Eckert Rocha, 2013, p.199).

Assim, a analogia dos conteúdos retratados nas imagens desempenha um papel menor na sua classificação. Não se trata, portanto, de uma convergência por analogia funcional que uniria a materialidade das imagens. De acordo com Eckert e Rocha (2013), imagens distintas e heterogêneas, ainda que não possam fornecer o conhecimento suficiente sobre um determinado fenômeno social, no caso as transformações urbanas ocorridas nas últimas décadas de Porto Alegre, podem trazer à tona uma consciência em direção a certos conhecimentos sobre o mundo cósmico e social nas quais foram geradas.

Ou seja, o método de convergência é acrescido de preocupações do estruturalismo figurativo de G. Durand, tomado como referência para a convergência das imagens fotográficas da região portuária e do Mercado Público situado na área central de Porto Alegre e a sua animação através do método da paralaxe e a descoberta, por esta via,

[70] Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2013), apresentam as coleções etnográficas e o método de convergência, como procedimentos de pesquisa para a realização da etnografia da duração, metodologia desenvolvida para investigações antropológicas das e nas sociedades complexas.

da sua organização sob a forma de núcleos semânticos organizadores de sentido. As imagens fotográficas, retendo a vibração do tempo, possuem, assim, um caráter que age como princípio organizacional por meio do qual pode refletir sobre o trajeto antropológico que deu origem ao Projeto Cais Mauá dentro do cenário atual desta região da cidade.

A produção do documentário etnográfico, lugar onde esta, entre outras crônicas vídeofotográficas circulam, funda-se, portanto, na pesquisa da memória do trabalho na cidade de Porto Alegre, e parte de uma intensa pesquisa de acervos. Uma busca empreendida no material produzido e recolhido por pesquisadores em campo, nos mais de 20 anos de atuação do Banco de Imagens e Efeitos Visuais – BIEV/UFRGS.

No estudo, a ideia é utilizar, na criação das coleções etnográficas, tanto as imagens de acervo, quanto as imagens atuais da cidade realizadas pelo pesquisador em campo, para que assim elas possam convergir e constelar:

> Ao trabalhar com coleções etnográficas de imagens presentes e passadas, estamos operando com uma convergência de imagens da quais a imaginação criadora do antropólogo participa intensamente em seu processo de produção de imagens como forma de narrar a cidade, dando a ela um continuum de consciência a si e a todos os outros nelas representados. Portanto, torna-se importante pensar a pesquisa com coleções etnográficas como integrantes da investigação de uma etnografia da duração no âmbito dos estudos das práticas culturais no mundo contemporâneo e dos seus fluxos espaços-temporais (Eckert; Rocha, 2013, p.60).

O documentário, desde a sua concepção até a sua finalização, teve uma dupla intencionalidade. Primeiramente, a de reapresentar as memórias do trabalho na cidade de Porto Alegre, de seus habitantes, em especial as populações negras, desde o ponto de vista de seus rastros e vestígios nos registros fotográficos das transformações da

paisagem urbana. Da mesma forma, persegue as narrativas de seus herdeiros urbanos, evocando, visualmente, as lembranças geracionais de lugares, gestos, percursos e de cenas da vida cotidiana na área central de Porto Alegre e suas fronteiras em direção à orla do Lago Guaíba, relacionando-os a outras coleções associadas às coleções de fotografias, tais como as coleções de iconografias, de relatos de cronistas e coleções de sons oriundos do acervo de pesquisas reunidos pela equipe do BIEV ao Porto Alegre, em seus mais de 25 anos de pesquisa.

Do repositório de pesquisa multimídia

Importante ressaltar que o BIEV vem disponibilizando o acesso a essas coleções etnográficas através da plataforma Tainacan[71] (Figura 2). Cada pesquisador classificou o material produzido, ou recolhido, em categorias e palavras-chave, o que possibilita a aplicação do método de convergência (Eckert; Rocha, 2013a) nas coleções e o rearranjando dos seus elementos em núcleos de sentido[72].

No repositório de pesquisas etnográficas multimidia proposta pelo BIEV para a organização dos sistemas organizacional e informacional, a convergência das imagens de acervos, provenientes de fundos distintos, imagens antigas e recentes, elaboradas ou não pelo pesquisador ao longo de suas pesquisas, podem indicar a direção da interpretação da dialética temporal que orienta tais fenômenos para o caso dos usuários da Plataforma Tainacan.

[71] Um software livre pelo Laboratório de Inteligência de Redes da Universidade de Brasília, com apoio da Universidade Federal de Goiás, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e do Instituto Brasileiro de Museus. E serve para a criação e gestão de acervos digitais. https://tainacan.org/

[72] https://youtu.be/_khrGITY2yA?si=H0RmhF_xelALhqQg, Vídeo que exemplifica o método de convergência e as coleções etnográficas.

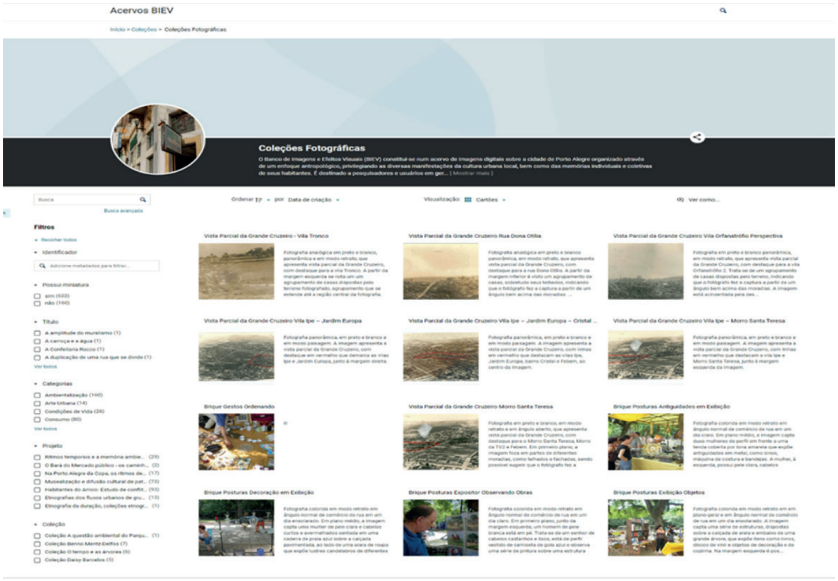


Figura 2: Captura de tela do acervo de coleções de fotografias do BIEV no repositório digital TAINACAN.

A produção e geração de coleções etnográficas vai guiar os usuários em busca da construção do conhecimento de um determinado fenômeno sobre a cidade de Porto Alegre, provocando-o a pensar o seu lugar nos jogos de memória da comunidade local. Em função da multiplicidade de informações contidas nas imagens, as coleções são construídas a partir do processo de montagem e desmontagem, seguindo os fluxos de sentido e as categorias preestabelecidas pelo pesquisador, e as quais o usuário tem acesso indireto em sua consulta ao repositório.

Das crônicas videofotográficas

As crônicas videofotográficas produzidas se tornam assim importantes, tratamento documental de um acervo documental sobre a cidade de Porto Alegre, uma vez que fazem parte de uma proposta de difusão e divulgação de pesquisas etnográficas produzidas no interior de instituições públicas de ensino e pesquisa, no caso do Biev, como parte integrante do Laboratório de Antropolo-

gia Social, junto ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, da UFRGS.

Coleções estas que foram geradas no processo de desenvolvimento de teses, dissertações, trabalhos de conclusão de curso e demais pesquisas etnográficas.

A criação das vinhetas partiu da necessidade do uso de fotografias para a realização de transições de passagens de tempo entre as crônicas visuais e sonoras do documentário. Assim, as vinhetas serviriam de elementos de ligação entre as narrativas das memórias do trabalho e, também, elas mesmas se configurariam como narrativas imagéticas dentro do documentário. Para tanto, foi necessária uma pesquisa a fim de recolher imagens, tanto fotografias quanto aquarelas, que representassem lugares e gestos relacionados ao trabalho na cidade de Porto Alegre.

Assim, a partir da coleta das fotografias e iconografias, arranjadas novas coleções etnográficas, tais como uma coleção com imagens relacionadas ao Quarto Distrito, região ligada à implementação do processo fabril na cidade; uma coleção da região central da cidade, com imagens do mercado, seu entorno e do porto, em diversos períodos de tempos, pois sendo uma região central e ligada à fundação da cidade, foi e ainda segue sendo registrada; uma coleção da região da antiga ilhota, local periférico da cidade onde, em sua grande maioria, habitavam negros, com imagens tanto das habitações, como dos seus moradores, pois no início do século XX não haviam tantas representações dos habitantes negros de Porto Alegre, quando raro apareciam nas imagens quase sempre ocupando um lugar de trabalhador; e por fim, uma coleção com imagens relacionadas às obras viárias que transformaram a paisagem da cidade.

Do processo de criação das crônicas videofotográficas

Para a construção das crônicas videofotográficas, tendo em vista que elas seriam construídas com imagens estáticas, fotografias e iconografias, foi necessário, antes de realização de dois processos de roteirização – o primeiro, pensando em quais imagens seriam usadas e como essas imagens se ligariam umas às outras, a fim de dar a ideia

de movimento e uma rítmica na transição das imagens; o segundo, em relação às animações no interior de cada uma das imagens, através da utilização de paralaxes.

A partir da categorização e a utilização de palavras-chaves nessas novas coleções etnográficas, foi possível a aplicação do método de convergência, o que tornou possível a visualização de uma correlação entre essas imagens, pois mesmo elas estando em coleções distintas, acabam por convergirem, quer seja pela apregoação de palavras-chave, tal como a data, o local, o tipo de trabalho, quer seja por outros aspectos presente na representação da imagem, como edificações, fábricas ou habitantes da cidade.

Paralaxe, que conceitualmente é definido como um aparente deslocamento do objeto observado, causado pela mudança de posicionamento do observador, para a produção audiovisual consiste em uma técnica para a animação de elementos no interior da imagem fotográfica. A partir de um processo de edição na imagem, os elementos são separados em planos – e utilizando um software de edição de vídeo, no caso o Adobe After Effects, que permite a emulação de uma câmera virtual –, são dispostos em distâncias distintas em relação a câmera virtual, o que causa o deslocamento dos elementos no interior da imagem com a mudança de posicionamento da câmera virtual.

Através da emulação da câmera virtual é que foi possível a construção das vinhetas a partir de imagens estáticas, pois o movimento das imagens deu-se a partir do deslocamento da câmera virtual ligando as fotografias, ou iconografias, como se cada uma delas fosse uma cena distinta. As transições deram-se através de movimentos panorâmicos, como, por exemplo, movendo a câmera virtual da esquerda para a direita, perpassando uma imagem em busca da próxima, e como cada imagem já estava com os seus planos separados, este mesmo movimento panorâmico ao mesmo tempo em que dava a dinâmica entre uma imagem e a outra, ia movimentando os elementos no interior de cada imagem ao gerar a paralaxe pela mudança de perspectiva.

A crônica que apresentamos não fez parte, entretanto, do documentário sobre a memória do trabalho, sendo refeita uma outra versão que destacava, especialmente, o trajeto do trabalho negro, e baseou-se

no registro da fala do Mestre do Borel, personagem do documentário *Mestre Borel, a ancestralidade negra em Porto Alegre*, que narra com detalhes seus deslocamentos pela cidade de Porto Alegre e a presença das populações negras na sua área central[73]

Sobre os procedimentos da paralaxe e as coleções etnográficas

A crônica apresentada aqui se dedica a revelar os processos de transformação do mundo do trabalho que ocorreram na antiga Doca das Frutas, atual Terminal Parobé, e o processo de apogeu e decadência das atividades comerciais na região portuária da cidade, que atualmente passa por uma licitação para a concessão desta área à iniciativa privada e à especulação imobiliária, com o Projeto Cais Mauá, que vai apagar essas memórias do cotidiano desta região da cidade.



Figura 3: Fotografia da Doca das Frutas;
Fonte: Museu Joaquim Felizardo; Autor: Luiz Terragno. Década de 1880.

[73] https://youtu.be/L4ZenoSR9kQ?si=jJzVGk99mzWgBlJP

A animação inicia com uma fotografia da década de 1880 (Figura 3) retratando, ao fundo, o velho trapiche, ao lado do Mercado Público (ainda com um pavimento só), poucas embarcações atracadas, e em primeiro plano, carroças e juntas de boi carregadas com mercadorias. Poucas pessoas são notadas na imagem, talvez devido ao processo de captura da fotografia, que exigia um tempo longo de exposição, deste modo, qualquer movimentação acabaria ficando borrada na imagem, mesmo assim algumas poucas pessoas paradas de pé, ao fundo da imagem à direita, junto à Doca das Frutas, podem ser vistas, e com certo destaque, no centro da imagem à esquerda, um homem fazendo alguma atividade, parece recolher algo do chão com uma pá, pode ser notado. A imagem, em um *zoom in*, aproxima-se em direção a Doca das Frutas e acontece a transição para a próxima cena.

Uma fotografia da década de 1900, que retrata a interação e o trabalho de pessoas, alheias à câmera e ao fotógrafo que registrou a cena, em frente à Doca das Frutas. A maioria das pessoas são negras, todas usando chapéus, inclusive a mulher em destaque, no centro da cena, e a criança, em primeiro plano dentro de um pequeno "caíco". A câmera começa a se afastar em *zoom out,* e acontece a transição para outra cena, agora com muito mais pessoas trabalhando carregando e descarregando os barcos em frente à Doca das Frutas; segue-se o *zoom out,* e mais uma vez outra transição para outra cena, avançando no tempo, agora bem mais ampla e que retrata a dinâmica e a quantidade de pessoas envolvidas no trabalho de carregar e descarregar as mercadorias nas embarcações ao lado do Mercado Público (Figura 4). Nesta imagem é possível notar um pouco da cidadã, da sua escala e do seu cotidiano. Ao fundo da imagem, um barracão no Cais do Porto ornamentando com arte decô. As embarcações são maiores e aparecem na imagem em grande quantidade, bem como as carroças, estacionadas na volta do trapiche, dão um panorama da dimensão da cidade de Porto Alegre.



Figura 4: Fotografia da Doca das Frutas;
Fonte: Museu Joaquim Felizardo; Autor: Virgilio Caligari.Década de 1910.

A próxima transição apresenta uma transformação mais drástica na paisagem e na dinâmica da cidade. Com o avanço no tempo é possível notar as mudanças significativas na cidade (Figura 5). O Mercado Público apresenta um pavimento a mais. As carroças foram substituídas por automóveis na volta do Mercado, os bondes são elétricos e a Doca das Frutas deu lugar a uma praça. A Praça Pereira Parobé foi inaugurada em 1925, numa perspectiva de ajardinamento da cidade. Porém, alguns processos de transformações urbanas são processos de segregação. Com a retirada das Docas das Frutas, muitas pessoas – em sua grande maioria negras – que trabalhavam ali, acabaram ficando sem ter onde trabalhar, pois nota-se na imagem a diminuição do número de embarcações na volta do Mercado Público. A câmera abre em um *zoom out*, há a troca para uma imagem agora registrada do topo de um prédio, trazendo um pouco a perspectiva da altura da cidade que vai aumentando.



Figura 5: Fotografia da Praça Parobé;
Fonte: Museu Joaquim Felizardo; Autor: Desconhecido. Década de 1930.

A próxima transição, além da mudança do preto e branco para a foto em cores da década de 1970, fica perceptível o surgimento de prédios altos no entorno do Mercado Público. Os bondes foram substituídos por ônibus e a Praça Parobé transformou-se em paradas para os ônibus que vêm de toda região metropolitana para o Centro da Cidade. A cena seguinte avança para a década de 1990 (Figura 6) e tem como enfoque, ao centro da imagem, o camelódromo, uma grande concentração de vendedores ambulantes. Esses trabalhadores informais se estabelecem bem em frente às paradas dos ônibus por conta da grande circulação de pessoas nesse local da cidade. A câmera se aproxima em um *zoom in* levando para um passeio por debaixo dos guarda-sóis dos ambulantes, sendo possível observar os produtos, as interações e o trabalho desses vendedores informais.



Figura 6: Fotografia do camelódromo;
Fonte: BIEV; Autora: Rosana Pinheiro Machado. Década de 1990.

A última cena da vinheta traz uma fotografia aérea, em um contraplano, do Mercado Público, que agora tem telhado. Outra mudança percebida através da fotografia é a substituição das paradas de ônibus por um terminal – o Terminal Parobé, que além do nome da antiga Praça, também acabou sendo responsável por um processo de remoção dos vendedores informais que trabalhavam ali. A vinheta termina com um sobrevoo panorâmico por sobre a cidade. Porém, as transformações e segregações e exclusões na cidade não terminam tão cedo. Principalmente nesta Região da Cidade. O projeto de concessão do Cais Mauá foi aprovado[74], a revitalização prevista para o Cais do Porto prevê a construção de duas torres exatamente atrás da antiga Doca das Frutas (Figura 7).

[74] https://prefeitura.poa.br/gp/noticias/leilao-confirma-investimento-de-r-350-milhoes-no-cais-maua



Figura 7: Imagem retirada do projeto de revitalização do Cais Mauá apresentado pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul.
Fonte: Governo do Estado do Rio Grande do Sul.

A utilização de imagens de acervo para a criação de narrativas que falem sobre a memória da cidade não tem o propósito apenas de evocar o passado. Através da duração, a narrativa dessas memórias têm a capacidade de reverberar no presente e seguir vibrando em direção ao futuro da cidade. A vinheta reapresenta, não apenas os processos de transformação, segregação e remoção de populações da região Central da cidade. A vinheta ressalta, de certo modo, o rearranjo dos habitantes e a resiliência nas formas de habitar e trabalhar em Porto Alegre.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** São Paulo, Martins Fontes, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. 2a ed. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.

CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano**. 3. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1998.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana. L. C. Memória Coletiva e Etnografia da Duração: Antropologia das Imagens Sobre o Viver Urbano e Identidades Narrativas. In: 17º Congresso Brasileiro de Sociologia, 17., 2015, Porto Alegre. **Anais** [...] Porto Alegre: Programa de Pós Graduação em Sociologia/UFRGS, 2015.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana. L. C. **Etnografia da Duração:** antropologias das memórias coletivas nas coleções etnográficas. 1. ed. Porto Alegre, Marcavisual, 2013a.

ECKERT, Cornelia.; ROCHA, Ana. L. C. **Etnografia de rua:** estudos de antropologia urbana. Porto Alegre, Ed. UFRGS, 2013b.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa.** Campinas, SP Papirus, 1995.

RODRIGUES, Felipe. S. **Escrituras com imagens:** refigurando os palimpsestos fotográficos urbanos de Porto Alegre/RS como uma proposta de método para a leitura da cidade. 2023. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

SIMMEL, George. **A Filosofia da Paisagem.** Tradução de Artur Morão. Covilhã, LusoSofia: Press, 2009.

Capítulo 14

Tecnologias burocráticas de disputa narrativa: Etnografia de conflitos socioambientais em Guarapari (ES)

Michelle Fernandes Queiroz Zechner[75]
Guillermo Stefano Rosa Gómez[76]

Convidamos quem nos lê a imaginar uma piscina com "borda infinita" em uma cobertura, champanhe flutuando em uma bandeja na água e, completando a paisagem, o mar. Parte de um anúncio de marketing, a cena esteve em um grande outdoor de uma construtora, anunciando apartamentos em um condomínio de luxo em Guarapari, ao sul de Vitória[77], no Espirito Santo. A capital tem visto sua paisagem urbana ser alterada drasticamente, devido a uma série de megaempreendimentos imobiliários, quase todos anunciados como "sucesso de vendas".

[75] Graduanda em Antropologia Social (UFPel). <https://orcid.org/0009-0009-2275-2135> E-mail: koehpinas@gmail.com

[76] Doutor em Antropologia Social, PPGAS/UFRGS. Pesquisador Postdoctoral CEIL-CONICET, Argentina. <https://orcid.org/0000-0003-2902-9993 E-mail: guillermorosagomez@gmail.com

[77] O Espírito Santo é um estado brasileiro da região sudeste. Faz divisa com o Rio de Janeiro e Minas Gerais. Todo seu lado leste é banhado pelo Atlântico, havendo diversas regiões portuárias de norte a sul do estado, construídas em sua maioria em torno da exportação de minérios. Empresas como a Samarco, Vale e ArcelorMittal tem forte atuação. Contando com 3,833 milhões de habitantes (IBGE 2022), cerca de metade vive na região metropolitana ou Grande Vitória. Fonte: https://cidades.ibge.gov.br/brasil/es/panorama

Observando o tema do ponto de vista antropológico, formulamos algumas perguntas, entre elas, quais seriam os impactos desses empreendimentos sobre as comunidades tradicionais que vivem nesses territórios e quais os tipos de conflitos que haviam sido gerados entre os múltiplos agentes envolvidos. Para dar curso a esse interesse de pesquisa, investimos na perspectiva etnográfica e nos apoiamos nos campos temáticos da Antropologia do Meio Ambiente e da Antropologia da Burocracia[78].

Em um primeiro mergulho no universo da investigação, pudemos perceber que documentos – escritos, imagéticos e tecnológicos – foram mobilizados por vários atores em Guarapari: as construtoras, o Estado, as populações tradicionais e as organizações da sociedade civil. Partimos do entendimento de que documentos são mediadores das controvérsias (Latour, 2012), que envolvem a instalação dos condomínios e, quando burocráticos, constituem uma forma de tecnologia governamental, dotados de agência e capacidade de incidência sobre sujeitos, fatos e relações. Muitos desses papéis são declarados como a linguagem oficial do Estado: legitimam ações de cidadãos, empresas e órgãos, sendo exigidos na tomada de decisões de diferentes esferas. Dando atenção a eles, percebemos que autorizações, laudos e pareceres técnicos são mediadores de uma disputa narrativa que se desenrola por meio de uma trilha de papéis. E, ainda, enfocamos o caminho pelo qual uma comunidade tradicional de Guarapari adotou a linguagem burocrática dos documentos para protestar contra a construção em uma área de importância socioambiental e cultural.

No seguinte texto, buscamos relatar resultados de uma pesquisa antropológica sobre impactos causados pelo conflito em questão, enfocando os documentos e processos burocráticos envolvidos na disputa como campo principal da investigação. Partindo deles, analisamos dinâmicas por trás do cumprimento das leis, evidenciando

[78] Esse texto é produto de pesquisa etnográfica relacionada a Trabalho de Conclusão de Curso em andamento de Michelle Zechner, graduanda em Antropologia e Arqueologia pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e orientada pelo Prof. Dr. Guillermo Gómez.

como disputas narrativas se constroem a partir de embates documentais. Para isso, organizamos o texto em três partes: na primeira, apresentamos, em uma linha temporal e de forma breve, o conflito; logo depois, relatamos a inserção no campo e os enfoques da pesquisa, propondo algumas análises a partir da antropologia da burocracia e da antropologia do meio ambiente. Por fim, explicitamos nossas conclusões e propomos algumas reflexões sobre o campo etnográfico dos documentos burocráticos, tratando suas potencialidades. É importante destacar que no escrito apresentamos e divulgamos a sistematização de uma pesquisa em andamento, na qual transformações ocorrem "diante dos olhos", conforme escrevemos.

Apresentando, contextualizando e seguindo o conflito em Guarapari

Guarapari é uma cidade turística, tendo como principal atração suas várias praias de areias claras e águas cristalinas, as quais renderam o título de Capital Nacional da Biodiversidade Marinha ao município, conferida através da Lei Nº 15.004, de 16 de outubro de 2024. Apesar de fazer parte da Grande Vitória, há poucas indústrias quando Guarapari é comparada a outras cidades que compõem a região metropolitana da capital. É o turismo e o mercado imobiliário que movimentam o município economicamente há décadas e, não à toa, ambos estão no centro da problemática abordada em nossa pesquisa.

Entre as várias enseadas de Guarapari, ao sul, mais especificamente entre a Praia de Guaibura e a Praia de Peracanga, no bairro Enseada Azul, está a península de Guaibura, local marcado por um conflito entre uma construtora – que iniciou um megaempreendimento de luxo no local –, e uma comunidade tradicional, composta por pessoas indígenas e caiçaras[79]. Essa localidade tem sido alvo de diversos projetos imobiliários recentes, os quais buscam capitalizar

[79] Mesmo que a utilização original da palavra "caiçara" se refira a populações tradicionais de pescadores de São Paulo, Paraná e sul do Rio de Janeiro, utilizamos-a aqui pois foi a palavra escolhida pela população para referir-se a si mesmos.

a paisagem, a proximidade com o mar e a localização privilegiada e relativamente isolada da península.

A origem do nome não é consensual: para a Prefeitura de Guarapari, Guaibura é "a enseada que surge" a denominação que teria se originado do tupi-guarani: "gua" (enseada) e "ibura" (fonte ou água que surge). Para a comunidade que habita a região e se declara da etnia Borum, outro tronco linguístico, a palavra Guaibura pode ter vindo de Goyaimura, um termo que também é tupi e que foi usado para se referir aos Aymoré, significando "inimigos que vagueiam". Essa informação foi confirmada por Potira de Almeida, uma jovem liderança indígena do povo Borum M'nhang Uipe que tem 21 anos e é estudante de História na Universidade Federal do Espírito Santo. Moradora de Guaibura[80], assumiu frente pública nessa luta em 2022, pretendendo não só defender o território ancestral de sua comunidade, como também conhecer e divulgar as histórias indígenas de Guaibura e seus arredores.

A península de Guaibura está localizada no bairro Enseada Azul, nome bastante sugestivo para um bairro consideravelmente novo. Moradores contam que este foi o primeiro loteamento do bairro Nova Guarapari, bairro projetado para quem gostaria e poderia "desfrutar" das belezas de Guarapari sem os inconvenientes da temporada de veraneio. Christian Boudou, em sua tese sobre *A invenção da praia turística de Guarapari*, escreve sobre o surgimento e a urbanização destes bairros na região sul do município:

> Localizada a seis quilômetros do centro de Guarapari, as praias de Nova Guarapari tiveram sua ocupação urbana iniciada no início dos anos 2000. Neste período surgem os primeiros condomínios horizontais próximos à beira mar. Após a construção sucessiva de três empreendimentos deste tipo, as construtoras investiram na área

[80] Essas informações são provenientes do estudo do documento intitulado "Breve Histórico Borum M'nhang Uipe em Guaibura", escrito pela liderança indígena Potira e anexado a uma carta de autodeclaração encaminhada por ela à Funai.

> localizada em frente à praia, construindo neste espaço edifícios de alto padrão, também destinados exclusivamente a uma elite econômica, predominantemente oriunda da Região Metropolitana da Grande Vitória (Boudou, 2017, p. 97).

Alguns dos empreendimentos citados por Boudou se localizam no bairro Enseada Azul, pois toda a área de litoral de Nova Guarapari é, na verdade, Enseada Azul. Ele completa:

> A segregação sócio-espacial é um fenômeno comum em diversos destinos turísticos. Da mesma maneira que nos espaços urbanos tem-se esta segregação, nos espaços turísticos os turistas se segregam segundo algumas afinidades. A invenção da Nova Guarapari foi fruto deste fenômeno, onde a elite optou por não frequentar o mesmo espaço que a massa (Praia do Morro) (Boudou, 2017, p. 93).

Enseada Azul e *Nova Guarapari* são bairros vizinhos e fruto de um mesmo processo: ambos fazem, também, fronteira com o bairro Meaípe, sendo que, antes, toda a área que abarcava os três bairros era nomeada Meaípe e Mucunã. A origem do nome *Meaípe* passa pelo mesmo enigma que *Guaibura*. Em tupi, Meaípe viria da junção de "ubeim", algo como "torta doce", com "aipe" –mandioca ou aipim – dando nome a um bolinho doce de mandioca. No entanto, a partir de pesquisas da comunidade, foi encontrada a palavra *M'nhang Uipe*, que tem origem no Borum e significa fonte, composta por "m'nhang (água) e "uipe (brotar).

É a partir dessas relações que o povo de Guaibura se denomina como *Borum M'nhang Uipe*, com o sentido de "gente da água que brota", sendo eles descendentes dos antigos *goyaimuras* da região. A comunidade que habita Guaibura – que se enquadra como uma comunidade tradicional tanto por sua história de ocupação do local quanto pelos determinantes previstos pelo Decreto nº 6040/2007 –, é composta não só por pessoas indígenas, mas, também, por cai-

çaras e moquequeiros, que habitam a área do istmo da península de Guaibura e fazem a utilização do pontal para atividades tradicionais como a pesca e a coleta de plantas específicas.

Em 2022, a população moradora da península tomou conhecimento do processo de implantação de um condomínio de luxo que ocuparia parte considerável do pontal da península. Esse processo, com início silencioso em 2019, só veio à tona quando a empresa, com plantas e imagens projetivas do condomínio, deu início à divulgação do projeto. O empreendimento – que prevê a construção de 76 unidades de apartamentos separados em seis torres com dois e três pavimentos no Morro de Guaibura – oferece residências com piscina e tecnologia de controle e automatização de dispositivos e sistemas tais como com luzes que acendem ou cortinas que se fecham com apenas um toque em telas digitais. O preço estimado de cada unidade varia entre R$ 2,7 e R$4,5 milhões de reais[81]. Descrito no site do empreendimento como "um lugar raro", o pontal da península contava, até então, com um pequeno morro com vegetação nativa, restinga em estágio intermediário e avançado de crescimento, que se estendia até a margem rochosa da península. Por possuir um olho d'água, um pequeno mangue e vegetação de restinga em estágio avançado, o Pontal de Guaibura está inserido em uma Área de Preservação Permanente (APP). Embora essa APP não abranja todo o espaço do pontal, o Pontal de Guaibura, em sua totalidade, foi tombado pelo Conselho Estadual de Cultura desde 1991, sendo reconhecido como parte do Patrimônio Histórico e Cultural da Mata Atlântica e Ecossistemas Associados. Apesar disso e das fracassadas tentativas anteriores de desenvolver um projeto imobiliário no local, o atual empreendimento de alto padrão ali surgido cercou a área e foi contundente quanto a não mais sair dali. Esses recentes acontecimentos originaram diversos movimentos e manifestações contrárias, especialmente pela população de Guaibura que ocupa,

[81] Esse valor representa entre 430 a 740 mil dólares, com cotação de janeiro de 2025, na qual 1 Dólar dos Estados Unidos/USD (220) = 6,0896 Real/BRL (790), conforme dados do Banco Central do Brasil.

faz o uso e mantém o morro e suas riquezas naturais há mais de um século.

Espaço de preservação que recebeu o cuidado da população que busca reconhecimento desde 2014 como uma comunidade de etnia Borum, o pontal era local de confraternizações, ações coletivas, coleta de plantas medicinais e prática de pesca para muitos dos moradores da península. Ou seja, construir um condomínio no local seria retirar dessa comunidade tradicional seu espaço ancestral comum, que foi até então preservado e, em muitas partes, reflorestado, com o esforço destas pessoas. Por esse motivo, o empreendimento foi desaprovado em peso pela comunidade de Guaibura e por moradores das imediações mais próximas. Essa desaprovação levou a comunidade a se organizar, exigindo que houvesse uma nova vistoria ambiental no local. Foi neste momento que o Instituto Estadual do Meio Ambiente entrou no conflito. Porém, antes mesmo de um parecer definitivo do órgão, a supressão da vegetação de restinga foi iniciada pela construtora, processo que segue em curso enquanto escrevemos este texto.

Como forma de protestar contra o que estava ocorrendo, alguns moradores de Guaibura, uniram-se à *ONG Gaya Religare* e produziram um Dossiê de Defesa Ambiental do Morro de Guaibura[82]. Trata-se de um diagnóstico técnico encabeçado por um biólogo que fez uma descrição da flora e da fauna do local, listando espécies ameaçadas de extinção existentes no morro e animais migratórios que utilizavam o pontal como seu lar temporário todos os anos. Nele, o especialista indica várias espécies ignoradas pelo laudo de vistoria do IEMA, comprovando seu trabalho a partir de fotografias e coordenadas das espécies descritas, como é comum em pesquisas na biologia. A ONG

[82] De autoria de Giuliano Negreli Martins (biólogo responsável pela caracterização do meio biótico, dissertação e coordenação da pesquisa), Willian Fernandes Vailant (documentarista, responsável pela pesquisa bibliográfica, dissertação e fotografias do dossiê) e César Ivan Pinheiro (arquiteto e urbanista, secretário da ONG Gaya Religare, responsável pela assessoria técnica, pesquisa bibliográfica e dissertação sobre o tema), o dossiê apresenta documentos que integraram a análise além do contato direto com César Pinheiro.

também encaminhou notas anexadas a documentos para diferentes órgãos públicos responsáveis pela proteção do local[83], exigindo que atitudes fossem tomadas diante do desmatamento e de outros impactos causados pela construtora. Além disso, a liderança indígena de Guaibura organizou e publicou um breve histórico de sua comunidade, enviando o mesmo junto à uma carta de autodeclaração para a Funai, cobrando ação do órgão diante da situação. Todos esses documentos, assim como as notas de repúdio e cartas aos outros órgãos, foram oficializados em cartórios e assinados por seus devidos responsáveis.

Alguns desses documentos foram apresentados pela jovem liderança indígena que se tornou interlocutora de pesquisa. Potira também se interessou por outros documentos: os escritos de Michelle. O compartilhamento de alguns desses papéis, como os resumos expandidos apresentados em congressos científicos, permitiu o estreitamento de relações. Esse também foi passo importante para acompanhar esse conflito que se desdobrava de uma maneira ainda não vista no município de Guarapari e tornou possível observar como uma comunidade tradicional adotou a linguagem burocrática dos documentos para protestar contra o empreendimento em uma área de importância socioambiental e cultural.

Documentos, disputas e o campo etnográfico: Contribuições da antropologia da burocracia

Obtendo uma resposta positiva da liderança indígena quanto à pesquisa, as preparações para entrar em campo começaram; No entanto, nos deparamos com a impossibilidade de um campo presencial seguro. O conflito havia se intensificado e nossa interlocutora de pesquisa recebeu uma notificação judicial informando que não poderia mais tocar publicamente no nome do empreendimento, tendo que se retratar em suas redes sociais. Além disso, o canteiro de obras

[83] Segundo o Dossiê de Defesa Ambiental do Morro de Guaibura, denúncias foram encaminhadas ao MPF, CONSEMA/SEAMA, IEMA, IBAMA, IDAF, SEMAG-Guarapari, MP, CAOA e à Promotoria de Justiça de Guarapari.

estava completamente cercado e passou a contar com seguranças, que buscavam impedir pessoas e turistas de frequentar até mesmo a área que não pertencia ao condomínio, causou ainda mais animosidade na população.

Em meio a isso, a trilha de papéis apenas crescia abrindo espaço para que pensássemos os documentos burocráticos como um campo mais seguro a ser explorado. Deste modo, a pesquisa se estruturou a partir de uma "etnografia de arquivo" (Cunha, 2004). Iniciamos a seguir "trilhas de papel" (Lowenkron; Ferreira, 2014). Nessa etapa da pesquisa, tomamos como principal material analítico os documentos produzidos por diferentes agentes em Guarapari diante de um conflito que envolve dimensões territoriais, políticas econômicas e até mesmo linguísticas. Um conflito socioambiental como esse dá espaço para uma disputa narrativa e imagética sobre o território e sobre maneiras de viver, negociadas entre o Estado, o mercado imobiliário e os residentes. Estes agentes não são unidades estanques, mas profundamente intercambiantes e que se materializam em contatos cotidianos e nos múltiplos documentos produzidos para defender suas posições no debate público.

Dentre o conjunto de documentos que escolhemos, se encontra o dossiê escrito pela ONG, encartes e projetos de empreiteiras e demandas escritas de autoria da comunidade e suas redes de parceria. Ao investigar a agência e a performatividade dos papéis, procuramos seguir a proposta de Ferreira (2022): intencionamos interpelar os documentos não em relação ao que eles dizem, mas, sim, ao que eles fazem, acionam ou provocam em determinados contextos, prestando atenção também na micropolítica das interações entre documentadores e documentados. Para isso, nos valemos de repertório metodológico proveniente de outros trabalhos etnográficos que examinam os impactos das tecnologias e procedimentos burocráticos, especificamente se tratando de populações tradicionais, como o realizado por Catarina Morawska Vianna (2014).

Entendemos que documentos burocráticos constituem uma forma de tecnologia governamental e, a partir disso, buscamos compreender um conflito socioambiental a partir da perspectiva antropológica, dando

atenção para os vários agentes e suas manifestações burocráticas ao analisar dinâmicas por trás do cumprimento das leis, para evidenciar como disputas narrativas se constroem a partir de disputas documentais.

O posicionamento da comunidade de Guaibura diante da disputa e os documentos produzidos pela mesma em conjunto à ONG, revelam uma transformação na forma e na linguagem do conflito social, assim como uma institucionalização parcial do mesmo. Tal processo é descrito por José Sérgio Leite Lopes como a "ambientalização" dos conflitos sociais e diz respeito a uma nova questão social e pública associada a um processo de interiorização, pelas pessoas e pelos grupos sociais, das diferentes facetas da questão pública do "meio ambiente" (Lopes, 2006). Deste modo, o processo de burocratização do conflito está atravessado pelo processo de ambientalização do mesmo.

A ambientalização dos conflitos também influencia a forma como a temática ambiental é apropriada e ligada a conflitos anteriores, reelaborados sob nova linguagem (Lopes, 2006, p.32). No caso de Guaibura, é se deparando com um conflito territorial que a comunidade tradicional indígena e caiçara percebe a necessidade de afirmar sua etnicidade publicamente. Além disso, o uso do discurso ambiental acaba sendo uma forma de legitimar esse tipo de reivindicação que está na esfera sociocultural, uma vez que nas últimas cinco décadas a temática ambiental ganhou espaço no debate público. Em especial, destacamos a emergência de conceitos tais como os de poluição industrial, desmatamento, crise climática e aquecimento global.

Trabalhar com documentos burocráticos como artefatos etnográficos é, muitas vezes, seguir "trilhas de papel", sendo tais "papéis – sejam eles físicos ou eletrônicos – declarados como a linguagem oficial do Estado: são eles que legitimam ações de cidadãos, empresas e órgãos, sendo exigidos na tomada de decisões em diferentes esferas. Mais que meros desdobramentos formais de ações estatais, documentos burocráticos são ações em si mesmas, que materializam o Estado na vida comum das pessoas (Gupta, 2012), incidindo sobre sujeitos, fatos e relações a que se referem (Ferreira, 2022).

Durante a pesquisa de campo, observamos como documentos – escritos, imagéticos e tecnológicos – foram mobilizados por vários

agentes em Guarapari: as construtoras, o Estado, as populações tradicionais e as organizações da sociedade civil. Sendo assim, percebemos como autorizações, laudos e pareceres técnicos são mediadores de uma disputa narrativa que se desenrola por meio de trilhas de papéis.

Trilhas compostas por documentos burocráticos não só oferecem um caminho interessante para a investigação antropológica, como também podem revelar como tecnologias e procedimentos burocráticos mobilizados "na trilha de papéis" técnico-administrativos são capazes de ocultar seu caráter político sob a faceta da técnica, tratando-se de "artefatos que persuadem por meio da forma" (Strathern, 1991 apud Riles, 2001). Essas trilhas intermináveis e um tanto incompreensíveis são muitas vezes desejadas pelas empreiteiras, já que produzem uma exterioridade e objetividade em algo já decidido econômica e politicamente (Morawska Vianna, 2014, p.22).

Palavras finais sobre o deslocamento do olhar e do agir

A etnografia aqui apresentada se encontra em curso e pretendeu abordar um importante movimento que pode ser visto pela ótica da "cultura com aspas" (Cunha, 2018), isto é, dos usos criativos e engajados que as comunidades tradicionais fazem dos conceitos estatais. No caso de Guaibura, a própria comunidade e sua liderança falam sobre sua memória e seus costumes de maneira brilhante em documentos produzidos por si próprios. Há também uma busca por "oficialidade", fazendo uso de cartórios, assinaturas, e-mails e mobilizando e endereçando entidades governamentais e divulgação em redes sociais.

Abordar esse campo sob a perspectiva da antropologia da burocracia expôs, na realidade, um dilema a ser estudado: mesmo com as comunidades tradicionais mobilizando a linguagem estatal e elaborando documentos burocráticos, ainda se notam desigualdades e dificuldades nas garantias dos direitos territoriais. Assim, a etnografia assume uma outra temporalidade, acompanhando os desdobramentos legais e as "facetas técnicas" que podem, por vezes, parecer permitir desdobramentos "intermináveis.". Apesar disso, foi interessante notar como há uma disputa narrativa que ocorre a partir de um debate do-

cumental. Esta utiliza-se de tecnologias burocráticas como principal ferramenta de persuasão.

Além disso, a discussão abre espaço para refletir sobre os modos de colaboração ou participação de antropólogas/os em campo (Kennemore; Postero, 2020), que podem, ou não, ser traçados, demandados e conquistados no curso de uma investigação científica. O estudo de outras etnografias, que evidenciam as contradições entre trabalho e meio ambiente, por exemplo (Cioccari, 2012), mostram que "tomar partido" ou não, como ação de pesquisa, pode ser alvo de discussão crítica e levado em consideração na descrição etnográfica. Qual deve ser o posicionamento da Antropologia em um cenário de tantas complexidades, já que a atuação própria da disciplina é tão próxima das grandes burocracias? Como pode essa "disciplina de palavras" (Mead, 1974), em um nível de iniciação científica, contribuir com a garantia de direitos das comunidades tradicionais, compromisso histórico da antropologia brasileira?

Já o deslocamento no posicionamento etnográfico demonstrou a abertura para uma abordagem possível dentro da antropologia da burocracia, em concordância com a perspectiva defendida por Laura Nader (2020), quando esta menciona o deslocamento do olhar do antropólogo dos "de baixo", que estão a ter seus direitos retirados, para assim estudar os "de cima", que desfrutam de uma primazia de direitos – no sentido que o serviço que realizamos no passado poderia ser ampliado para incluir outro serviço, tanto social quanto científico, de escrever etnografias para os "nativos", estudando e falando sobre aqueles "de cima", sejam estes da iniciativa privada ou pública, que com apenas alguns documentos e assinaturas podem mudar o rumo tanto de uma comunidade tradicional, como de uma cidade inteira.

Referências

BRASIL. Lei Nº 15.004, de 16 de outubro de 2024. **Confere o título de Capital Nacional da Biodiversidade Marinha ao Município de Guarapari, no Estado do Espírito Santo**. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2024.

BOUDOU, Christian Jean-Marie. **Da "cidade-saúde" à "cidade-turismo**": a invenção da praia turística de Guarapari (ES) – uma geografia histórica dos usos do litoral. 2017. 148 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2017.

CIOCCARI, Marta. Perigos, Riscos e Destino: um estudo das percepções de trabalhadores em minas de carvão. **Revista de Ciências Sociais – Política & Trabalho**, João Pessoa, n.37, 2012.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo imperfeito: Uma etnografia do arquivo. **Mana**, v.10, n.2, 287-322, 2004.

DA CUNHA, Manuela Carneiro. **Cultura com aspas**. Ubu Editora LTDA-ME, 2018.

FERREIRA, Letícia. Encontros etnográficos com documentos burocráticos: Estratégias analíticas da pesquisa antropológica com papéis oficiais. **Etnografías Contemporáneas**, [S. l.], San Martín, v.8, n.15, pp. 162–185, 2022.

GUPTA, Akhil. ***Red tape:*** *Bureaucracy, structural violence, and poverty in India*. Durham: Duke University Press, 2012

KENNEMORE, A.,; POSTERO, N. Métodos etnográficos colaborativos: ¿Un desmantelamiento del "armario de escobas"?. **Etnografías Contemporáneas**, [S. l.], San Martín, v.6, n.11, p.70–102, 2020.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede**. Edufba, 2012.

LOPES, José Sérgio Leite Sobre processos de ambientalização dos conflitos e sobre dilemas da participação. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v.12, n.25, p. 31–64, 2006.

LOWENKRON, Laura e FERREIRA, Leticia. Perspectivas antropológicas sobre documentos: diálogos etnográficos na trilha dos papéis policiais". Em Ferreira, Leticia e Lowenkron, Laura (org.). **Etnografia de documentos:** pesquisas antropológicas entre papéis, carimbos e burocracias. Rio de Janeiro: E-papers, p. 17–52, 2020.

MARTINS, Giuliano N.; PINHEIRO, César Ivan P.; VAILANT, Willian F.. **Morro de Guaibura.** Diagnóstico Técnico Para Conservação Ambiental. 2023. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1qcx2Wn4hmjVofp-cI1yr31amOHHzvjzq/view

MEAD, Margaret. (1975). *Visual anthropology in a discipline of words*. ***Principles of visual anthropology***, *3*, 3-12.

MORAWSKA VIANNA, Catarina. A Trilha de Papéis da Usina Hidrelétrica de Belo Monte: tecnologias de cálculo e a obliteração da perspectiva dos povos impactados". **Revista Anthropológicas,** Recife, v.25, n.2, pp. 22–40, 2014.

NADER, Laura. Para cima, Antropólogos: perspectivas ganhas em estudar os de cima. **Antropolítica – Revista Contemporânea de Antropologia**, Niterói, n.49, 2020.

Capítulo 15

Arqueoafetos: Afetos pedidos/Dos afetos perdidos/ Desafetos lançados

Washington Luiz dos Santos Ferreira[84]

Por que *Arqueoafetos*? Premissas Conceituais e Metodológicas

Desde a perspectiva contemporânea da *Arqueologia*, interessa-nos tentar compreender a multiplicidade de inter-relações humanas, utilizando – enquanto processos e instrumentos analíticos -, os seus respectivos vestígios materiais. Ao buscar eleger um conjunto de vestígios materiais e uma metodologia pertinente e adequada para o registro e a categorização tipológica de algumas destas inúmeras (mas recorrentes e persistentes) interações humanas, optamos pelos "bonecos" como objetos de estudo, e pela etnofotografia, como técnica investigativa. A utilização do neologismo *Arqueoafetos* circunscreve a intenção de remeter, simultaneamente, aos *Arquétipos*[85], e à *prospecção arqueológica* – a fase inicial da pesquisa neste campo, para o delineamento das suas possibilidades. O conjunto de situações imagéticas foi *prospectado*, por meio da busca ativa em campo, e registrado através de câmeras fotográficas digitais e *smartphones*, em situações reais, sem quaisquer manipulações ou pós-processamento das imagens; elas retratam "bonecos" de diferentes contextos cultu-

[84] Oceanógrafo; doutorando em Arqueologia (Programa de Pós-Graduação em Antropologia, UFPEL – Universidade Federal de Pelotas); pesquisador associado ao *LABGERCO – Laboratório de Gerenciamento Costeiro* e ao *LASCA – Laboratório de Aprendizagem com Seres, Coisas e Ambientes* (FURG – Universidade Federal do Rio Grande). <https://orcid.org/0000-0002-1041-3584> E-mail: chingksw@gmail.com

[85] (*sensu* Jung, 1964; 1978; 2000).

rais, perdidos, descartados e/ou ofertados. A distribuição espacial dos registros envolveu, principalmente, trechos do litoral sul do Brasil (SC e RS), e algumas amostragens no exterior.

Resultados

Dentre o conjunto de constructos antropomórficos registrados nas imagens, percebe-se uma grande recorrência de algumas categorias e subgrupos:

Brinquedos Infantis: produção artesanal/caseira (pano, papel, madeira, sucata); produção industrial massiva (borracha, chumbo, plástico, resinas): personagens de Histórias em Quadrinhos, desenhos animados, filmes, videogames (Disney, Maurício de Souza...); personagens de fábulas e releituras de contos populares, livros clássicos de aventuras infanto-juvenis (branca-de-neve, piratas...); miniaturas de personagens reais e fictícios, como modelos "desejáveis" de aparência/habilidades/comportamento (*Pinóquio*, *Barbie*, *Rambo*, *Frozen*...).

Artefatos Religiosos: esculturas e adereços (positivas) de cultos/devoção, oferendas/agradecimentos, preces/pedidos/encomendas; (negativas) de ofensas/injúrias/maldições para desafetos.

Robôs (mecanismos antropomórficos, serviçais para a segurança e conforto humano – *National Kid* e outros de origem japonesa; filme *Eu Robô*...) e **Androides** (constructos para serviços perigosos/inviáveis – radiação/calor/frio extremos, desde "objetos" de uso, até máquinas insurgentes, detonadoras da revolução tecnotrônica instituinte da "sociedade das máquinas", da qual os humanos viriam a se tornar escravos e dependentes (*Blade Runner*).

Outras Representações Antropomorfizadas: referências de vegetais (personagens "entes", do filme *O Senhor dos Anéis*...); de animais (coelhos, macacos, ratos, patos...); de estruturas/elementos artificiais (versões 2D/3D do personagem "João-palito").

Nesta grande diversidade tipológica de "bonecos", pode-se reconhecer múltiplas formas e processos relacionais, entre os humanos seres, tanto a partir do(s) modo(s) como sua idealização e constituição visa atender objetivos relacionais específicos, como a partir do(s) modo(s) de descarte ou perda dos mesmos – o que tem muito a dizer de

nossos processos relacionais. Segue um pequeno portfólio panorâmico desta *tecnodiversidade representacional* dos **afetos** e **desafetos** humanos, plasmados em diferentes "bonecos" (Figuras 1 e 2).

Portfólio condensado



Figura 1: Do alto para baixo, da esquerda para direita:
a) "caboclo", margem de canaleta pluvial (Praia do Cassino, RS);
b) imago de "vodu" (Praia da Armação, Florianópolis, SC); c) "garçom" (Avenida Beira-mar Norte, Florianópolis, SC); d) androide "mercenário" (Praia do Cassino, RS); e) "entidade" (litoral do Peru).

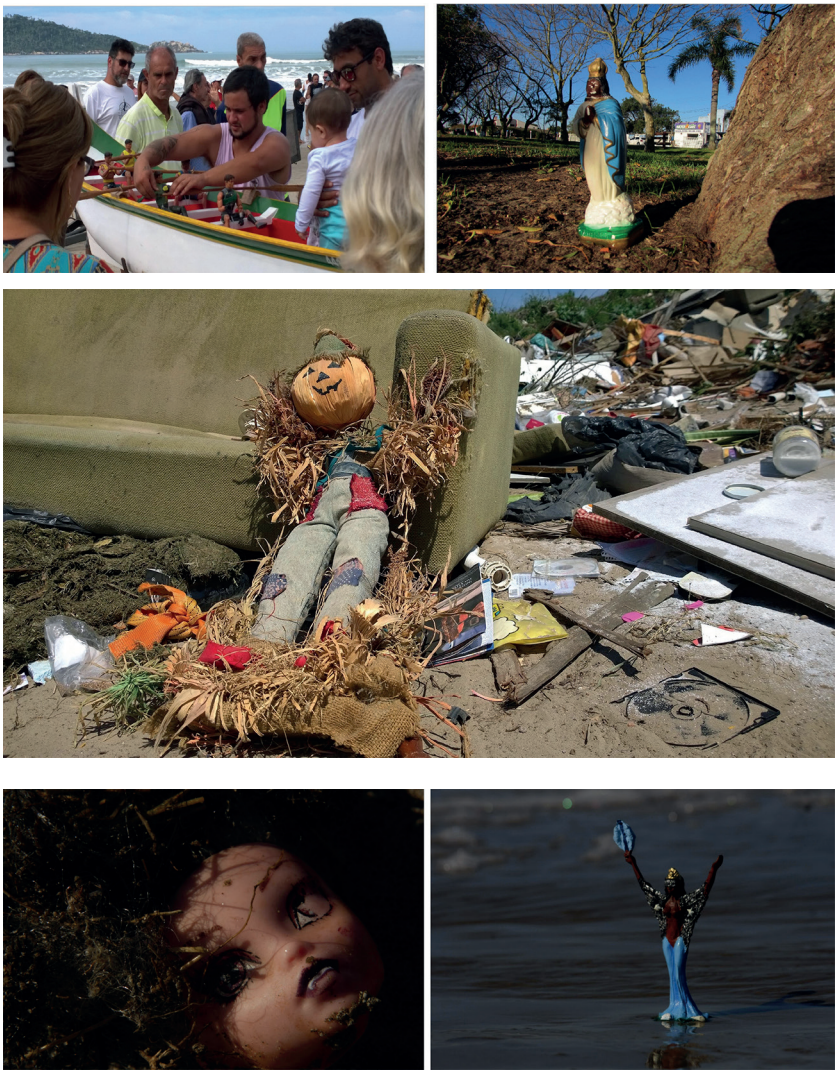


Figura 2: Do alto para baixo, da esquerda para direita: a) “baleeiros” (Praia do Campeche, Florianópolis, SC); b) N.S. cristã (Praia do Cassino, RS); c) “espantalho” (depósito municipal de resíduos sólidos, Praia do Cassino, RS); d) “medusa” náufraga (Praia do Cassino, RS); e) “Iemanjá” (Praia do Cassino, RS).

Jogos Interpretativos: Representações antropomórficas no universo mágico-religioso

Ao longo da trajetória humana sobre a Terra, diferentes culturas vêm compartilhando similaridades nos mitos de origem do mundo, em muitos dos quais os humanos teriam sido criados a partir da "modelagem" do barro (terra + água = argila) pela(s) divindade(s), formando esculturas que emergiriam para a vida, após ser-lhes soprada a *anima* vital. Reciprocamente, grande parte das culturas religiosas do mundo tende a representar as forças e processos da natureza e/ou a(s) sua(s) divindade(s) de modo antropomórfico, reproduzindo imagens destes seres e processos, como se humanos fossem, com tais características físicas e comportamentais.

Assim, criador e criatura se alternam sucessivamente, trocando inúmeras vezes de posição nestes jogos, aos quais denominamos "religiões", mas a relação preponderante entre o "modelador" e o "modelo" é recorrente, e a ambiguidade, permanente. Estes modelos representacionais podem se configurar como o nicho primordial de nosso contínuo e reiterado apego aos "bonecos", e a expressiva profusão dos elementos de conotação mágico-religiosa dentre aqueles perdidos e/ou descartados.

Imagens das Culturas e Religiões de Matriz Africana

Como, apesar da sua pretensa afinidade cultural eurocêntrica, o extremo sul do Brasil é caracterizado pela maciça presença e resistência afrodescendente, dentre os vestígios de imagens antropomórficas prospectadas no seu litoral, se destacam aquelas associadas, direta ou indiretamente a este universo referencial. Tal conjunto se justifica pela grande diversidade de cultos e denominações religiosas de matriz africana ali radicadas, e os grandes fluxos e peregrinações religiosas destas comunidades.

Os Laços dos *Afetos*

Um dos eventos de destaque da religiosidade de matriz africana na região é a *Festa de Iemanjá*, à qual comparecem, todos os verões,

milhares de fiéis para as homenagens a este *Orixá*, e todo o panteão associado. Como dentre os seus atributos, se encontram as águas e seus seres, a maternidade e a beleza, são ofertadas grande quantidade de miniaturas de barcos, perfumes, e "bonecas" representando a própria *Iemanjá*, ou de crianças como *ela* caracterizadas. *Ela*, que é também reverenciada como madrinha dos bons *afetos*, do amor.

Na cidade de Salvador, Bahia (maior contingente afrodescendente do mundo, e "capital" cultural dos cultos afro-brasileiros), também são registradas cenas similares:

> [...] na praia (do Rio Vermelho) [...] foi erguida uma pequena casa para ***Iemanjá***, e ali a **sua imagem é guardada e reverenciada** [...]. Na colônia de pescadores, local onde os balaios com as oferendas são depositadas, longas filas vão se formando. Todas as pessoas trazem presentes nas mãos. **Os fiéis acreditam que *Iemanjá*, vaidosa, adora receber** sabonetes, pentes, espelhos e colônias de alfazema. Flores e **bonecas também a alegram** (Linsker, 2004, p. 31-32; grifos meus).

Desencadeadores de Processos Mágicos aos *Desafetos*

Outros significados e intenções, bastante distintos, podem estar presentes em diversas imagens, que parecem denotar a intencionalidade de, por meio da magia, se atingir negativamente a outrem, como nos ritos do *Vodu*. Esta intencionalidade pode estar expressa por alfinetes metálicos atravessando a cabeça de tais "modelos" dos respectivos *desafetos*:

> [...] o ***Vodu* é uma religião politeísta africana**, de caráter sincrético, que foi levada ao Haiti por escravos, no século XVI; o termo deriva da palavra *Vaudoux*, dada a um deus serpente, com poderes de oráculo [...]. Existem dois tipos de ritos no *Vodu*: o *Radacanzo*, baseado no catolicismo e na magia branca, e o *Petro*, ou magia negra [...]. Os deuses do rito *Petro* têm um caráter

> agressivo e são invocados, tanto para o bem, como para o mal. **Nos rituais de magia negra**, os fiéis invocam espíritos da destruição e sacrificam animais. Também fazem uso das *Paket*, bonecos feitos de madeira ou cera, que **representam os indivíduos aos quais se quer fazer mal**, queimando-as ou **alfinetando-as em algumas partes cruciais do corpo** (Cohen, 2005, p. 57; grifos meus).

Além desta imagem "clássica" dos artefatos de *Vodu*, foram registradas intencionalidades similares para com os *desafetos*, em outros suportes, como "bonecos" de pano, recheados de carne, e imagens de pessoas (em louça branca), com os olhos vazados ou queimados. A literatura refere ainda outras formas religiosas desta intencionalidade negativa:

> [...] **do ponto de vista do código moral iorubá, a magia pode ser boa ou má, lícita ou ilícita**. Bruxaria e feitiçaria são, via de regra, expressões de magia ilícita, porque visam a destruição de um indivíduo ou de um grupo. A feitiçaria é praticada quase exclusivamente por homens, e a bruxaria quase exclusivamente por mulheres. **Enquanto o feiticeiro faz uso de recursos materiais para suas práticas, a bruxa os dispensa**: deixando o próprio corpo adormecido durante a noite, atua diretamente com sua alma sobre as almas de outras pessoas [...]. **Os feiticeiros**, por sua vez, **servem-se de vários procedimentos e técnicas para destruir as vítimas**. Uma das técnicas possíveis recorre ao poder de **Exu**, usado **em forma de *sigidi*, um boneco feito de argila** à qual se misturou elementos dotados de qualidades mágicas. O *sigidi* fica guardado num canto da casa ou no santuário de Exu e quando **o feiticeiro** quer encarrega-lo de algum serviço, **dota-o de poderes sobrenaturais** e canta ou recita um **encantamento com o nome da vítima**, visando causar-lhe danos. Uma **miniatura de porrete**

> é colocada na mão desse **boneco de argila** para que ele possa **atuar durante o sono da vítima** (Ribeiro, 1996, p. 93; grifos meus).

"Tirar a mão" – Cerimônias de "desfiliação" de Filhos de Santos

Além destas imagens antropomórficas de religiões de matriz africana, associadas a diferentes intencionalidades (dos **Afetos Pedidos e dos Desafetos)**, também foi possível registrar um conjunto, resultante do processo de *desvinculação* de fiéis, que haviam feito seus votos e aderido às obrigações inerentes à condição de Filhos/Filhas de Santo, e que, por quaisquer motivos, voluntariamente, tenham decidido se afastar das mesmas (ou que tenham vindo a falecer).

Nestas situações, todos os objetos sagrados de tais Filhos/Filhas de Santo (as imagens dos seus **Orixás**, e seus respectivos **Otás**) devem ser "devolvidos" aos respectivos elementos, em meio à natureza (nos campos, rios, cachoeiras, ou no oceano), por isso, a grande incidência de tais objetos nas praias do litoral RS. Nestes casos (que constituem parte dos *Afetos Perdidos*), o descarte das imagens não configura desrespeito, mas – pelo contrário – a estrita observância aos ritos e fluxos energéticos **humanos /não humanos /sobre-humanos**, que regem tal sistema de crenças.

Afetividades e Psicopatias nas Relações Humanas nas Interações com "Bonecos"

As emoções humanas asseguram os laços de coesão e tensão das pessoas com suas respectivas famílias e comunidades, as quais se constituem em formações coletivas muito singulares, marcadas pelos diferentes contextos culturais e socioeconômicos envolventes. Tais situações, a princípio "endêmicas", particulares, têm muito a dizer a nossa sociedade atual, pretensamente globalizada, pois elas retêm um acervo de informações relíquias e expressam mecanismos de resistência e adaptação das pessoas e comunidades às contínuas mudanças e intervenções no contexto envolvente.

> [...] Rodrigo entrou no quarto da **filha morta**, quedou-se a olhar para a ***boneca***, **que jazia sobre a cama**, e depois, vendo a tia parada à porta, perguntou: – A Alicinha já voltou do colégio? [...]. De repente, lembrando-se de tudo, Rodrigo soltou um gemido [...], deitou-se na cama e desatou num choro convulsivo. Ficou ali, horas e horas, **conversando em surdina com a *boneca*, como se ela fosse uma pessoa**. Quando batiam na porta, gritava: me deixem morrer em paz"! [...]. Depois, tornou a cair na cama [...], **agarrou a *boneca*, apertou-a contra o peito, beijou-lhe as faces, os cabelos** ..., meteu a cara no travesseiro, e procurou pensar na própria morte (Veríssimo, 1987, p. 126-127; grifos meus).

A perspectiva de compreensão da efetividade da afetividade subjacente às relações sociais, através da análise (comparada em diferentes contextos espaço-temporais) das interações humanas com os "bonecos", pode revelar, simultaneamente, a persistência de formas e processos relacionais muito antigos e disseminados, como outros muito particulares e pessoais/locais, mais contemporâneos; tal ambivalência possibilitaria um grande exercício criativo/reflexivo, o que incidiria na ampliação perceptual coletiva, e do patrimônio cultural compartilhado, associado a tais produtos (os "bonecos") e manifestações (as interações humanas com os mesmos):

> [...] uma análise apresentada pelo site *Knowledge Nuts* revela detalhes da psicologia por trás de imagens e hábitos, que podem ser arrepiantes para uma considerável parte da população. **Entre esses itens aterrorizantes, certamente estão os *palhaços* e as *bonecas*** [...]; uma das explicações recorre ao que Freud chamava de "mistério", o que nada mais é do que uma sensação estranha, sobre um lugar onde **algo parece familiar e fácil de reconhecer, mas não com tanta clareza**. Nesse caso, **elas geralmente representam a figura humana, mas não são humanas**, e isso é o que causa a salada em nosso cérebro. **O *medo* de *imagens que***

> ***representam seres vivos* é chamado *automatonofobia***, mas não é correto associá-lo a essa estranha relação que alguns possuem com os brinquedos desse tipo [...]: as pessoas possuem emoções diferentes com relação às bonecas; **elas não costumam sentir medo, mas sim se sentem arrepiadas, perturbadas** (Sanson, 2017; grifos meus).

A associação das imagens de seres humanos como algo assustador foi, em diversas oportunidades, contatada pelo encontro de muitas "bonecas" decapitadas ao longo do litoral: estas "criaturas", acidental ou intencionalmente seccionadas, sempre imprimiram uma sensação de "estranhamento" ou "terror", mesmo em adultos que testemunharam tais encontros. Registros similares foram relatados para outras latitudes:

> [...] pesquisadores percorrem a **costa do Golfo do Texas** em busca de pássaros, tartarugas e mamíferos marinhos ameaçados de extinção, em um esforço para entender o ecossistema costeiro – e, no processo, **encontram muito lixo que é trazido pelo mar**. Mas, entre bolas de vôlei, solas de sapatos e outros detritos aleatórios que eles encontram, **um tipo de lixo se destaca**: **bonecas velhas e assustadoras** [...]. Os cientistas encontram bonecas nessa costa há anos, mas só recentemente começaram a divulgar os achados em redes sociais. Um dos primeiros itens do tipo a atrair muita atenção *online* foi a descoberta da **cabeça de uma boneca inflável** [...]. Os profissionais também leiloam os brinquedos para arrecadar dinheiro para os esforços de reabilitação de tartarugas marinhas e aves na região; portanto, **embora os cientistas sintam um pequeno arrepio toda vez que encontram uma cabeça de boneca decapitada olhando para eles**, a longo prazo, o desconforto temporário vale a pena, para ajudar a proteger o ecossistema costeiro de ameaças ainda mais assustadoras, como a poluição (USP, 2022).

Tais “encontros” são recorrentes, pelo fato de, além da contínua produção massiva e industrial de brinquedos plásticos, as conexões dentre os membros e a “cabeça” destes antropomorfos são muito frequentemente desarticuladas, durante as atividades do brincar e do transporte (outra evidência dos *Afetos Perdidos*). Uma vez desconectadas, estas “cabeças” são facilmente transportadas pelas correntezas nos rios e mares, até serem novamente depositadas em alguma faixa de praia, onde poderão “assombrar” a muitas pessoas.

Interações Humano-Maquínicas

O subconjunto de *robôs*, *ciborgues* e *androides* também constituiu uma parcela considerável dos “bonecos” registrados nesta pesquisa, especialmente enquanto itens constitutivos dos *Afetos Perdidos*: nenhum dos artefatos localizados exibia quaisquer traços de depreciação ou violência (corte, queima), mas, antes, de acidentes de uso (pelas crianças que os manipularam, provocando a desarticulação e extravio de diferentes “peças” anatômicas).

Este conjunto parece refletir a grande atração tecnotrônica que a sociedade de consumo e da informação impõe às suas populações. Desde muito cedo, as crianças são “familiarizadas” com tais entidades maquínicas, em um processo de aprendizagem de longa duração, que leva tais educandos à “naturalização” da existência de tais seres, e da necessidade de convivência com os mesmos. Diversas obras literárias de ficção científica, relativas a abordagens totalitárias e de controle centralizado da sociedade pelo Estado tecnificado, problematizam a perspectiva recorrente de controle das emoções, seja com a intenção de se evitar a manifestação de determinadas opiniões e sentimentos (diante de alguma decisão/pressão política e/ou superior), seja como medida prescritiva, sobre o modo como os “súditos” devem se relacionar com os demais habitantes – humanos ou não:

> [...] na narrativa de Dick[86], há vários momentos em que o "Teste de Empatia *VoigtKampff*" é aplicado como **uma forma de verificação, se o entrevistado é de fato *humano*, ou não passa de um *androide***. Esse teste garante o controle de que corpos robóticos sejam eliminados. Apesar de haver determinadas suspeitas e dossiês de supostos *androides*, realizados e organizados pelo departamento de polícia, **é possível que existam *androides* ainda não identificados**, de modo que o teste funciona como uma garantia, para que os caçadores possam completar suas missões e eliminar os intrusos no planeta Terra (Krüger; Marques, 2019, p. 52; grifo meus).

Por outro lado, leituras perspicazes e sensíveis dos processos de vivência e das interações infantis (seres que "sabem" dialogar com seus "bonecos") para com o seu ambiente são instigantes, quanto ao empobrecimento da percepção e criatividade, decorrentes desta referida "formatação" da psique individual, segundo os padrões de referência da sociedade e da cultura envolvente – sempre instáveis e volúveis -, mas com forte tendência censória e repressora:

> [...] criança pensa; mas faz **também algo mais importante, que amadurecendo, desaprendemos: ela *é***. Contemplando uma mancha na parede, um inseto no capim, ou a revelação de uma rosa, ela não está apenas olhando. Está ***sendo*** tudo isso em que se concentra [...]. Tem intuição de tudo, tem o ***saber inocente***. **Perderemos essa sabedoria da inocência, na medida em que formos *domesticados***, necessariamente encaixados na ***realidade*** em torno. Queiram os Deuses

[86] [...] a obra, originalmente intitulada *Do androids dream of electric sheep*? (1968), serviu como inspiração para o roteiro [do filme] *Blade Runner* (1982), dirigido por Ridley Scott. Cabe ressaltar, no entanto, que as narrativas apresentam distinções; sem aqui fazer um trabalho de tradução intersemiótica, vale ressaltar que são obras distintas [Krüger;Marques,, 2019, p.: 51; grifos meus].

> que, nesse processo de domesticação, a gente consiga **preservar a capacidade de sonhar**, pois **a utopia será o terreno da nossa liberdade** (Luft, 2003, p. 23-24; grifos meus).

Talvez possamos, como as crianças, (re)aprender a sonhar e nos relacionarmos de modo espontâneo, saudável e legítimo com(o) nossos "bonecos", representantes no plano material de nossos "amigos invisíveis" (também eles, nossos *afetos* e *desafetos* simbólicos), desprogramando a formatação indutiva, que cada modelo e padrão de referência cultural acaba impondo aos seus concidadãos. Para isso, necessitamos perceber, reconhecer e desmitificar os muitos, complexos e interatuantes *afetos* e *desafetos* envolvidos no conjunto das relações humanas, expressos nas interações individuais e coletivas com as diversas categorias e "personalidades" de nossos "bonecos", especialmente nossos *robôs*, *ciborgues* e *androides*:

> [...] **uma decorrência política que pudemos extrair do *Ciborgue*** de [Andy] Clark – e para a qual necessitamos estar atentos – **é a questão da exclusão**. Se hoje falamos em exclusão social, exclusão econômica, exclusão política, exclusão cultural, exclusão escolar, exclusão digital, o que Clark teoriza sobre a essência humana pode nos levar a pensar em uma *exclusão humana*. Ou seja, o humano que mais acoplar tecnologias – e isso, mais uma vez, é fruto do poder de compra (com suas causas e consequências), do investimento feito nas melhorias humanas – poderá ser mais inteligente, mais atlético, mais bonito, mais culto etc. E mais que isso: se o humano se define como tal através do acoplamento de tecnologias, o baixo poder de compra o excluiria de sua espécie? Aí sim, além de classes sociais, ***teríamos classes humanas, graduadas de acordo com as tecnologias acopladas?*** Que fique claro: a inferência da exclusão humana foi extraída da definição de *homem*, dada por Clark, porém a história vem corroborando ou construindo esse panorama (Molina, 2007, p. 98-99; grifos meus).

Neste aspecto, faz-se necessário revisitarmos outro "clássico" da literatura *Ciborgue*, e o seu papel no questionamento dos valores identitários dentre tais "espécies" de seres:

> [...] **diferentemente das esperanças do monstro de *Frankenstein*, o *ciborgue* não espera que seu pai vá salvá-lo**, por meio da restauração do Paraíso, isto é, por meio da fabricação de um parceiro heterossexual, por meio de sua complementação em um todo, uma cidade e um cosmo acabados. **O *ciborgue* não sonha com uma comunidade**, baseada no modelo da família orgânica, mesmo que, desta vez, sem o projeto edípico. **O *ciborgue* não reconheceria o Jardim do Éden; ele não é feito de barro e não pode sonhar em retornar ao pó** (Haraway, 2017, p. 39-40; grifos meus).

Tal autora é referência inequívoca para as novas gerações de pensadores atuantes na discussão sobre as interações humano-maquínicas:

> [...] o *ciborgue*, assim, é a representação da fragmentação dos limites que existiam entre o ser humano e os animais, e entre aqueles e a máquina [...]. A fronteira, até então estável entre a humanidade e os animais, é questionada, desintegrada. Essa desestabilização afeta, assim, a própria concepção de humanidade que passa a se enxergar em um limbo no centro da dicotomia humano/animal. O mesmo raciocínio ocorre com as **novas relações entre seres humanos e as máquinas**, cujas barreiras são transgredidas, a tal ponto que **a ideia de essência humana é questionada**, **tornando duvidosa a dicotomia natural/artificial**. A máquina, cada vez mais com atribuições humanas, suscita um questionamento: se o que é máquina, é sabido por ser construído, o que é ser humano? A ideia metamórfica do *ciborgue* surge, assim, como uma subversiva correlação entre a humanidade e os demais seres que, ao serem humanizados, metamorfoseiam a própria concepção de

> humanidade em um complexo jogo de fluidas relações (Vieira; Andrad, 2019, p.191-192; grifos meus).

O pesquisador Ray Kurzweil, atuante no desenvolvimento da inteligência artificial, questionado sobre as questões éticas e dos riscos sociopolíticos associados ao incremento contínuo da capacidade de processamento (e de tomada de decisão), pelos constructos eletrônicos e cibernéticos, entende que:

> [...] **o melhor jeito de nos defendermos é refletir os valores que respeitamos** em nossa sociedade hoje, valores como democracia, tolerância, apreciação pelo próximo, liberdade de expressão, e por aí vai. Para ele, **máquinas criadas nesse ambiente aprenderiam a cultivar os mesmos valores**. Não é uma estratégia infalível, diz Kurzweil. Mas é o melhor que podemos fazer (Nogueira, 2015,p. 235; grifos meus).

Em relação à crescente tendência geopolítica de destinação de vultuosos investimentos técnico-científicos e financeiros, para o desenvolvimento de estruturas e processos de engenharia *cyborg*, este autor destaca que:

> [...] de todos os projetos sendo desenvolvidos atualmente, o mais revolucionário é a tentativa de conceber uma interface direta e de mão dupla entre o cérebro humano e o computador [...]. **O que pode acontecer à memória humana, à consciência humana, e à identidade humana, se o cérebro tiver acesso direto a um banco de memória coletiva?** [...] Tal *cyborg* já não seria humano, ou mesmo orgânico. Seria algo completamente diferente. Seria tão fundamentalmente outro tipo de ser, que não podemos sequer compreender as implicações políticas, psicológicas, ou filosóficas (Harari, 2015, p. 418-419; grifo meus).

Um paralelo interpretativo que entendemos possa ser relevante, se refere às aproximações entre tal contemporânea discussão das interações humano-maquínicas, com alguns dos argumentos contidos na releitura dos "Contos de Fadas". No depoimento da personagem *Frau Totteeinder* – a nova versão da arquetípica bruxa (irmãos Grimm), que havia sido queimada pelos irmãos João e Maria, perdidos na floresta -, ela detalha os procedimentos mágicos utilizados para espionar o mestre carpinteiro *Gepeto* ("pai" de *Pinóquio*, dentre muitos outros bonecos de madeira), inimigo de toda a população da "Cidade das Fábulas":

> [...] há tempos, descobri que ***Gepeto* era o verdadeiro Adversário**..., **o poder por trás do Império**. *Gepeto* **esculpiu muitos filhos e filhas novos todo ano**; com o tempo, treinou outros para ajudá-lo a criar mais filhos, e mais depressa. Os aprendizes juniores cuidam do trabalho bruto, esculpindo corpos e membros. Aprendizes seniores realizam o trabalho mais delicado, dando acabamento às cabeças e mãos, por exemplo. Aí, **depois que o trabalho final é inspecionado e aprovado pelo próprio *Gepeto*** em pessoa, **um de três pintores adiciona os toques finais** (Willingham *et al.*, 2008-2011, p. 40-42; grifos meus).

Para o tema em discussão, importa que o personagem de *Gepeto* seja identificado como o "criador" de bonecos de madeira – o idealizador de um exército de autômatos, guiados por seu ideário totalitário, retomando a perspectiva da ameaça latente na criação (especialmente massiva) dos constructos antropomórficos, para a segurança e liberdade das próprias pessoas.

Neste caso, o artífice utiliza-se de madeira de um "bosque mágico", para dar "vida" às suas criações; magia que desliza seu ambíguo sentido, entre as religiões e as ciências, que nunca abdicaram da primazia de tais criações antropomórficas, perversamente similares aos humanos seres.

Tais obras interpretativas, relativas ao cotidiano "mágico" e seus devires, parecem ter muito mais probabilidade de se revelarem veros-

símeis, do que tantas versões "oficiais" (pretensamente realistas), ao (re)pensarmos os papeéis concebidos/vividos na(s) sociedade(s), pelos sucessivos códigos, impostos a partir dos "programadores", que tendem a fazer de cada "ser" – biológico ou constructo -, um mero "boneco", quando muito, articulado e mentiroso, eficaz e mediocretinizado:

> [...] **não devemos nem antropomorfizar** nem objetivar **os aparelhos**[87]. Devemos captá-los em **sua concretude cretina de um funcionamento programado**, absurdo, a fim de podermos compreendê-los e, destarte, inseri-los em metaprogramas. O paradoxo é que tais metaprogramas são jogos igualmente absurdos. Em suma: **o que devemos aprender é assumir o absurdo, se quisermos emancipar-nos do funcionamento**. A liberdade é concebível apenas enquanto jogo absurdo com os aparelhos. Enquanto jogo com programas, é concebível apenas depois de termos assumido a política, e a existência humana em geral, enquanto jogo absurdo. **Depende de se aprendermos em tempo a sermos tais jogadores, se continuarmos a ser "homens", ou se passaremos a ser robôs**; se seremos jogadores, ou peças do jogo (Flusser, 2019, p.: 33; grifos meus).

Referências

CLARK, Andy. **Natural-Born Cyborgs:** minds, technologies, and the future of human intelligence. New York, US: Oxford University Press, 2003.

COHEN, Marleine. *Estranhos ritos no silêncio da selva* (pp: 56-57).

[87] No caso, a expressão "aparelhos", utilizada pelo autor, é convergente com a perspectiva de mecanismo de opressão e controle centralizado do Estado (Foucault, 2014). A mesma contribui para evidenciar a tendência de similaridade crescente dos simulacros de seres humanos com seus modelos, como expressa a necessidade de se estabelecerem processos diferenciadores entre os mesmos, assim resguardando a identidade e dignidade humanas.

In: COHEN, Marleine (textos) *et al.* (fotos). **Uma Saga Amazônica através da minissérie Mad Maria**. São Paulo, SP: Globo, 2005 (104 p) [ISBN: 85-250-3522-X].

FLUSSER, Vilém. **Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar.** São Paulo, SP: É Realizações, 2019, 240 p.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: o nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, 296 p.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens:** uma breve história da humanidade Traduzido por: Janaína Marcoantônio]. (4ª ed.). Porto Alegre, RS: L & PM, 2015, 464 p..

HARAWAY, Donna J. **Manifesto Ciborgue:** ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. Portal Eletrônico "Cochabamba Hotel", 2017 (85 p). Disponível em: https://cochabambahotel.noblogs.org/files/2017/03/Manifesto_Ciborgue.pdf

JUNG, Carl Gustav. ***O Homem e seus símbolos***. São Paulo, SP: Ed. Nova Fronteira, 1964, 316 p. 6 Ed.

JUNG. Carl G. **Os Arquétipos e o inconsciente coletivo**. Traduzido por: Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, 408 p.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e Religião**. Traduzido por: Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha; Revisão técnica: Dora Ferreira da Silva]. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978,192 p.

KRÜGER, Luana de Carvalho; MARQUES, Eduardo Marks. As manifestações de empatia entre humanos e não-humanos em "Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?" (1968), de Philip K. Dick. **Outra Travessia** (Programa de Pós-Graduação em Literatura, UFSC), 28: 47-70, II/2019. https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73327

LINSKER, Roberto. O Dia da Rainha (pp: 24-33). **Revista National Geographic Brasil**, v.04, n. 46,2004.

LUFT, Lya. **Perdas & Ganhos**. Rio de Janeiro, RJ / São Paulo, SP: Record, 2003,156 p. 16ª ed..

MOLINA, Suely Fernandes. **Ciborgue**: a mente estendida de Andy Clark. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Filosofia).

São Carlos, SP: UFSCar – Universidade Federal de São Carlos, 2007 (116 p). [Orientador: João de Fernandes Teixeira]. Disponível em: https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/4828/1684.pdf?sequence=1&isAllowed=y

NOGUEIRA, Salvador. **Ciência Proibida:** as experiências científicas mais perigosas, assustadoras e cruéis já realizadas. São Paulo, SP. Editora Abril, 2015, 250 p. [Edição especial da Revista Superinteressante].

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Alma Africana no Brasil:** os iorubás. São Paulo, SP: Editora Oduduwa, 1996, 148 p.

SANSON, Rafael. **Medo de Palhaços ou Bonecas?** Entenda a psicologia por trás disso. Portal Eletrônico "Megacurioso" (16/Junho/2017). Disponível em: https://www.megacurioso.com.br/comportamento/85489-medo-de-palhacos-ou-bonecas-entenda-a-psicologia-por-tras-disso.htm

USP. **Assustadoras e poluentes, dezenas de bonecas destruídas surgem em praias dos EUA**: correntes oceânicas estão empurrando os brinquedos perturbadores para a costa do Estado americano do Texas**.** Editorial "Um Só Planeta" (Rede Globo), 17/Maio/2022. Disponível em: https://umsoplaneta.globo.com/clima/noticia/2022/05/17/assustadoras-e-poluentes-dezenas-de-bonecas-destruidas-surgem-em-praias-dos-eua.ghtml

VERÍSSIMO, Érico. **O Tempo e o Vento** (parte III). [*O Arquipélago*. Vol. II]. Rio de Janeiro, RJ: Editora Globo, 1987, 376 p.

VIEIRA, Danielly Cristina Pereira; ANDRADE, Brenda Carlos. A Perspectiva Ciborgue: identidade e diferença em Dawn (1987), de Octavia E. Butler. **Memorare**, (Tubarão), 05 (01): 152-171, janeiro-junho/2019 [ISSN: 2358-0593] Disponível em: https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/memorare_grupep/article/download/7914/4489/19875

WILLINGHAM, Bill (roteiro); BUCKING, Mark; LEIALOHA, Steve; ALEXOVICH, Aaron; PEPOY, Andrew (arte). **Fábulas**: o bom Príncipe / o Imperador [HQ]. São Paulo, SP: Panini Brasil Ltda. (Vertigo/DC Comics), 2008/2011.

Capítulo 16

O capitalismo de vigilância nos meios digitais como forma de expropriação da existência humana

Wesley Ribeiro Cantão Silva[88]
Julie Christie Damasceno Leal[89]

Quase que de forma majoritária, o mundo já presenciou as várias etapas do sistema capitalista: capitalismo comercial, capitalismo industrial e capitalismo financeiro. Todas essas etapas se deram, em um primeiro momento, nos países ocidentais, todavia, expandiu-se, de forma autoritária e totalitária, para além das fronteiras do Ocidente, materializando-se nos países conhecidos como "países de terceiro mundo".

Para muitos estudiosos, vivemos, atualmente, na fase do capitalismo financeiro que se dá a partir da formação de monopólios, como já afirmava Lênin (2021) em seu clássico "Imperialismo, fase superior do capitalismo". E, de fato, vivemos na era dos monopólios e dos oligopólios, diluindo todas as possibilidades para os mais otimistas do livre mercado balizados nas ideias do (neo)liberalismo. Assim, o atual modelo do sistema capitalista criou estratégias de obtenção de lucro frente ao desenvolvimento tecnológico e a inserção da internet

[88] Graduado em Licenciatura em Geografia (IFPA) Pesquisador do Núcleo de Pesquisa em Educação e Cibercultura (IFPA).< https://orcid.org/0009-0005-7092-0587> E-mail: wesley.ribeiro72@hotmail.com

[89] Doutora em Letras (PPGL – UFPA) Pesquisadora do Grupo Interdisciplinar de Estudo e Pesquisa em Cultura, Educação e Política (IFPA) Professora no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará.< https://orcid.org/0000-0002-6956-140X> E-mail: julie.leal@ifpa.edu.br

na sociedade global, uma vez que o processo de conectividade desencadeado pelas plataformas digitais é uma nova forma de geração de lucros para as *Big Techs* por meio do capitalismo de vigilância (Zuboff, 2021).

Deste modo, o capitalismo de vigilância atua na captação dos dados dos usuários, ocorrendo de maneira ilegal e/ou sem consentimento, visando à padronização do comportamento das pessoas nas redes sociais com a finalidade de, ao mesmo tempo, saber quais são os hábitos individuais, como manipulá-los e quais as estratégias de alteração desses hábitos para determinados fins, sobretudo finalidades lucrativas.

A elaboração deste texto se dá a partir de um *insight* desencadeado durante uma reunião de pauta do Projeto de Extensão Jornal Digital (JD) no Instituto Federal do Pará, campus Belém. Durante a reunião, uma das professoras colaboradoras do projeto à época compartilhou um acontecimento que havia ocorrido com ela envolvendo o uso das plataformas digitais e a vigilância de dados. Segundo o relato, ao conversar com um professor sobre o motivo de não existir sorvete de laranja, o seu celular teria captado suas falas proferidas dentro da sala e, tempos depois, ao entrar no *Youtube*, surgiu uma recomendação de vídeo explicando justamente o porquê de não existir sorvete de laranja. Depois de tal acontecimento, ela ficou intrigada com a situação, levando em consideração que nunca havia pesquisado algo relacionado a essa temática antes de sua fala a respeito do sabor do sorvete.

Com isso, começamos uma discussão sobre o capitalismo de vigilância e como os aparelhos eletrônicos, principalmente os celulares, junto das plataformas digitais, são pensados e produzidas para obterem nossos dados pessoais sem a devida autorização, e quando acontece, há grandes lacunas informativas relacionadas a transparência da utilização dos dados. É uma forma contemporânea de expropriação da existência humana mediada pelo uso de aparelhos eletrônicos e a internet. É neste sentido, que o referido trabalho propõe refletir e pavimentar novas reflexões sobre como o capitalismo de vigilância opera na vida dos indivíduos e de que modo se dá o processo de

expropriação da existência humana pelos meios digitais contemporâneos. Para isso, reunimos uma literatura especializada em vários campos do conhecimento, mormente na área das ciências humanas. Mobilizamos as leituras e, subsequentemente, revisão bibliográfica no campo da geografia, comunicação, antropologia digital e filosofia para alicerçar o arcabouço teórico do trabalho.

Para além desta introdução, este texto está divido em 3 seções. Na primeira, discutiremos a relação do capitalismo de vigilância com as redes sociais, apontando a maneira que este sistema vem se aproveitando da utilização passiva dos indivíduos dentro do ciberespaço. Na segunda seção, debruçamo-nos como acontece a expropriação da vida humana e a vigilância de controle, utilizando o caso da professora como um dos exemplos. Por fim, nas considerações finais, além de uma síntese do debate feito ao longo do texto, apontaremos reflexões e possíveis caminhos para pensarmos uma maior autonomia no ciberespaço.

Capitalismo de vigilância e redes sociais

A modernidade tecno-informacional neoliberal, especialmente após a década de 1990, introduz uma nova camada e estratégia de acumulação capitalista, onde a transformação da natureza humana se torna um dos principais ativos financeiros. Um reflexo visível dessa dinâmica é a perda de privacidade dos indivíduos em ambientes on-line (Silva; Ribeiro, 2023).

O surgimento do computador e da internet data do período da Guerra Fria, os quais eram usados para fins militares numa tentativa de espacializar e fragmentar dados e informações do governo norte-americano com o intuito de protegê-los de possíveis invasões e ataques militares de seus rivais (Duarte, 1999). Posteriormente, ambos se tornam mais acessíveis ao uso civil, ganhando grande popularidade e se fazendo mais presentes na vida das pessoas, principalmente no início dos anos 2000.

A inserção da tecnologia no mundo proporcionou avanços sem precedentes para todas as sociedades que dela se utilizaram, revo-

lucionando diversas práticas do cotidiano das pessoas que eram inimagináveis em outras épocas. As formas de comunicação e interação humana, com a expansão da internet e dos aparelhos eletrônicos, com ênfase para o computador e o *smartphone*, modificaram significativamente a maneira como se estabelece a interação e comunicação social.

Nos anos 2000, as redes sociais passaram a ocupar um tempo considerável na vida das pessoas do mundo todo, com a rede social *Orkut*. A conversação e a interação não estavam mais restritas apenas ao espaço e ao contato físico, mesmo este ainda ocupando um papel fundamental para a espacialização da técnica que produz o ciberespaço (Israel, 2021). Com o passar do tempo, novas redes sociais foram surgindo e se popularizando, estando a maioria dessas monopolizadas pelas *Big Techs* e localizadas no Norte Global.

Pensar nessa monopolização e concentração das principais redes sociais em países hegemônicos é pensar, também, na forma que esses países vêm atuando para manter suas hegemonias econômicas, políticas e culturais. Redes sociais como *Facebook*, *WhatsApp* e *Instagram*, pertencentes a *Meta*, empresa do bilionário norte-americano Mark Zuckerberg, estão espacializadas no Vale do Silício, principal polo tecnológico dos Estados Unidos. O *X*, antigo *Twitter*, hoje pertencente ao bilionário Elon Musk, também está sediada nos Estados Unidos.

Juntas, essas redes sociais ocupam um lugar central no mundo, sendo umas das mais utilizadas pelas pessoas, exceto em países que se declaram abertamente contra hegemônicos ao domínio ocidental por conta de interesses geopolíticos, como a China e a Rússia. Para esses países, se opor a essas redes sociais e fazer um movimento contrário se configura como uma forma de proteger os dados de seus cidadãos e informações de seus países, visto que essas plataformas exercem diretamente a extração desses dados e informações.

As redes sociais não criaram o capitalismo de vigilância, este, como um parasita, se aproveitou da popularização dessas redes para obter os dados pessoais dos usuários, aumentando significativamente sua lucratividade. Zuboff (2021, p. 26) aponta que "O capitalismo de vigilância não é tecnologia; é uma lógica que permeia a tecnologia e a direciona numa ação". Nesse sentido, o capitalismo de vigilância é

o mestre dos fantoches, enquanto as tecnologias, e principalmente os usuários, ocupam o papel de fantoches, sendo controlados e manipulados por um mestre (Zuboff, 2021).

Mesmo achando que está no controle de sua navegação no interior das redes sociais, o usuário acaba caindo em artifícios pensados de forma criteriosa pelos capitalistas de vigilância. Isso acontece porque a forma de atuação do capitalismo de vigilância precisa criar a sensação de autocontrole e independência para poder atuar de forma imperceptível pelos usuários. Assim, estratégias são criadas para captar os dados dos usuários sem que eles tomem conhecimento, ou, quando se tem o conhecimento, é de forma aparentemente inofensiva e estratégica, parecendo algo comum e sem qualquer tipo de interesse e gravidade, apresentando-se de modo não tão explícito (Siqueira, 2019).

Um claro exemplo das estratégias criadas pelo capitalismo de vigilância são os termos de uso. Ao se deparar com os termos de uso de uma rede social ou site, o usuário geralmente os ignora. Isso ocorre porque esses termos costumam ser longos, de difícil compreensão e escritos em letras pequenas, o que faz com que a maioria das pessoas não lhes dê atenção, aceitando-os sem ler. É diante dessa situação que o capitalismo de vigilância atua para obter informações dos usuários que foram aceitas sem seu conhecimento, muitas vezes por conta de um texto extenso e com pouca clareza de suas reais intencionalidades.

Essa atuação passiva dos usuários dentro das redes sociais contribui para o fortalecimento da falsa sensação de independência e liberdade nos espaços virtuais, tornando a extração de dados pessoais cada vez mais eficiente dado a falta de um olhar mais crítico para as plataformas. Dessa maneira, Silva e Ribeiro (2023) acentuam que o sucesso das redes sociais está alicerçado ideologicamente no tecno fundamentalismo, isto é, na crença e na idealização a qual a sociedade criou sobre as maravilhosas possibilidades as quais a internet pode oferecer a cada um e à sociedade como um todo.

Tal falta de criticidade sobre as redes sociais impedem que as pessoas percebam que estão imersas em um espaço que tem um sistema de extração de dados embutido em seu interior. É uma forma

de fetichismo tecnológico que nos faz olhar apenas para os efeitos positivos da internet, ignorando totalmente seus males e suas contradições, como se fosse algo totalmente libertador, quando, na verdade, nos tira a autonomia, liberdade e privacidade frente aos interesses de um pequeno grupo no centro do capitalismo ocidental (Fautismo; Lippold, 2023).

Em paralelo a isso, podemos observar outros exemplos claros do capitalismo de vigilância envolvendo os dados pessoais e as redes sociais a partir de episódios de repercussão internacional, como foi o caso ocorrido com empresa norte-americana *Cambridge Analytica* e os milhões de dados vazados da empresa *Facebook* (atual *Meta*) para fins políticos nas eleições de 2016 nos Estados Unidos.

O caso repercutiu na imprensa internacional, no ano de 2018, após vir à tona que a empresa vazou mais de 50 milhões de dados pessoais que estavam armazenados em seus bancos de dados. O escândalo envolvia não só a rede social e a empresa, como Steven Bannon, um dos fundadores da *Cambridge Analytica* e ex-estratégista da Casa Branca durante o governo Donald Trump, e o próprio ex-presidente norte-americano, uma vez que esses dados vazados foram utilizados, de forma ilegal, para fins eleitorais nas eleições que elegeram Trump à presidência dos EUA, em 2016.

Isso demonstra que a sanha por lucro e poder de um grupo seleto de pessoas se opõe a privacidade de milhões de usuários que tiveram seus dados vendidos e foram bombardeados, em seguida, em seus perfis pessoais do *Facebook* por um aglomerado de propagandas eleitorais pró-Donald Trump, influenciando diretamente o processo eleitoral daquele ano que foi um reflexo, também, do espaço virtual e toda a dinâmica de atuação do capitalismo de vigilância nesse episódio.

Percebe-se que o capitalismo de vigilância não busca apenas a lucratividade das grandes *Big Techs* hegemônicas, mas também contribui para a manutenção do poder político em detrimento da privacidade dos usuários por determinadas figuras políticas, como Donald Trump, que, por sua vez, mantém proximidade com o grande empresariado das plataformas digitais, como o próprio Elon Musk. É

a expropriação da existência e experiência humana em seu grau mais avançado intermediada pelo capitalismo de vigilância.

Expropriação da experiência humana: vigilância e controle

O regime de informação, sob comando das *Big Techs*, se apresenta como o novo marco o qual caracteriza a atual conjuntura da sociedade global, na qual se tem as Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC), algoritmos e inteligência artificial orbitando os mais variados processos que acontecem na sociedade informacional do presente, como no campo social, cultural, político, econômico etc. Diferentemente das formas anteriores do capitalismo e de seu modo de produção e exploração, o capitalismo de vigilância, como nova faceta do grande capital, não se apropria mais do trabalho físico para extrair a mais-valia do proletariado, mas de seus dados pessoais (Han, 2022).

As tecnologias, hoje, por exercerem esse papel de destaque no cotidiano dos indivíduos, transpassam as experiências individuais e coletivas de todos aqueles que estão imersos no ambiente digital. Esse papel de destaque reconfigurou as intencionalidades do capitalismo, fazendo com que a angariação dos dados pessoais, em conjunto com a expropriação da existência humana, viesse a se destacar no debate contemporâneo relacionado às tecnologias.

A expropriação da existência humana, no capitalismo de vigilância, não se baliza apenas na extração de dados pessoais dos usuários. A expropriação se dá de forma mais profunda e sofisticada, em razão da criação, a partir dos dados individuais obtidos por meio da navegação dos usuários, de novos contornos em suas vidas, moldando, influenciando e intervindo, direta ou indiretamente, nas decisões pessoais para além dos espaços virtuais; isto é, na materialidade dos espaços geográficos.

Em todo esse processo, há uma relação direta de poder que dita como as coisas devem ser, sucumbindo o poder de escolha dos usuários em nome de uma suposta experiência incrível ofertada pelas

Big Techs no ambiente on-line. A forma de atuação do capitalismo de vigilância acaba comprometendo a autonomia do indivíduo sobre seu próprio futuro, implementando um poder mais *soft* no qual procura induzir determinadas escolhas. É uma ameaça direta ao livre- arbítrio dos usuários que não tem sua liberdade respeitada em sua totalidade (Marrafon;Lira, 2023).

Para esse poder operar no ambiente virtual, ele precisa de articulações com outros elementos que se encontram no interior do ciberespaço, garantindo que a extração de dados seja bem-sucedida e discreta, sem chamar atenção dos usuários. O capitalismo de vigilância atua junto aos algoritmos e a inteligência artificial para fazer a extração desses dados pessoais, almejando a manipulação do comportamento para os interesses endógenos dos grandes capitalistas de vigilância, como oferecer determinados conteúdos e ofertas personalizadas, induzindo uma eventual compra (Marrafon;Lira, 2023).

Os algoritmos, dentro dos debates relacionados ao capitalismo de vigilância, merecem receber uma atenção especial dada sua complexidade e importância em todo esse processo. Esses algoritmos se alimentam de dados pessoais que são deixados após a navegação pessoal do indivíduo em uma determinada plataforma digital, executando um monitoramento para abarcar informações. Assim, ao navegar pela internet, o usuário pode, sem saber, alimentar diretamente esses algoritmos (Doneda; Almeida;Bruno, 2018).

Todos que decidem utilizar uma determinada rede social necessitam, no mínimo, estar conscientes que há, no interior desses espaços virtuais, a presença dos algoritmos atuando a todo momento. Não há uma clara transparência sobre a função dos algoritmos, tampouco quais são suas finalidades. Outra problemática que se apresenta como preocupante, é o fato de a grande maioria das pessoas não ter conhecimento do que seriam os algoritmos, o que acaba dificultando o combate ao modo de operação vertical de tais algoritmos.

Na esfera da lógica-informacional, a qual contempla a imaterialidade da técnica e da tecnologia em uma visão de horizontalidade e não necessariamente monetária, os algoritmos devem ter mais transparência sobre sua forma de atuar nos espaços virtuais, dando

especial atenção para os sujeitos que integram esses espaços, assim como garantir suas autonomias e respeitar suas privacidades (Israel, 2021).

Frente a essas contradições presentes nos algoritmos, deve-se ter um processo de governança para mitigar e/ou inibir tais situações que colocam o bem-estar social em risco. É a necessidade urgente de uma governança que pode ser jurídica, envolvendo diretamente a legislação de um país, por exemplo, ou também pode ser técnica, indagando a finalidade e o contexto para a existência de tal algoritmo, ou seja, uma transparência (Doneda; Almeida; Bruno, 2018).

Todavia, quando pensamos no âmbito legislativo, destacadamente no Sul-Global, ainda há muitos obstáculos a serem superados, haja visto que as *Big Techs*, responsáveis pela expropriação humana, inteligência artificial e algoritmos com pouca transparência, estão territorializadas e espacializadas, no sentido da técnica, no Norte--Global, isto é, no centro hegemônico do capitalismo de vigilância. Por conta disso, ao territorializarem em países fora do eixo ocidental, acabam trazendo suas normatividades próprias, fragilizando e comprometendo a soberania dos estados locais no que se refere à gestão do seu próprio ciberespaço (Israel, 2020).

Essa lógica de sobreposição das *Big Techs* hegemônicas do centro do capitalismo, é essencial para analisar e refletir como o Sul-Global acaba ficando mais vulnerável perante os interesses dessas corporações, tornando a expropriação da existência humana bem sucedida, considerando que há uma relação direta e indireta de poder em andamento sobre os usuários capaz de induzir e influenciar as mais diversas relações pessoais e coletivas.

Embora tenhamos destacado a relação Sul-Global, é evidente que o próprio Norte- Global não está isento da atuação autoritária do capitalismo de vigilância, principalmente para a manutenção do poder político e econômico. A exemplo disso, temos o caso da *Cambridge Analytica*, *Facebook* e as eleições norte-americanas de 2016, já mencionados no decorrer deste texto. Os impactos podem ser diferentes de acordo com a localização de cada país, no entanto, para o capitalismo de vigilância, não há fronteiras que o impeça de

colocar em prática a extração de dados pessoais e a expropriação da experiência e da existência humana.

Considerações Finais

Oriundo de um *insight* desencadeado a partir do relato de uma professora na reunião de pauta do Projeto de Extensão Jornal Digital, no Instituto Federal do Pará, campus Belém, o presente texto buscou refletir e apontar, a partir do diálogo teórico com autores(as) que são referência na área, a forma de operação do capitalismo de vigilância na sociedade contemporânea. Apontamos uma experiência pessoal que aconteceu no Sul Global, mas que se converge com eventos do Norte Global.

Isso acontece porque, para o capitalismo de vigilância, as fronteiras são diluídas frente aos seus interesses econômicos que se dão por meio da expropriação de dados pessoais e, posteriormente, da expropriação da existência humana. Essa última, por sua vez, é a forma mais perversa de atuação do capitalismo de vigilância, pois opera a partir de um poder quase que imperceptível para os usuários das redes sociais, mas que acabam sendo conduzidos por quem detém a hegemonia técnica e tecnológica, especializada no Norte Global.

Essa expropriação da existência humana subverte todas as possibilidades e autonomia dos indivíduos no campo virtual e no campo físico, ou seja, nos espaços geográficos. Além disso, fragiliza o estado democrático de direito, a soberania estatal de países de terceiro mundo, e influencia o processo eleitoral, apresentando-se como ameaça à democracia e ao estado de bem-estar social.

Findamos este texto com intencionalidades horizontais, almejando novos rumos para as plataformas digitais onde os usuários possam estar no controle de suas próprias experiências quando decidirem utilizar uma determinada rede social. Para isso, além da atuação estatal no que tange a uma normatividade para as plataformas digitais e o capitalismo de vigilância, é preciso pensar – e não só – em novos contornos que estejam desterritorializados do centro do capitalismo, buscando uma soberania própria e/ou continental, como a

sul-americana, sobre uma técnica, tecnologia e um ciberespaço mais autônomo e independente daqueles que, historicamente, ainda ditam as regras do mundo globalizado. Caso contrário, conforme diria o filósofo Byung-Chul Han (2022), continuaremos vivendo esgotados e deprimidos, tendo em vista as novas exigências e formas virtuais de monitoramento da existência humana propaladas pelo capitalismo de vigilância.

Referências

DONEDA, Danilo; ALMEIDA, Virgílio AF; BRUNO, Fernanda. O que é a governança de algoritmos. **Tecnopolíticas da vigilância: Perspectivas da margem**, p. 141-148, 2018.

DUARTE, Fábio. Democracia no território digital. **Comunicação & Educação**, n. 14, p. 27- 32, 1999.

FAUSTINO, Deivison; LIPPOLD, Walter. **Colonialismo digital:** por uma crítica hacker- fanoniana. Boitempo Editorial, 2023.

HAN, Byung-Chul. **Infocracia:** digitalização e a crise da democracia. Editora Vozes, 2022.

HAN, Byung-Chul. **Não-coisas**: reviravoltas do mundo da vida. Tradução de Rafael Rodrigues Garcia. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

ISRAEL, Carolina Batista. Território, jurisdição e ciberespaço: entre os contornos westfalianos e a qualidade transfronteiriça da internet. **GEOUSP Espaço e Tempo (Online)**, v. 24, n. 1, p. 69-82, 2020.

ISRAEL, Carolina Batista. **Redes digitais, espaços de poder**: por uma geografia da Internet. Rio de Janeiro: Consequência Editora, 2021. 376p.

LÊNIN, Vladímir Ilitch. **Imperialismo, estágio superior do capitalismo**: ensaio de divulgação ao público. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

MARRAFON, Marco Aurélio; LIRA, Luiz Fernando Fontoura. Uma análise foucaultiana das relações de poder e do imperativo de predição da onra "Era do capitalismo de vigilância" de Shoshana Zuboff. **Constituição, Economia e Desenvolvimento: Revista Eletrônica da Academia Brasileira de Direito Constitucional**, v. 15, n. 19, p. 130-153, 2023.

RIBEIRO, Miguel Angelo Campos; SILVA, Carlos Alberto Franco. A Geografia política da vigilância nas redes sociais. **Geo Uerj**, n. 43, p. e70900-e70900, 2023.

SIQUEIRA, Alessandra Cristina. O colonialismo digital como nova forma de imperialismo na sociedade em rede. **DIKÉ–Revista do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Sergipe**, v. 8, n. 1, p. 29-50, 2019.

ZUBOFF, Shoshana. **A era do capitalismo de vigilância**. Editora Intrínseca, 2021.

Capítulo 17

Sinofuturismo, máquina do tempo e futuro distópico

Fabrício Lopes da Silveira[90]

Se excluirmos as novelas de horror abstrato — *Phyl-Undhu* (2014e) e *Chasm* (2015) —, os ensaios distópicos de filosofia política — *The Dark Enlightenment* (2022 [2012]) e *Xenosystems*, lançado em 2024 — e os volumes alusivos à época do CCRU — *The Thirst for Annihilation* (1992) e a coletânea *Fanged Noumena* (2011)[91] —, o que ainda nos resta, tendo- se em mãos a obra completa de Nick Land[92]? E que

[90] Mestre e Doutor em Comunicação. Em 2015, concluiu o estágio de Pós-Doutorado Sênior (Bolsa CAPES, processo n. 5939-14-3) junto à Universidade de Salford, na Inglaterra. Entre março de 2019 e fevereiro de 2023, realizou estágio pós-doutoral (Bolsa PNPD CAPES, processo 88887.334397/2019-00) junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde se credenciou como professor colaborador. Foi professor visitante na Universidade Autônoma de Barcelona (UAB). Entre março de 2023 e fevereiro de 2024, foi professor visitante no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto / MG.<https://orcid.org/0000-0002-9598-8052> E-mail: fabriciolopesdasilveira@gmail.com

[91] Três rápidos reparos. Primeiro: *Xenosystems*, de 2024, reúne textos publicados no *blog* homônimo, a partir de 2013. Não são escritos inéditos, portanto. Segundo: *The Thirst for Annihilation*, o livro sobre Georges Bataille, a rigor, é anterior à fundação do CCRU. Terceiro: *Fanged Noumena*, para fazermos justiça, traz escritos *transicionais*, isto é, anteriores e/ou posteriores àquele que se pode convencionar, aproximadamente, como o período de "nucleação cartorial" do coletivo que Land pôde liderar.

[92] Land nasceu em janeiro de 1962. Doutorou-se em Filosofia, em Essex (UK). Entre 1987 e 1998 atuou como professor vinculado ao Departamento de Filosofia da Universidade de Warwick (UK). Nessa condição, fundou e liderou, junto com sua colega Sadie Plant, o CCRU — *Cybernetic Culture Research Unit*, grupo interdisciplinar de investigações e intervenções artísticas, cujo trabalho vem sendo atualmente retomado e relido. Land é um dos idealizadores da vertente "aceleracionista" da filosofia européia.

papel, indo além, esse material restante desempenha, inserindo-se no conjunto maior? Como o dinamiza? O que lhe acrescenta? No específico, *como* ecoa? Refuta e/ou corrobora os demais fragmentos? É mesmo possível concebê-los assim, como recortes autônomos, mais ou menos "imunizados" ou "destacáveis" uns em relação aos outros? Ou não é aconselhável dissociá-los tanto?

Vamos por partes. Às exceções feitas no parágrafo acima, sobra-nos um conjunto discreto de relatos breves, com certo sabor jornalístico, voltados às curiosidades etnográficas da cultura chinesa, à semelhança de uma série de guias à orientação dos turistas, viajantes e interessados em geral. São seis livros, ao todo: *Calendric Dominion* (2013a), *Suspended Animation* (2013b), *Shanghai Times* (2014a), *Dragon Tales: glimpses of chinese culture* (2014b), *Xinjiang Horizons* (2014c) e *Templexity: disordered loops through Shanghai time* (2014d)[93]. Todos vêm a público, como livros individuais e independentes, num intervalo aproximado de cinco meses, entre dezembro de 2013 e maio de 2014. Dois deles — *Dragon Tales* e *Xinjiang Horizons* — foram escritos sob demanda profissional. E isso fica claro no tom, na formalidade e no comedimento adotados: em média, há muita sobriedade e contenção envolvidas, sem maiores experimentos ou variações expressivas. Quase todos — pelo menos quatro deles, com certeza — foram publicados, a princípio, nas redes pessoais do autor, a partir do final da segunda metade da década de 2000.

---

[93] Outro material valioso, equiparável, sem exageros, ao inacabado trabalho das *Passagens*, de Walter Benjamin (2009 [1982]), é a série *Reignition*, em quatro tomos, que compreende os *posts* feitos por Land em *blogs* diversos, sobretudo no *blog* Urban Future, entre março de 2011 e fevereiro de 2020. No total, há mais de 2.800 páginas. O compêndio foi organizado, de forma independente, por Uriel Alexis Fiori. Quatro, dos seis livros aqui assinalados, organizam editorialmente escritos extraídos desse mesmo grande conjunto. Outras tantas edições e outras tantas investidas, para muito além daquilo que conseguimos fazer sozinhos, precisariam ter vez para assimilarmos melhor esse acervo, em sua exasperante totalidade. Seria necessário, por exemplo, um espaço inteiramente reservado aos escritos sobre *bitcoins*, *blockchain*, cripto-moedas, a nova ordem da economia da atenção e o novo capitalismo de apostas digitais (*cf.* Land, 2018, 2020, tomos I, II, III, IV).

É interessante observar, numa primeira aproximação, o que Land está fazendo: em *Xinjiang Horizons* (2014c), por exemplo, ele descreve as cidades que visita, rumo a Xinjiang, admira-se com os parques, com os mercados públicos, com a imponência dos prédios e a beleza das soluções arquitetônicas, prova as comidas típicas, vasculha o imaginário popular, narra a história mítica e a história oficial, descreve as feiras de alimentação, mas também recorre à etimologia, impressiona-se com a origem das expressões e dos dialetos locais, visita museus, mesquitas e exposições — comporta-se como um turista acidental, um arqueólogo diletante em viagem de férias[94]. Às vezes, atua como um relações públicas[95]. Ele faz uma deriva. Deslumbra-se. Vive momentos de fascínio. Executa, sem pruridos, uma "abertura psico-geográfica".

Ele parece derivar, no entanto, mais no tempo do que no espaço. O que mais lhe chama a atenção, em linhas gerais, sob o guarda-chuva da cultura chinesa, é o convívio de temporalidades distintas: o milenar e o hipertecnológico, aquilo que sobrevive e dura no tempo, que existe ali há milênios, em contraponto àquilo que ainda mal veio ao mundo, às mais recentes novidades tecnológicas: ambos (o "tradicional" e o "hipermoderno"; o "folclórico" e o "futurista") entrelaçados, justapostos segundo uma lógica não só de equilíbrio, mas de co-implicação e atribuição cruzada de sentido. Uma "unidade de contrários".

---

[94] Um ótimo documentário sobre um sítio arqueológico localizado perto do Monte Li, em Xi'an, na província de Xianxim, é *Os Mistérios dos Guerreiros de Terracota* (2024). "De acordo com especialistas chineses", diz Land, "a arqueologia contemporânea não tem capacidade para lidar com isso" (*cf*. Land, 2020d, p. 805-812). Trata-se do mausoléu do primeiro imperador chinês da dinastia Qin, Qin Shi Huang, onde foram encontrados objetos preciosos, ouro e um exército de 8.000 soldados, em tamanho natural, esculpidos em terracota.

[95] O livro reúne escritos pautados pela That's Shanghai Magazine, com "propósitos mais promocionais do que críticos". Visam alcançar uma compensação midiática para uma cobertura ocidental dita "inclinada". Foram escritos comissionados pela PRC Media — "a people Republic of China organ" —, feitos a partir de três viagens para Xinjiang. Land transita, dentre outras, pelas localidades de Tarim Basin, Urumqi e Kashgar. Visita a Xinjiang Uyghur Autonomous Region.

Lendo-o — lendo-o no bojo do conjunto aqui circunscrito —, é impossível não recordar o impressionamento de Roland Barthes (2007) em sua viagem ao Japão, tal como aparece em *O Império dos Signos*: Barthes tenta apreender "o país do sol nascente" como um sistema semiótico, almeja se deixar "irradiar" por ele, muito mais do que fotografá-lo ou esclarecê-lo.

As descrições intimistas do antropólogo italiano Massimo Canevacci em *Fake in China. Viagem de superfície no país que está mudando o mundo* (2011), para citarmos outro autor frequente no campo da Comunicação, também nos vêm à memória como um congênere razoável. Canevacci fica estupefato. Investe-se da estupefação objetivizante e voluntária de um perito. Pratica uma espécie de *stupore metodologico*. Entre o final de 2009 e o início de 2010, por um período de seis meses, hospeda-se na Universidade de Comunicação da China (CUCN), em Nanquim, e irá intrigar-se, preponderantemente, com o *tecnocanibalismo* chinês, capaz de "devorar produtos e tecnologias para tomá-los como sua fisiologia individual" (Canevacci, 2011, p. 11). É a pujança e a competitividade mercadológicas, a prática do *shanzhai* — que ele chama de "*falsovero*"[96] — e a harmonização entre consumo, técnica e tradição que o impressionam[97].

E quanto a Land? *Calendric Dominion* (Land, 2013a) se detém num assunto curioso: a invenção do calendário. Um pouco insólita, a proposta é reivindicar a possibilidade de restabelecer as bases de contagem do tempo. Um eventual recálculo acionaria disputas geopolíticas ancestrais, detonaria problemáticas metafísicas riquíssimas e exporia a fragilidade da ordem global constituída e representada

---

[96] Canevacci se detém na cultura chinesa da *cópia* — "plágio!", em equívoco, acusaríamos —, disseminada em tantas áreas, no *design*, na arquitetura, na comunicação visual, nas artes plásticas, no que toca à tecnologia e aos produtos de consumo. O título do livro — *Fake in China* — explora isso. A abordagem do italiano, é necessário ressaltar, não é pejorativa, de forma nenhuma.

[97] Um drama pessoal irrompe em meio à monografia etnográfica de Canevacci. O livro resulta assim dividido pela narração dessa desconfortável experiência de sofrimento íntimo.

por organismos como as Nações Unidas. "Sem exceção", diz Land (2013a, n.p.), "os calendários são tesouros de informações etno-históricas sedimentadas" e racionalizam, "aritmeticamente, quantidades astronômicas irracionais", dentre elas, "os ciclos incomensuráveis da órbita terrestre (o ano solar), da órbita lunar (os meses) e da rotação" da Terra (os dias). Land questiona a hegemonia global do calendário gregoriano. Vê o suposto Ano Zero como sincronização misteriosa, instauradora — e fruto paroxístico — de uma hegemonia teológico-política. Podemos questioná-la? Que notícias recebemos desde Xangai? Existem alternativas?

"Na China", ele diz (Land, 2013a, n.p.), "onde os intelectuais confucionistas organizaram competições para testar vários calendários de todo o mundo", contemplando a previsão de eclipses, "os jesuítas (...) prevaleceram" (...), "garantindo a tendência inexorável para as convenções do calendário ocidental, ou, pelo menos, a firme identificação com os métodos ocidentais de eficiência modernista". A paulatina implementação das rotas de comércio (a Rota da Seda) e dos sistemas industriais (pré-)capitalistas deu corpo e sustentação ao calendário arbitrado, tornando-o operacional e efetivo. Junto disso, o calendário passou a incidir sobre o corpo e o imaginário humanos (a regulação dos ciclos menstruais e as fantasias licantrópicas). Surge assim a primeira Grande Narrativa, um dos *grands recits* que os filósofos pós-modernos, séculos depois, iriam relativizar.

Land faz brevíssimas remissões históricas, recupera episódios nos quais a contagem do tempo foi reconsiderada para fins políticos: cita Napoleão Bonaparte, Pol Pot e o Khmer Vermelho. Em 1975, ele se recorda, Margaret Thatcher assumiu a liderança do Partido Conservador Britânico. Em setembro daquele mesmo ano, Ronald Reagan aceitou candidatar-se à presidência dos EUA. Se considerarmos a máxima neoliberal que a partir dali proliferou — "Não há alternativa" ("There is no alternative" [na sigla, TINA]) —, se a interpretarmos como um grande e implacável *reset*, o congelamento de todas as opções e todas as utopias possíveis, não seria plausível detectar ali, naquele período

histórico, um esforço coletivo de repactuação de um Novo Ano Zero[98]?

Eis que nos aproximamos então do *bug* do milênio. Devido à necessidade de economizar memória numa primeira geração de computadores — de *hardwares* e *softwares* ainda muito primitivos —, uma convenção de apenas dois dígitos, limitando-se à indicação do ano e da década em curso, se estabeleceu e foi amplamente adotada. Acreditava-se, em razão disso, que o ingresso no ano 2000, na contagem parametrizada das máquinas, representaria uma catástrofe, um retorno absurdo a 1900 — pois, se os numerais indicativos do milênio e do século permaneceriam inalterados, voltaríamos, no lapso de um segundo, de 1999 a 1900. Seria, de fato, um Novo Ano Zero. Seja como for, "o século XX [acabou] registrado, automaticamente", brinca Land (2013a, n.p.), "como o primeiro século do *continuum cibernético*".

Uma outra fenda no tempo foi aberta pela Expo Xangai 2010. Em razão da feira mundial, Nick Land foi chamado à China, atraído por uma promissora oferta de emprego[99]. Em 2002, desde que o anúncio do evento foi feito na mídia *mainstream*, deflagrou-se uma impressionante contagem regressiva, repleta de ações e comemorações da *transitoriedade* — numa espécie de determinismo teleológico festivo que, por um lado, evocava, como farsa, o lançamento de uma nave espacial no âmbito do Programa Apollo, coordenado pela Nasa, e, por outro, significava, aos olhos de quem soubesse ver, o fim da hegemonia ocidental no domínio do calendário — e, consequentemente, em outros domínios contíguos.

As manobras de Land, quando nos acostumamos com seus escritos, são até esperadas: colocar em xeque o politicamente correto e os acordos de unificação global e produzir "rasgões" na apreensão fenomênica do mundo. Outro gesto epistêmico notável, o qual nos compete vigiar de perto, é o de pautar, sempre que possível — e aqui não é diferente — o tempo cronológico como fulcro problemático. No

---

[98] Franco 'Bifo' Berardi (2015) atribui significado similar ao ano de 1977, quando teve início, na Inglaterra, o movimento punk.

[99] Land atuou na equipe que escreveu e editou o *Shanghai World Expo Guide 2010* (Ed. Urbanatomy). Com cara de jogador profissional de pôquer, Mackenzie Wark (2017, n.p.) se referiu ao guia como "supreendentemente interessante".

conjunto agora apartado, todos os textos irão rodar em torno desse eixo. *Templexity: disordered loops through Shanghai time* (Land, 2014d), ao qual daremos atenção triplicada logo à frente, irá se aprofundar neste tópico, dele extraindo consequências especulativas formidáveis.

Suspended Animation (2013b), dentre os materiais que estamos lendo, é o que menos se atém às particularidades concretas das vivências chinesas. É também o que atinge um dos mais altos níveis de abstração teórica, em sua tentativa de estabelecer um diálogo expandido com o livro *The Stagnation. How America ate all the low-hanging fruit of modern history, got sick, and will (eventually) feel better*, do economista norte-americano Tyler Cowen, lançado em 2011. Land contra-ataca com uma ácida mistura de ironia pós-moderna, princípios teóricos da economia keynesiana e um conjunto de metáforas e considerações analíticas que parecem contrabandeadas de um filme de zumbis. O que se coloca em causa é a ideia de uma "estagnação" econômica persistente, um equilíbrio homeostático, traiçoeiro e perigoso, entre os mercados e as grandes potências globais. E o que há por trás disso? Algo estaria aí se escondendo? São algumas das questões que Land reformula e devolve a Cowen — depois de ter comentado declarações de banqueiros e outras diversas autoridades financeiras internacionais, depois de ter problematizado o conceito shumpeteriano de "destruição criativa" —, deixando-nos com a sensação de que vivemos num limbo histórico, somos o paciente na sala de espera aguardando o chamado do oncologista.

Caso ainda possa causar estranheza o estabelecimento de correlações entre o cenário macroeconômico mundial e as situações narradas no plano diegético de um Apocalipse Zumbi exibido nos cinemas, mais comum é encontrar Land tentando capturar a pulsação do tempo, a atmosfera de sua época. *Suspended Animation* (Land, 2013b), ao seu modo, faz isso: quer mapear potências adormecidas, quer se preparar para o que pode vir a nos acometer no futuro. Lidos diretamente no *blog* Urban Future, onde apareceram pela primeira vez, entre 11 de novembro e 09 de dezembro de 2011, os textos irão constar com pequenos acréscimos. Nada que os descaracterize. Em complemento a eles, traduzindo-os visualmente, no *grand finale* da série, o leitor encontrará a imagem de um 'Apocalometer' — isto é,

um medidor gráfico, um instrumento capaz de indicar a natureza da tragédia que irá nos atingir e a distância a que estamos do Apocalipse.

De volta ao cotidiano chinês, *Dragon Tales: glimpses of chinese culture* (2014b) nos entrega onze ensaios curtos, produzidos entre 2007 e 2008, alimentando uma coluna mensal da revista That's Shanghai, sob o suporte financeiro da Agência Estatal de Mídia. Land se desculpa pela superficialidade de que se ressente em seu envolvimento com a cultura popular chinesa. Mas espera — ele jura, insatisfeito — que esses escritos derivem para um compromisso mais profundo e continuado. Os temas são os mais diversos: a matemática tradicional de Shanghai e seus expoentes (Xu Guangqi [1562-1633], na Dinastia Ming, e o contemporâneo Wu Wenjun [1919-2017], que teria descoberto, antes do advento da computação pesada, um princípio "algorítmico" pré-adaptável à mecanização exponencial dos computadores); as conexões entre escrita e artes marciais, a caligrafia, os sabres e as espadas de *tai chi*; a Guerra do Ópio (1839-1842) e a disseminação da literatura de ficção científica na China em modernização; a realização dos Hungry Ghost Festivals, sempre coincidindo com a lua cheia entre o solstício de verão e o equinócio do outono; a reputação e as ideias educacionais de Confúcio (Kongzi); o I Ching e os significados do crisântemo no Double Yang Festival; o legado social e religioso de Hong Xiuquan, que se dizia irmão de Jesus Cristo; as celebrações de Quing Ming em homenagem àqueles que já se foram; o mecanismo hidráulico de uma clepsidra; o princípio político da manutenção da ordem através da inação e, no paralelo com as catedrais góticas, a explosão criativa das torres dos templos budistas (chama-se Pagoda). São onze instantâneos da cultura chinesa. Só com eles, obviamente, não ocorre nenhum salto teórico relevante.

Propiciar a construção de categorias analíticas e o adensamento conceitual dos principais ângulos de análise é a tarefa que coube a outros dois volumes. Antes de nos aprofundarmos em *Templexity: disordered loops through Shanghai time* (2014d) — como faremos numa próxima etapa, em um bloco à parte —, é recomendável nos determos um pouco mais em *Shanghai Times* (2014a), uma publi-

cação anterior, que prenuncia, não só no título contraído, o que virá na discussão subsequente.

Eternal return and after, o primeiro dentre os quatro capítulos curtos de *Shanghai Times* (2014a), entrega, logo de cara, a tônica central do livro: a não-linearidade do tempo histórico e sua relação com os cenários urbanos. Domiciliado em Xangai, Land quer pensar formas e fluxos temporais alternativos, cíclicos, rupturistas ou fora de ordem. As cidades, para ele, podem ser vividas como máquinas do tempo. E a ideia de progresso histórico enquanto percurso linear, de acúmulo de conquistas em direção ao futuro, é uma ideia eminentemente moderna, circunscrita e datada. A arquitetura da capital chinesa seria *neomoderna* por excelência, ele define. O processo evolucionário da cidade seria espiralado, haveria um tempo em espiral, com as novidades aparecendo como retorno às fontes históricas.

A reconstrução e a reabertura de Xangai, durante a década de 1990, transformaram (ou teriam transformado) a paisagem de imensos arranha-céus numa cartela de modernidades distintas e distintas projeções de futuro. Uma Renascença feita de *retrofuturismos* concorrenciais, acavalados. Land descreve os prédios mais icônicos e a rede de rebatimentos temporais — os *loops* — que eles, juntos, uns em relação aos outros, demarcando os usos do espaço, perfazem.

Mas uma investigação multiperspectivística sobre circuitos de tempo emaranhados — uma *meta-história topológica* é o que se ventila — não estará concluída sem que examinemos o "enredo monstruoso" do filme *Looper*. *Assassinos do Futuro*, de 2012. A ele se dedicará o próximo livro.

...

É aconselhável reconhecer, na largada, que *Templexity: disordered loops through Shanghai time* (2014d) é um dos textos mais densos e intrincados de Nick Land. É sensato destacá-lo, ainda, como um dos escritos landianos mais orientados à área disciplinar da Comunicação. Tal proximidade com os estudos de mídia se dá não só porque analisa um objeto empírico midiático — o filme *Looper*.

Assassinos do Futuro, dirigido pelo cineasta norte-americano Ryan Johnson, em 2012 —, mas porque problematiza uma disjunção espaço- temporal. E fenômenos de disjunção espaço-temporal, aliás, são discutidos para além do filme específico, que trata da possibilidade de viajar no tempo. Se considerarmos que produtos comunicacionais em geral promovem algum tipo de dissociação nas experiências de tempo e espaço — isso, por exemplo, é o que definiria uma "ontologia das mídias", segundo uma perspicaz formulação de Friedrich Kittler —, a discussão tem sua pertinência comunicacional engrandecida[100].

Mas onde está, afinal de contas, a dificuldade propagandeada acima? A dificuldade decorre da estrutura da argumentação e do estilo escritural adotados. O núcleo do debate é enfrentado através de uma sequência de aforismos[101]. Assim, há uma certa fragmentação, sobre-

---

[100] Kittler percebe uma "negligência filosófica" no seio da Metafísica Ocidental, de Santo Tomás de Aquino a René Descartes, de Fichte a Hegel. Para ele, é Heidegger quem começa a se indagar sobre as *condições materiais* e o *suporte expressivo* do pensamento filosófico. Tal inclinação o teria conduzido à especulação sobre a técnica. É ilustrativo que Heidegger tenha associado o nascimento do computador ao fatídico fim da Filosofia (Kittler, 2018). "Espero que tenham se dado conta", diz Kittler (2018, p. 151), "de que a filosofia, apesar de tempos em tempos ter lidado com a mídia física ou elementos tais como éter, luz e água, negligenciou completamente sua própria mídia técnica desde os antigos volumes até os modernos *best-sellers*". Seria necessário, portanto, passar das mídias psicofísicas às mídias técnicas; e depois, numa continuidade lógica, reconhecer, por um lado, a contingência histórica do fenômeno midiático e, por outro, as constrições do *pensável* em razão dos suportes e/ou da infraestruturalidade medial aos quais ele adere ou através dos quais se põe no mundo. Kittler imagina a Ontologia convertendo-se numa Ontologia das distâncias, das transmissões e da mídia, aplicando-se no estudo das condições existenciais da Humanidade para "des-distanciar-se". Nesse gesto, dão-se as bases para uma legítima Filosofia da Mídia. Para nós, Nick Land se deixa assimilar por essa tradição, contorcendo-se dentro dela.

[101] Certa ocasião, o professor José Luiz Braga (2014) encontrou nos "modos aforísticos" uma espécie de DNA das escritas midiáticas mais típicas. Comparáveis às postagens no ex-Twitter, aos bordões publicitários, às máximas do senso comum, ao refrão de um sucesso radiofônico qualquer ou aos *drops* de informação que consumimos em nossa dieta comunicacional diária, o aforismo acabaria funcionando também como inspiração para a extração tática de uma *epistéme* exclusiva das ciências da Comunicação (Braga, 2014). Sinaliza-se, também nesse quesito, a inclinação comunicacional

dimensionada pela inclusão, ao final, de duas partes relativamente autônomas, articuladas mais ou menos frouxamente à discussão central. O que temos, no plano da engenharia do texto, é o seguinte: há um prólogo, há um trecho ficcional ilustrativo — como se fosse um excerto do roteiro do filme analisado, mas não sabemos ao certo qual é sua procedência —, há o bloco central de aforismos, dividido em nove subitens, e há dois apartes temáticos, sobre "Cibernética" e "Distribuição". Além disso, há um número elevado de notas de rodapé que excedem a função de mero apoio ou elucidação pontual.

É incômodo, ainda, numa primeira leitura, acostumar-se com a postura meta- filosófica adotada por Land: ele parece correr atrás de outra questão — "não diz o que indica; indica o que não diz" —, dando passos argumentativos que parecem sempre à frente, mais rápidos do que nossa capacidade de assimilá-los, lançando mão de pressuposições e arrazoados não de todo entregues, como se quisesse nos encorajar a concluir depressa — acrescentando, com agilidade, novas camadas argumentativas sobre conclusões ainda não consolidadas. É como se fôssemos "tragados", atraídos vertiginosamente pelo escoadouro de um funil, um sangradouro de ideias, empurrados por uma avalanche de sugestões e efeitos imprecisos que o texto vai nos produzindo.

Além dessa estrutura fragmentária-aforismática, além do seu enquadre meta- filosófico e do número excessivo de notas de rodapé, o texto se torna difícil em virtude do tipo de protagonismo que atribui ao objeto empírico que analisa. É um protagonismo crítico desconfortável, **em negativo**: Land chega a dizer que não "gosta" do filme, nega a qualidade fílmica da obra que analisa, tomando-a como um **pretexto ruim**, cuja validade reside tão só em servir à **explanação de outra coisa**. E isso sim — **a outra coisa** para a qual aponta — seria essencial para a discussão. Ou seja: *Looper*, em si mesmo um mau produto de entretenimento popular de massas — um "produto hollywoodiano deficiente", como é dito —, seria mais interessante como peça acionada na composição de um outro objeto

da filosofia landiana.

teórico maior. Maior e mais exigente.

A própria cidade de Xangai atua junto com *Looper* na composição desse outro objeto teórico-filosófico ao qual se pretende aderir e descrever, analisando-o. *Looper* + Xangai seriam os operadores empíricos (até certo ponto) desimportantes que permitiriam tratar de um fenômeno especulativo tal como são as "viagens no tempo". São as "anomalias temporais" que efetivamente fisgam Nick Land[102]. A própria cidade de Xangai, reinaugurada em 1994, estaria encravada, como ele nos diz, no centro de uma anomalia temporal profunda — e isso não só, como veremos, porque Xangai está representada *dentro do filme*, constituindo, desse modo, o espaço diegético da obra.

A "templexidade", diz Land, é o tema quintessencial dos relatos de viagem no tempo. A templexidade — esse conceito estranho — recobriria o domínio investigativo do fenômeno em si, mas abarcaria também suas expressões simbólicas, narrativas (literárias e/ou cinematográficas), subjetivas, verídicas ou não.

É como se Land nos perguntasse: de que falamos quando falamos em "viajar no tempo"? Como esses relatos "retornam" ao mundo? O que produzem em nossas práticas, em nossas percepções cotidianas dos agenciamentos históricos? Quais são as novas gramáticas da experiência do tempo — quais são os novos desejos — que têm sua emergência "templéxica" evidenciada através de *Looper*. *Assassinos do Futuro*?

"*Looper*, antes de mais nada, é um *fato cultural complexo*", diz Land, "depois, um *sintoma histórico metafísico* e, finalmente, *parte de uma máquina*" (Land, 2021, p. 112). Mas é preciso prestar atenção: a templexidade é tanto o dado filosófico quanto o domínio de estudos relacionados a esse dado filosófico. A templexidade abarca os casos empíricos delimitados +, "acima" deles, os fenômenos filosoficamente

[102] Ao comentar sobre a filosofia landiana, Yuk Hui (2020) fala em "bifurcações do futuro". Carlos Henrique Carvalho (2023) fala em "desmantelamentos temporais". De fato, é um interesse recorrente nos escritos de Land. Outros comentadores utilizam outras variantes semânticas.

instaurados (isto é, teoricamente construídos) +, "acima" deles, a ciência montada, o discurso científico, a *epistéme* reivindicada para dar conta de tal fenômeno nos níveis necessários para seu pleno afloramento (abrangendo-se, assim, os dois estratos anteriores). A templexidade seria o domínio investigativo das anomalias temporais tais como se expressam em formatos dramáticos, narrativas produzidas enquanto mercadorias para a apresentação, a comercialização e o desfrute públicos. A templexidade abrangeria também os *efeitos reais* dessas anomalias temporais. Mídias e fenômenos templéxicos — isso parece ter ficado claro — não seriam assim indissociados. Pelo contrário: seriam umbilicalmente interligados.

A despeito de si mesmo (?!), *Looper* seria relevante porque nos permitiria discutir a emergência de uma *cronopolítica*. Uma cronopolítica chinesa, no caso. Uma economia política da viagem no tempo estaria sendo acessada (ou se permitiria acessar) através do filme. *Looper*, portanto, encenaria, para o consumo popular midiático, um *loop* temporal sinofuturista.

Uma primeira suposição feita, logo ao início, dá conta de que as tradicionais metrópoles europeias — Paris, Roma, Londres ou Berlim — estariam sintomaticamente "perdendo futuro". Teriam deixado de ser confiáveis e verossímeis para a representação audiovisual da viagem no tempo. E mesmo Kansas City — dentro do filme, Kansas City é uma tradicional cidade norte-americana — é reduzida a um cemitério secreto no qual se pode "'*retrodepositar*' cadáveres problemáticos" (Land, 2021, p. 119). Como se as cidades em que hoje vivemos não fossem mais do que as "latas de lixo do futuro".

Mas se a viagem no tempo — um *tropos* clássico da literatura de ficção científica — pode ser compreendida como a "liberação wellsiana"[103] de um corpo numa hipotética linha cronológica, devemos

[103] Quer dizer: ao modo de H. G. Wells, autor de **A Máquina do Tempo** (2020 [1895]). Muito embora outras histórias tenham sido escritas sobre a mesma temática antes do livro de Wells, considera-se **A Máquina do Tempo** um divisor de águas por um único motivo: a viagem no tempo não se dá através de um sonho, uma "alucinação", o consumo de alguma substância psicoativa, um êxtase religioso, um milagre ou al-

admiti-la, em consequência, como um processo duplicador. É um artefato de proliferação. Há sempre um duplo cronológico — um *doppelgänger*[104] — sendo produzido. E flagrar o procedimento das viagens no tempo poderá auxiliar, apregoa Land, na elucidação de um "infinito poder virtual".

Looper nos ajudaria a enlaçar *algo mais*, como dissemos. E esse *algo mais* pode ser: a espessura dos ciclos históricos, as cadências de modificações adaptativas e de retroalimentação sem fim de *loops* temporais ou o desejo de virtualização inacabável do Capital. Trata-se, portanto, de buscar efeitos de transcendência num objeto empírico singular, "debilmente transcendente", como nos diz Nick Land.

Sobre a trama do filme: em 2074, o sindicato criminal liderado por Rainmaker detém a capacidade técnica e administrativa de realizar viagens no tempo. Quando querem eliminar alguém, um concorrente ou um inimigo, os chefões do sindicato, legítimos *cronogângsteres*, enviam a pessoa a ser eliminada para o passado. Lá — aturdido, de volta ao passado —, o escolhido será morto por um assassino de aluguel: os *loopers*. Junto com sua vítima, o assassino receberá também seu pagamento em barras de prata. O foco dramático se complica quando Joe (1), interpretado por Bruce Willis, é enviado para 2044, para ser morto por si mesmo, Joe (2), trinta anos mais novo, interpretado por Joseph Gordon-Levitt. Barras de ouro são remetidas para que os "*loops* especiais" — como é o caso — se encerrem.

Algumas considerações aparentemente secundárias, entre as nu-

---

gum outro tipo de "transubstanciação mística"; dá-se através da construção de uma máquina, um dispositivo mecânico, concebido segundo bases científicas, à época, no mínimo, plausíveis.

[104] *Doppelgänger* é uma expressão da língua alemã utilizada para referir a um sósia ou duplo de alguém, sem manter com ele nenhuma relação de parentesco, nenhum vínculo de consanguinidade. É uma categoria de forte operatividade na psicanálise freudiana e na literatura romântica, sobretudo na literatura fantástica, no gótico e no horror. Comumente, pode ser explicada como o "irmão gêmeo maligno". Está associada a episódios de confusão mental, paranormalidade e bilocação, fenômenos de dissociação e projeção psíquica. Para Friedrich Kittler (2017), o *doppelgänger* é um "espelho invertido do sujeito". É uma protomídia deformadora.

ances que vai percebendo, ganham projeção na análise de Land. Por exemplo: em 2074, só existe uma única máquina do tempo — não há menção, considerando o que é mostrado no filme, a outras máquinas do tempo, em trânsitos simultâneos ou em usos paralelos —; há uma espécie de reserva de mercado, um *oligopólio cronotópico*; a máquina do tempo gera um incremento perfeitamente exponencial de riquezas; a máquina do tempo é também uma máquina de geração de papel moeda, pois através dela ocorre a quitação de um débito financeiro: é uma operação de câmbio, pagamento e transferência de ativos econômicos; além disso, há um terceiro ponto curioso: a máquina só parece operar num arco ou num hiato de trinta anos, como se fosse essa a janela temporal idealizada, suficiente para ilustrar, à perfeição, os acontecimentos de uma vida.

Junto à "atenção logística" — devotada à engenharia tecnomedial e à operação da maquinaria requerida para a transição (retro-) projetiva de uma década a outra —, Land reivindica que a análise econômica também atente às viagens no tempo, visto que as gramáticas e as disciplinas temporais servem à compreensão dos fluxos de investimento. Xangai precisa ser pensada, assevera Land, na convergência entre o espetáculo urbano, o espetáculo midiático (representado por *Looper*, bem ou mal) e as previsões (sobretudo financeiras) do futuro.

Nessa altura da discussão há uma importante alteração de registro, sem que ocorra necessariamente uma ruptura ou uma alteração do foco temático perseguido. Há um ajuste de composição, digamos assim. Land traz à baila — produzindo um efeito consistente de composição — o tema da arquitetura de Xangai, o desenvolvimento vertical da cidade, com seus prédios modernos e suas torres emblemáticas. Os estilos arquitetônicos consolidariam, para Land, quatro circuitos cronológicos integrados numa abrangente estética *Decopunk*, que reativaria de maneira particular o *Art Decó* e o Estilo Internacional, numa regressão anacrônica e retrofuturista.

A estrutura visível da modernidade de Xangai, tal como encarnada arquitetonicamente, tal como fica tatuada na paisagem urbana da cidade, conectaria quatro camadas ou quatro "capas" principais,

redistribuídas, em palimpsesto, segundo a incidência de cronologias históricas e necessidades díspares de elevação e novos arranjos estruturais, bem como de adensamento e acumulação de capital. No primeiro estrato está o legado pré- moderno da cidade. Concentra-se nas aglomerações da Cidade Velha, da Xangai "antiga", com seus parques e templos refuncionalizados, submetidos a uma tradição recente de reconstrução permanente dos cenários ou sítios históricos, refeitos em suas estruturas materiais.

Os condomínios e blocos de vivendas (*lilongs* ou *longstangs*) perfazem um segundo estrato mais genuinamente moderno, de produção e crescimento massivos, soluções imobiliárias oportunistas, baratas e práticas. Um terceiro estrato se encontraria dominado pelo *Art Déco*, representando a "Idade de Ouro" da cidade e tendo o Alto Modernismo como influência celebrada. Por fim, numa quarta "capa", as torres mega-altas desenhadas por gigantes da arquitetura internacional, num espetáculo futurista ávido por aquilo que fantasia como sendo o que há de mais moderno em todo o mundo[105].

O futurismo ingressa na cultura disfarçado de antiguidade renascente, é Land quem pontifica. O futuro não está distribuído equitativamente, ele nos diz, remetendo ao escritor estadunidense William Gibson. Há estratos do tempo plasmados arquitetonicamente. Dramatizar a modernidade, seja num produto fílmico, seja na epiderme sensível da cidade, é recusar o confinamento num tempo cíclico ou ordenado. Mais do que um eterno retorno nietzscheano talvez se possa entrever um eterno presente de todos os tempos, arregimentados por fricções e contatos deslinearizados, termodinâmicos, num pulsante gradiente temporal. Essa complexidade autocultivante (ou autoproduzida) equivaleria à desintegração templéxica do tempo como curso linear e progressivo — como flecha atirada em direção a um futuro aberto.

O capitalismo de Xangai, traduzido arquitetonicamente, assim

[105] Numa das extensas notas de rodapé, alguns desses edifícios são nomeados por Land. São concretamente localizados no mapa da cidade. Quais sejam: a Pearl Orient TV Tower (1994), a Jin Mao Tower (1999), o Shanghai World Financial Center (SWFC, 2008) e a Shanghai Tower (2014), todos no centro financeiro da área de Nova Pudong.

Land o qualifica, teria construído uma máquina do tempo real. *Looper* seria um de seus (tentáculos, ou melhor: um de seus) braços biônicos — bem como **O Exterminador do Futuro**, com Arnold Schwarzenegger, numa outra latitude, seria uma outra tradução dessa mesma máquina, em sua operação volátil e desterritorializada. A templexidade gera uma economia política e diversas condições de consumo visual, habitabilidade, moradia e sociabilidade pública. Ao passo em que é gerada também por elas.

Questões de *plastificação* e *empacotamento* da memória vêm à tona na medida em que Land avança. Assim como o espinhoso tema dos revisionismos históricos. O "paradoxo de *bootstrap*" também é discutido[106]. Land nos conta sobre outras obras, de Tim Powers (1952) e de H. P. Lovecraft, pensadas no mesmo diapasão, implicadas no mesmo problema filosófico da viagem no tempo.

O tema, enfim, em sua generalidade, é um tema recuperado de escritos anteriores de Nick Land. Já havia aparecido, aqui e ali, de modo episódico. Já havia recebido, inclusive, em outras ocasiões, estatuto de fundação epistêmica[107]. *Templexity: disordered loops*

---

[106] Conhecido como o "paradoxo da predestinação". Inúmeras narrativas de ficção tiram dele proveito criativo. Auto-contradição e autogeração, nele, sempre estão implicadas. Por exemplo: um viajante do tempo retorna ao passado e atua de modo a alterar o encadeamento dos acontecimentos que terão incidência direta sobre o próprio nascimento e o próprio destino. A viagem no tempo por si só já pode ter impacto suficiente para alterar os arranjos históricos que, no futuro, a tornariam possível. Refere-se ao popular ditado "pulling yourself up by your bootstraps" — em português, algo como "levantar-se puxando os próprios cadarços". O escritor Robert A. Heinlein (1907-1988), quando publicou *By His Bootstraps*, popularizou ainda mais a expressão (*cf.* Heinlein, 1941, 1964).

[107] "Lemurian time war" — ou, no espanhol: "Guerra del tiempo lemuriana" (VVAA, 2020, p. 57-78) — é um dos melhores exemplos das ficções teóricas levadas a cabo pelo CCRU sob a orientação de Land. É instrutivo conferir, a respeito, um estudo de Victor Marques, publicado em 2023 (Marques, 2023). No mesmo contexto, os escritos sobre o *bug* do milênio — "Y2K Letter" e "Y2PaniK"; em espanhol: "Carta Y2K" e "Y2pániKo" (VVAA, 2020, p. 233-238) — também denunciam o problema do tempo histórico como nódulo fundador da epistemologia praticada pelo grupo. A transição no calendário — no específico: os rumores em torno do *millennium bug*, os rumores em torno do advento do Y2K — configura(m) uma regularidade críptica,

through Shanghai time (2014d), contudo, não pretende desenvolver uma teoria geral da viagem no tempo. Ainda que dê elementos para uma teorização mais abrangente e organizada.

Nesse sentido, cabe reparar, tal teorização já existe: está no livro de Anna Greenspan (2023, 2024) — *Capitalist's Transcendental Time Machine* —, no qual o próprio modelo capitalista é definido, em termos similares àqueles de Land, como um macro-dispositivo hipersticional[108], uma engrenagem sócio-política que funcionaria propiciando arranjos temporais e experiências de temporalidade conforme bem entende, tirando proveito de sua capacidade de suscitar impressões ou padrões subjetivos (nostalgia, saudade, amnésia, despertares repentinos, pressa, ansiedade, ondas de memória e acesso às ambiências emocionais de lugares remotos ou décadas passadas [109].

---

a fundação mítica do CCRU.

[108] Hiperstição" é um conceito central dentro do imaginário teórico construído por Land. Remonta aos tempos idos junto ao CCRU. Em resumo, abrange narrativas ficcionais naquilo em que elas estão vocacionadas a se converterem em realidade — "ficções tornadas reais", é o que se diz. É uma formulação teórica que engloba certas problemáticas hoje atinentes aos memes, aos mercados financeiros, às notícias falsas, ao entretenimento audiovisual de antecipação, às predições (ou premediações) como compromissos e fazeres habituais das mídias e ao exercício da política como jogo com o futuro, com as promessas e as inverdades (*cf*. Silveira, 2021a, 2024).

[109] *Stimmung*. O teórico da literatura comparada Hans Ulrich Gumbrecht usa a expressão *stimmung* para indicar as "atmosferas" e os "estados de espírito" plasmados numa dada produção textual. Uma boa leitura literária é aquela que sabe decodificar *stimmungen*, no plural, mais do que ler apenas o sentido manifesto, a trama, a representação dos personagens, dos cenários e dos contextos históricos (*cf*. Gumbrecht, 2014).

Referências

BARTHES, Roland. **O Império dos Signos**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, [1982] 2009.

BERARDI, Franco. **Mass Murder and Suicide**. London: Verso, 2015.

BRAGA, José Luiz. Um conhecimento aforístico. **Questões Transversais**, São Leopoldo, Brasil, v. 2, n. 3, 2014. Disponível em: https:// revistas.unisinos.br/index.php/questoes/article/ view/8554. Acesso em: 15/09/2024.

CANEVACCI, Massimo. ***Fake in China***. Viagem de superfície no país que está mudando o mundo. Maceió: EDUFAL, 2011.

CARVALHO, Carlos Henrique. *Arriving from the future: sinofuturism & the post- human in the philosophy of Nick Land & Yuk Hui*. **&&& Journal** — The New Centre for Research & Practice, 16 september 2022. Disponível em: https://tripleampersand.org/arriving-future- sinofuturism-post-human-philosophy-nick-land-yuk-hui/. Acesso em: 25/08/2024.

_____. Neo-China e o aceleracionismo. Medium, 16/03/2023. Disponível em: https:// carlosdragaonegro.medium.com/neo-china-e-o-aceleracionismo-ca4646a1e0eb. Acesso em: 25/08/2024.

GREENSPAN, Anna. ***Capitalism' Transcendental Time Machine***. Miskatonic Virtual University Press, 2023.

_____. *La máquina del tiempo trascendental del capitalismo* (fragmento). *In*: VV.AA. ***Cultura Cibernética y otros escritos del CCRU* (1995-2019)**. Barcelona: Holobionte Ediciones, 2024, p. 153-166.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, Ambiência, *Stimmung***. Sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, Editora PUCRIO, 2014.

HAN, Byung-Chul. **Shanzhai**: desconstrução em chinês. Petrópolis: Vozes, 2023. HEINLEIN, Robert A. ***By His Bootstraps***. *First publication* (pseudonym Anson MacDonald): **Astounding Science Fiction**, vol. XXVIII, n. 2, October 1941. Disponível em: https://archive.org/details/ Astounding_v28n02_1941-10/page/n7/mode/2up?view=theater. Acesso

em: 17/09/24.

_____. On the writing of speculative fiction. *In*: VV.AA. **Of Worlds Beyond**: the science of science fiction writing. Chicago: Advent Publishers, 1964, pp. 13-19.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

KITTLER, Friedrich. Por uma ontologia da mídia. Revista **Eco-Pós**, [S. l.], v. 21, n. 2, p. 143–155, 2018. DOI: 10.29146/eco-pos.v21i2.20493. Disponível em: https:// revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/20493. Acesso em: 15/09/2024.

LAND, Nick. **The Thirst for Annihilation**: Georges Bataille and virulent nihilism. London and New York: Routledge, 1992.

_____. ***Fanged Noumena***. *Collected writings* 1987-2007. Falmouth, New York: Urbanomic / Sequence Press, 2011.

_____. ***Calendric Dominion***. London / Shanghai: Urbanatomy Electronic, 2013a.

_____. ***Suspended Animation***. London / Shanghai: Urbanatomy Electronic, 2013b.

_____. ***Shanghai Times***. London / Shanghai: Urbanatomy Electronic, 2014a.

_____. ***Dragon Tales****: glimpses of chinese cultur*e. London / Shanghai: Urbanatomy Electronic, 2014b.

_____. ***Xinjiang Horizons***. London / Shanghai: Urbanatomy Electronic, 2014c.

_____. ***Templexity****:* disordered loops through Shanghai time. London / Shanghai: Urbanatomy Electronic, 2014d.

_____. ***Phyl-Undhu***. *Abstract horror*. *Exterminator*. *London:* Time-Spiral Press, 2014e.

_____. ***Chasm***. *Eighty-Nine*. *Manifesto for an Abstract Literature*. London: Time-Spiral Press, 2015.

_____. ***Crypto-Current****: Bitcoin and Philosophy*. October 31, 2018. Online. Disponível em: https://etscrivner.github.io/cryptocurrent/. Acesso em: 21/09/2024.

_____. ***Reignition***. *Nick Land's writings* (2011-). Tome I. Urban Future: views from the Decopunk Delta. Publicação on-line. Editado por Uriel Fiori, 2020a, 840p. Disponível em: https://github.com/cyborg-nomade/reignition. Acesso: 20/09/2024.

_____. ***Reignition***. *Nick Land's writings* (2011-). *Tome II. The Dark Enlightenment: Neoreactionaries head for the exit*. Publicação on-line. Editado por Uriel Fiori, 2020b, 843p. Disponível em: https://github.com/cyborg-nomade/reignition. Acesso: 20/09/2024.

_____. ***Reignition***. *Nick Land's writings (2011-). Tome III. Xenosystems: involvements with reality*. Publicação on-line. Editado por Uriel Fiori, 2020c, 950p. Disponível em: https:// github.com/cyborg-nomade/reignition. Acesso: 20/09/2024.

_____. ***Reignition***. *Nick Land's writings* (2011-). Tome IV. Abstract Horror: the unknown, as the unknown. Publicação on-line. Editado por Uriel Fiori, 2020d, 368p. Disponível em: https://github.com/cyborg--nomade/reignition. Acesso: 20/09/2024.

_____. ***The Dark Enlightenmen*t**. Perth: Imperium Press, 2022.

_____. ***Xenosystems***. Irvine: Passage Publishings, 2024.

_____. ***Shanghai World Expo Guide 2010***. London / Shanghai: Ed. Urbanatomy, 2010.

MARQUES, Victor. Um estudo em práticas hipersticionais: alças estranhas, guerras temporais e teoria-ficção. Revista **Linguagem em Pauta**, v. 3, n. 1, 2023, p. 82-113.

SILVEIRA, Fabrício. Hiperstição e geotrauma em *Cyclonopedia. Complicity with anonymous materials*, de Reza Negarestani. Revista **Semeiosis: Semiótica e Transdisciplinaridade**, São Paulo / SP, v. 09, n. 02, Dez. 2021a. Disponível em: https://semeiosis.com.br/issues?issue=p8wNnlEhYa81AH2PGZ8V&article=s4wcG4zdaNeaBr2TXLQL. Acesso em: 16/04/2024.

_____. Da escrita hipersticional. *In*: BEDIN, Cristiano; RODRIGUES, Elisandro; ALMEIDA, Kauan (orgs.). **Pensar, Montar**: leitura e escrita em educação. Porto Alegre: PPGEdu / UFRGS, Editora CirKula, 2024.

VV.AA. **Cultura Cibernética y otros escritos del CCRU (1995-2019)**. Barcelona: Holobionte Ediciones, 2024.

_____. **CCRU — Escritos 1997-2003**. Segovia: La Tía Eva Ediciones / Materia Oscura, 2020.

WARK, Mackenzie. On Nick Land. **Verso Books**, June 2017. Disponível em: https:// www.versobooks.com/en-gb/blogs/news/3284-on-nick-land. Acesso em: 10/06/2024.

WELLS, Herbert George. **A Máquina do Tempo**. Jandira: Principis, 2020 [1895].

Filmografia

O Exterminador do Futuro II — The judgment day. Longa metragem. Dirigido por James Cameron. Produção: Carolco Pictures, Pacific Western, Lightstorm Entertainment, LeStudio Canal +. EUA, 1991.

Looper — Assassinos do futuro. Longa metragem. Dirigido por Rian Johnson. Produção: Endgame Entertainment, Ram Bergman Productions, Film District, DMG Entertainment. EUA, 2012.

Seção 3

Imagens, grafias e poéticas visuais

Capítulo 18

Imagens, Grafias e Poéticas Visuais: Três conceitos, múltiplas abordagens

José Luís Abalos Júnior[110]

La máquina la hace el hombre
Y es lo que el hombre hace con ella?
(Guitarra y vos – Jorge Drexler)

Ao pensarmos as "Imagens, Grafias e Poéticas Visuais" dentro da tridimensionalidade conceitual na qual esse Grupo de Trabalho foi idealizado, entramos em contato com diversas produções calcadas nos atravessamentos de diversas áreas do conhecimento, as quais refletem sobre visualidades, formas diversas de escrita e modos/práticas de exposição de conhecimentos científicos. Essa terceira parte do livro contempla nove capítulos, com metodologias diversas, os quais vão da análise fílmica à etnografia. Na busca do entendimento dos impactos das IAs na vida cotidiana, muitos textos abordam processos artísticos, inspirados em trajetórias de indivíduos cuja globalização tecnológica transformou suas vidas, assim como, as das coletividades nas quais estão inseridos.

Esse Grupo de trabalho foi pensado para abrigar debates relacionados à uma interdisciplinaridade importante: a que relaciona elementos das artes visuais, de forma geral, com uma perspectiva sobre as IAs. Não obstante, em consonância com o evento que parte

[110] Professor da Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e Pós-doutorando na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). < https://orcid.org/0000-0003-2821-0969 > . E-mail: abalosjunior@gmail.com

da Antropologia para uma abertura a outras variedades pensantes do tema das visualidades, formas de escritas, poéticas, performances, corpos e tecnologias, esse grupo foi muito inspirador. Sendo atravessado por tantas possibilidades de questões, formas de manifestar e materializar as criações, o objetivo desse texto é trazer algumas relações sobre essas temáticas e suas imbricações com a Antropologia. Não se objetiva dar conta de todos os conceitos mencionados, mas traz uma reflexão sobre as questões suscitadas, aproximando as temáticas de uma perspectiva antropológica.

Em um primeiro momento apresento os trabalhos que compõem essa parte do livro. Logo após, trago reflexões da antropologia contemporânea para (re)pensar as ideias apresentadas. Como metodologia o texto se propõe à uma análise de conteúdo que é uma técnica de interpretação de textos, que sejam gravados, escritos, filmados etc (Mendes; Miskulin, 2017). Ou seja, uma reflexão sobre os textos apresentados no grupo de trabalho que não fica nela mesma. Avança em uma segunda parte para uma descrição de cunho antropológico, embasado em uma revisão de literatura da área. Por fim, conclui-se que conceitos como imagem, grafias e poéticas visuais podem ser melhor agenciados se trabalharmos de uma forma interdisciplinar, fugindo de um certo corporativismo conceitual que pode assolar a formação da Antropologia e nas Artes Visuais.

O Grupo de Trabalho "Imagens, Grafias e Poéticas Visuais"

Em um evento pensado para abrigar debates sobre copos, máquinas e grafias, não poderia faltar um espaço de discussão sobre temáticas como imagens, grafias e poéticas visuais. Na primeira sessão denominada "Artes, Performances e Antropologias", tivemos os comentários da Professora Rosângela Fachel, da Universidade Federal de Pelotas. Essa primeira parte do GT se caracterizou por receber trabalhos provindos da Antropologia, em muitos casos, que buscam uma relação profícua com as artes visuais. Pode-se dizer que a reciproca é verdadeira, com trabalhos das Artes Visuais se apro-

ximando de uma perspectiva antropológica. Já na segunda sessão, denominada "Tecnologias, corpos e grafias", tivemos os comentários da Professora Cíntia Langie, da área do Cinema da Universidade Federal de Pelotas. Nesta segunda sessão os trabalhos tiveram como característica a busca de problematizações referentes às tecnologias e às IAs. A análise fílmica aparece aqui como um elemento central, visto a quantidade de produções relacionadas à essa temática.

No trabalho de Pedro David intitulado "EuEuzinhoEudnv": considerações acerca da edição de si em um fluxo híbrido de existência" o autor faz uma reflexão sobre um projeto experimental em Artes Visuais, no qual pensa as fronteiras entre a realidade material e digital. Mobilizando diversos autores/artistas, nos quais há uma inspiração, o autor investiga a influência da edição auto-fabulada da imagem-palavra de si na relação entre o real e o verdadeiro. Já no trabalho "Uma Antropologia da Arte Ciborgue – Estudo sobre a Poética de Artistas Ciborgues Contemporâneos" o autor, Leandro Alves da Silva, faz uma investigação sobre a "Arte Ciborgue" tendo como universo de análise os integrantes do Movimento Ciborgue, surgido a partir de 2000, no Reino Unido. Interessante perceber como esse trabalho, diferente do primeiro apresentado, parte de uma perspectiva antropológica para pensar arte e tecnologia. Se no primeiro trabalho vemos uma consideração sobre projetos artísticos, neste segundo também, só que de uma forma diferenciada, pois o trabalho de Leandro busca uma aproximação etnográfica com os artistas, inclusive, com possibilidades de descrição de trajetórias sociais, enquanto o trabalho de Pedro, faz uma análise profunda sobre projetos artísticos em Artes Visuais, que têm a tecnologia com ponto de atuação.

Seguindo o percurso dos trabalhos aqui apresentados temos o artigo de Lisandro Lucas de Lima Moura intitulado "¡Tambor robótico no es candombe!": controvérsias em torno do conhecimento sensorial e do conhecimento codificado na experiência musical de tamborileros do Uruguai". O trabalho reflete sobre dois modos fundamentais de relação dos músicos percussionistas do candombe afro-uruguaio com as técnicas de execução rítmicas dos tambores chico, piano e repique. O texto aborda as controvérsias geracionais entre modos tradicionais

de produzir sonoridades tamboreiras e os aspectos da modernidade, como os de uma aprendizagem robótica. Já o trabalho "Códigos privados enviados: o "biscoito" como linguagem entre homens gays no Instagram", de César Silva Barcelos Júnior, apresenta uma parte da reflexão sobre postagens de fotos de homens gays na plataforma social "Instagram", compreendidas por eles mesmo como "biscoitagem". Desta forma, a pesquisa busca refletir sobre modos de comunicação de uma coletividade específica, em plataformas digitais.

Finalizando os trabalhos apresentados na primeira sessão do grupo de trabalho, Cristina Strohschoen dos Santos apresenta o trabalho "Antropologia Visual no Arquivo Fotográfico da Universidade Federal de Santa Maria" no qual reflete sobre o acervo fotográfico da Universidade Federal de Santa Maria, que possui mais de 85 mil negativos fotográficos, acumulados em seus 44 anos de existência. A autora traz um histórico de produção destes negativos, assim como as políticas de preservação e disponibilização dos mesmos para a comunidade.

A relação entre esses três trabalhos apresentados podem se dar em múltiplas escalas, por exemplo, podemos perceber que eles se inserem dentro de uma perspectiva antropológica de produção de dados. A relação intergeracional entre tamboreiros uruguaios, as formas de comunicação entre homens gays no Instagram e as políticas de manutenção e digitalização do acervo fotográfico da UFSM fazem parte de um rol de pesquisas etnográficas que versam sobre tecnologia, formas de escrita e, principalmente, possibilidades de análise de dados. Lisandro Moura, ao falar das transformações tecnológicas entre os tambores tradicionais e robóticos, constrói um conjunto de dados baseados na interlocução etnográfica na cidade de Montevideo. Já César, nos apresenta uma pesquisa que pode ser entendida dentro do quadro metodológico da Antropologia do e no digital. Aqui, o conhecimento de códigos nos leva ao entendimento de valores e formas de estar no mundo digital. Assim, a digitalização e disponibilização do material fotográfico da UFSM, proposta por Cristina Strohschoen, dialoga com a perspectiva de uma sociedade que precisa se preocupar com questões da modernidade, por uma questão de (re)existências

dessas imagens no mundo contemporâneo. Bem como, com a ideia de que a preservação desse passado, nos ajuda entender de códigos e valores de nossos antepassados, e perceber como se dá a sua duração e a permanência na sociedade atual.

Na sessão "Tecnologias, corpos e grafias" temos aqui, três trabalhos. O texto "Arte Contemporânea e mapeamentos cognitivos aliens: o sublime tecnológico como objeto de criação", de Ali do Espírito Santo, aborda como o controle tecnológico moldou irreversivelmente a sensibilidade coletiva e a experiência estética, gerando uma realidade complexa de percepção e interação humana. Com foco nas obras do artista Trevor Paglen, a autoria reflete sobre os desafios de pensar sobre a espacialidade complexa da contemporaneidade.

Já o artigo de Mário Ferreira da Silva intitulado "A M3GAN (Modelo 3 de Androide Generativo) é mais do que um brinquedo, ela é parte da família": M3GAN (2022) e o fazer-família maquínico-tecnológico". Neste texto, o autor apresenta uma reflexão sobre como a ideia de família é apresentada no cinema de horror em um caso específico de análise do filme "M3GAM". A produção fílmica analisada retrata o cotidiano de uma família que convive com questões de tecnologias e IAs no seu dia a dia. Por fim, Wayner Gonçalves em "Processos de criação da animação: da animação sem câmera à IA", busca analisar a mudança de paradigma na animação a partir da realização direta no filme em relação ao acaso, relacionadas às animações gravadas em câmeras e a utilização das IAs. Fazendo uma perspectiva de como novas tecnologias foram sendo acionadas na produção de animações, o autor reflete sobre o grande impacto das IAs nesse modelo de produção audiovisual.

Os três trabalhos dialogam com a temática da sessão de formas diferentes. Enquanto Mario Ferreira reflete sobre novos formatos de parentescos, nos quais há a inclusão de novos integrantes do que historicamente chamamos de família, agora não-humanos ou mais que humanos. Já o texto de Wayner Gonçalves traz um histórico da produção de animações, no qual, notadamente, as IAs através da produção massiva de softwares de edição de imagem mudaram radicalmente o cenário. Os dois trabalhos dialogam quando trabalham com

a proposta de análises de materiais já produzidos, propondo reflexões sobre as formas como os empreendimentos tecnológicos são pensados. Essa análise, no primeiro caso, é baseada em uma perspectiva antropológica, principalmente, aquela que busca entender as formas de parentesco na contemporaneidade. Já no segundo caso, a análise é feita de uma maneira mais ampla, pensando questões específicas das Artes Visuais que dialogam com o cenário da arte contemporânea. Já o texto de Ali do Espírito Santo, ao abordar processos artísticos, trazendo a experiência de um artista dentro da arte contemporânea, dialoga com uma perspectiva mais política e de poder dentro deste cenário, apresentando como tais dinâmicas afetam nossa compreensão sobre as relações entre tecnologia, poder e espaço.

A etnografia pensada em contextos de debates sobre inteligências artificiais

Após trazer uma retrospectiva dos trabalhos apresentados no Grupo de Trabalho "Imagens, grafias e Poéticas Visuais", agora parto para uma revisão de literatura antropológica sobre alguns temas tratados. Essa revisão é baseada em experiências de pesquisa, ensino e extensão que vivenciei durante os períodos de doutorado e pós-doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mais especialmente no Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV/PPGAS/UFRGS). Reflito sobre questões metodológicas relacionadas ao uso do digital enquanto ferramenta de pesquisa, principalmente aquelas que têm enquanto escopo a análise imagética, ou a produção de poéticas visuais.

No contexto de produção antropológica podemos enquadrar a etnografia como uma ferramenta importante de coleta de dados. Contudo, Ingold (2016) aponta que apesar da historicidade dessa relação conjunta, não podemos confundir os termos. Tal cuidado se deve à crescente aceitação da etnografia enquanto estratégia de produção de dados qualitativos em outras Ciências Humanas e Sociais Aplicadas. Podemos dizer que, quando aplicada à outras áreas, a etnografia pode vir sem seu "kit" completo que contém diversos elementos da constituição histórica da Antropologia. Já Marisa Peirano (2014) reflete

que etnografia não é um método, pois carrega consigo um arcabouço teórico de uma teoria vivida. Ao aplicar ferramentas etnográficas em suas produções científicas, outras áreas do conhecimento deviam considerar esse vínculo profundo que essa opção de produção de dados tem com a teoria antropológica.

Dentre os trabalhos aqui apresentados, os que se filiam à uma perspectiva antropológica, menciono os de Leandro Alves, Lisandro Moura e César Júnior. Se trata de diferentes perspectivas de como a antropologia pode pensar e pesquisar temáticas associadas às IAs. No trabalho de Lisandro Moura que teve uma interlocução etnográfica com tamboreiros uruguaios percebe-se as contradições e as divisões que o acesso à tecnologia pode trazer em coletividades históricas marcadas por uma tradicão de pensar a arte, no caso, o uso/batida de tambores. Desta forma, dentro dos contrassensos entre técnica e cultura, o autor reflete que

> A crítica aponta que, embora alguns músicos contemporâneos tenham muita técnica, lhes falta a vivência nas ruas, onde a cultura do candombe se desenvolve de forma mais orgânica. Há um entendimento de que os ritmos e os estilos de toque no candombe não podem ser apreendidos unicamente por critérios racionais ou por meio de uma terminologia conceitual que deriva da teoria musical ocidental. Muito menos podem ser reproduzidos por meio da automação tecnológica...

Já Leandro Alves tem uma entrada de campo diferenciada, buscando outras coletividades de artistas marcados pela presença das IAs desde o início de seus processos artísticos. A pesquisa que visa entender o que denominado de "arte ciborgue" busca um contato etnográfico com integrantes do Movimento Ciborgue, surgido a partir de 2000, no Reino Unido. Interessante perceber como, nos dois casos mencionados até então, uma antropologia que vise pensar as IAs e os impactos das novas tecnologias em coletividades artísticas precise se refletir global e multissituada, como nos coloca Marcus (2015). Seja no Uruguai, seja no Reino Unido, pesquisadores brasileiros precisam

se deslocar do seu contexto de vida e formação na busca de um engajamento etnográfico. Esse deslocamento não precisa necessariamente ser geográfico pois, além do debate sobre multissitualidade, estamos falando de como o digital não é "somente" uma temática de estudo, mas também uma opção metodológica.

Não podemos deixar de mencionar a antropologia do e no digital e sua crescente em projetos de pesquisa de mestrado e doutorado. Segundo Daniel Miller a pandemia, em um primeiro momento, trouxe a novidade de que seria inviável continuarmos a produzir etnografia. Contudo a observação participante e o contato com os interlocutores pôde continuar acontecendo de outras formas, não só na pandemia, mas em toda pesquisa multissituada.

> Quando você estará trabalhando principalmente no on-line, é necessário se concentrar ainda mais na observação participante, em vez de coisas como entrevistas. Por quê? Porque, como você deve perceber, há muitas oportunidades para a observação que agora não serão possíveis. Diante disso, o que você precisa fazer nessa espécie de mudança para um novo regime é encontrar maneiras de compensar esse problema, ao prever um modo como fará seu trabalho de campo.

O que se percebe nos trabalhos apresentados, também, é que não necessariamente o trabalho precisa "adaptar-se" a uma pesquisa digital ao refletir sobre arte e tecnologia. Em seu projeto ele já pode estar vinculado à essa perspectiva teórica-metodológica. É o caso do artigo de Cesar Junior que reflete sobre imagens postadas na rede social Instagram como uma forma de comunicação específica de uma coletividade com pertencimento ao mundo LGBTQIA+. O "biscoito" aqui pode ser entendido como um "significante flutuante" (Lèvi-Strauss, 2018) como algo entendido e modificado pela comunidade de agentes que interagem com as publicações.

A construção da etnografia enquanto perspectiva de produção de dados trouxe e traz seus dilemas e contradições. Ao realizarmos um engajamento etnográfico junto aos nossos interlocutores, a questão

de estarmos familiarizando o estranho ou estranhando o familiar, se coloca como primordial, se não ela, que faz parte da historicidade da antropologia, a questão de qual o nível de vínculo que temos com os grupos, nos quais delimitamos nosso universo de análise. Se nos anos 1980 uma geração de antropólogos acabou sendo identificada com a publicação do livro Writing culture (Clifford; Marcus, 2023) nos quais criticavam, principalmente, a produção de textos e práticas de autoria. Hoje, as críticas às autoridades etnográficas se fazem presente em toda pesquisa etnográfica que problematize suas ações.

A questão que se coloca aqui é: quais as diferenças dos empreendimentos etnográficos realizados com outros temas de pesquisa e os que se inserem no debate sobre as IAs? Em princípio podemos dizer que nenhuma. A variação temática não implicaria, necessariamente, em uma variação metodológica. Assim, a tão suscitada interdisciplinaridade fica retida exclusivamente a perspectivas conceituais. Gostaria então de, após a coordenação de grupo de trabalho trazer uma perspectiva diferenciada: ao falarmos dos impactos tecnológicos provenientes da presença das IAs em nossas interações com os grupos que participamos, existe uma necessidade de flexibilidade teórica e empírica para dar conta da complexidade do tema na sociedade contemporânea.

Vamos aos casos referidos para entendermos o que os pesquisadores encontraram em campo nesse contexto. Lisandro Moura, ao ir ao encontro de tamboreiros uruguaios encontrou uma divisão explícita entre aqueles que gostariam de manter uma tradição dos tambores tradicionais, e aqueles que reinventam os toques através dos "tambores robóticos". Já Leandro Alves delimita um universo de pesquisa, o Movimento Ciborgue, que abriga artistas que já atuam e performam nas relações entre corpo e tecnologia há décadas. Por fim, Cesar Junior se utiliza de plataformas social, como a do Instagram, para navegar nas imagens e comentários buscando categorias de análise, como a "biscoitagem".

Três possibilidades de interação etnográfico justas, reais e planejadas dentro de uma proposta de projeto de pesquisa antropológica. Em um contexto onde a cultura se reinventa (Wagner, 2018), os

objetos de pesquisa saltam aos olhos. A posicionalidade de Lisandro, Leandro e Cesar em campo e seus momentos etnográficos nos fazem refletir como são pesquisas marcadas por uma modernidade que atravessa e traz conflitos interessantes de serem mapeados em campo. Ou seja, ao pesquisar o papel das IAs, possivelmente, veremos um campo dividido e uma busca de categorias faladas que identifiquem e posicionem os indivíduos nos grupos que compõem essa diversidade grupal. Obviamente, a ideia de que iremos encontrar contradições em campo não é nova. O que sugiro aqui é que com a entrada nas IAs nas dinâmicas dos grupos que pesquisamos, isso se potencializa.

Tendo em vista a pequena amostra apresentada aqui, a potencialização das conflitualidades encontradas em campo pode ser um primeiro vestígio de algo próprio na pesquisa etnográfica com IAs. Outro elemento perceptível, como já referido, é a preponderância de investigações multissituada, que implica o deslocamento do pesquisador para fora do seu contexto cultural de origem. Para Marcus (1995), a etnografia multissituada permite observar a "circulação de significados culturais, objetos e identidades em espaço-tempo difusos", desta forma, admite nominar de etnografia investigações que não podem ser realizadas em único lugar, mas só tem a sua consistência explícita quando são desenvolvidas em movimento.

Conclusão

Iniciei esse texto considerando a importância de um Grupo de Trabalho sobre "Imagens, Grafias e Poéticas Visuais" no contexto da produção de um evento e um livro que versa sobre os impactos das IAs na vida cotidiana. A leitura dos trabalhos que se seguirão dessa apresentação tem sua relevância no contexto da temática do livro não só pelas experiências de pesquisa apresentadas, mas também pela ideia de que o caminho da interdisciplinaridade é o mais propício para pensarmos questões das IAs. Logo após, apresentei os textos em uma ordem estratégica: duas sessões com temáticas que se complementam. Por fim, refleti sobre os textos dentro de uma perspectiva antropológica.

É curioso pensar nos papeis da etnografia, como estratégia de produção de dados na investigação em ciências humanas, na pesquisa sobre as IAs. Também são curiosos os usos que diversas outras áreas fazem da etnografia. Cabe-nos dizer que a exclusividade antropológica dessa ferramenta de pesquisa é ilusória. Se ressaltamos a interdisciplinaridade, e as portas que elas abrem, como algo interessante na pesquisa sobre tecnologias, por que evitar os usos (e desusos) da etnografia na pesquisa sobre as IAs? Então quando falamos das abrangências que os conceitos mencionados de grupo de trabalho, não estamos nos referindo somente aos conceitos em si, mas à forma de produção de dados nessas pesquisas. É nesse atravessamento, entre teoria e metodologia, conceitos e produção de dados, no qual a interdisciplinaridade se torna enriquecedora.

Por fim, conclui que a potencialização das conflitualidades em campo e (re)emergências de pesquisas multissituadas são dois impactos das IAs nas pesquisas apresentadas neste grupo de trabalho, pelo menos naquela que se usam da etnografia. Os atravessamentos entre as IAs e a antropologia podem ser pensados de múltiplas formas, e os textos apresentados são ótimos exemplos da variedade temática e metodológica, necessária para pensarmos temáticas complexas e contemporâneas como a das IAs.

Referências

CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (Ed.). ***Writing culture:*** *The poetics and politics of ethnography*. Univ of California Press, 2023.

INGOLD, Tim. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. **Educação**, v. 39, n. 3, p. 404-411, 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss In: **Sociologia e antropologia.** Ubu Editora LTDA-ME, 2018.

MARCUS, George. Entrevista com George Marcus. **Mana,** v. 21, n. 2, p. 407-423, 2015.

MARCUS, George. *Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography*. ***Annual Review of Anthropology,*** v. 24, p. 95-117, 1995.

MENDES, Rosana Maria; MISKULIN, Rosana Giaretta Sguerra. A análise de conteúdo como uma metodologia. **Cadernos de pesquisa**, v. 47, n. 165, p. 1044-1066, 2017.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes antropológicos**, v. 20, p. 377-391, 2014.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Ubu Editora, 2018.

Capítulo 19

"EuEuzinhoEudnv": Considerações acerca da edição de si em um fluxo híbrido de existência

Pedro David[111]

"EuEuzinhEudnv" – investigação prática que delineia o território sobre o qual as análises deste artigo concentram-se – é uma *obra em processo* cujo início deu-se durante o ano de 2019, a partir do uso subversivo das ferramentas de edição da seção *Stories* da plataforma *Instagram*. Isto é, os pincéis virtuais e todos os outros instrumentos que surgiram a cada atualização do *site* funcionam dentro de "EuEuzinhoEudnv" como agentes de distorção e de ampliação da plasticidade do corpo fotografado, adicionando, assim, uma nova camada às minhas *selfies*[112] (figura 1).

[111] Mestrando em Artes Visuais na Linha de Poéticas Visuais e Processos de Criação (PPGAV/UNICAMP). <https://orcid.org/0009-0006-5330-4915> E-mail: p204513@dac.unicamp.br

[112] Referência sobre esse tipo de fotografia disponível em: https://www.revistas.usp.br/wp/noticias/a-selfie-como-o-autorretrato-e-seus-significados/. Acesso em 04 de jul. de 2024.

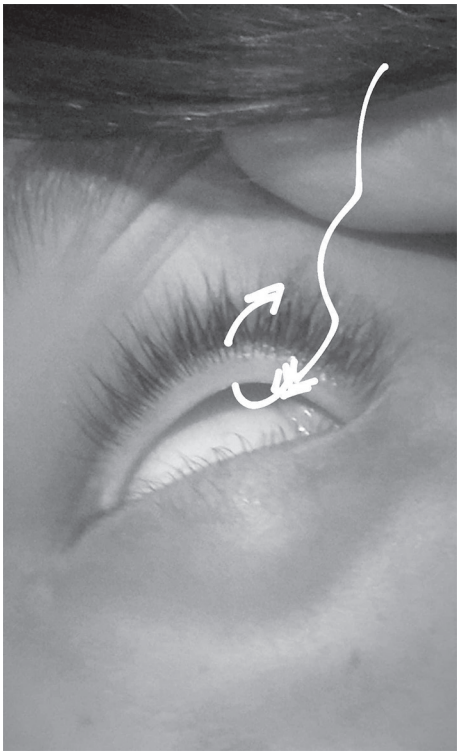


Figura 1: Peça do conjunto "EuEuzinhoEudnv" feita no ano de 2019.

Em 2021, o conjunto já havia sido escolhido como tema do meu Projeto Experimental, tarefa compulsória para a conclusão da graduação em Artes Visuais e, devido a isso, o âmbito teórico do trabalho começou a se desenvolver de forma mais robusta. Sendo assim, postulações feitas por Aaron Hess[113] e Trisha Goodnow[114] sobre as características da *selfie* tornaram-se um alicerce. Com essas referências pude pensar, por exemplo, a quantidade de fotografias autorreferentes executadas por um mesmo usuário.

[113] Aaron Hess, "***Selfies| the selfie assemblage"***, 2015.

[114] Trischa Goodnow, "***The selfie moment:*** *The rhetorical implications of digital self portraiture for culture*", 2016.

Para Hess[115], os indivíduos tendem a possuir um grande volume de *selfies* devido à combinação entre sua função demarcadora – contextualizar aquele indivíduo dentro daquele espaço-tempo singular – e seu aspecto constelado desse tipo de fotografia, a qual orbita sempre entre os dispositivos móveis, os indivíduos, as redes de compartilhamento e a realidade material. Consequentemente, a vontade de produzir uma nova imagem ressurge a cada vez que algum desses elementos modificam-se, visto que haverá uma nova necessidade de demarcação por parte do usuário. Por sua vez, Goodnow[116] nota que essas fotografias são (re)feitas a fim de comunicar qualidades humanas. Em seu estudo, Goodnow percebeu três grandes atributos que motivam a produção das *selfies*: aventura, popularidade e atratividade[117].

Então, a circulação volumosa de *selfies* – que não podem ser tomadas como frívolas[118] – apresenta a (co)existência de diversos *eus*, oriundos da conjugação entre mundo material e digital. Isso se traduziu, dentro de "EuEuzinhoEudnv", em uma proposta de percepção dos efeitos da seriação sobre o conjunto, quando busquei executar ao menos um autorretrato diário durante todos os dias do ano, o que gerou um avanço de cerca de 250 *eus* na série (Figura 2).

[115] Aaron Hess, *Op. Cit.*, 2015.

[116] Trischa Goodnow, *Op. Cit.*, 2016.

[117] *Ibidem*, p. 126.

[118] *Ibidem*, p. 124.

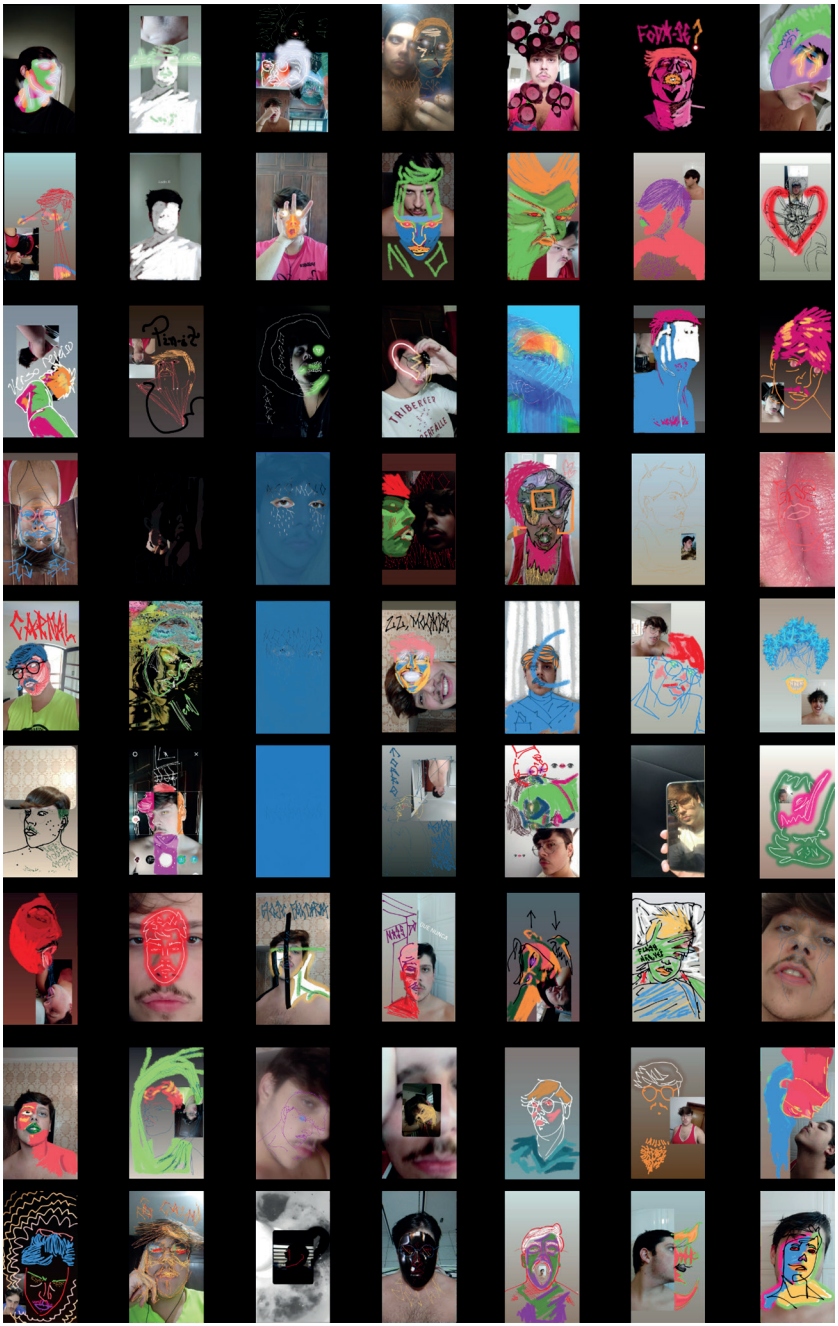


Figura 2: Agrupamento de peças de
“EuEuzinhoEudnv” feitas no ano de 2021.

Após esse período, a orientadora do meu Projeto Experimental, observando que cada um dos autorretratos de “EuEuzinhoEudnv” possuía uma atmosfera singular, estimulou o registro verbal da autofabulação específica que circundava cada peça. Com o aceite dessa sugestão, iniciei, em paralelo à execução dos autorretratos, a elaboração de microtextos narrativo-poéticos, os quais eram, em seguida, sobrepostos e publicados em união às outras camadas de cada unidade da série (Figura 3). Com isso, a relação entre imagem e palavra tomou uma forma mais saliente e explícita no trabalho, sem se tornar mais óbvia. Isso porque, apesar de serem tecidos a partir dos autorretratos, os microtextos não visavam a oferta de uma elucidação didática ao fruidor.

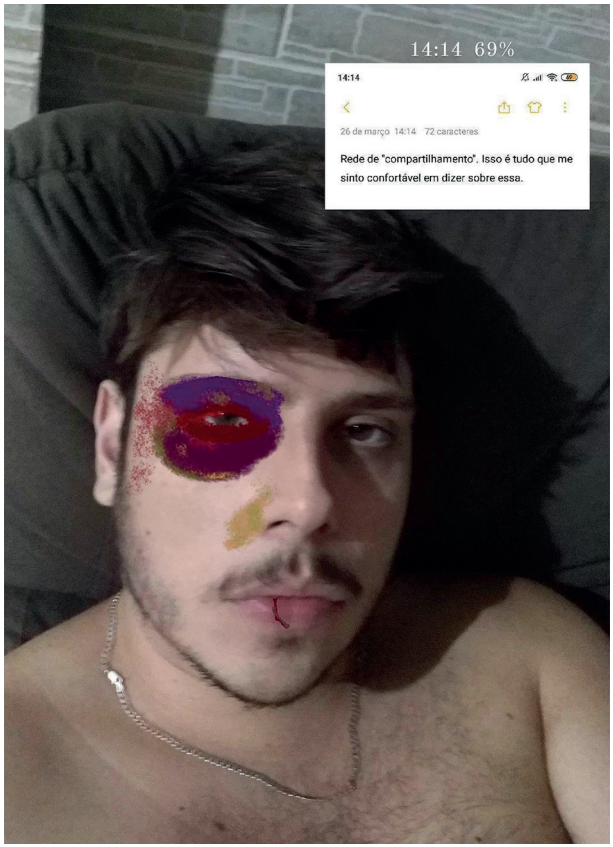


Figura 3: Peça de “EuEuzinhoEudnv” feita no ano de 2022.

A partir de agosto de 2023, o trabalho passou a ser objeto da minha pesquisa de mestrado e, portanto, começou a se ramificar sobre outros horizontes teóricos e práticos. Em consequência, somou-se à metodologia da Crítica Genética a partir de Cecília Salles[119] – insumo teórico de "EuEuzinhoEudnv" quando Projeto Experimental – a perspectiva de Leonor Arfuch sobre obras autobiográficas. No âmbito prático, em consonância à dinamicidade e à incessante transformação dos universos cibernéticos trabalhados em e a partir de "EuEuzinho-Eudnv", despontaram-se as questões da sobreposição de dimensões e da natureza código-informacional dos elementos digitais.

Pensando na profusão de imagens presente nas redes de compartilhamento e na existência conjugada entre planos material e virtual desses usuários, decidi buscar as heranças dadaístas e surrealistas das assemblagens e das colagens associativas[120], que estabelecem sintonia com os aspectos digitais anteriormente levantados por unirem a "estética da acumulação"[121] a um deslocamento propiciador de uma nova contextualização[122].

A partir desse rumo prático-poético, tornou-se imperativa a necessidade do estabelecimento de quais imagens seriam postas em relação às peças de "EuEuzinhoEudnv". Para isso, atentei-me à ampla popularização do uso de plataformas de geração de imagens por Inteligência Artificial (IA), cujos resultados circulam cada vez mais nas redes de compartilhamento[123]. O uso comum de *chats* e de *sites*

---

[119] Cecília Salles, *Redes da criação-a construção da obra de arte*, 2016.

[120] Imagens de referência disponíveis em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9595/o-rei-do-mau-gosto . Acesso em: 04 de jul. de 2024.; https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14220/jardim-das-vacas. Acesso em: 04 jul. de 2024.; https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14343/camisetas . Acesso em: 04 jul. de 2024.; https://images-prod.anothermag.com/389/azure/another-prod/290/0/290376.jpg . Acesso em: 04 jul. de 2024.

[121] Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage. Acesso em: 04 jul. de 2024.

[122] Aline Karen Fonseca, "Collage: a colagem surrealista", 2009.

[123] Disponível em: https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2024/02/06/meta-vai-identificar-imagens-criadas-por-ia-no-facebook-instagram-e-threads.ghtml. Acesso

com esse propósito, como *Midjourney* e *Leonardo*, alarga discussões cânones da arte e da história da arte que dizem respeito à autoria, à técnica e à materialidade, agregando novos e complexos agentes a essas questões. Ademais, grande parte desses geradores trabalha no fluxo palavra-imagem, ou seja, o usuário deve alimentar a Inteligência Artificial com um *prompt*, que nada mais é do que um texto descritivo o qual definirá o resultado da operação. As imagens obtidas são uma espécie de colagem de tudo o que a IA apre(e)ndeu de/sobre elementos disponíveis na *internet*, os quais, apesar de não-verbais, são entendidos e acessados pela máquina como verbais, visto que, no universo digital, são compostos por corpos código-informacionais.

Sendo assim, tornou-se evidente que, por interferir em tópicos tão relevantes nas artes, por exercer tamanha influência dentro dos territórios de interesse de "EuEuzinhoEudnv" e por possuir, assim como a obra, a relação imagem-palavra como ponto nevrálgico, esta poderia ser a fonte dos componentes a serem colocados em contato com as outras peças da série.

Consequentemente, mostrou-se potente a utilização dos microtextos narrativo-poéticos dos autorretratos de "EuEuzinhoEudnv" como *prompts* para a plataforma *Copilot*, um gerador de imagens por Inteligência Artificial gratuito do *Bing*. Tal uso põe em teste e em observação o comportamento da máquina frente a direcionamentos conotativos. A partir disso, decidi que escolheria um dos resultados emergentes dessa experimentação e o exibiria em união ao autorretrato fonte daquele comando. Em um primeiro momento, as imagens apresentavam-se ao observador justapostas e, em seguida, junto ao *prompt* que as originou, como uma forma de retomada dos processos executados em 2022 (Figura 4).

em: 04 de jul. de 2024.

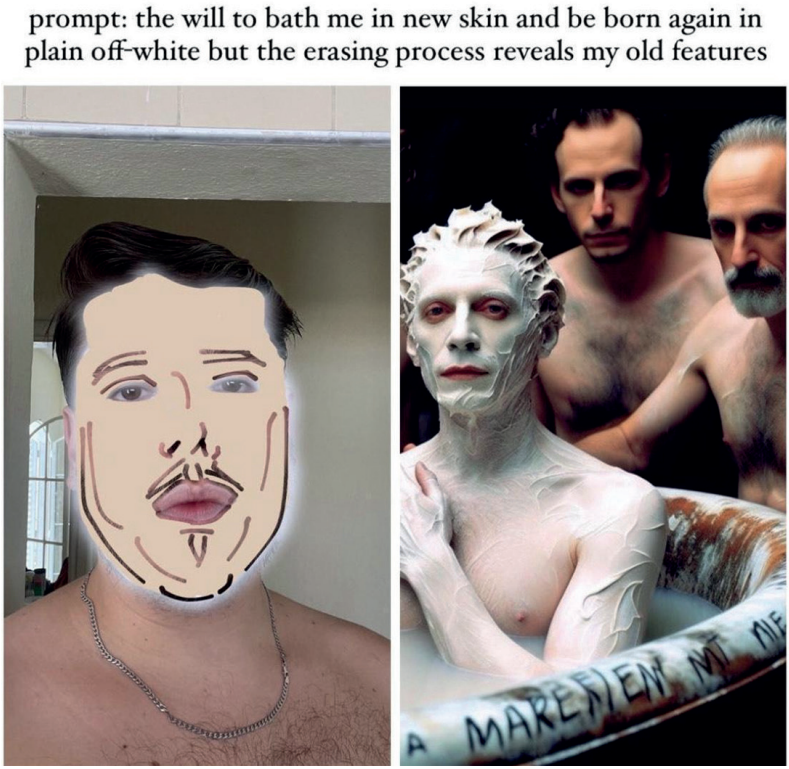


Figura 4: Peça de “EuEuzinhoEudnv” feita no ano de 2024.

Em seguida, devido a uma certa incompatibilidade visual entre a justaposição e a diagramação verticalizada da seção *Stories*, onde as peças eram publicadas, emergiu-se como possibilidade a sobreposição através da disrupção da dualidade negativo/positivo, advinda da fotografia analógica. Essa tradição estendeu-se para a era da fotografia digital como um efeito visual desligado de sua utilidade anterior, empregado, agora, com viés estilístico na edição das imagens. Porém, para além da potência visual, a decisão de sua utilização em prol da viabilidade da colagem por sobreposição partiu de sua nomenclatura: a dicotomia negativo/positivo é abordada em “EuEuzinhoEudnv” como um jogo de palavras que porta consigo a discussão de valoração das imagens, emergindo o questionamento de quais os critérios, os locais

e os pontos de vista ativados na classificação qualitativa do que se vê.

Assim, passei a sobrepor, dentro do aplicativo *PicsArt*, o negativo do resultado produzido pela *Copilot* sobre o autorretrato executado "tradicionalmente" (positivo). Por fim, coladas inteiras e recortadas, apresento ainda, junto à sobreposição, as imagens-fonte da amálgama. O conjunto, ao final, é atravessado pelo microtexto-*prompt* utilizado na *Copilot* de forma espelhada, a fim de mimetizar de alguma maneira o processo negativo aplicado à fotografia, além de reforçar o caráter código-informacional das peças (Figura 5).



Figura 5: Peça de "EuEuzinhoEudnv" feita no ano de 2024.

Em “O espaço biográfico”, Leonor Arfuch aponta a:

> [...] crise dos grandes relatos legitimadores, a perda da de certezas e fundamentos [...], o decisivo descentramento do sujeito e, extensivamente, a valorização dos ‘microrrelatos’, o deslocamento do ponto de mira onisciente e ordenador em benefício da pluralidade de vozes, da hibridização, da mistura irreverente dos cânones, retóricas, paradigmas e estilos[124].

Sendo assim, percebe a necessidade da contemporaneidade de uma nova e alargada delimitação do “espaço autobiográfico”, atende a ela e deixa clara a necessidade de uma nova postura frente a esses contextos remodelados. Portanto, a fim de construir uma análise que leve em consideração os principais aspectos da experiência autorreferente e autobiográfica que é “EuEuzinhoEudnv” (a saber: a interferência autofabulada sobre a plasticidade da imagem do corpo na construção da individualidade, a utilização da relação palavra-imagem como aparato teórico-prático e o entrelaçamento com plataformas digitais e redes de compartilhamento com suas próprias diretrizes) mobilizarei, para além das referências já mencionadas, os textos *O museu de tudo em qualquer parte; Arte e cultura digital: inter-ferir e curar*[125]; *Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*[126] e *Cultura Visual, Mudança Educativa e Projeto de Trabalho*[127], além das comunicações de Erik Nardini Medina e de Carolina Valentim Loch.

---

[124] Leonor Arfuch, *O espaço autobiográfico,* 2010, p.17.

[125] Pedro Alves da Veiga, **O museu de tudo em qualquer parte; arte e cultura digital: inter-ferir e curar**, 2020.

126 Claudia Giannetti, “Endoestética”, 2006.

[127] Fernando Hernández, **Cultura Visual, Mudança Educativa e Projeto de Trabalho**, 2000.

Pro(I/A)cesso

O escrutínio do meu processo ao longo da seção anterior é essencial não somente para um maior entendimento do espaço sobre o qual estabelecerei minhas análises teórico-conceituais, como para uma melhor compreensão da minha obra em si. Entre 2021 e 2022, a Crítica Genética foi recomendada como metodologia para "EuEuzinhoEudnv" devido ao grande número de peças que o conjunto recebeu após a decisão da seriação do trabalho. Nesta parte do escrito, renovo o nexo entre a Crítica Genética e meu trabalho, ao salientar suas relações com as falas de Carolina Valentim Loch e Erik Nardini Medina sobre IAG (Inteligência Artificial Generativa) durante a mesa "Os dados e a tecnologia oferecem uma nova fronteira de criatividade?", que aconteceu no fórum permanente "Inteligência Artificial e Artes Visuais: relações, perspectivas e conflitos" da UNICAMP.

Loch utiliza Hannah Arendt como referência fundamental para sua pesquisa e, durante sua comunicação, aborda o conceito de *animais simbólicos* para explicar o progressivo uso da IAG nas Artes Visuais. A comunicadora explica que os seres humanos são simbólicos, porque possuem "capacidade de projetar, de ver além de um objeto em sua forma natural"[128], o que "transforma, ao longo da humanidade, coisas da natureza em artefatos, por meio da tecnologia"[129]. Sendo assim, uma obra de arte só consegue existir no mundo através do uso de ferramentas, adquirindo, inclusive, um certo aspecto em consequência à técnica empregada. Por isso, Loch afirma que é comum – e inclusive lógico – que os artistas escolham tecnologias contemporâneas a eles no momento de criação, fundamentando, consequentemente, a crescente apropriação da IAG nas Artes Visuais.

Ao longo de sua fala, Medina corrobora a compreensão de que a utilização da IAG nas Artes Visuais – para além de cada vez mais frequente – não é dicotomicamente negativa. O pesquisador salienta

---

[128] LOCH, Carolina Valentim, **Os dados e a tecnologia oferecem uma nova fronteira de criatividade?**, 2024.

129 *Ibidem*.

que a IAG é um aparato técnico e não sensível, ou seja, defende que essa tecnologia deve ser usada da mesma forma como um pintor utiliza suas tintas e seus pincéis: itens os quais possibilitam a criação da obra, mas que não a fazem sozinhos. Para Medina, a identificação de qual tipo de uso um artista está dando à IAG dentro de seu próprio trabalho é possível através da revelação da relação humano-máquina construída ao longo do fazer artístico. Portanto, "é muito importante que nós como artistas, ou criadores, deixemos claro como as coisas foram feitas, (...) é por isso que nós vamos falar muito de processo"[130].

A partir dessas postulações, a importância da Crítica Genética para "EuEuzinhoEudnv" é reforçada, visto que, por ser uma metodologia a qual abarca processos anteriores à apresentação final da obra no espaço expositivo, revela-se como um robusto alicerce teórico para o uso da IAG, uma tecnologia ainda tão controversa nos âmbitos tradicionais da arte. Ademais, ao direcionar importância à análise dos elementos que influenciam a obra sem estarem necessariamente expostos junto a ela, a Crítica Genética trata da inclusão da inteligência artificial e de outros instrumentos digitais em "EuEuzinhoEudnv".

Medina afirma que "a inteligência artificial possui um avançado exponencial e imprevisível"[131] e, além dela, com "EuEuzinhoEudnv", mobilizo outras interfaces e ferramentas virtuais que se modificam e que se atualizam constantemente. Devido a isso, teço minha poética através de mudanças as quais independem de mim, o que encontra respaldo em Salles, quando ela diz que: "nesse percurso [a criação da obra de arte], tendências se cruzam com o acidental, causando possíveis modificações de rumo. Essa intervenção do acaso é observada nos relatos dos artistas dos imprevistos externos e internos ao processo [...]"[132].

---

[130] MEDINA, Erik Nardini, **Os dados e a tecnologia oferecem uma nova fronteira de criatividade?**, 2024.

[131] MEDINA, Erik Nardini, **Os dados e a tecnologia oferecem uma nova fronteira de criatividade?**, 2024.

[132] SALLES, Cecília, **Redes da criação-a construção da obra de arte**, 2016, p. 16, acréscimo do autor.

Em adição a isso, conceber uma obra de arte a partir de territórios tão presentes em meu cotidiano apresenta-se como uma forma de consumo do mundo que me circunda, o qual rumino e depois regurgito sobre esse mesmo mundo. Essa "cosmofagia" também é considerada pela metodologia de Salles, quando a teórica diz que: "Não se pode, portanto, negligenciar os vestígios deixados pelo mundo que envolve um artista específico, sem observarmos o processo de transformação que essas marcas sofrem ao penetrarem o mundo ficcional em criação"[133].

Tais relações tornam perceptível o fato de que a análise de "EuEuzinhoEudnv" a partir desse olhar é, para além de conveniente, necessária, uma vez que a série de autofabulações está intimamente relacionada a agentes externos às imagens, além de possuir como ponto fulcral a referência aos elementos que circulam nessas interfaces e às atmosferas que as regem, conexões que são tidas como essenciais para a investigação de uma obra de arte, conforme a Crítica Genética.

PlurEu

Pensando em discussões fundamentais para "EuEuzinhoEudnv" – emergentes a partir da consideração de agentes os quais excedem a materialidade da obra de arte -, iniciarei essa seção do artigo apontando os plexos entre "EuEuzinhoEudnv" e os estudos de Leonor Arfuch, uma vez que essa relação possibilitará o tateamento da *pluralidade de eus*. No início de seu livro, Arfuch explica ao leitor a necessidade de expor o que configura o espaço biográfico, local sobre o qual se debruçou no restante da sua produção. Nesse cenário, a escritora tece um parágrafo explicando a relação entre as produções sob tal classificação e a vida – para além do óbvio uso desta como material daquelas – no caso, o fato de que esse uso subverte, interrompe, perturba e embeleza a continuidade biológico-temporal. Arfuch expõe:

[133] *Ibidem*, p. 45.

> A simples menção do 'biográfico' remete, em primeira instância, a um universo de gêneros discursivos consagrados que tentam apreender a qualidade evanescente da vida opondo, à repetição cansativa dos dias, aos desfalecimentos da memória, o registro minucioso do acontecer, o relato das vicissitudes ou a nota fulgurante da vivência, capaz de iluminar o instante e a totalidade[134].

Dessa forma, escrutinar a obra sob essa ótica abre uma nova oportunidade de interpretação e de existência semântica de tais *selfies* no mundo, uma vez que, conforme Arfuch, a referida prática sustenta o poder de agir sobre um fluxo ininterrupto tão íntimo a todos os indivíduos e, concomitantemente, tão incontrolavelmente distante.

"EuEuzinhoEudnv" constrói, através de autorrepresentações e colagens-intervenções digitais, um campo de experimentação e de análise acerca de processos autobiográficos circunscritos a territórios dialógicos. Afinal, as redes de compartilhamento possuem a consideração da existência e da participação do outro como parte fundamental de suas estruturas. Quanto a isso, durante o prefácio de "O espaço biográfico", Ernesto Laclau executa leves pinceladas sobre o que Arfuch se aprofundará no tocante à relação entre o sujeito e o outro através de Bakhtin. Laclau escreve:

> Isso nos conduz a uma terceira dimensão da teorização de Arfuch, que é essencial sublinhar. O descentramento do sujeito assume em sua obra uma formulação especial que se vincula à 'razão dialógica', de raiz bakhtiniana: o sujeito deve ser pensado a partir de sua "outridade", do contexto de diálogo que dá sentido a seu discurso. Há, então, uma heterogeneidade constitutiva que define toda situação de enunciação[135].

---

[134] Leonor Arfuch, **O espaço autobiográfico**, 2010, p. 15.

[135] Ernesto Laclau *apud*. Leonor Arfuch, **O espaço autobiográfico**, 2010, p. 11.

O excerto permite a análise de que "EuEuzinhoEudnv" está alinhado a essa concepção desde o princípio, visto que, agindo a partir de e sobre uma seção do *Instagram*, sempre considerou o compartilhamento com o outro e a construção da identidade na troca.

Outrossim, com a adição do uso das inteligências artificiais, essa construção do individual através do plural fica mais complexa, visto que aglutina à série, um fluxo com o banco de dados e com a provação do maquinário. A poética de "EuEuzinhoEudnv" expande, assim, a construção da identidade na "outridade" em diálogo não só social, mas virtuossocial. Isto é, ao se apropriar da IA, revela e mobiliza os partícipes orgânicos que compõem os territórios digitais. Afinal, essas interfaces são feitas por indivíduos, mimetizam raciocínios humanos e obedecem aos estímulos dos usuários, entregando seus resultados a partir do consumo e da apropriação de produções humanas disponíveis na rede. Aqui, unem-se também as considerações supracitadas de Hess e postulados engendrados por Goodnow, já que, ao longo dos três escritos, nota-se a participação da outridade na formação e/ou na apresentação da individualidade como denominador comum.

Ademais, ao longo do desenvolvimento de "O espaço biográfico", Arfuch analisa a relação entre a esfera pública e a privada, direcionando atenção a como essas forças interagem, investigando, com isso, o vínculo entre um crescente interesse público pelo privado contido nas obras (auto)biográficas.

> Mas, na trama da cultura contemporânea, outras formas aparecem disputando o mesmo espaço: entrevistas [...] No horizonte midiático, a lógica informativa do 'isso aconteceu' [...] fez da vida – e, consequentemente, da 'própria' experiência, um núcleo essencial de tematização[136].

[136] Leonor Arfuch, **O espaço autobiográfico**, 2010, p. 15.

O excerto, ao abordar que "no horizonte midiático"[137] há "a lógica informativa do 'isso aconteceu'"[138], toca num ponto crucial para este artigo: o quão atreladas ao real são essas produções?

A respeito da fotografia, linguagem plástica utilizada em e de grande interesse para "EuEuzinhoEudnv", a autora José Van Dijck[139] realiza uma afirmação semelhante, entretanto comentando sobre o uso da fotografia analógica nos seios familiares burgueses como um objeto que relembra o indivíduo de "como as coisas aconteceram"[140], o que confirma a lógica de Arfuch. Todavia, mais a frente em seu texto, agora colocando em voga a fotografia digital, modalidade por mim utilizada, a autora nota que os observadores não entendem mais os retratos fotográficos como uma reprodução verossímil do fotografado[141]. Uma das explicações dadas por Van Djick a esse fenômeno é o aspecto propagandista da sociedade, que se exacerba a partir dos anos 90.

Dessa forma, ressalto a concepção de que a fotografia digital, especialmente aquela que transita nas redes de compartilhamento, há um bom tempo já se desprendeu de uma obrigatoriedade com o real, levantando, com esse texto e principalmente com "EuEuzinhoEudnv", um questionamento da relação real-verdadeiro. Através das imagens, postulo que o fabulado sobre e a partir da própria vida também é verdadeiro e que o real pode ser usado como material plástico, o qual é moldado para *alcançar o verdadeiro*.

Posteriormente, em outro momento de seu livro, Arfuch, tratando sobre as entrevistas, aborda novamente a **veracidade**:

> Na busca empreendida em torno dos novos acentos do eu, desse "retorno do sujeito" que pretendia fazer ouvir

---

[137] *Ibidem.*

[138] *Ibidem.*

[139] José Van Dijck, ***Digital photography: communication, identity, memory,*** 2008.

[140] *Ibidem*, p.58, tradução minha.

[141] José Van Dijck, *Op. Cit.*, 2008, p. 58, tradução minha.

> sua "própria" palavra, o que seria mais próximo da voz (do corpo, da pessoa) do que ela, instaurada pela mais antiga e emblemática maneira de dialogar, raciocinar, trazer à tona, encontrar uma verdade?[142]

A partir de agosto de 2024, o uso da inteligência artificial em "EuEuzinhoEudnv" aproxima essa discussão da obra devido ao fato de que, apesar de não aparecer no conjunto, existe uma função das IAs chamada *deepfakes*: vídeos extremamente realistas, que simulam movimentos corporais e relatos orais. Sendo assim, o uso dessa tecnologia, mesmo que para outros fins, gera uma brecha que deve ser considerada.

Nesse cenário, a discussão abordada por Arfuch modifica-se: em consequência ao uso crescente de inteligência artificial, torna-se mais constante a dúvida dos indivíduos sobre a veracidade do que circula nas redes de compartilhamento. Consequentemente, a legitimidade recai sobre minúcias humanas que extrapolam o real ou o realista, como a capacidade poética. Assim, através do entrelaçamento entre a IA e meu processo artístico, lanço mão de uma veracidade invisível e, de certa forma, incomprovável (o relato sobre o autorretrato) e coloco essa tecnologia em teste, colhendo e curando possibilidades visíveis de narrativas autobiográficas desprendidas do real – e muitas vezes surreais -, porém verdadeiras e legítimas.

PareSer

A fim de tornar viável uma análise bem estruturada de obras como "EuEuzinhoEudnv", é necessária a adoção de metodologias que se atentem aos territórios digitais e suas minúcias. Assim como Laclau observa que Arfuch nota "uma narração que deixara de estar fundada em certezas ontológicas prévias"[143], Hernández[144] sustenta

---

[142] Leonor Arfuch, **O espaço autobiográfico**, 2010, p.23.

[143] Ernesto Laclau *apud.* Leonor Arfuch, **O espaço autobiográfico**, 2010, p. 9.

[144] Fernando Hernández, **Cultura visual, mudança educativa e projeto de**

a importância da consideração daquilo que denomina como "cultura visual", já que, ao se voltar às artes visuais, percebe como as obras que surgem a partir de e se entrelaçam aos novos meios de circulação de imagens – como o ambiente virtuo-digital – perturbam antigas vigas teóricas e, por conseguinte, como a cultura visual é um auxílio possível e necessário para o pensamento sistematizado acerca dos elementos hodiernos. Assim, o teórico afirma que:

> [...] o que eram **questões tradicionais da história da arte** [...] **redefiniram-se nas relações que se estabelecem, por exemplo, no ciberespaço ou a partir das novas formas de apresentação, divulgação e interpretação que estão sendo geradas nesse meio que denominamos cultura visual**[145]**.**

Ao pensar sobre a multifacetação da individualidade a partir da edição da visualidade e da virtualidade do corpo fotografado digitalmente em dependência às plataformas e aos dispositivos os quais mobiliza, "EuEuzinhoEudnv" associa-se ao fato de que "a **cultura é cada vez mais híbrida**, o que faz com que os limites a partir dos quais se confronta a pesquisa sobre os novos 'objetos' da cultura visual sejam cada vez mais imprecisos"[146]. Essa contextualização entra em consonância com as percepções de Arfuch anteriormente mencionadas e, ao passo que desenha um campo de imprecisão, fortalece a certeza na demanda do enfoque sobre o contexto e os agentes extra-corpo da obra de arte.

Em somatória a isso, "EuEuzinhoEudnv" é um conjunto no qual parte dos desenlaces fogem à vontade e ao controle do artista que o cria, uma vez que depende da seção *Stories* da plataforma *Instagram* e da Inteligência Artificial associada à plataforma *Copilot*. Devido à correlação entre procedimentos fundamentais da obra e às engrenagens

---

trabalho, 2000.

[145] *Ibidem*, p. 131, grifo meu.

146 *Ibidem*, p. 136, grifo meu.

desses *sites*, reitera-se a pertinência do vínculo aos estudos da cultura visual, visto que "é fundamental o papel das instituições no estudo da cultura visual por serem fatores que a facilitam e a controlam"[147].

Sendo assim, é importante salientar que "EuEuzinhoEudnv" – em congruência às concepções anteriormente abordadas por Hess e por Goodnow – nota a múltipla coexistência de *eus,* intrínseca à vivência conjugada (entre dimensões material e digital), e a questão entre ser e parecer vigente nesses espaços, os quais, apesar de admitirem e estimularem a edição e a performance do *self*, criam a necessidade de uma constante *parecença* com a realidade. A série, frente a isso, através de uma distorção autofabulada da imagem de si, a qual disponibiliza uma multiplicidade de autoapresentações, questiona tal dualidade, que também é comentada por Hernández:

> A cultura da incerteza caracteriza um mundo, como diz Hargreaves (1996, p.102), onde "a profusão de imagens e fragmentos de sons fugazes fazem, com frequência, com que o mundo pareça efêmero e superficial (...)". Daí o interesse, a partir da cultura visual, em compreender as representações que configuram um mundo (com muitos e diversos mundos) em que "'se costuma dar prioridade ao "como parecem as coisas" sobre o "como são em realidade'" (idem, 106)[148].

EntreAgir

A relação anteriormente estabelecida entre "EuEuzinhoEudnv" e as concepções de Hernández acerca da cultura visual frisa a relevância de se ter em vista o papel das plataformas durante a análise do conjunto. Hodiernamente, as redes de compartilhamento estão

---

[147] Fernando Hernández, **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho,** 2000, p. 135.

[148] *Ibidem*, p. 138.

amalgamadas ao cotidiano de grande parcela dos indivíduos, levando-os a uma existência **entre dimensões**. Ao mesmo tempo que esses usuários vivem na realidade material – a qual possui suas próprias dinâmicas causa-consequência – suas rotinas são extremamente interligadas à realidade virtual, sobre a qual agem o tempo todo e sofrem as consequências das ações do outro. Com esse contexto, é oportuno salientar a ponte entre "EuEuzinhoEudnv" e a Endoestética.

Advinda da Endofísica, " a Endoestética trata dos mundos artificiais baseados na interface, nos quais podemos participar (endo) e observar (exo) ao mesmo tempo. Com essa dupla atuação do interator num universo simulado se podem explorar as propriedades de nosso mundo[149].

Através desse excerto, fica claro que as redes de compartilhamento pertencem a essa classificação. Tais ambientes possuem seus próprios agentes (nem sempre visíveis) e, além de coexistirem com a materialidade e suas engrenagens particulares, apresentam-se como uma espécie de espelho-controle desta. Portanto, obras como "EuEuzinhoEudnv", intimamente conectadas a esses territórios: "Se definem como sistemas complexos, flexíveis, circunstanciais, hipermidiais e multidisciplinares, que têm por objeto específico o processo intercomunicativo [...] em seus mais diversos níveis[..]"[150].

Conforme se adentra no texto de Giannetti, suas concepções mostram-se cada vez mais costuradas às afirmações de Hernández no que tange a adesão a outros pontos de vista distintos da estética ontológica. O que Giannetti explicita é a debilitação, a evasão e a dissidência dos ideais que se centram no aspecto material estático das obras. Trabalhos que se dão a partir do processo intercomunicativo supracitado – que são, portanto, interativos – transformam o papel do sujeito, antes criador **ou** observador. Giannetti destrincha:

---

[149] Claudia Giannetti, **Endoestética,** 2006, p. 188.

[150] *Ibidem*, p. 195.

> Resumindo, a interação com base na interface humano-máquina marca uma mudança qualitativa das formas de comunicação mediante o emprego dos meios tecnológicos. A estrutura aberta e contingente da obra mina a concepção material, objetual e concluída, característica da estética ontológica, e transforma o espaço físico em imaginário[151].

Aprofundando-se nessa questão, Giannetti postula que a interatividade na arte se constitui por quatro partes idiossincráticas: a contingência, a variabilidade, a permeabilidade e a virtualidade. A abordagem teórica encaixa-se com "EuEuzinhoEudnv" e com as redes de compartilhamento as quais explora, visto que, como já abordado, a intervenção dos indivíduos sobre esses territórios não somente é constante, como também é esperada e possui forte poder consequencial. Assim, como resultado da interatividade nesses ambientes, os conceitos de autor e observador expandem-se aos de "meta-autor e interator"[152].

No caso aqui tratado, não trabalho só como autor da obra na fase de intervenção visual sobre a *selfie* a partir das ferramentas da seção *Stories*, mas também como interator ao curar os resultados entregues pela *Copilot* após a leitura de seu *prompt*. Logo, a autoria acaba se dilatando também às ações dessas plataformas. Giannetti resume:

> Num ambiente interativo, no qual o observador pode interferir como emissor e manipular as informações audiovisuais existentes ou originar novas informações, a significação e a efetividade da obra estão condicionadas tanto à atuação do interator como ao desempenho do sistema[153].

---

[151] Claudia Giannetti, **Endoestética**, 2006, p. 199.

[152] *Ibidem*, p. 199.

[153] Claudia Giannetti, **Endoestética**, 2006, p. 188.

No caso de "EuEuzinhoEudnv", os sistemas partícipes na obra enfatizam postulados já mencionados pelas referências abordadas anteriormente, sendo eles: a construção dialógica dos processos autobiográficos e a relação imagem-palavra. Tanto a técnica usada pela *Copilot* na construção da imagem solicitada, quanto o fluxo *prompt*-resultado, salientam a interdependência entre os textos verbais e não-verbais, além de direcionarem atenção a como, mesmo que de forma invisível, os elementos digitais visuais são corpos código-informacionais. Dentro da série, isso é reproduzido sobre e escavado de dentro da representação de agentes materiais, nesse caso a fotografia autorreferente e autoexecutada: a *selfie*.

ExternalizEndo

Refletindo, assim como Giannetti, a respeito de obras as quais a idealização e/ou a apresentação é intrínseca à utilização de tecnologias digitais, classificadas como "média-arte digital", Veiga[154] (2020) argumenta que, ao utilizar as tecnologias digitais como insumo, os artistas acabam por ampliar o poder expressivo e comunicativo de tais ferramentas, dispositivos e sistemas. Portanto, obras como "EuEuzinhoEudnv", ao lançar mão da seção *Stories* e da plataforma *Copilot* – territórios digitais -, de forma subversiva, não utilitária e não lucrativa, exploram o potencial para novos rumos de investigação. Veiga reforça:

> O espaço da MAD ultrapassa assim as fronteiras da criação, e as próprias obras de MAD questionam sem descanso o lugar do sujeito: a sua humanidade ou a sua liberdade; o lugar do corpo nos dispositivos tecnológicos, e vice-versa; ou até a ética da propriedade e da partilha (Mons, 2014)[155].

[154] Pedro Alves da Veiga, **O museu de tudo em qualquer parte: arte e cultura digital:** interferir e curar, 2020.

[155] Pedro Alves da Veiga, **O museu de tudo em qualquer parte: arte e cultura**

"EuEuzinhoEudnv", ao debruçar-se sobre o lugar do corpo nos dispositivos tecnológicos, acaba por fazê-lo também na realidade material, visto que ambas são codependentes e a navegação dos indivíduos é viabilizada pela sua porosa amálgama. Isso encontra paralelo nos *endossistemas* abordados por Giannetti, visto que, neles, "o observador interno move-se em duas realidades: a realidade de sua consciência de que participa de um jogo de simulação, e a realidade de sua percepção que lhe indica que sua presença e conduta têm influência ativa no mundo artificial"[156].

Giannetti considera, além disso, que esse processo acaba se espelhando para dentro da realidade não simulada. Nos *endossistemas*, ao ser observador externo e partícipe de um mesmo território e, portanto, acessar e determinar a causa-consequência, os indivíduos conseguem tirar conclusões acerca de sua exo-realidade. Sendo assim:

> Os meios eletrônicos, em seu conjunto, representam a tentativa do ser humano de simular, no interior de seu universo, uma evasão para fora do universo. [...] Neste mundo é possível, pela primeira vez, estabelecer uma comunicação entre o observador interno e o externo, entre o mundo interno (endo) e o externo (exo)[157].

Considerações finais

Analisar questões complexas como a autoidentidade e a apresentação de si em territórios híbridos e hodiernos através de "EuEuzinhoEudnv", uma obra de arte a qual se apresenta como um sistema oxigenado entre diversos agentes, exige a mobilização de abordagens atentas aos contextos contemporâneos. Sendo assim, com suporte teórico das referências aqui reunidas, apresentei como os ambientes digitais e a vivência atual consideram o "eu" como algo plural no to-

---

digital*:* interferir e curar, 2020, p. 92.

[156] Claudia Giannetti, **Endoestética**, 2006, p. 185.

[157] Peter Weibel *apud* Claudia Giannetti, **Endoestética,** 2006, p. 187.

cante à exibição da imagem do corpo, principalmente a fotografada. Em seguida, reforcei como o cotidiano do século XXI é conjugado, submetendo os indivíduos a uma amálgama de dimensões, dentro das quais as fronteiras são tênues e a porosidade dessa sobreposição permite a influência mútua desses espaços. Com isso, identifico e desafio a necessidade da performance da verossimilhança, que desponta apoiada em uma certa verticalidade do material sobre o artificial, substituindo o sinal de igualdade na equação real-verdadeiro por um sinal de diferença através das minhas distorções, edições e "enfeiamentos".

Referências

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico:** dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

AGAR, Eileen. ***Precious Stones***. 1936. Técnica mista, 26 x 20,9cm.

ARTHUR, Margareth. A selfie como autorretrato e seus significados. **Revistas USP**, 2024. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/wp/noticias/a-selfie-como-o-autorretrato-e-seus-significados/ . Acesso em: 04 jul. 2024.

ASSEMBLAGE. *In:* ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage. Acesso em: 04 jul. 2024.

CATUNDA, Leda. **Camisetas**. 1989. Acrílica sobre camisetas, 220 x 190cm.

CATUNDA, Leda. **Jardim das Vacas.** 1988. Acrílica sobre couro e tela, 146 x 158cm.

FONSECA, Aline Karen. ***Collage*:** a colagem surrealista. Revista Educação – UNG-Ser, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 54–64, 2009. Disponível em: https://revistas.ung.br/index.php/educacao/article/view/462. Acesso em: 04 jul. 2024.

GERCHMAN, Rubens. **O Rei do Mau Gosto**. 1966. Acrílica, vidro bisoté e asas de borboleta sobre madeira, 200 x 200cm.

GIANNETTI, Claudia. Endoestética. *In:* GIANNETTI, Claudia. **Estética Digital:** *Sintopia da arte, ciência e a tecnologia*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

GOODNOW, Trischa. *The selfie moment: the rhetorical implications of digital self portraiture for culture. In:* BENEDEK, András; VESZELSZKI. In ***The beginning was the image: The omnipresence of pictures:*** *Time, truth, tradition*. Peter Lang International Academic Publishers, 2016.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Artmed, 2000.

HESS, Aaron. Selfies| the selfie assemblage. ***International journal of communication,*** v. 9, p. 18, 2015.

LOCH, Carolina Valentim; MEDINA, Erik Nardini. Os dados e a tecnologia oferecem uma nova fronteira de criatividade? *In*: **Fórum permanente:** Inteligência artificial e artes visuais: Relações, perspectivas e conflitos. 2024, Campinas.

PRESSE, France. Meta vai identificar imagens criadas por IA no Facebook, Instagram e Threads. **G1,** 06 fev. de 2024. Disponível em: https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2024/02/06/meta-vai-identificar-imagens-criadas-por-ia-no-facebook-instagram-e-threads.ghtml. Acesso em: 04 jul. de 2024.

SALLES, Cecília. **Redes da criação:** a construção da obra de arte. Horizonte, 2016.

VAN DIJCK, José. *Digital photography: communication, identity, memory*. ***Visual communication*****,** v. 7, n. 1, p. 57-76, 2008.

VEIGA, Pedro Alves da. **O museu de tudo em qualquer parte:** arte e cultura digital: interferir e curar. Lisboa: Grácio Editor, 2020.

Capítulo 20

Uma Antropologia da Arte Ciborgue – Estudo sobre a Poética de Artistas Ciborgues Contemporâneos

Leandro Alves da Silva[158]

Não te fiz nem celeste, nem terrestre, nem mortal,
nem imortal, a fim de que tu sejas tu mesmo,
livremente, à maneira de um hábil escultor,
o encarregado de forjar a tua própria forma.
(Oratio de Hominis Dignitate, de Giovanni Pico della Mirandola)

O tema do Ciborgue, corpo-sujeito reprojetado pela imbricação das tecnologias, não é necessariamente novo, encontrando amplo espaço de discussão e presença nos espaços artísticos e acadêmicos. Busco, aqui, apresentar em linhas gerais os pontos de partida da pesquisa de doutorado em curso no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Vitória Grunvald, e que tem como objeto uma investigação acerca da Arte Ciborgue, a partir do horizonte antropológico, baseada na trajetória de alguns artistas autorreconhecidos como ciborgues e integrantes do *Ciborguismo*, um movimento artístico e político surgido por volta dos anos 2000

[158] Artista bonequeiro e diretor teatral, coordenador do NuTA – Núcleo de Teatro de Animação do Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo (Porto Alegre/RS). Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e doutorando em Antropologia Social no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da mesma universidade. <https://orcid.org/0000-0003-0310-3227> E-mail: leandrosilvabonecos@gmail.com

no Reino Unido e hoje internacionalizado por meio de uma rede de interlocutores e organizações.

Dados os limites deste trabalho e o próprio fato deste autor-pesquisador estar em processo inicial de sua investigação, apresento o campo empírico pretendido na investigação e trago algumas reflexões sobre questões e provocações suscitadas pelo trabalho dos artistas ciborgues investigados.

Ciborgues caminhando entre nós

Em meados do anos 2000 um grupo multidisciplinar de artistas fundado por Neil Harbisson (Reino Unido) e Moon Ribas (Catalunha) estabeleceu no Reino Unido o *Ciborguismo* como um movimento artístico, baseado em duas estratégias: a modificação do corpo pela adição de implantes cibernéticos para a percepção de novos sentidos (Artificial Senses); e a criação de obras de arte geradas a partir destes novos sentidos, proporcionados por uma instigante ampliação das possibilidades sensoriais dos seus corpos. A este movimento, juntaram-se outros artistas como Manel Muñoz[159] (Barcelona), Pol Lombarte (Barcelona) e, mais recentemente na América Latina, Esteban Celis, do Chile, artistas que militam nesse movimento, não só em prol da arte ciborgue enquanto expressão estética reconhecida, mas também pelo reconhecimento político do corpo ciborgue como sujeito de direitos (cidadania ciborgue)[160].

Em 2010, Neil Harbisson e Moon Ribas criaram uma organização, a Fundação Cyborg, com o objetivo de ajudar a projetar "novos ciborgues" e orientar suas práticas artísticas. As intervenções apoiadas pela Fundação Cyborg se concentram em planejamento, implantação

[159] Algumas vezes citado neste texto com seu nome artístico: Manel de Aguas.

Sobre o perfil dos artistas Neil Harbisson, Moon Ribas, Manel de Aguas e Pol Lombarte, ver: https://www.cyborgarts.com. Sobre o artista chileno Esteban Celis, ver uma entrevista concedida em 21 de maio de 2024 para o veículo *El Diesconcerto*: https://www.eldesconcierto.cl/reportajes/2023/05/21/esteban-celis-el-primer-cyborg-chileno-puedo-sentir-el-campo-magnetico-de-la-tierra.html.

e conservação de sentidos artificiais, os *Artificial Sense* (AS), em que a tecnologia entra como caminho de criação e ampliação de estímulos sensoriais. Ao implantar dispositivos em seus corpos e gerar novos estímulos, o artista terá nesses estímulos a "matéria-prima" para a criação da sua obra artística. Logo, a Arte Ciborgue aqui proposta acontece prioritariamente dentro do corpo do artista, ou seja, se concentra em seu corpo ao mesmo tempo o ateliê de criação, a obra de arte, o público e o museu onde esta arte está guardada e preservada. As suas performances artísticas surgem então como desdobramentos: elaborações do que acontece dentro de si, para ser compartilhado com o público externo, que sempre acessa a obra de forma indireta e mediada pelo corpo do artista. É um modo de recepção artística mediada por excelência.

A pergunta que me coloco hoje, portanto provisoriamente, na pesquisa é: qual a especificidade desta Arte Ciborgue? Entendo que responder a essa questão passa por considerar pelo menos três enfoques, que se inter-relacionam: a) o corpo reprojetado do artista ciborgue; b) suas práticas artísticas, performativas e intelectuais elaboradas a partir destes corpos emergentes; e c) a comunidade e a rede ciborgue[161], enfoque que acrescentei mais recentemente, uma vez que esta articulação parece ser decisiva para garantir aos artistas ciborgues o suporte estético, tecnológico e médico nos seus processos de *ciborguização*, processos que envolvem questões bioéticas sobre a autonomia do corpo e a busca de reconhecimento de direitos civis relativos a seus corpos e ao trabalho artístico que desenvolvem (direitos ciborgues).

Que ciborgue, se já "somos todos ciborgues"?

É comum, quando discuto no meio acadêmico e artístico sobre Arte Ciborgue, ouvir que "já somos todos ciborgues" e que os limites

[161] O Movimento possui duas comunidades instituídas: a Fundação Ciborgue https://www.cyborgfoundation.com e a Sociedade Transespecie https://www.instagram.com/transpeciessociety/.

humano/tecnológico nunca foram tão perceptivelmente borrados quanto na atualidade. Faz todo sentido e é uma compreensão adjacente à investigação em curso. Donna Haraway já discutia em seu "Manifesto Ciborgue" (1985) o quanto estamos radicalmente conectados, inclusive socialmente, às tecnologias e o quanto as membranas de dualismos como corpo/máquina, cultura/natureza etc. são porosas e então em constante troca e negociação.

No entanto, penso ser importante situar, mesmo que superficialmente, um breve contexto do surgimento da ideia de ciborgue, algumas de suas apropriações, bem como sua presença na arte, antes de se pensar nesta "arte ciborgue" específica, elaborada conceitualmente, e da práxis artística do Movimento Ciborgue.

O termo "ciborgue" surgiu em 1960, criado por Manfred Clynes e Nathan Kline a partir de *cybernetic organism* (organismo cibernético) e sugere, na sua origem, um organismo acoplado a um dispositivo, que lhe permitisse viver em um ambiente no qual os organismos não se adaptariam sem essa condição de acoplamento. Tal proposição surgiu dentro do contexto do início das viagens espaciais e sobre o desafio colocado de pensar modos de permitir a sobrevivência do organismo humano em condições que não lhe são próprias. Ciborgue, portanto, surge como uma inversão de lógica: ao invés de criar condições externas para a sobrevivência humana, sugere modificar e adaptar as condições corporais do indivíduo para sobreviver a diversos (e adversos) ambientes, a partir do seu acoplamento (físico-químico) a um dispositivo inorgânico. Em suma, podemos afirmar que as ideias de acoplamento humano-máquina, confusão das fronteiras orgânico-inorgânico, adaptabilidade, coadaptações harmoniosas a ambientes ad/diversos e sobrevivência atravessam as origens de ciborgue.



Figura 1: Moon Ribas em performance (2022)[162].
Foto: Barry Domínguez.

Hoquet (2019, p. 33) esclarece que "Ciborgue é uma palavra-valise, composta para descrever uma realidade que não é menos realidade: o acoplamento entre uma forma artificial e uma forma natural, entre dois modos de regulação – uma máquina cibernética e um organismo". Ele nos aponta duas características que unem a natureza orgânica e a natureza cibernética em Ciborgue: a **homeostasia**, ou seja, a de um dispositivo humano/máquina autorregulado; e o **funcionamento inconsciente**, em que o equilíbrio humano/máquina é permanentemente desarranjado e restaurado ante as interferências e contribuições ambientais.

Considero esses dois conceitos muito úteis, fundamentais para "limpar o meio do campo" da ideia de que no fundo "todos já somos ciborgues" e que me ajuda a caracterizar melhor a especificidade das corporalidades instauradas pelos artistas ciborgues interlocutores da pesquisa. Hoquet (2019, p. 33) explica que:

[162] Disponível em https://www.gaceta.unam.mx/el-sentido-sismico-es-mi-obra-de-arte-dice-moon-ribas/. Acesso em: 12 out. 2024.

> [...] essa definição permite descartar a proliferação que se faz em nome de Ciborgue e, ao mesmo tempo, possibilita policiar os numerosos pretendentes que se congregam sob a sua bandeira: a perna de pau, o fato de se utilizar um lápis para escrever, de ser vacinado ou se portar lentes de contato, de se ler um texto em um livro ou em uma tela.

Assim, os artistas tema desta investigação são uma experiência singular e específica de se tornar, se reconhecer e viver como ciborgue.

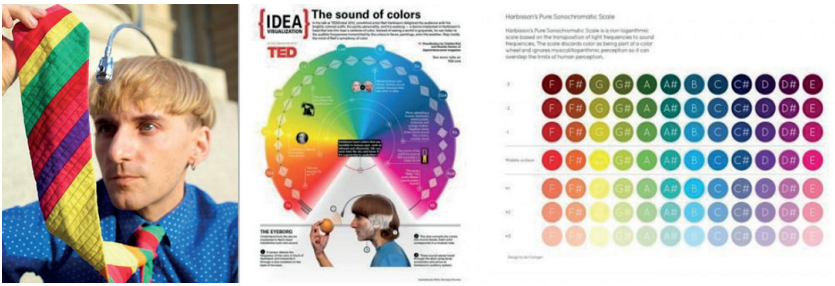


Figura 2: Esquema de funcionamento do Eyeborg, sistema ciborgue que permite a Neil Harbisson ouvir as cores.
Fonte: PPLWARE, 2016.

Antes de pensarmos em uma arte ciborgue, e naquilo que poderia ser a sua especificidade para os autodeclarados artistas ciborgues desta pesquisa, considero importante destacar como, desde o seu surgimento, a ideia de "ciborgue" se tornou tema e estética na arte desde então, explorado em obras literárias (como na inauguradora do universo cyberpunk "Neuromancer", de Willian Gibson, 1984) e em famosas representações no cinema (como Exterminador do Futuro, 1984; Robocop, 1987; e Blade Runner, 1982), em que a relação de ciborgue com os destinos da sociedade e suas imbricações com o poder econômico são imaginativamente refletidas. É certo que estas representações artísticas modelam o nosso imaginário em torno do que seja um ciborgue, seus corpos e modos de ser e estar no mundo.

Mas sequer experiências "arte-ciborgues" começam com este Movimento aqui em estudo. Na década de 1980, artistas como o brasileiro Eduardo Kac[163] e sua arte transgênica e as performances futuristas do chipreano Stelarc[164] já tensionavam em obras artísticas as fronteiras do que chamamos de humano, o borramento de fronteiras entre espécies e a superação de um corpo que o avanço das tecnologias tornaria obsoleto e inadequado. Reitero pois a importância de se recuperar um pouco desse histórico para, antes de se debruçar sobre uma "arte ciborgue" específica, também perceber como "ciborgue" já estava circunscrito na produção artística muito antes do Ciborguismo enquanto movimento artístico inaugurado por Neil Harbisson e Moon Ribas a partir dos anos 2000, aos quais se junta Manel Muñoz (Manel de Água), Pol Lombarte, Esteban Celis e outros.

Muito referenciado por eles mesmos, certamente a apropriação metafórica de "ciborgue" feita por Donna Haraway no seu Manifesto Ciborgue na década de 80 segue reverberando como das mais instigantes. Para Haraway (2016, p. 36), o ciborgue é, antes de tudo, uma ficção capaz de mover e mudar o mundo, trata-se de:

> um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realismo social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo.

Haraway (2016) então lança mão de ciborgue para repensar o indivíduo, a partir do abandono de qualquer pretensa ideia de naturalismo que venha constituí-lo: somos constituídos de organismo e técnica, natureza e artifício, de forma indissociável, borrados nestas fronteiras. Hoquet (2019, p. 48) chama a atenção para o fato de que, mais que invocar Ciborgue como uma arma para a luta política,

[163] Sobre Eduardo Kac, ver: https://www.ekac.org

[164] Sobre Stelarc, ver: http://stelarc.org/bio.php

Haraway evoca Ciborgue como a nossa ontologia, uma ideia absolutamente cara aos artistas pesquisados que pensam seu *ser ciborgue* como uma identidade e subjetividade:

> Haraway declara que Ciborgue é "nossa ontologia". É preciso, antes de tudo, entendê-lo(a) como a descrição de nossa condição – não mais "Humana", mas Ciborgue. Ciborgue não é um porvir do humano, uma forma ainda inexistente e que aguarda ser inventada ou produzida. As reflexões feministas acerca de Ciborgue nos convidam ao contrário a partir da afirmação primeira e radical de que Ciborgue é a denominação do intricado paritário e em ato de todas as coisas e sobretudo de formas que acabamos por ter o costume de pensar separadas e desiguais: humano/animal; organismo/máquina; vivo/morto. Ciborgue torna-se aqui sinônimo de ontologia em seu sentido rigoroso: elela oferece um novo vocabulário para descrever o conjunto de entidades com as quais cruzamos neste planeta – e este planeta é, ele mesmo, Ciborgue, inerte/vivo.

Esse sentido mais amplo de ciborgue, enquanto uma ontologia híbrida e que inclui tudo e a todos com os quais nos relacionamos no planeta, aparece nos discursos dos artistas ciborgues objetos da pesquisa também, que buscam na natureza inspiração para seus processos de ciborguização e a realização de experiências artísticas voltados para mais integrar-se ao mundo (sentidos artificiais) do que para conhecê-lo (inteligências artificiais).

Uma Antropologia da Arte Ciborgue: corporalidades plásticas e modos de expressão e produção de subjetividade

Duas questões importantes que lastreiam as produções artísticas dos ciborgues contemporâneos são as possibilidades de reprojetar o corpo e os processos de produção de subjetividade oriundos disso. Claudio Pizarro, do veículo *El Desconcierto*, questiona o artista ciborgue chileno Esteban Celis em entrevista sobre o que é um ciborgue e porque decidiu tornar-se um. Em resposta, Celis[165] explica:

> ***- ¿Explícame, para empezar, qué es un cyborg?*** *En palabras simples es una persona que incorpora tecnología en su cuerpo y que genera una identidad a partir de esta tecnología. La expresión que más se acerca es la empleada por la bióloga Donna Haraway, en su libro Manifiesto Cyborg, que independiente de estar o no unidos con la tecnología, asume que socialmente la tecnología juega un rol fundamental dentro de nuestra identidad.*
>
> ***- ¿Y en el caso tuyo?*** *Lo que pasa es que yo soy artista y uso la tecnología como un medio para crear arte y soy parte de un movimiento cuyo principal referente es Neil Harbisson, que tiene una antena en la cabeza. Neil nació con acromatopsia, ve en blanco y negro, y desarrolló este dispositivo conectado a su cráneo que le envía vibraciones que se transforman en sonido y así puede identificar los colores. Ha hecho un montón de obras y ha realizado hasta conciertos de colores. Son performances y usa la tecnología para crear obras de arte.*

[165] Disponível em https://www.eldesconcierto.cl/reportajes/2023/05/21/esteban-celis-el-primer-cyborg-chileno-puedo-sentir-el-campo-magnetico-de-la-tierra.html. Acesso em: 13 out. 2024.

A ideia de ciborgue e de *tornar-se ciborgue* estão indissociáveis nas práticas artísticas desenvolvidas pelos artistas pesquisados, nas quais o próprio processo de ciborguização constitui a experiência artística por excelência. *Tornar-se ciborgue* abarca diversos modos de expressão de identidade e produção de subjetividades e o ciborgue continua ciborgue, mesmo quando não mais acoplado a um dispositivo tecnológico específico. Moon Ribas, em entrevista para a produção de um vídeo documentário, destacou também essa possibilidade:

> *Soy Moon Ribas y me defino como artista cyborg. E también soy coreógrafa. Me defino como artista cyborg porque he unido la tecnología a mi cuerpo para extender mis sentidos más allá de los sentidos naturales que tenemos. Yo creo que ser cyborg es una identidad. No tiene que ver en que lleves o no lheves tecnología en tu cuerpo. Tenía un amigo que decía que todos éramos cyborg porque tenemos el satélite Hubble que va dando vueltas em en nuestro planeta y funciona como nuestro tercero hoyo*[166].

O ciborgue baseia sua experiência na capacidade de modelação plástica do corpo, que já está aberto a transformar-se e incorporar técnicas e hábitos pelo próprio convívio social. O corpo é um instrumento técnico natural. Mesmo que aparentemente secundário, considero que as ideias de Marcel Mauss são basilares para abrir um estudo sobre o corpo e as técnicas. Para Mauss (1974), "O corpo é o primeiro instrumento e o mais natural instrumento do homem [...], o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo o meio técnico do homem é seu corpo". Nessa aproximação corpo-técnica, embora Mauss não tenha escrito especificamente sobre as tecnologias, suas ideias sobre as técnicas corporais podem ser aplicadas para pensar as relações entre o corpo e as tecnologias, especialmente no

[166] Disponível em https://www.instagram.com/reel/CtJYZ4WOfkx/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRlODBiNWFlZA□. Acesso em: 13 set. 2024.

que diz respeito à transmissão de técnicas e hábitos corporais por meio da imitação e da socialização:

> Trata-se de uma ênfase consciente e que acarreta algumas consequências importantes. O objetivo de Mauss era lançar luz sobre um domínio até então oculto pela noção tradicional de tecnologia: em geral, diz ele, considera-se equivocadamente que existe tecnologia quando um instrumento é envolvido no ato de manipulação. A esta 'technique à instrument', Mauss opõe um conjunto de 'techniques du corps', às quais confere mesmo um papel preliminar: o corpo é o primeiro instrumento a dominar, aquele que intermedeia a relação com todos os demais (Rede, 2003, p. 283)[167].

Neste sentido, Mauss faz uma contribuição importante ao hibridizar o corpo com o social, nas quais as técnicas corporais são vistas como um fenômeno cultural que reflete as normas e valores de uma sociedade.

Paula Sibilia (2002, p. 10) analisa a plasticidade humana na reconfiguração dos corpos pela alquimia das tecnologias, em obra voltada para analisar as relações de poder e controle envolvidas nessa relação corpo/tecnologias[168], na qual o mercado joga constantemente com variados interesses:

---

[167] REDE, M. Estudos de cultura material: uma vertente francesa. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 8, n. 9, (2000-2001). Disponível em https://www.scielo.br/j/civitas/a/7L4FGqVj9yXCGFD95QQ7wqy/?lang=pt. Acesso em: 11 out. 2024.

[168] Pelo curto espaço e não ser o foco central deste artigo, de apresentar as linhas gerais do projeto de pesquisa em curso, excluímos reflexões acerca das relações de poder e as novas reconfigurações do controle dos corpos pelo mercado financeiro e pelo Estado que atravessam o debate sobre ser/tornar-se ciborgue. Assim, não somos indiferentes às pertinentes questões sociais, políticas, econômicas e éticas oriundas do adentramento das tecnologias na carne. O trabalho "O Homem Pós-Orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais" (2002) de Paula Sibilia contribui bastante para analisar os efeitos dessas imbricações.

> Plástico, moldável, inacabado, versátil, o homem tem-se configurado de diversas maneiras pelas histórias e pelas geografias. Mas parecem ter sido as formações sociais baseadas na economia capitalista – desenvolvidas nos últimos três séculos no mundo ocidental – as que urdiram o leque mais rico de tecnologias para a moldagem de corpos e subjetividades. Com o aperfeiçoamento permanente de tais ferramentas foram obtidos resultados diversos, frutos das constantes lutas, resistências e negociações entre saberes, poderes e prazeres.

Se o corpo é moldável, o trabalho de artistas como Sterlac já propunha desde a década de 80 a obsolescência deste corpo e a possibilidade de superação do binarismo entre o humano e a máquina/ orgânico e inorgânico, e a emergência de novos corpos através de *upgrades*:

> É hora de se perguntar se um corpo bípede, que respira, com visão binocular e um cérebro de 1.400 cm3 é uma forma biológica adequada. Ele não pode dar conta da quantidade, complexidade e qualidade de informações que acumulou; é intimidado pela precisão, pela velocidade e pelo poder da tecnologia e está biologicamente mal equipado para se defrontar com seu novo ambiente. O corpo é uma estrutura nem muito eficiente, nem muito durável. Com frequência ele funciona mal [...] Agora é o momento de reprojetar os humanos, torná-los mais compatíveis com suas máquinas[169].

No entanto, da análise das suas trajetórias e manifestações públicas, observo que o trabalho dos artistas ciborgues (anos 2000 em diante) que analiso na pesquisa parecem apontar para um caminho em larga medida diferente: o que os motiva não é superar os limites de um corpo obsoleto, mas o de reprojetar o corpo para a elaboração

[169] STELARC. ***The body is obsolete.*** Disponível em http://stelarc.org/. Acesso em: 12 out. 2024.

de novos sentidos e capacidades de interação consigo mesmo e com o mundo, considerando o corpo como "potência".

Como perspectiva conceitual a ser elaborada e aprofundada, busco na análise das trajetórias dos artistas ciborgues contemporâneos uma contraposição da ideia de **corpo-obsoleto** pela ideia de **corpo-potência**, de código aberto, plástico e disponível à reconfiguração de suas fronteiras pelo aporte tecnológico. Este corpo – aberto, plástico e potente a processos de ciborguização – é também o corpo-lugar de produção de subjetividades. Quando acompanhamos e analisamos a trajetória de vida e os trabalhos realizados pelos artistas ciborgues, nas entrevistas que estes concedem nos veículos de comunicação para falar de seus corpos reprojetados pela imbricação tecnológica, fazem questão de afirmar que o ciborgue é uma identidade, uma visão de corpo que acolhe a natureza nos seus aspectos não-humanos e que aportar, adicionar e integrar sensores e dispositivos tecnológicos a seus corpos são parte de um processo mais profundo de construção/afirmação de suas identidades e subjetividades, uma identidade ciborgue específica.

Assim, já não se reconhecem mais como "apenas humanos" e a questão não é a ciborguização do corpo em si, mas o que ele representa na expressão dessa identidade. Tão importante quanto a ciborguização corporal, é a narrativa da possibilidade de transformação de si, de elaboração de si, na qual os componentes tecnológicos entram como meio e não fim em si mesmo. Por esta razão, os artistas ciborgues estão continuamente expondo por meio de conteúdos nas redes sociais, e de vídeos, os antes e depois e as contínuas etapas das transformações de seus corpos, como parte indissociável da expressão de suas (novas) identidades ciborgues. Neste sentido, a ciborguização e o processo artístico a ele associado podem ser lidos como processos de produção de subjetividade[170].

[170] Fabíola Rohden, ao fazer uma análise sobre cirurgias estéticas, apresenta o conceito de "subjetividade sintética", uma ideia que poderia ser invocada para uma melhor compreensão da subjetividade ciborgue. Importante destacar que o processo de ciborguização não busca aliar a subjetividade ciborgue a uma ideia, um eu interior

Por fim, intuo, mesmo que provisoriamente, que os artistas ciborgues objeto da pesquisa e o Movimento que articulam parecem se distanciar, em larga medida, da compreensão do ciborgue como superação de um corpo obsoleto ou a superação de sua condição humana. Revelar o potencial do corpo e de novos modos de sentir estão no cerne da proposta da Fundação Ciborgue:

> Acreditamos que criando novos sentidos, revelamos uma realidade que nossos sentidos naturais não permitem perceber. É por isso que não assinamos a RV (Realidade Virtual) ou RA (Realidade Aumentada). Em vez disso, a RR (Realidade Revelada)[171].

Ou seja, esta realidade já está circunscrita no corpo. Os artistas ciborgues e sua arte vêm para tensionar e contribuir no debate sobre os próprios limites conceituais do que seja o Corpo e o Sujeito, visto que estes não se articulam como sujeito cartesiano, de subjetividade racional, reflexiva, autoconsciente, pronto e acabado em si mesmo. A experiência artística situa o ciborgue numa experiência no e do presente humano e não no seu futuro, habitando possibilidades simbióticas diversas e surpreendente:

> Ciborgues não ficam parados. Nas poucas décadas desde que passaram a existir, de fato e na ficção, já mutaram em entidades de segunda ordem, como bases de dados genômicas e eletrônicas e os outros habitantes da zona chamada de ciberespaço. Vidas são postas em risco em curiosos quase-objetos como as bases de dados; elas estruturam a informática dos mundos possíveis, assim como

---

do artista, mas é no próprio processo de "ciborguiza-se" que tais subjetividades são processadas. Ver: ROHDEN, F. **Subjetividades sintéticas**: apontamentos sobre transformações corporais e subjetivas via intervenções biotecnológicas. Interface (Botucatu). 2021. Disponível em https://doi.org/10.1590/interface.210065. Acesso em: 03 out. 2023.

[171]Ver: https://www.cyborgfoundation.com. Acesso em: 12 out. 2024.

> aqueles demasiado reais. Quer nossa atenção e ação estejam dirigidas aos sistemas de trabalho, configurações sexuais, circuitos de doença e bem estar, mágicas financeiras, trajetórias dos alimentos e meios de obtê-los, organização política, visões religiosas, realidades virtuais e compressões do tempo-espaço simbolizadas pela internet, formações raciais, realidade ou Reality Engine™, negócios sérios ou jogos formuladores de mundo, as figuras [figures] ciborgues têm maneiras de transfectar e infectar tudo (Haraway, 2021, p. 14).

Ciborgues não são uma ficção sobre o futuro.

Referências

HARAWAY, Donna. **Ciborgues e simbiontes:** viver junto na nova ordem mundial. Tradução de F. M. Borges, M. Pisani e M. B. Durante. São Paulo: Editora Ubu, 2021.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue:** ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. São Paulo: Editora 34, 1991.

HOQUET, Thierry. **Filosofia ciborgue:** pensar contra os dualismos. Tradução de Marcio Honorio de Godoy. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MAUSS, Marcel. "As técnicas corporais". In: **MAUSS**, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo: EPU/Edusp, v. 2, 1974 [1936].

PPLWARE. Neil Harbisson, o primeiro cyborg do mundo. 11/01/2016. Disponível em https://pplware.sapo.pt/high-tech/neil-harbisson-o-primeiro-cyborg-do-mundo/. Acesso em: 12 out. 2024.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico:** corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

Capítulo 21

"¡*Tambor robótico no es candombe*!": Controvérsias em torno do conhecimento sensorial e do conhecimento codificado na experiência musical de *tamborileros* do Uruguai.

Lisandro Lucas de Lima Moura[172]

A expressão que abre o título deste texto foi proferida por reconhecidos tocadores de candombe, no ano de 2019, na ocasião em que lhes foi apresentado um vídeo no qual um músico percussionista, também reconhecido no universo musical *candombero*, tocava os três tambores característicos do candombe afro-uruguaio, o *chico*, o *piano* e o *repique*, com o auxílio de tecnologias da robótica. Inspirado nos avanços tecnológicos e científicos mais recentes e pelo pensamento computacional, o instrutor elaborou um novo método de criação musical, no qual os ritmos percussivos do candombe são tocados por um robô. Os ritmos são programados pelo músico, com a utilização de um software de edição musical, e executados por equipamentos que simulam a mão de um tocador humano. Além disso, como consta em seu portfólio, o criador desse engenhoso invento é responsável por ter criado materiais didáticos próprios que lhe possibilitam o ensino

[172] Doutor em Antropologia pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Professor de Sociologia do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IFSul Campus Bagé). Integra o Grupo de Pesquisa Antropoéticas (CNPq), vinculado ao Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som (LEPPAIS-PPGAnt-UFPel). Possui Mestrado em Educação pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e Licenciatura e Bacharelado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). <https://orcid.org/0000-0002-1041-3584>
E-mail: lisandromoura@gmail.com

do candombe de forma progressiva e sistematizada para pessoas situadas em qualquer parte do globo.

Apesar do sucesso internacional desse projeto experimental de inovação musical, o vídeo apresentado[173], na ocasião, suscitou críticas por parte de *tamborileros* referentes à tradição *candombera*, principalmente quanto ao uso dos tambores robóticos na execução sonora do candombe uruguaio.

> *Está fuera de discusión que el tipo sabe de percusión, que sabe de música, sabe de candombe* (...). *No está en discusión que el tipo sepa. Tampoco está en discusión que el tipo haga plata con el candombe. A mí me parece bárbaro porque el tipo es inteligente en hacer lo que hace, en venderse, en ese sentido yo lo aplaudo. La discusión que tengo yo con él y yo le dije "yo te respeto como músico y percusionista, pero lo que yo no te voy a respetar es sobre el tema de los tambores robóticos. ¡Tambores robóticos no es candombe!"* (Luis).

As críticas se estendem também aos métodos sistematizados de iniciação às práticas musicais do candombe, as quais se utilizam de tutoriais e videoaulas na Internet. Ainda que os *tamborileros* reconheçam a qualidade técnica e musical do músico profissional, assim como sua capacidade de comercializar sua arte, eles argumentam que os instrutores que priorizam as oficinas formais e o conteúdo audiovisual da Internet como experiência de ensino tendem a racionalizar a conversação dinâmica entre os três tambores, descaracterizando os fundamentos próprios da prática do candombe. Desse modo, para entendermos as razões das críticas, é necessário compreender os fundamentos sonoros e rítmicos dos três tambores, bem como os elementos de performance da execução musical.

[173] Optou-se por não incluir o link do vídeo mencionado, a fim de garantir o anonimato do músico e evitar uma exposição indevida.

A expressão sonora do candombe afro-uruguaio

A conversação dinâmica entre os tambores é considerada a essência mesma do candombe enquanto ritmo musical, cuja característica baseia-se na polirritmia sincopada. A polirritmia é definida por Arom (1985, p. 379) como a superposição de duas ou mais figuras rítmicas que possuem uma articulação própria. Essa articulação implica que os elementos que compõem essas figuras, como acentos, timbres e ataques, intercalam-se com os de outras figuras, criando um efeito de entrecruzamento. Podemos dizer que o que acontece na música do candombe é justamente essa combinação complexa de dois modelos rítmicos assimétricos. O tambor *chico*, de som agudo e penetrante, entra com golpes repetitivos e regulares (como um metrônomo), tendo ao lado o acompanhamento do grave do tambor *piano*, o qual apresenta bases diferentes também repetitivas, tocadas numa relação assimétrica com o *chico*. Estabelecida essa ordem recorrente da estrutura sonora (base e métrica), o tambor *repique* entra para improvisar frases rítmicas sincopadas e sobrepostas aos outros dois tambores, ora confirmando a métrica do *chico*, ora criando frases contrapostas a essa métrica. A polirritmia, segundo Arom (1985), é um fenômeno intrincado e dissonante, mas bastante estruturado, que reflete uma organização rigorosa, frequentemente subestimada ou mal compreendida pelas análises etnocêntricas da musicologia ocidental.

Acontece que, nesse sistema polirrítmico, os tambores de candombe se comunicam por meio de "perguntas e respostas", de "entradas e saídas" e de "subidas e baixadas" (Jure; Rocamora, 2017; Ferreira, 1999, 2001, 2011). Por exemplo, enquanto os tambores *chicos* vão em uníssono sustentando o ritmo da *cuerda* (bateria), sem sair da métrica, um tambor *piano* posicionado na primeira fila mantém sua base permanente e, de vez em quando, realiza com mais força um toque repicado para chamar outro *piano* que está na mesma fila ou atrás. Este, por sua vez, responde ao chamado do primeiro *piano*, realizando o toque repicado com a intenção de "chamar" o próximo, dando sequência ao diálogo circular. O mesmo procedimento acontece com os *repiques*, que se comunicam entre si e com os *pianos*. Quando um conjunto de *repiques* está "fazendo *madera*", isto é, executando a

clave, o outro conjunto está fazendo a base e, assim, vão intercalando o jogo até o fim do cortejo.

É no momento das chamadas e respostas que acontece o fenômeno da *subida*, isto é, um aumento na intensidade, na força, no volume e na velocidade do ritmo, sendo percebida pelos músicos como "*una tremenda onda*". Ferreira (1999, p. 109), com razão, considera o fenômeno das "*subidas y bajadas*" como um exercício perceptivo, "*un desafío cuya resolución no pasa por la razón sino por un conocimiento desde el cuerpo*". É, sobretudo, um fenômeno de contágio, uma interação cíclica que "transcende intenções individuais" (Ferreira, 1999, p. 93). Para o público espectador, o efeito causado pelas chamadas e respostas é percebido corporalmente como catarse, isto é, um movimento rítmico circular e dançante que toma a forma de ondulação energética. *Se sucede como uma onda*, ou seja, um processo de interação cíclica que vai tomando forma e força lentamente (Ferreira, 1999, p. 81).

Conforme Ferreira (2001) e Oliveira Pinto (2001), esse modo de execução baseado no sistema de "chamadas e respostas"[174] é característico dos sistemas musicais da cultura afro-atlântica presente nas américas. Isso demanda dos *tamborileros* do candombe tanto o reconhecimento histórico da prática quanto a aprendizagem de habilidades técnicas, corporais e perceptivas, acessíveis de modo mais completo quando se experimenta o candombe em seu ambiente propício e característico, isto é, no espaço da rua, local onde acontecem as *llamadas* e *salidas* de tambores.

Além disso, no candombe, esse tipo de organização musical obedece às relações sociais de parentesco e vizinhança e aos processos de vinculação característicos de cada *agrupación* ou *comparsa*, bem como das características territoriais e ambientais de cada bairro onde as *comparsas* realizam o seu percurso em caminhada. Por exemplo, o

174 O padrão de chamadas e respostas (*call and response pattern*), o qual se dá muitas vezes de maneira sobreposta, foi definido por Richard Waterman, em 1952, com uma das principais características das músicas africanas, sistema que se observa também nas músicas afro-americanas (Oliveira Pinto, 2001, p. 238).

bairro Sur, vinculado à tradição rítmica do toque de Cuareim; bairro Palermo, associado ao toque de Ansina; e bairro Cordón, ligado ao ritmo característico que leva o mesmo nome do bairro. Além da vinculação aos bairros, esses três ritmos chamados de "*toques-madres*" correspondem também às famílias que lhes deram origem: famílias Silva, Suárez e Núñez (toque Cuareim), famílias Oviedo, Giménez e Gularte (toque Ansina) e família Pintos (toque Cordón). Cada grupo/*comparsa* se organiza conforme um percurso ritual previamente definido, o qual se consolida com o tempo e com a constante reiteração. Cada *comparsa* estabelece um dia para *salir a tocar*, quase sempre no mesmo local. Desse modo, a configuração rítmica vai depender, assim, das relações sociais e do poder de coesão do grupo entre si e entre os moradores do bairro.

Técnica e cultura

O conhecimento das características sonoras do candombe nos permite compreender melhor as razões das críticas dirigidas ao excesso de formalização do candombe, como a tentativa de medir o tempo em segundos ou enquadrar o ritmo em partituras.

> *¿Por qué le pone los tiempos? ¡Porque medir los segundos que uno baje la madera, eso está demás! ¡En vez de hacer tres fraseos tiene que hacer cuatro! A ver, en una cuerda de tambores vos no podés seguir midiendo los tiempos, dos fraseos, bajo a la madera, me contesta el piano, hago un fraseo más o tres... ¡No! ¡Los tiempos están demás! Y después, querer meter en el pentagrama el ritmo del candombe, ¡pará!* (Luis).

A escritura musical deve ser entendida aqui num sentido amplo associado a toda forma de gerência sobre um saber que somente toma forma enquanto é praticado, ou seja, que se realiza por meio de experiências singulares e socialmente situadas, e que, portanto, não pode ser inteiramente fixada em uma partitura. Os tamborileiros mais referentes associam a transmissão sistematizada dos toques a

um saber estritamente musical, destinado a facilitar o processo de aprendizagem, com o intuito de fazer com que essa aprendizagem possa se dar de forma mais rápida. Ao assistir aos vídeos das aulas de candombe, Gabriel, da *Comparsa* Balelé, comenta o seguinte:

> *capaz que los ejecutantes están haciendo desde un punto de vista estrictamente musical y no lo están sintiendo… Reitero, está bueno transmitir la técnica, pero si vos no sentir los tambores, sos más un ejecutante, no te puede llamar un candombero* (Gabriel).

Os críticos mencionam também o distanciamento de alguns músicos profissionais da prática tradicional do candombe de rua. Há, segundo eles, um contraste entre os músicos tecnicamente habilidosos e os "tocadores de rua", que vivenciam o candombe em seu contexto comunitário e cultural.

> *El tema de la robótica es así, un fiasco. Estoy de acuerdo contigo, ahí el tipo erra. Me parece que al hombre tenemos que mirarlo como músico, como universitario, es diferente.* (…). *Y el tema de la calle sin duda es fundamental. Creo que el tipo tiene mucha técnica, pero no es un tocador de calle, a mí me parece eso.* (Martin). *Puede ser muy buen músico, pero para tocar candombe, para hacer candombe no necesita ser músico. Simplemente sentirlo, ¿sí?, como decimos los viejos. Si somos docentes para enseñar, tenemos que enseñar lo que es la cultura del candombe. Lo respeto como músico, pero no lo respeto como docente porque no está enseñando cómo tiene que enseñar lo que es el candombe* (Walter).

A crítica aponta que, embora alguns músicos contemporâneos tenham muita técnica, lhes falta a vivência nas ruas, onde a cultura do candombe se desenvolve de forma mais orgânica. Há um entendimento de que os ritmos e os estilos de toque no candombe não podem ser apreendidos unicamente por critérios racionais ou por meio de

uma terminologia conceitual que deriva da teoria musical ocidental. Muito menos podem ser reproduzidos por meio da automação tecnológica. Há, portanto, uma distinção entre saber tocar o tambor e ser *tamborilero*, a qual pode se estender também à distinção entre ser músico, no sentido profissional do termo, e ser *candombero*. "*Una cosa es tocar el tambor, otra cosa es ser un tamborilero. No es solo golpe y golpe. Lleva otras cosas más... Es muy difícil explicar eso lo que viene de adentro*" (Humberto, *Escuela de Candombe*).

Os *tamborileros* recusam os tambores robóticos, assim como rejeitam inserir a musicalidade do candombe numa grade de partituras, sob o argumento de que "*el candombe no se escribe en un papel*", "*porque es un sentimiento*" e "*lleva otras cosas más*". Enquanto concebem a robótica como estrutura codificada e a partitura como estrutura fixa que os priva da expressão autoral de seus gestos e movimentos, eles vivenciam os ritmos do candombe (*Cuareim*, *Ansina* e *Cordón*) como fenômenos que "*fluyen*" e que se apresentam como uma onda contagiante, fruto da polirritmia do sistema de "chamadas e respostas", "subidas e baixadas", "cortes" e "*arreglos*". Desse modo, o diálogo entre tambores é percebido como um jogo sem regras estabelecidas de antemão: "*el dialogo entre tamborilero fluye*", como disse Gabriel, chefe de *cuerda* da Balelé. A fluência é tida como categoria chave do diálogo dos tambores e da comunicação entre pessoas-corpos-tambores-ambiente. Dito de outro modo, as pessoas que praticam o candombe afirmam que não se pode aprender a realizar os passos e golpes tecnicamente sem, com isso, aprender a "*escuchar y sentir los tambores*", o que envolve um processo perceptivo sensorial. Cultura, técnica e sentimento estão, assim, absolutamente integrados no ato de tocar e bailar.

Modos de relação entre pessoas e tambores

Vimos até aqui que existem, pelo menos, dois modos fundamentais e dissonantes de relação dos tocadores do candombe afro-uruguaio com as técnicas de execução rítmicas dos tambores *chico*, *piano* e *repique*. As falas trazidas acima, oriundas de trabalho de campo, demonstram

que esses dois modos de relação entre humanos e o dado técnico, isto é, entre os *tamborileros* e os tambores, correspondem, do ponto de vista teórico e epistemológico, à contradição entre o "conhecimento sensorial" (Ingold, 2000, 2008) e o "conhecimento codificado" (Cortiz, 2015). Essa contradição pode ser pensada, também, respectivamente, a partir da dualidade entre o aspecto de "menoridade" e de "maioridade" social das técnicas (Simondon, 2020) ou da tensão entre o modelo "conjuntivo" de socialidade e o modelo "conectivo" de relação técnico-virtual (Berardi, 2017, 2019). Veremos, a seguir, que essas duas maneiras opostas correspondem às tensões mais amplas da sociedade em relação à tecnologia. As discussões em torno da transmissão de conhecimentos no candombe afro-uruguaio podem ser vistas como exemplar tanto no sentido da afirmação quanto da superação dessa dualidade.

Modo menor e modo maior

Em sua obra **Do modo de existência dos objetos técnicos**, publicada pela primeira vez em 1958, Gilbert Simondon nos convida a refletir sobre as duas maneiras conflituosas pelas quais o ser humano se relaciona com os objetos técnicos, o que ele define como a "condição de menoridade" e a "condição de maioridade". No primeiro caso, segundo Simondon (2020), o objeto técnico é algo integrado à vida cotidiana, utilizado de modo implícito e intuitivo, sem que sua compreensão seja tematizada ou questionada de forma reflexiva. O autor associa esse tipo de relação ao período de formação precoce do sujeito, sobretudo na infância, em que o saber técnico surge da experiência prática e da familiaridade adquirida por meio do hábito, sem exigências de um entendimento sistematizado e disciplinado. Essa atitude é típica do artesão imerso em atividades concretas e engajado na "manipulação material e na existência sensível" (Simondon, 2020, p. 146).

> Sua ciência estará no nível das representações sensoriais e qualitativas, muito perto das características concretas

> da matéria. Esse homem será dotado de um poder de intuição e de conivência com o mundo que lhe dará uma habilidade admirável, que só se manifesta na obra, não na consciência e no discurso. O artesão será como que um mágico, e seu conhecimento será mais operante que intelectual, será mais uma capacidade que um saber. Por sua natureza será secreto para os outros, pois será secreto para ele mesmo, para a sua própria consciência (Simondon, 2020, p. 148).

Por outro lado, a "condição de maioridade", ainda segundo Simondon, ocorre quando o indivíduo, agora adulto e munido de capacidades racionais e ferramentas científicas, apropria-se de uma visão mais consciente e crítica sobre os objetos técnicos. O tipo de conhecimento que se manifesta aqui é o "racional, teórico, científico e universal", o qual o autor associa ao exemplo da **Enciclopédia** de Diderot e d'Alembert, fruto do Renascimento e do Século das Luzes (Simondon, 2020, p. 152). Se o estatuto de menoridade está associado ao saber prático do artesão, o estatuto da maioridade, por sua vez, corresponde ao conhecimento analítico do engenheiro que emprega a mediação, o cálculo e as explicações objetivas.

A diferença fundamental entre esses dois modos de relação reside na forma como o conhecimento técnico é compreendido: no primeiro caso, o conhecimento é tácito e não explicitado; no segundo, ele é elaborado e consciente, fruto de uma operação racional que caracteriza a visão do engenheiro em contraste com a do aprendiz transformado em artesão. Segundo Simondon (2020), esses dois modos de relação com os objetos técnicos geram formas distintas de conceber e julgar o mundo técnico. O artesão, com seu saber concreto e enraizado na manipulação sensível, preserva uma visão próxima dos objetos que fabrica e utiliza, daí a característica "iniciática e exclusiva", quase secreta, da condição de menoridade social das técnicas (Simondon, 2020, p. 150). Já o engenheiro, por sua vez, constrói uma visão dominadora, transformando o objeto técnico em um conjunto de relações abstratas e formais. Essas relações, conforme o autor, são mediadas por cálculos e medidas facilmente disponibilizadas para todos os

públicos, não sendo, portanto, técnicas sigilosas restritas a grupos específicos, mas, ao contrário, constituem "um bloco de conhecimentos técnicos disponíveis e abertos" (*idem*, p. 154), tal como a *Enciclopédia* ou outro tipo de compêndio didático.

Ao propor esses dois modos distintos de relação com os objetos técnicos, Simondon não está advogando em nome de um dos dois modos. Apesar do tom pejorativo e hierárquico que transparece na maneira como ele denomina um *status* e outro, chamando-os de menor ou maior, associando o primeiro à condição primitiva e infantil e o segundo à condição adulta, consciente e reflexiva, ele deixa claro que não se trata de modos inferiores ou superiores de conhecimento. Nas palavras do autor, o "primitivismo não pode ser confundido com burrice, assim como não se pode confundir conceitualização com ciência" (Simondon, 2020, p. 150). Em realidade, para Simondon, o desafio está em encontrar um caminho intermediário que una esses dois modos de relação com o técnico, "mediante uma representação que incorpore simultaneamente a do artesão e a do engenheiro" (*idem*, p. 146). Ao invés de uma posição de superioridade ou inferioridade, seria necessário, portanto, construir uma relação de igualdade entre os humanos e os objetos técnicos. Somente ao compreender que o objeto técnico pode ser visto tanto pelo prisma do concreto e sensível quanto pelo prisma do abstrato e racional, será possível criar uma representação unificada que reconcilie a técnica e a cultura.

Modo conjuntivo e modo conectivo

Os dois modos de conhecimento que ajudam a situar conceitualmente a relação dos tocadores/percussionistas uruguaios com os tambores do candombe podem ser traduzidos também por outras chaves teóricas, a exemplo da passagem, descrita por Berardi (2017, 2019), do modelo "conjuntivo" de sociabilidade para o modelo "conectivo". Passagem esta que se inicia a partir do advento das tecnologias informatizadas na vida cotidiana. Em **Fenomenología del fin** (2017) e **Futurabilidad** (2019), o filósofo italiano Franco Berardi propõe uma reflexão sobre a transformação das formas de sociabilidade humana,

em que a passagem do modelo conjuntivo para o conectivo revela não apenas mudanças tecnológicas, mas uma reconfiguração radical da experiência social e afetiva. Tendo como inspiração as reflexões do cineasta Pier Paolo Pasolini, Berardi denomina essa transformação de um modelo a outro de "mutação antropológica", termo que sugere mudanças profundas no âmbito das percepções e das sensibilidades emocionais humanas.

O modelo conjuntivo, segundo Berardi, refere-se ao encontro presencial dos corpos humanos, caracterizado pela ambiguidade e pela riqueza de sentidos gerados no contexto físico relacional. Neste ambiente conjuntivo, os signos são polissêmicos, isto é, carregam múltiplos significados, os quais se revelam de maneira contingente, dependendo inteiramente das nuances emocionais e contextuais que emergem nas interações sociais. O contato físico, a convivência face a face, permite uma leitura ampla dos sinais emitidos pelo outro, cuja ambiguidade não é uma falha, mas um espaço de criatividade e liberdade relacional. Aqui, o tempo é outro, mais lento, impregnado de intencionalidade e de abertura à alteridade, ao desconhecido... Os corpos, por sua vez, estão imersos em uma interação viva, aberta à alteridade, à memória compartilhada e ao toque, ao cheiro, às trocas sutis que não podem ser pré-formatadas. Há, portanto, uma sensualidade intrínseca ao encontro conjuntivo, em que o desejo, o afeto e a empatia correspondem mutuamente.

Porém, de acordo com Berardi (2017, 2019), com a crescente implementação das tecnologias informacionais, passamos a uma lógica conectiva de sociabilidade, na qual a relação entre os corpos é intermediada por um código digital, por uma estrutura algorítmica que retira a ambiguidade e a espontaneidade das relações sociais. Aqui o modo de relação entre os humanos e os objetos técnicos depende de um sistema informatizado ou de uma fórmula para fixar os significados da experiência. Uma fórmula que é preestabelecida pelos algoritmos. Sem a fórmula ou sem o código, os sujeitos se veem incapazes de lidar com a complexidade ambivalente das interações humanas.

Nesse cenário tecno-virtual, o comportamento social é automatizado, guiado pelo "organismo bioinformático supra-individual", como

descreve Berardi (2019, p. 120). A lógica conectiva, ao transformar as relações humanas em algo quase mecânico, conduz à "hipertrofia digital", distanciando os indivíduos de suas emoções e criando um clima de impotência. A ansiedade, a depressão e o pânico, segundo o filósofo, são manifestações dessa desconexão entre a experiência corporal e a virtualidade tecnificada. No lugar do organismo sensível conjuntivo e de engajamento corporal, temos agora uma sensibilidade humana ofuscada, substituída pelo comportamento codificado que age conforme os ditames da "governança desterritorializada", na qual os corpos se tornam autômatos de uma lógica sistêmica e impessoal. Mesmo que Berardi reconheça o papel transformador das plataformas digitais, especialmente nos movimentos de ativismo e nas ações coletivas organizadas virtualmente, ele nos alerta para os efeitos emocionais e perceptivos dessa transição de um modelo para o outro, situando esses efeitos no contexto político do retorno dos fascismos sob a forma neoliberal do capitalismo.

Modo tácito e modo codificado

Por fim, um outro modo de conceituar a dualidade da relação entre humanos e os dados técnicos foi percebido, mais recentemente, no contexto dos debates científicos a respeito da Inteligência Artificial (IA). Partindo da ideia de que o conhecimento tácito é o ponto frágil da IA, Diogo Cortiz estabelece uma diferença entre o "conhecimento tácito" e o "conhecimento codificado". A preocupação dele é que, sem a possibilidade de experienciar o mundo, isto é, sem a corporificação das máquinas, as inteligências artificiais, que se baseiam no conhecimento dito e codificado, permanecerão longe da aquisição de conhecimento tácito e, portanto, incapazes de apreender as nuances do pensamento humano. Para definir o conhecimento tácito, Cortiz (2015) parte das reflexões de Michel Polanyi, cuja posição filosófica pressupõe a existência de um "tipo de conhecimento difícil de ser verbalizado, que está enraizado na mente de uma pessoa sem que ela possa explicá-lo de maneira adequada" (Cortiz, 2015, p. 120). Desse modo, enquanto as tecnologias da Internet operam por meio do "pro-

cesso explícito que passa pela aquisição de informação codificada", o conhecimento tácito é um processo que "depende da experiência" compartilhada, envolve aprendizagem, e é "estimulado pela prática" (*idem*, p. 120-121). Mesmo que demande tempo, esforço, interação e experimentação, o conhecimento tácito "é o grande propulsor da inovação" (*idem*, p. 14).

Conhecimento sensorial no candombe afro-uruguaio

A partir dos modos de relação com as técnicas, expostos acima, já é possível observar melhor as relações entre pessoas e tambores no candombe uruguaio, bem como compreender as críticas dos *tamborileros* antigos às práticas sistematizadas de aprendizagem do candombe afro-uruguaio, as quais se utilizam de tutoriais, videoaulas na Internet e projetos experimentais que combinam música, tecnologia e robótica. Podemos facilmente situar a posição de *tamborileros candomberos* ao modo menor, conjuntivo e tácito de execução musical dos tambores *chico*, *piano* e *repique*, enquanto a posição do percussionista profissional, em relação aos mesmos tambores, aproxima-se do modo maior, conectivo e codificado. Esses dois modos de conhecimento e relação com a técnica dos tambores diferenciam, na visão dos interlocutores da pesquisa, o músico percussionista profissional e o *tamborilero candombero*.

No entanto, para lidar com o candombe, no lugar do conhecimento tácito, compreendido como um tipo de conhecimento "enraizado na mente", conforme descrição de Polanyi (1966), o presente trabalho propõe outro tipo de conhecimento que, segundo Ingold (2000, 2008, 2011), não está restrito às representações cognitivas: o conhecimento sensorial. Nesse caso, tocar tambor não é uma atividade implícita e exclusiva da mente, do pensamento ou das "redes neurais", mas uma atividade de todo o organismo em seu contexto ambiental.

Nesse sentido, o núcleo de uma abordagem sensorial para o caso específico da prática musical do candombe afro-uruguaio segue as proposições críticas feitas pela antropologia contemporânea às teorias representacionais do conhecimento (cf. Castro, 2021). A

perspectiva representacional, cuja tradição emana do pensamento filosófico de Descartes, como mostra Castro (2021), naturaliza a ideia de conhecimento como produto de uma operação racional, o que dá a entender que o conhecimento é da ordem do pensamento e, portanto, algo mobilizado pela mente. Como consequência desse raciocínio cartesiano, segundo a autora,

> o papel dos sentidos (...) se torna de segundo plano, senão, inferior e, perigoso: os sentidos, em todo pensamento que deriva de Descartes, seriam enganadores. Seriam instrumentos de conhecimento do mundo, mas seriam instrumentos precários e, por vezes, enganadores e fúteis. Sem a mediação de uma operação de raciocínio, não são confiáveis (Castro, 2021, p. 07).

Da mesma forma, como mostrou Meyer (2009, p. 06), a perspectiva representacional tende a negligenciar "os efeitos de presença" e os "efeitos de realidade das formas materiais da cultura". Daí a sua aposta nas "formas sensoriais", que invocam sensibilidades enraizadas na experiência corporal, não restritas à cognição. A aposta nas sensorialidades perpassa diversas formas de aprender, possibilitando a "abertura para sentir" (*opening to feeling*), nas palavras de Ingold (2018, p. 51). Essa abertura difere dos procedimentos de explicação e fixação de significados e de encarceramento das experiências em palavras e fórmulas instrutivas que "bloqueiam as portas para o sentimento". É por isso que Ingold aposta na "dimensão háptica" em detrimento do conhecimento tácito (Ingold, 2018, p. 51). O autor mostra que a realização de atividades práticas, sejam aquelas mobilizadas por artesãos, músicos ou investigadores, não são tarefas necessariamente "tácitas". São tarefas geradas "em correspondência atenta e cinestésica com os utensílios, os materiais e o ambiente" (Ingold, 2020, p. 17). É nesse sentido que podemos compreender, de forma mais adequada, as razões dos *tamborileros* tradicionais do candombe uruguaio, quando afirmam que o conhecimento a respeito dos tambores e sua transmissão somente pode ser adquirido através da experiência social, corporal e comunitária.

Além disso, a problemática trazida nesse trabalho, exposta na controvérsia a respeito dos fundamentos do candombe e seus modos de transmissão, não pode ser pensada como caso isolado. Como pude mostrar em outro momento (Moura, 2021), desde que o candombe afro-uruguaio foi inserido na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO, em 2009, os temas em torno da aprendizagem e da transmissão de saberes relacionados a essa importante manifestação musical afro-latino-americana foram colocados no centro das preocupações das comunidades *candomberas* do Uruguai. A declaração do candombe afro-uruguaio como Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO impulsionou ainda mais sua popularização, iniciada nos anos 1990, e o consolidou como símbolo da identidade nacional uruguaia[175]. Desde então, suas formas de expressão têm se difundido cada vez mais na capital uruguaia, no interior e em outros países. Por conseguinte, esse contexto gera novos dilemas e disputas simbólicas em torno dos significados da prática e de sua (re)apropriação.

Se, antes, as formas de transmissão da prática estavam restritas ao âmbito informal e cotidiano das famílias afro-montevideanas e das *comparsas* tradicionais dos bairros Sur, Palermo e Cordón, atualmente, o candombe conquista novos espaços geográficos e virtuais, ultrapassando fronteiras nacionais. Por conta disso, a partir desse processo de patrimonialização, uma série de iniciativas foram criadas para garantir que a transmissão dos toques tradicionais e suas respectivas técnicas estejam fundamentadas no contexto histórico, social, cultural e simbólico do candombe e da população afro-uruguaia. Os tamborileiros mais referentes argumentam que nem tudo se pode ensinar através de oficinas, *workshops*, aulas formais ou por meio de materiais audiovisuais, tampouco por tecnologias robóticas.

Contra essas práticas consideradas mecanizadas e codificadas, nas quais os tempos e compassos já estão pré-formatados, os tambo-

[175] Em 2006, no Uruguai, aprova-se a Lei 18.059, que declara o 3 de dezembro como o *Día Nacional del Candombe, la Cultura Afrouruguaya y la Equidad Racial*.

rileiros mais referentes reagem reivindicando o sentido "tradicional" do candombe, baseado numa ordem emocional e numa aprendizagem inapreensível, as quais transparecem numa dificuldade de verbalização, ou seja, em algo que "*no se puede explicar*". Com isso, buscam aproximar os praticantes de uma experiência social, corporal e intuitiva que emerge da vivência comunitária e do ato de musicar na rua, considerado essencial ao candombe.

A dificuldade de verbalizar o que acontece nas performances musicais foi denominada, nas pesquisas etnográficas de Rose Satiko Hikiji (2005, 2006), de "aprendizado sentimental"[176], termo que pode muito bem ser estendido para expressar o modo *candombero* de aprender. Contra todo tipo de fórmulas e didatismo, os tamborileiros consideram que a fluência que caracteriza o diálogo dos tambores é resultante da capacidade perceptiva e emocional de "sentir os tambores": "*es una cosa de sentimiento...*". Segundo as palavras de Pablo Ramos, da *comparsa Balelé,*

> *Uno puede conocer grandes tamborileros, muy buenos, y cada uno va a tener una forma de expresarse en determinado momento, cuando lleva colgado el tambor, que nadie encuentra explicación cómo lo hace y porqué lo hace. Porque es una cosa de sentimiento...* (Pablo Ramos, Balelé).

A ideia de que o candombe *es un sentimiento* (*hay algo que pasa ahí*) é amplamente evocada e difundida sempre quando se observa tentativas de fixar regras e procedimentos em relação ao modo de *hacer sonar* e *sacar el sabor de la música*. Esse sentimento é, muitas vezes, associado ao saber da "tradição", pois joga um papel prepon-

[176] O termo é usado pela autora num sentido semelhante às interpretações de Geertz sobre a briga de galo balinesa: "Assistir a brigas de galos e delas participar é, para o balinês, uma espécie de *educação sentimental* (Geertz, 1989, p. 317, grifo meu). Segundo Hikiji (2005, p. 170, grifo da autora), "A especificidade do que chamei *aprendizado sentimental* transparece na dificuldade da verbalização da experiência do palco: 'não dá para explicar', 'exprimir', 'é um negócio indescritível'."

derante nas tentativas de conter as transformações nas estruturas polirrítmicas do candombe. Pois essas transformações, muitas delas operadas nos ambientes formais de ensino e aprendizagem (oficinas, cursos, escolas e universidades), estão associadas ao processo de profissionalização e modernização das práticas musicais *candomberas*. Por conseguinte, isso implica a perda de autoridade das comunidades afro-uruguaias e a mudança das relações de poder e de legitimidade no interior das *comparsas* (quem deve ensinar e como se deve ensinar). Essas práticas de modernização se referem tanto a um entendimento restrito aos pentagramas, às partituras, à escrita, à decomposição e à sistematização racional dos toques durante um cortejo de rua quanto às mudanças na estrutura polirrítmica do candombe.

Por isso, todo recurso à tradição, nesse caso, não passa necessariamente pela atribuição de uma essência ou um apego ao passado, como pode parecer ao olhar apressado. Mais do que a reivindicação de uma autenticidade baseada numa "origem primordial" ou numa prática cultural estanque, o que está em jogo é a reivindicação de uma sensibilidade diferenciada, não acessível por meio de fórmulas, e que, por isso, deve ser aprendida com a prática reiterada, isto é, quando o candombe passa a ser o modo de vida mesmo da pessoa que o pratica. Para tocar, é necessário sentir o tambor, sentir a música.

Considerações finais

A partir de uma situação muito específica observada em trabalho de campo realizado junto aos tocadores de candombe do Uruguai, o texto sugere que a prática musical *candombera* nos desafia a repensar as formas de relação entre técnica e cultura. Embora essa relação seja conflituosa, ela abre espaço para uma compreensão mais ampla que aponta para a importância do conhecimento sensorial mesmo quando estamos lidando com dimensões tecnológicas da experiência humana, como é o caso dos tambores robóticos. Sobre esse aspecto, os *tamborileros* uruguaios têm muito a nos ensinar. Porque o candombe, como prática sensorial, envolve tanto a habilidade técnica para executar ritmos quanto o envolvimento corporal e ambiental

que vai além do aprendizado formal e codificado. Por outro lado, embora a sua complexa estrutura polirrítmica demande uma percepção sensorial aguçada e sensível, ela reflete também uma estrutura altamente rigorosa e calculada, como já demonstrou Arom (1985), o que sugere que o candombe pode ser compreendido tanto como técnica quanto sentimento. Isso o torna um exemplo considerável de como os diferentes modos de relação entre pessoas e objetos técnicos, apresentados por meio de categorias conceituais contrastantes elaboradas por Simondon, Berardi e Cortiz, podem coexistir.

Quanto às críticas dos *tamborileros* referentes da cultura afro-uruguaia ao aprendizado e às práticas mediadas por tecnologias digitais, é importante reforçar aqui que não podemos associá-las a argumentos de cunho tecnofóbicos, uma vez que as críticas se direcionam, sobretudo, às formas descontextualizadas de transmissão de conhecimento que desconsideram os fundamentos rítmicos, performáticos, sociais e comunitários do candombe, associados à dimensão sensorial e emocional da prática musical. Ainda que as práticas de cunho formal sejam importantes para qualificar os saberes musicais dos tamborileiros e músicos percussionistas profissionais, a execução e a aprendizagem do candombe não se dão exclusivamente pela automação e pela memorização de técnicas ou fórmulas, com auxílio de softwares de edição musical, mas pela prática sensorial em interação com os tambores e com os demais músicos, algo que escapa à codificação precisa e que requer a vivência imersiva. Isso quer dizer que o ato de aprender a tocar envolve tanto os conhecimentos compartilhados pela coletividade negra do Uruguai quanto os processos sociais de imersão ou participação reiterada nas práticas coletivas de rua, em *llamadas* e saídas de tambores.

Referências

AROM, Simha. ***Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale***. *Structure et méthodologie,* 2 tomes. *Ethnomusicologie* 1. Paris: SELAF, 1985.

BERARDI, Franco. ***Fenomenología del fin****: sensibilidad y mutación conectiva*. Traducción de Alejandra López Gabrielidis. Colección Futuros Próximos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

BERARDI, Franco. ***Futurabilidad****: la era de la impotencia y el horizonte de posibilidad*. Traducción de Hugo Salas. Colección Futuros Próximos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

CASTRO, Marina Ramos Neves. A antropologia dos sentidos e a etnografia sensorial: dissonâncias, assonâncias e ressonâncias. **Revista De Antropologia**, v. 64, n. 2), 2021. Disponível em: https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2021.186657. Acesso em: 15 out. 2024.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. **A música e o risco**: etnografia da performance de crianças e jovens participantes de um projeto social de ensino musical. 1. ed. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2006.

HIKIJI, Rose. Satiko. Gitirana. Etnografia da performance musical: identidade, alteridade e transformação. In: **Horizontes Antropológicos**, v. 24, p. 155-184, 2005. Disponível em https://doi.org/10.1590/S0104-71832005000200008. Acesso em: 11 jan. 2025.

INGOLD, Tim. ***The perception of the environment****: Essays on livelihood, dwelling, and skill*. London: Routledge, 2000.

INGOLD, Tim. Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano. In. **Ponto Urbe** [Online], n. 3, 2008. Disponível em https://doi.org/10.4000/pontourbe.1925. Acesso em 15 out. 2024.

INGOLD, Tim. *Worlds of sense and sensing the world: a response to Sarah Pink and David Howes*. ***Social Anthropology/ Anthropologie Sociale****,* v. 19, n. 3 p. 313–317, 2011. Disponível em https://doi.org/10.1111/j.1469-8676.2011.00163.x. Acesso em: 15 out. 2024.

INGOLD, Tim. ***Anthropology and/as education***. New York, NY: Routledge, 2018.

INGOLD, Tim. *Of Work and Words: Craft as a Way of Telling*. ***European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes,*** v. 2, n.2, p. 5-17, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.6092/issn.2612-0496/10447. Acesso em: 15 out. 2024.

JURE, L; ROCAMORA, M. **Clave patterns in Uruguayan Candombe drumming**. ***Conference****: 16th Rhythm Production and Perception Workshop* – RPPW, 2017.

MAKL, Luiz Ferreira. *La Música Afrouruguaya de Tambores en la Perspectiva Cultural Afro-Atlántica*. **Anuário de Antropologia Social y Cultural en Uruguay**, Montevidéu, v. 1, p. 41-57, 2001.

MAKL, Luiz Ferreira. Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. **Outra Travessia**, 2011.

MAKL, Luiz Ferreira. ***Las llamadas de tambores****: comunidad y identidad de los afro-montevideanos*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília. UnB, 1999.

MEYER, Birgit. *From Imagined Communities to Aesthetic Formations: Religious Mediations, Sensational Forms, and Styles of Binding*. In. Meyer, Birgit. ***Aesthetic Formations****: Media, Religion, and the Senses*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

MOURA, Lisandro Lucas de Lima. **Aprender com tambores**: o candombe afro-uruguaio como prática de educação. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

OLIVEIRA PINTO, T. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, 44(1), São Paulo, 2001, pp. 222-286. Disponível em https://doi.org/10.1590/S0034-77012001000100007. Acesso em: 13 out. 2024.

POLANYI, Michael. ***The tacit dimension***. London: Routdedge & Kegan Paul, 1966.

SILVA CORTIZ, Diogo Cortiz da. Conhecimento, Tecnologia e Futuro: análise do cenário de inovação dos países emergentes. **Tese** (Doutorado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Tecnologias da Inteligência e Design Digital, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

SIMONDON, G. **Do modo de existência dos objetos técnicos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

Capítulo 22

Códigos privados enviados: O "biscoito" como linguagem entre homens gays no Instagram

César Silva Barcelos Júnior[177]

O presente capítulo é parte de um projeto de monografia que visa estudar as interações entre homens gays por meio do compartilhamento de fotos de seus corpos na rede social Instagram. O fenômeno sob observação é popularmente conhecido por "biscoito": o titular da conta na rede social compartilha uma foto que mostre partes de seu corpo – sem camisa, de sunga de praia, na academia, de toalha saindo do banho etc. – e alguns de seus seguidores reagem, nos comentários da foto, com alguma mensagem de incentivo e admiração.

Essas mensagens, por vezes, são apenas emojis que manifestam algum afeto que a foto possa ter suscitado no observador: corações coloridos, braço com o bíceps flexionado, "foguinhos", emojis com corações no lugar dos olhos ou mesmo uma berinjela.

O objetivo geral da pesquisa é estudar uma possível interação social que se estabelece entre homens gays no Instagram por meio da "biscoitagem"; essa interação pode conter um sentido de senso de identidade compartilhada entre esses homens, o que, em última análise, em sentido mais amplo, poderia ensejar uma manifestação cultural da comunidade gay.

[177] Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. Ciências Sociais. <https://orcid.org/0000-0002-2915-501X> E-mail: cesar.barcelos@edu.ufes.br

Esse estudo acontecerá por meio da interpretação das fotos postadas pelos perfis selecionados e dos comentários que as acompanham, descrevendo as interações que possam se estruturar a partir dessa postagem e partindo para a identificação de ações que se repitam formando padrões, a partir dos quais seria possível compreender uma manifestação cultural de uma comunidade.

Este trabalho, como um todo, abrange uma pesquisa bibliográfica, uma netnografia e entrevistas semiestruturadas como métodos para investigação do "biscoito". Na pesquisa bibliográfica, serão utilizados autores e autoras que desenvolveram investigações sobre como a internet, as redes sociais e os aplicativos de relacionamento estão influenciando (e talvez até mesmo alterando) as culturas e as formas de interação. Na netnografia, o comportamento dos interlocutores será observado por meio do Instagram, buscando identificar possíveis padrões de interação. O sentido que os interlocutores conferem às interações que eles, supostamente, estabelecem a partir do "biscoito" no Instagram, será escrutinado com base nas entrevistas semiestruturadas.

Por que estudar a "biscoitagem"?

Partindo de uma reflexão que reside no campo da História da Arte, é possível pensar que a imagem do corpo masculino, quando disponível à apreciação, usualmente estava carregada de significados como heroísmo, bravura, força e poder (Lucie-Smith, 1998, p. 40-57). As leituras canônicas de tais imagens costumavam afastar-se de contemplar questões ligadas ao prazer estético e ignorar qualquer conteúdo erótico na representação do corpo masculino, relegando tais assuntos para a imagética do corpo feminino.

Nesse caso, é possível compreender que a manutenção dessa dicotomia entre a representação do corpo do homem e da mulher pode contribuir para a formação de hierarquias e relações de poder entre um sujeito que deseja e seu objeto de desejo (Afrahi, 2012, p. 1-2).

Talvez, na medida em que o corpo masculino se torne mais disponível para ser observado cotidianamente, sem as roupagens ou

fantasias descritas acima, possivelmente haja espaço para refletir sobre mudanças nas relações de poder na sociedade ocidental.

Talvez seja possível pensar que a subversão da imagem do corpo masculino possa encontrar sua apoteose nas culturas gays urbanas. Um histórico de tais imagens precisaria contemplar os desenhos de Tom of Finland na década de 1940, os *beefcakes* de Bob Mizer na década de 1960, o surgimento das revistas de nus masculinos e fisiculturismo na década de 1970, o sucesso da revista *G Magazine* no Brasil do final dos anos 1990 até a popularização da imagem fotográfica digital com o acesso à internet e às redes sociais digitais da atualidade.

Assim, possivelmente haja espaço para compreender que homens gays gostam de ver a imagem de corpos de outros homens (sejam gays ou não) e que a possibilidade de ver tais imagens configura uma quebra de paradigma quanto ao poder do homem ocidental de preservar sua autoimagem apenas para fins de exaltação de uma pretensa superioridade masculina heterossexual. Ver, ou permitir que o corpo masculino seja visto (e apreciado), pode questionar relações simbólicas que afastaram esse corpo do toque do olhar. Provavelmente esteja aí uma contribuição semiótica da cultura gay aos atuais embates a respeito do masculinismo: o homem retirado de lugar de sujeito.

Shahram Afrahi, em sua tese que trata das representações do masculino nas artes visuais, toma como hipótese que o homem que não teme expor o próprio corpo está abandonando a imagem de dominador, não se incomodando em ser desejado, permitindo ser tocado simbolicamente pelo olhar ou mesmo factualmente (Afrahi, 2012, p. 2-3). Na mesma tese o autor ressalta que o espaço criado pela internet (ciberespaço) pode ter gerado um ambiente para relações sociais mais igualitárias entre indivíduos. Dentro desses novos ambientes de socialização, os modos de comunicação foram alterados de forma a permitir outros padrões de relacionamento (Idem, p. 133). Nesse encontro entre diversos iguais, as trocas acontecem ao mesmo tempo, subsumindo os papéis de emissor e receptor.

Atado a todas essas questões, o presente trabalho justifica-se por buscar somar-se às reflexões a respeito dos comportamentos humanos nos espaços digitais (redes sociais, blogs, fóruns etc.). Nesse

âmbito, a pesquisa acrescentaria a problematização de um assunto que está presente – não obstante seu histórico silenciamento – há muito na estrutura das sociedades ocidentais, a saber: a imagem do corpo masculino.

De acordo com Gisele Marchiori Nussbaumer (2008), a internet possibilitou a aproximação entre pessoas que estavam distantes geograficamente. Nesse contexto de desenvolvimento de tecnologias de informação e comunicação (TICs), as realidades político-econômicas, os modos de vida e as subjetividades são afetadas e transformadas. Novas formas de sociabilidade surgem ao passo que prescindem da interação face a face.

Para Renata Francisco Baldanza (2006), a imagem do corpo ganha importância por sua força semiótica e sua função no processo de comunicação e sociabilidade entre indivíduos. A autora ressalta que no ambiente virtual (cibernético) o corpo torna-se informação difundida em rede por meio da sua imagem. As distâncias geográficas e também as simbólicas são suprimidas pelas imagens que são captadas por webcams ou pelo envio de vídeos, áudios e fotos.

Retomando Nussbaumer (2018), em sua pesquisa sobre vivências gays em comunidades virtuais, a autora entende que as relações sociais se apropriam da tecnologia e dão novos sentidos a ela e ao seu uso. A autora compreendia que, à época de sua pesquisa, o ambiente virtual proporcionava interações e formas de sociabilidade para o público gay que não estavam disponíveis no ambiente *offline*, especialmente em comparação com o público heterossexual. Por esse motivo, continuando na mesma reflexão, o ambiente virtual tornou-se para homens gays um ambiente de comunicação e formação de comunidade, um local onde ocorrem processos de formação de identidade por meio de um movimento pendular que aciona papéis de pertencimento e não pertencimento, *insiders* e *outsiders*, fixação/estabilização e subversão/desestabilização dessa mesma identidade (idem, p. 225).

Diante de todas essas questões, este trabalho encontra outra justificativa no interesse em contribuir com estudos da homocultura, aqui entendida como linha de pensamento contemporânea que organiza

os debates sobre a produção de conhecimento e subjetividades entre teóricos e ativistas LGBTQIA+.

Os estudos da homocultura são, em um contexto político, uma luta por condições favoráveis de vida da comunidade LGBTQIA+, posicionando-se contra a violência, a opressão e buscando por alternativas teóricas e sociais pautadas nos Direitos Humanos (Garcia, 2015, p. 56).

Quais autoras e autores utilizar?

Claude Lévi-Strauss (2012), no primeiro capítulo de seu livro *O Pensamento Selvagem*, discute a "ciência do concreto". O autor afirma que o homem ocidental[178] subestima formas de pensamento que se afastam de um modelo de objetividade ou intelectualidade científica criado por sua própria civilização. De acordo com esse homem ocidental, todas as outras formas de pensamento são apenas maneiras de suprir necessidades biológicas e econômicas de sociedades diferentes da sua.

Lévi-Strauss ressalta a incoerência desse pensamento ocidental na medida em que os ditos primitivos saciam suas necessidades biológicas e econômicas (assim como os ocidentais), utilizando o conhecimento da natureza, estabelecendo correlações entre as coisas e criando uma ordem no universo. O que se depreende do texto do autor é que a visão de mundo ocidental (baseada em especulações filosóficas e científicas) não pode ser considerada mais eficiente que outras baseadas no dia a dia, no cotidiano e na concretude de outras culturas e outros contextos. Em resumo, os seres humanos observam sua realidade, refletem sobre ela e elaboram formas diversas de adaptação ou mesmo de alteração dessa realidade, mas nenhuma dessas

[178] Esse termo foi usado propositalmente de forma a ressaltar que está se tratando do ser humano do sexo masculino, branco e heterossexual. Lévi-Strauss, no texto citado, direciona sua reflexão à civilização ocidental e como esta compreende outras sociedades como "primitivas". Neste texto, busca-se personificar essa "civilização ocidental" usando o termo "homem ocidental".

formas pode ser considerada superior à outra, visto que todas foram construídas a partir do conhecimento humano que se desenvolveu.

Partindo da forma desse instrumental analítico levi-straussiano de criticar a realidade, este trabalho buscará compreender o uso do corpo (e da imagem dele) enquanto comunicação entre homens gays como uma "ciência do concreto". Por esse entendimento, tem-se a hipótese de que, na utilização de seus corpos e na observação dos corpos de outros homens, homens gays desenvolveram uma forma de comunicação intensa que se diferencia (ou subverte) o entendimento do corpo do homem ocidental.

Parte-se do pressuposto de que essa diferença se deva, possivelmente, ao fenômeno da homofobia, caracterizado por um medo (em conjunto com aversão, desprezo e ódio) de pessoas heterossexuais de estarem na presença de pessoas homossexuais. A homofobia descamba em preconceitos, discriminações e violência de toda sorte contra pessoas da comunidade LGBTQIA+ (Prado, 2016, p. 7-8).

> Confrontados com uma realidade opressiva, os gays retiram-se da sociedade que os rodeia para uma subcultura. O mundo gay, no entanto, não é um refúgio seguro. A homofobia marca seus contornos, moldando muito do que acontece dentro dele[179] (Levine, 1979, p. 4, tradução nossa).

Assim, homens gays, historicamente, precisaram proteger-se em guetos, lugares de sociabilidade, onde pudessem expressar seu afeto com relativa segurança e ao abrigo das violências impingidas pela sociedade do homem branco heterossexual ocidental. Nesses guetos, essas pessoas desenvolveram formas de sobrevivência por meio da organização do espaço geográfico e de esquemas de comunicação oral, corporal e estéticos, além de criarem uma rede de relacionamentos que

[179] Texto original: "*Confronted with na oppressive reality, gays withdrew from the surrounding society into a subculture. The gay world, However, is not a safe refuge. Homophobia mars its contours, shaping much of what unfolds within it.*

funcionava como sistema de apoio emocional e até mesmo financeiro (Green, 2019, p. 176).

Nesses espaços, as expressões corporais possivelmente tornaram-se a principal ferramenta de reconhecimento mútuo e comunicação por não restarem muitas referências aproveitáveis da sociedade ocidental. Talvez códigos corporais tenham sido criados ou ressignificados para atender àqueles que precisavam se comunicar, maximizando oportunidades de interação e minimizando riscos de serem notados pela normatividade heterossexual opressora.

De acordo com Nussbaumer (2018):

> O indivíduo necessita de referências, de códigos comuns, que promovam o laço social, por isso cada comunidade inventa (ou transporta para a rede) ritos, festas ou uma linguagem comum. Certos ritos permitem a identificação de uma certa comunidade e possibilitam saber quem pode fazer parte dela ou não [...] (Nussbaumer, 2018, p. 214).

(Nussbaumer, 2018, p.214).

A cultura de grupo, estruturada por elementos de uma linguagem inventada no grupo e por ritos e normas de comportamento desse mesmo grupo, torna-se a principal responsável pelo laço social, possibilitando o reconhecimento mútuo. Esses elementos da cultura (linguagem, ritos e normas) são formados por materiais diversos já prontos, apropriações de outras culturas, de outras sociedades, heranças de outros tempos, que foram combinados na forma de uma bricolagem intelectual.

Tento delimitado o arcabouço da pesquisa com base em Lévi-Strauss, é possível pensar a utilização do corpo como meio de comunicação de uma comunidade pelo texto clássico **As técnicas do corpo**, de Marcel Mauss (2003). Esse autor parte da observação da realidade concreta, mediante a análise de técnicas corporais, para refletir sobre maneiras como o corpo humano é moldado pela cultura. Mauss ressalta que nesses movimentos corporais analisados existem técnicas desenvolvidas como "obra da razão coletiva e individual" (p. 404) e não mera repetição incalculada ou originadas em um reflexo instintivo.

Para Mauss, o "corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem" (p. 407). Dessa forma, neste trabalho, o corpo pode ser compreendido como um meio técnico que se constituiu antes das técnicas dos instrumentos: o indivíduo compreende que para afetar os outros precisa desempenhar ou manejar algumas técnicas corporais. Tais técnicas estão em uma relação dialética com a sociedade e com as sociabilidades nas quais está inserido o indivíduo.

Neste ponto podem residir as problemáticas deste trabalho: seria a "biscoitagem" no Instagram uma técnica corporal para satisfazer uma necessidade de interação? Uma bricolagem intelectual entre técnicas corporais para chamar atenção de outros homens por meio da imagem técnica benjaminiana? A esses questionamentos é possível ainda considerar a técnica de utilização do Instagram e suas ferramentas (horários de postagem e filtros, por exemplo). Uma sofisticada forma de interação que alia técnicas corporais, técnicas fotográficas e técnicas de postagem.

O suporte teórico e metodológico para tais problematizações será buscado em autoras e autores que desenvolveram pesquisas a respeito de como o advento das redes sociais afetou e afeta os comportamentos humanos. As autoras e autores que elaboraram pesquisas sobre a internet, sobre as redes sociais e as interações que nelas ocorrem (Turkle, 1995; Stefaniczen, 2016; Miskolci, 2017; Silva, 2018; Pelúcio, 2019; Fortes, 2018; Baydoun, 2020; Nogueira, 2020) poderão contribuir na apuração de um entendimento a respeito de como se dão as trocas (interações) no ambiente virtual e fornecerão suporte à etnografia (netnografia) a ser realizada. Em destaque, o livro **Desejos digitais,** de Richard Miskolci (2017). Neste trabalho, o pesquisador, amparado pelos estudos da sexualidade e de gênero, analisa sociologicamente a busca de homens gays por parceiros nas redes sociais. Por meio de uma etnografia multisituada, com campos *on* e *off-line*, no Brasil e no exterior, Miskolci teve contato com centenas de homens que procuravam lidar seus desejos (sexuais e afetivos) utilizando aplicativos de relacionamento. Uma investigação que durou mais de dez anos e que indica que homens gays aderem às mídias digitais como forma

de acessar uma visibilidade que, em última análise, estabelece o desejo de reconhecimento como sujeito.

Na etnografia sistematizada em **Desejos digitais**, Miskolci parece ter conseguido caminhar por entre as "estruturas superpostas" (Geertz, 2022, p. 6) que compõem uma descrição densa.

> A análise é, portanto, escolher entre as estruturas de significação – [...] códigos estabelecidos [...] – e determinar sua base social e sua importância. [...].
> [...] a etnografia é uma descrição densa. [...] O que o etnógrafo enfrenta de fato [...] é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas, e que ele tem de, alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar (Idem, p. 7).

Essa compreensão de Clifford Geertz da cultura enquanto sistema semiótico, debatido no primeiro capítulo de seu livro **A interpretação das culturas** (2022), fornece a delimitação necessária a um conceito abrangente e posiciona esta pesquisa no campo ampliado da antropologia cultural.

Partindo desse ponto, buscando encontrar, na banalidade do gesto de compartilhar a imagem de seu próprio corpo no Instagram, um comportamento que responde a um contexto, ao mesmo tempo que cria significações e gera interações dentro de um grupo. Destarte, este trabalho aspira contribuir para estudos que compreendam que homens gays são criativos nas diversas interações que estabelecem entre si. E que a partir dessas interações é possível depreender informações, as quais, ao serem sistematizadas, podem ser pensadas na forma de discursos e enunciações que partem de um contexto cultural específico. Nesse aspecto, esta pesquisa busca aproximação ao conceito de homocultura[180] enquanto campo teórico que reconhe-

[180] De acordo com João Bosco Hora Góis (2004), esse vocábulo surge na década de

ce “traços do homoerotismo entrelaçados à cultura e seus aspectos econômicos, estéticos, identitários, socioculturais e políticos [...]” (Garcia, 2012, p. 43). Chega-se, assim, ao ponto onde reside o caráter político deste trabalho nessa busca por aderir às construções dos estudos contemporâneos sobre a homossexualidade que não estejam subsumidos aos estudos de gênero. Góis (2004) entende que não se trata de uma postura individualista ou uma busca por destaque no campo acadêmico, mas de uma atenção às particularidades que envolvem a homoafetividade e um fortalecimento da legitimidade do seu estudo (p. 47).

Outro pilar teórico virá do campo de conhecimento conhecido como antropologia do corpo: quais as conotações dessa imagem do corpo e quais interrogações são possíveis a ela. A respeito de como a imagem do corpo masculino está constituída na sociedade ocidental, será preciso recorrer ao autor David Le Breton – *A sociologia do Corpo* (2006) e *Antropologia do Corpo* (2011). Esse autor pensa o corpo, no âmbito das Ciências Sociais, como a via de interação com o mundo, não apenas no seu aspecto físico, mas também simbólico.

A partir desses suportes teóricos e dos resultados da pesquisa etnográfica, serão elaboradas reflexões sobre as possíveis trocas simbólicas que podem ocorrer nos perfis de usuários selecionados no Instagram ao postar fotos de seus corpos.

1990 quando ocorre uma virada epistemológica nos estudos sobre o que se entendia por homossexualidade. Nessa década, houve uma busca por um afastamento de termos que pudessem remeter a um passado higienista dos estudos dessa área. O autor ressalta que na década de 1970 esses estudos estavam voltados para a opressão que os homossexuais enfrentavam no Brasil; na década seguinte, as reflexões foram tomadas pelas urgências intelectuais demandas pela epidemia de hiv/aids. Somente em meados dos anos 1990 começa-se a constituir estudos diversificados e metodológicos sobre o tema. O termo “homossexualidade” passa a ser criticado, entrando em disputa com outros como “homoafetividade”, “homoerotismo” e “homocultura” (Góis, 2004, p42-43).

Como estudar a "biscoitagem"?

Para Valdete Boni e Sílvia Jurema Quaresma, em seu artigo *Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais* (2005), existem três momentos imprescindíveis na pesquisa qualitativa, na coleta de dados: "a pesquisa bibliográfica, a observação em campo, e a técnica de coleta de dados através de entrevistas" (p. 69).

Este trabalho, enquanto uma pesquisa qualitativa, partirá da análise dos dados extraídos dos perfis selecionados por meio de uma netnografia (observação em campo), conceito explicado por Beatriz Polivanov em seu artigo *Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos* (2013). De acordo com essa autora, a netnografia é uma metodologia de pesquisa que, por meio da mediação de computadores e da internet, possibilita o estudo de culturas e comunidades (p. 67). Polivanov ainda ressalta que a experiência netnográfica é significativamente diferente da interação presencial, abarcando as peculiaridades e possibilidades da tecnologia escolhida pelo pesquisador. Ou seja, entre o pesquisador e o sujeito estudado existem anteparos tecnológicos que devem ser considerados no estudo, da mesma forma que uma etnografia presencial precisa lidar com os possíveis "ruídos" causados pela presença de um observador externo à comunidade estudada.

Polivanov traz, por meio da retomada das ideias de Robert V. Kozinets em seu livro **Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online** (2014), as diferenças primordiais entre netnografia e etnografia: a entrada do pesquisador na comunidade pesquisada (comunidade online), a obtenção dos dados necessários ao desenvolvimento da pesquisa ("*inscription*" e "*field notes*") e as questões éticas envolvidas em quais dados podem ser coletados e divulgados com ou sem a anuência do informante (Polivanov, 2013, p. 67).

A netnografia foi escolhida como método pois, de acordo com Kozinets, ela tem sido eficiente em revelar as estratégias de construção de um *self* digital e de como as pessoas se apresentam na internet. Para esse autor, os usuários das redes digitais não são simples receptores passivos de informação, mas se comunicam ativamente, formam alianças sociais e expressam-se das mais diversas formas.

Além disso, Konizets parte do pressuposto de que o "mundo da vida real" abarca, tanto as interações online quanto as presenciais, e que nesse mundo as pessoas utilizam cada vez mais as tecnologias para se comunicar, debater e socializar (2014, p. 10-11).

Dentro da metodologia escolhida, a prática inicial será a do pesquisador observador (*lurker*), descrito por Polivanov como alguém que busca a menor interferência possível na prática cotidiana, limitando-se apenas à observação do comportamento dos atores (Polivanov, 2013, p. 64).

Três fotos de postagens (*feed*) no Instagram, no ano de 2024 (ou a mais recente possível), de cada interlocutor escolhido, serão destacadas para análise. A escolha de determinado *post* orientar-se-á por aquele em que a imagem do corpo do proprietário do perfil (e interlocutor na pesquisa) esteja mais evidente e que possua maior quantidade de comentários, desde que a foto não tenha sido feita por um fotógrafo profissional. Essa escolha baseia-se no mote da pesquisa que é a investigação de interações a partir da postagem de uma foto do próprio corpo.

Essas fotos destacadas serão analisadas por meio do método estruturalista de leitura de imagens, abordagem sistematizada por Roland Barthes, em seu livro *O óbvio e o obtuso* (2018). De acordo com Javier Marzal Felici, no livro ***Cómo se lee una fotografia*** (2007), o método barthesiano de análise de fotografias considera que esse tipo de imagem possui uma relação analógica com a realidade (nível denotativo) e uma mensagem conotativa que está em conexão com a história e a cultura (p. 68). Seguindo esse método, será possível extrair das fotos postadas seis planos de análise: trucagem, pose, objetos, fotogenia, estetismo e sintaxe. Em paralelo à análise das imagens, serão destacados os comentários que as acompanham, principalmente os emojis que mais se repetem.

Outro método de coleta de dados será por meio de entrevistas semiestruturadas com os proprietários dos perfis analisados. Essa metodologia busca certa aproximação de dados subjetivos que possam ser expressos pelos interlocutores. De acordo com Boni e Quaresma, os dados subjetivos "se relacionam com os valores, às atitudes e às

opiniões dos sujeitos entrevistados." (2005, p. 72). Para alcançar tais dados, será organizado um roteiro com vinte perguntas que possibilitem ao interlocutor expressar tanto seu perfil sociográfico, quanto os sentidos que ele estabelece a respeito do fenômeno do "biscoito". A fim de gerar reflexões organizadas, a entrevista acontecerá utilizando duas abordagens: a entrevista semiestruturada e projetiva. Além das perguntas abertas, será solicitado ao interlocutor que, se possível, abra o aplicativo Instagram e discorra a respeito das fotos analisadas. A exploração por meio dessas técnicas de entrevista (semiestruturada e projetiva) pode favorecer respostas mais espontâneas e, ao mesmo tempo, mais complexas, dado que a interação entre entrevistador e entrevistado ocorre de maneira mais aberta, criando um ambiente de trocas afetivas (idem, p. 75).

A respeito da revisão bibliográfica, serão lidos e fichados autoras e autores que desenvolveram pesquisas sobre interações entre homens gays na internet. Como dito no item sobre revisão bibliográfica, o parâmetro para esta pesquisa será o livro **Desejos digitais: uma análise sociológica da busca por parceiros on-line** (2017), de Richard Miskolci. As reflexões contidas no livro podem auxiliar na compreensão de como as relações entre homens gays, mediadas por tecnologias digitais, têm o potencial de questionar certos estatutos da sociedade contemporânea. As reflexões produzidas por essas autoras e autores serão colocadas em perspectiva com os dados obtidos por meio da observação dos perfis e das entrevistas feitas, de modo a contribuir com possíveis novas reflexões.

Referências

AFRAHI, Shahram. **Representação do masculino nas artes visuais: performance, pintura, fotografia**. 2012. Tese (Doutorado em Arte Contemporânea) – Programa de Pós-graduação do Departamento de Artes Visuais, Universidade de Brasília. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/11132>. Acesso em: 05 set. 2018

BALDANZA, Renata F. A comunicação no ciberespaço: reflexões sobre a relação do corpo na interação e sociabilidade no espaço virtual. In:

CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília. **Anais eletrônicos...** Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1012-1.pdf . Acesso em 09 jun. 2024.

BARTHES, Roland. **O óbvio e obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2018.

BAYDOUN, Mahmoud. **Não sou e nem curto afeminados**: reflexões viadas sobre a efeminofobia nos apps de pegação. Salvador: Editora Devires, 2020.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia J. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Em Tese: revista eletrônica dos pós-graduandos em sociologia política da UFSC**, v. 2, n. 1 (3), 2005, p. 68-80. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/18027. Acesso em: 04 set. 2024.

FELICI, Javier M. **Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada**. Madri: Ediciones Cátedra, 2007.

FORTES, Fernanda A. **#Instafitness**: estudo das expressões de afetividade por meio das interações na plataforma Instagram de perfis fitness. Dissertação (Mestrado em Mídias e Produção de Subjetividades) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2018.

GARCIA, Wilton. A homocultura no Brasil: estudos contemporâneos. In.: LUGARINHO, Mário César (org.). **Do inefável ao afável: ensaios sobre sexualidade, gênero e estudos queer**. Manaus: UEA edições, 2012. p. 39-52.

GARCIA, Wilton. (Re)versos sobre cinema e corpo: a homocultura. **Bagoas – Estudos gays: gêneros e sexualidades**, *[S. l.]*, v. 9, n. 12, 2015. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/8137. Acesso em: 11 jul. 2024.

GREEN, James N. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. Tradução: Cristina Fino, Cássio Arantes Leite. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2029.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da Cultura. In.: _____. **A intepretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2022. cap. 1. p. 3-21.

GÓIS, João Bosco H. Desencontros: as relações entre os estudos sobre homossexualidade e os estudos de gênero no Brasil. In.: LOPES, Denilson; BENTO, Berenice; ABOUD, Sérgio; GARCIA, Wilton (org.). **Imagem & Diversidade Sexual: estudos da homocultura**. São Paulo: Nojosa edições, 2004. p. 42-48.

KOZINETS, Robert V. **Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online**. Tradução: Daniel Bueno. Porto Alegre: Penso, 2014.

LUCIE-SMITH, Edward. **Adam: the male figure in art**. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1998.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução: Sonia Fuhrmann. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____. **Antropologia do Corpo**. Tradução: Fábio Creder Lopes. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução: Tânia Pelegrini. 12. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

LEVINE, Martin P (org.). **Gay Men: the sociology of male homosexuality**. Nova Iorque: Harper & Row Publishers, 1979.

LUCIE-SMITH, Edward. **Adam: the male figure in art**. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1998.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In.: _____. **Sociologia e antropologia**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003. Sexta parte, p. 399-422.

MISKOLCI, Richard. **Desejos digitais**: uma análise sociológica da busca por parceiros on-line. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

NOGUEIRA, Gilmaro. **Caças e pegações online**: subversões e reiterações de gênero e sexualidades. Salvador: Editora Devires, 2020.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. Identidade e sociabilidade em comunidades virtuais gays. **Bagoas – Estudos gays: gêneros e sexualidades**, *[S. l.]*, v. 2, n. 02, 2012. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2275. Acesso em: 9 jul. 2024.

PELÚCIO, Larissa. **Amor em tempos de aplicativos**: masculinidades heterossexuais e a nova economia do desejo. São Paulo: Annablume, 2019.

POLIVANOV, Beatriz. Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos. **Esferas**, v. 1, n. 3, 2016. Disponível em: https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/4621. Acesso em 24 jul. 2024.

PRADO, Marco Aurélio M. Prefácio a esta edição. In: BORRILLO, Daniel. **Homofobia: história e crítica de um preconceito**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SILVA, Vanessa F**. #museumselfie**: sociabilidades mediadas por imagens conectadas no Instagram. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

STEFANICZEN, Josemara. **Sob os desígnios de Narciso**: linguagem e identidade na produção de selfies no Instagram. Dissertação (Mestrado em Texto, Memória e Cultura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, 2016.

TURKLE, Sherry. **Life on the screen**: identity in the age of the Internet. Nova Iorque: Simon & Schuster Paperbacks, 1995.

Capítulo 23

Antropologia Visual no Arquivo Fotográfico da Universidade Federal de Santa Maria

Cristina Strohschoen dos Santos[181]

A fotografia, enquanto documento, auxilia-nos a tomar contato com a cultura de um determinado tempo e lugar, segundo a visão de Molina e Fortuna (2022),

> [...] nos instiga a indagar como e por que a memória coletiva organiza visualmente grupos sociais, paisagens e fatos de uma mesma sociedade; como e por que esse imaginário social criado pela circulação de imagens reforça certas visões de mundo em outros circuitos, como os educacionais ou midiáticos, por exemplo. Temos também que as tomar enquanto documento e registro, anotando autoria, ano, contexto histórico, técnicas utilizadas, enquadramento, referências internas e externas, acervo e guarda, entre outros dados (Molina; Fortuna, 2022, p. 135).

Pavezi e Santos (2022) alertam para a importância das informações sobre o contexto e a forma como se originou a coleção fotográfica, visto que essa documentação com características tão peculiares quanto ao suporte e à linguagem utilizados, tradicionalmente, ficou à margem do tratamento arquivístico.

[181] Arquivista do Departamento de Arquivo Geral da Universidade Federal de Santa Maria, Mestre em Patrimônio Cultural, Coordenadora do Arquivo Fotográfico UFSM. <https://orcid.org/0000-0002-8783-9727> E-mail: crisarquivista@gmail.com

> Se pensarmos a fotografia como documento resultante das funções e atividades humanas no decorrer da existência de uma pessoa, família ou instituição, podemos inferir que os grandes acervos de informação e documentação fotográficos estão reunidos e são preservados por fotógrafos, famílias, empresas jornalísticas, emissoras de TV, agências de notícias, instituições de pesquisa e centros de documentação (Pavezi; Santos, 2022, p. 179).

Do ponto de vista arquivístico, somente em 2014, com a publicação da resolução n. 41[182] pelo Conselho Nacional de Arquivos, passou a ser obrigatória a aplicação e padronização da descrição arquivística, com base na Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE) em acervos **iconográficos,** a partir da produção do documento, de políticas de preservação com ações preventivas e curativas, visando à preservação e ao acesso aos documentos e à garantia de acesso aos documentos.

Para Mauad (1996), esse objeto é complexo quanto aos procedimentos interpretativos, visto que

> A fotografia é interpretada como resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente. É uma mensagem que se processa através do tempo, cujas unidades constituintes são culturais, mas assumem funções sígnicas diferenciadas, de acordo tanto com o contexto no qual a mensagem é veiculada, quanto com o local que ocupam no interior da própria mensagem. Estabelecem-se, assim, não apenas uma relação sintagmática, à medida em que veicula um significado organizado, segundo as regras da produção de sentido nas linguagens não-verbais, mas também uma relação paradigmática, pois a representação

[182] Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/legislacao-arquivistica/resolucoes-do-conarq/resolucao-no-41-de-9-de-dezembro-de-2014 .

> final é sempre uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis (Mauad, 1996, p. 79).

Segundo Bittencourt, uma ampla discussão sobre o papel da imagem e sua capacidade de registro e de representação do conhecimento antropológico está inserida no contexto do uso da imagem na Antropologia. A imagem pode e deve ser utilizada como uma narrativa visual que informa o relato etnográfico com a mesma autoridade do texto escrito (Bittencourt, 1998, p. 199).

Peixoto lembra que já faz algumas décadas, a Antropologia Visual vem refletindo sobre que tipo de conhecimento as imagens propõem à análise das práticas e representações, assim como que relações elas podem estabelecer com a realidade social.

> Sabemos que a linguagem imagética tem mais expressividade e força metafórica, condensa e torna a percepção dos fenômenos sociais mais sensível, já que é mais alusiva e simbólica ainda que nem sempre mostre exaustivamente a riqueza dos dados etnográficos (Peixoto, 1998, p. 136).

Ainda sobre Antropologia Visual, Peixoto apresenta os resultados de uma pesquisa que desenvolveu entre 2013 e 2017, na qual analisou cinco centros de antropologia visual de universidades do Sul, Sudeste, Nordeste e Centro-Oeste do Brasil. Três deles são coordenados por antropólogas visuais que compõem a primeira geração a obter essa formação, e dois da segunda geração.

Assim, partindo desses referenciais teóricos e da premissa que as "fotografias apresentam o cenário no qual as atividades diárias, os atores sociais e o contexto sociocultural são articulados e vividos" (Bittencourt, 1998, p. 199), inserimos, nesse contexto, o acervo fotográfico da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como facilitador para pesquisas antropológicas.

O arquivo fotográfico da UFSM

A Universidade de Santa Maria (USM) foi criada pela Lei nº 3.834-C, em 14 de dezembro de 1960, sendo a primeira universidade construída fora do eixo das capitais brasileiras. A Lei nº 4.759, de 20 de agosto de 1965, denominou e qualificou as universidades federais, assim sendo, a Universidade de Santa Maria passou a denominar-se Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). A atual estrutura estabelece a constituição de dez unidades universitárias, oito pró-reitorias, oito órgãos executivos e doze órgãos suplementares centrais, dentre os quais se destaca aqui o Departamento de Arquivo Geral (DAG).

Estudos sobre a produção arquivística da universidade foram desenvolvidos a partir do final da década de 80 e a Divisão de Arquivo Geral, vinculada à Pró-Reitoria de Administração, foi criada pela Resolução n. 06 de 1990. Despertava-se, assim, o compromisso da comunidade universitária com a preservação do patrimônio documental da UFSM.

Atualmente, o Departamento de Arquivo Geral (DAG) custodia documentos permanentes oriundos das atividades administrativas e de ensino, pesquisa e extensão da universidade. As iniciativas e projetos desenvolvidos nas últimas décadas obtiveram resultados que são aplicados no contínuo desenvolvimento e aprimoramento das atividades para o tratamento arquivístico da sua documentação. Em consonância com os preceitos da política de acesso aos documentos, pretende divulgar e tornar acessíveis também os documentos fotográficos sob sua custódia.

Registros fotográficos das atividades de ensino, pesquisa e extensão, bem como das atividades administrativas da UFSM foram realizados desde o final da década de 50, sendo que o Setor Fotográfico era o responsável pela produção e estava vinculado ao Gabinete do Reitor. Cabe ressaltar que Mariano da Rocha, o primeiro reitor da UFSM, prezava muito pelos registros fotográficos e audiovisuais dos eventos, sendo que, dificilmente, deslocava-se para algum lugar, sem estar acompanhado por um fotógrafo e um cinegrafista.

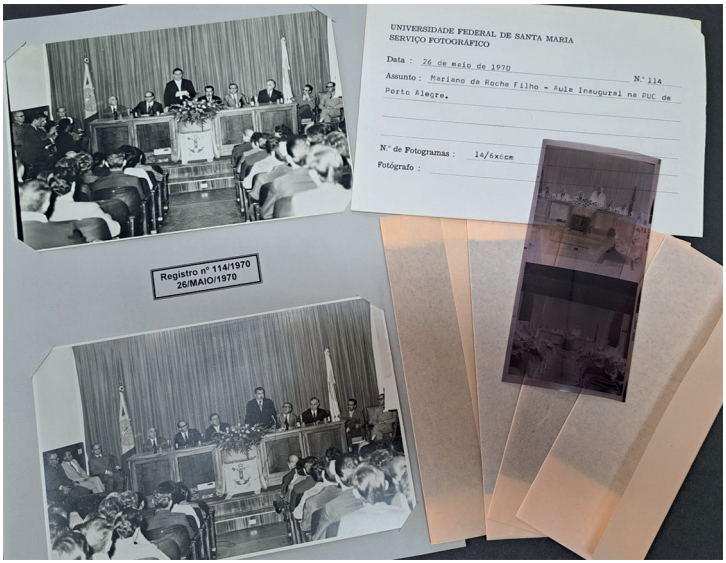


Figura 1: Envelope com negativo flexível tamanho 6x6 e fotos positivas.
Fotógrafo: Santos, 2024.

No final da década de 80, com a extinção do cargo de fotógrafo nas Instituições Federais de Ensino Superior (IFES), houve a primeira iniciativa de organização do acervo de negativos flexíveis acumulados no Setor Fotográfico da UFSM. Além da criação de um banco de dados *Acess* contendo todos os registros de eventos, foram produzidos fichários por assunto e procedência, fichas que eram ainda **datilografadas**. Um novo modelo de envelope para acondicionamento dos negativos flexíveis foi impresso e, com o uso de uma máquina de escrever, os dados foram transcritos e as tiras de fotogramas acondicionadas em papel de seda[183]. O recolhimento desse acervo ao DAG aconteceu em 1994. Seu volume é de mais de 85 mil negativos flexíveis tamanhos 6x6 e 35mm e mais de três mil imagens positivas em papel dos anos de 1958 a 2002.

[183] Na indisponibilidade de papel neutro, o papel de seda usado para as segundas vias de ofícios datilografados, disponível no setor de almoxarifado, foi usado para o acondicionamento.

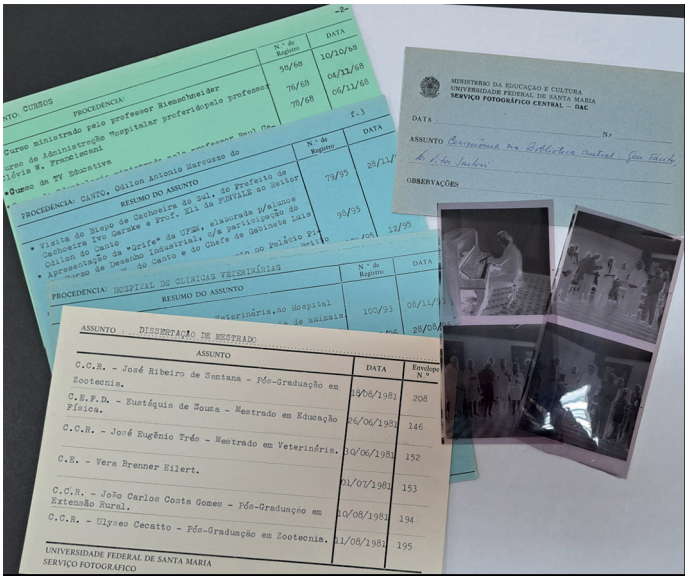


Figura 2: Envelope com negativo flexível tamanho 6x6 e fichário por assunto e procedência.
Fotógrafo: Santos, 2024.

A transição da fotografia analógica para a natodigital era inevitável e aconteceu gradativamente.

Com a criação da Coordenadoria de Comunicação Social no final da década de 90, um dos maiores produtores de fotografias nato digitais na instituição passou a ser a Agência de Notícias, cujos registros de eventos são, até os dias atuais, realizados para subsidiar as reportagens jornalísticas publicadas no site institucional. As primeiras produzidas foram salvas em 87 CDS e entregues ao DAG. Esses registros foram descritos e publicados na *web* durante o período de pandemia de Covid-19 (em 2021) estando disponíveis para pesquisa no Repositório Fonte UFSM – https://fonte.ufsm.br/.

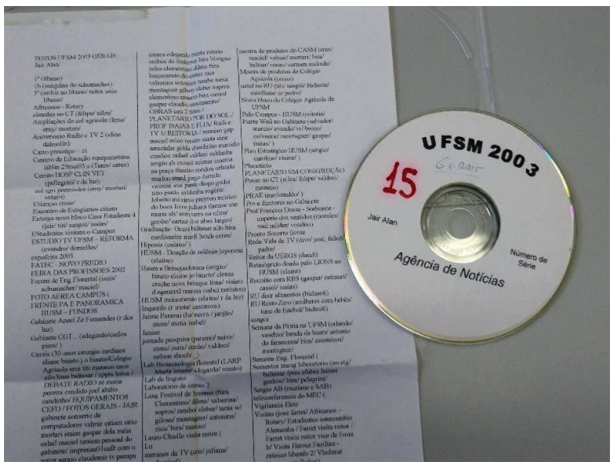




Figura 3 e 4: CD com fotografias produzidas para reportagens de 2003 da Agência de Notícias da UFSM.

Estudos realizados em 2008 para a dissertação de Mestrado em Patrimônio Cultural da arquivista Neiva Pavezi, tendo como objeto o arquivo fotográfico analógico da UFSM, foi definido o *Atom* como

plataforma para acesso, iniciando-se a digitalização e acesso na *web*[184]. No *Atom*, software livre, a descrição das imagens é realizada segundo a Norma Brasileira de Descrição Arquivística (Nobrade).



Figura 5: Artigo 264 de 2021 do Projeto Retalhos.

A partir de 2014, sob nova coordenação, as atividades passaram por reformulações e o Projeto Retalhos da Memória de Santa Maria[185] foi criado com um único objetivo: que os pesquisadores soubessem da existência desse rico acervo.

A primeira edição do projeto, de 2015 a 2021, promoveu a integração de diversas áreas, pois acadêmicos voluntários de vários cursos

[184] Disponível em: fonte.ufsm.br.

[185] Disponível em: https://www.ufsm.br/orgaos-suplementares/dag/projeto-retalhos-de-memoria-de-santa-maria.

de graduação produziam artigos semanais para publicação na mídia social e impressa da cidade.

Atualmente, 30% do acervo de negativos fotográficos está digitalizado e publicado na plataforma Fonte, referente aos anos 1958 a 1970. No entanto, digitalizações são realizadas com muita frequência sob demandas de pesquisadores.

Uma tímida aproximação com a antropologia visual

Sobre a importância do Projeto Retalhos da Memória para um "novo olhar sobre o objeto fotográfico", nascia ali uma nova perspectiva: a ordem era gostar de uma imagem e buscar informações sobre ela. Inverter a ordem! Parece não ser novidade, mas faz com que o olhar técnico arquivístico (apesar do desejo árduo de ter 100% desse acervo disponível na *web* o mais rápido possível) seja deixado em segundo plano e se observasse a cultura do meio, os personagens, a sua atuação nas ações da universidade.

Com a grande receptividade por parte da comunidade santamariense, as publicações na Seção Memória do Jornal Diário de Santa Maria não puderam cessar... e mesmo depois de finalizada a primeira fase do projeto Retalhos, a produção de artigos sobre o acervo fotográfico continua. Assim, fotografias sem descrição por parte do fotógrafo, mediante pesquisa, passam a fazer sentido no seu contexto e ter novo significado, como no exemplo anterior, no qual o envelope que acondiciona os fotogramas continha apenas a informação "levantamento fotográfico de matadouros". Após exaustiva pesquisa, foi localizada a tese de doutorado da década de 60 para a qual elas haviam sido produzidas. E as fotografias passaram a fazer sentido!



Memória

CULTURA

Pesquisa sobre matadouros em Santa Maria na década de 1960

Muitos dos registros encontrados no acervo de 85 mil negativos fotográficos da Universidade Federal de Santa Maria não têm uma descrição detalhada, ficando-se "refém" da informação que o fotógrafo registrou. Os fotógrafos da universidade retrataram eventos e também atividades administrativas, de ensino, pesquisa e extensão da UFSM no período de produção de fotografias analógicas - 1956 a 2002.

Este é o caso do levantamento fotográfico de matadouros realizado em 1967 – informação descrita pelo fotógrafo. Por meio de pesquisa foi possível verificar que os registros foram produzidos para subsidiar a Tese de Doutorado "Estudo das Condições Higiênicas dos Matadouros de Bovinos do Município de Santa Maria – RGS, 1967-1968" do professor Romeo Ernesto Riegel, Auxiliar de Ensino na Cadeira de Higiene e Saúde Pública da Faculdade de Veterinária. A comissão examinadora da sua banca de defesa foi constituída pelos professores Marco Aurélio Miranda Santiago, Sýrio Torres e Zozymo Lopes dos Santos, sendo que este a presidiu.

O período abordado pela pesquisa foi logo após a extinção do Matadouro Municipal de Santa Maria em 1963, local onde era centralizado o abate de bovinos. Foram visitadas 18 unidades de abate, sendo realizado levantamento fotográfico e questionário com os proprietários. Dos pesquisados, em 5% a inspeção era realizada por veterinário e 100% dos funcionários não usavam uniforme.

Projeto Retalhos da Memória de Santa Maria, ano 8, nº 284
Texto: Cristina Stenzhachen dos Santos, arquivista do Departamento de Arquivo Geral da UFSM

As fotos hoje publicadas integram o **Arquivo Fotográfico** da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Contatos: arquivofotografico@ufsm.br e (55) 3220-8417

Localização: Acervo Fotográfico, Somos, Auditorium e Murallhaus, Departamento de Arquivo Geral UFSM prédio 74A CCSH, sala 2235 https://fotos.ufsm.br/

6 DE NOVEMBRO DE 1967 Pesquisa sobre condições higiênicas dos matadouros de bovinos do município de Santa Maria – tese de doutorado do professor Romeo Ernesto Riegel, Auxiliar de Ensino na Cadeira de Higiene e Saúde Pública da Faculdade de Veterinária em 1968. Levantamento fotográfico de fiscal de carne efetuando a inspeção das vísceras em local não apropriado, suínos alimentando-se de sangue, operários em atividade

DIÁRIO DE SANTA MARIA

TERÇA-FEIRA, 17 DE SETEMBRO DE 2024 19

Figura 6: Artigo 284 de 2024 do Projeto Retalhos.

Em 2021, durante a pandemia de Covid-19, houve uma aproximação da coordenação do Arquivo Fotográfico da UFSM com a Antropologia, quando surgiu o convite para o primeiro podcast[186] do projeto "Inventários Fotográficos e Preservação Digital de Coleções Antropológicas na Paraíba e no Rio Grande do Sul". Os antropólogos e coordenadores do projeto solicitaram um áudio com contribuições sobre processos de arquivamento, catalogação e preservação digital de acervos fotográficos universitários. O projeto efetivou o Coletivo de Pesquisadores em Antropologia Visual e da Imagem (PAVI), aproximando pesquisadores da UFRGS e da UFPB. Foi notória, naquela

[186] PAVI cast n.1 sobre processos de arquivamento, catalogação e preservação digital de acervos fotográficos universitários disponível em: https://open.spotify.com/episode/5PTcnCcDqYeav4VA3OeE7y

oportunidade, que havia uma necessidade de aproximação entre pesquisadores às redes colaborativas da Antropologia Visual e da Imagem no Brasil e divulgar suas produções a um público ampliado, para além do acadêmico. O terceiro PAVI Cast foi realizado com Claudia Turra Magni, coordenadora do Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som (LEPPAIS) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), abordando aspectos da sua incursão na Antropologia Visual e da Imagem e apresentando o laboratório.

Durante a participação no GT3 neste encontro internacional sobre Antropologia promovido pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), as considerações de Abalos enquanto mediador da sessão também convergiram nessa necessidade de aproximação entre arquivistas e antropólogos.

Assim, indo ao encontro da finalidade do presente encontro – levantar questões teóricas e práticas sobre a relação entre humanos e máquinas, trazemos à baila treze homens e suas "modernas" máquinas fotográficas, as quais, com mais de 80 mil cliques, produziram os registros em negativos fotográficos que retratam as atividades diárias, os atores sociais e o contexto sociocultural desta universidade federal de ensino superior e de muitos acontecimentos na cidade de Santa Maria.

Os fotógrafos, na sua maioria, eram também cinegrafistas, ou ocupantes do cargo de técnico em microfilmagem, que também faziam registros de eventos.

Fotógrafos da UFSM

Antônio Chiapinoto	1962 -
Armando Bondarenko	1980 -
Bortolo Achutti	1953 -
Jair Alan Cortês Siqueira	
João Rodrigues de Lima	1967 -
João Walter Billa	1958 -
José Feijó Caneda	1963 -
José Ramos Penna	1965 -
Léo Pinto Guerreiro	1969 -
Olivar Braunstein	1963 - 1986
Orozimbo Ramos Penna	1973 -
Rubens Plácido Gadêa	1964 - 1979
Vitor Hugo Araujo	

Figura 7: Fotógrafos da UFSM.
Fonte: Santos, 2022.

Nas décadas de 60 e 70, as fotografias foram produzidas com a Câmera Rolleiflex, que produzia fotogramas no formato 6x6 cm. Até 1973, quando Mariano da Rocha deixou de ser reitor, a produção era expressiva, devido à importância que ele dava para os registros. A partir da década de 80, passaram a ser produzidos negativos tamanho 35mm.



Figura 8: Máquinas fotográficas analógicas que produziram os negativos flexíveis da UFSM.
Fonte: Santos, 2024.

Concluímos, assim, esta comunicação que pretendeu abordar os resultados das ações arquivísticas desenvolvidas no arquivo fotográfico da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) como contribuição no resgate da memória e nas pesquisas antropológicas relacionadas à universidade.

Referências

BITTENCOURT, Luciana Aguiar. **Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica.** In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam Lifchitz Moreira (orgs). Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas (SP): Papirus, 1998. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/110618701/BITTENCOURT-L-A-Algumas-consideracoes--sobre-o-uso-da-imagem. Acesso em: 14 out. 2024.

CONARQ. **Resolução 41**, de 9 de dezembro de 2014. Dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos SINAR, visando a sua preservação e acesso. Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/legislacao-arquivistica/resolucoes-do-conarq/resolucao-no-41-de--9-de-dezembro-de-2014. Acesso em: 14 out. 2024.

EPISÓDIO 1: Arquivo fotográfico. [Locução de]: Layza Ariane Alves Bandeira. Entrevistados: Cristina Strohschoen dos Santos, Yuri Rapkiewicz, José Muniz. Paraíba: Coletivo Pavi, 01 set. 2021. **Podcast** (Projeto Inventários Fotográficos e Preservação Digital de Coleções Antropológicas na Paraíba e no Rio Grande do Sul). Disponível em: https://open.spotify.com/episode/5PTcnCcDqYeav4VA3OeE7y. Acesso em: 14 out. 2024.

MANINI, Miriam P. et.al. **A fotografia como registro e como documento de arquivo**. In: Linete Bartalo; Nádina Aparecida Moreno. (Org.). Gestão em Arquivologia: abordagens múltiplas. 1 ed. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2008, v. 1, p. 102-161.

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem**: fotografia e História: interfaces. Tempo, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996. p. 73-98. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/ artigos_dossie/artg2-4.pdf. Acesso em: 14 out. 2024.

MOLINA, Ana Heloísa, FORTUNA, Claudia Prado. Fotografia e memórias: inscrições coletivas e involuntárias. In: MANINI, Miriam Paula; OLIVEIRA, Eliane Braga de; GOMES, Ana Lucia de Abreu (org.). **Imagem, informação e memória**: abordagens acerca da preservação do audiovisual, do cinema e da fotografia. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. p. 223-258. Disponível em: https://ebooks.marilia.unesp.br/index.php/lab_editorial/catalog/book/355. Acesso em: 14 out. 2024.

PAVEZI, Neiva Pavezi; SANTOS, Cristina Strohschoen dos. Desafios em arquivos fotográficos de Instituições de Ensino Superior. In: MANINI, Miriam Paula; OLIVEIRA, Eliane Braga de; GOMES, Ana Lucia de Abreu (org.). **Imagem, informação e memória**: abordagens acerca da preservação do audiovisual, do cinema e da fotografia. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. p. 177-192. Disponível em: https://ebooks.marilia.unesp.br/index.php/lab_editorial/catalog/book/355. Acesso em: 14 out. **2024.**

PEIXOTO, Clarice. **Antropologia & Imagens**: o que há de particular na Antropologia Visual Brasileira? **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 8, n. 01, p. 131–146, 2019.. Disponível em: Antropologia & Imagens: O que há de particular na Antropologia Visual Brasileira? (openedition.org). Acesso em: 14 out. 2024.

Capítulo 24

Arte Contemporânea e mapeamentos cognitivos aliens: O sublime tecnológico como objeto de criação

Ali do Espírito Santo[187]

Introdução: sociedade de controle e espacialidade complexa

As revoluções computacionais impulsionaram uma nova configuração tecnológica e, ao mesmo tempo, existencial para a humanidade e o planeta Terra. Pode-se dizer que ainda estamos no início de um processo vertiginoso em relação aos avanços sociotécnicos. Seguindo este raciocínio, conclui-se que não apenas o surgimento da *internet,* mas a mudança de uma sociedade disciplinar, apreensivamente inteligível pelo sujeito, para uma *sociedade de controle* (Deleuze, 2017), a qual organiza-se através de relações fragmentárias e disruptivas tanto na esfera política como econômica, afetou a sensibilidade coletiva de modo decisivo.

Ao pensarmos a dimensão do *sensível* e o lugar que esta ocupa na história da arte e suas abordagens em relação a tecnologia, percebemos que a mesma modificou-se com o passar das décadas. As consequências perturbadoras do poderio técnico e militar que envolvem a sociedade de controle, desmancharam, além das possibilidades de futuro, o valor moral e estético que a cultura moderna propunha

[187] Ali do Espírito Santo. Mestre em Psicologia Social e Institucional (PPGPSI/UFRGS/Instituto de Psicologia). Mestrando em História, Teoria e Crítica de Arte (PPGAV/UFRGS/Instituto de Artes). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3829-9023> E-mail: <circo_mutante@yahoo.com.br>

ao depositar suas expectativas no ideal de progresso, intrínseco à dinâmica da modernidade.

As utopias históricas visavam a construção de um suporte objetivo para o mundo através da tecnologia. Tais utopias influenciaram diretamente movimentos artísticos como as primeiras vanguardas europeias do início do século 20. Porém, essa força de objetivação positiva e de uso comum da técnica e das tecnologias, tornou-se a espécie de um "*novo Leviathan de um poder total*" (Subirats, 1986, p. 35), conforme instrumentalizações destrutivas começaram a fazer parte do progresso moderno. Ou seja, a tecnologia e seu princípio maquinal, onde a modernidade estética depositou todas as suas forças, converteu-se em uma *hybris incontrolável* (Ibidem) e pouco atrativa para abarcar os sonhos utópicos da arte. Mas é sobre o último estágio das revoluções computacionais, iniciada nos anos 1940, que os efeitos perturbadores deste processo, momento o qual nos encontramos, que podemos novamente abordar novos problemas e possibilidades ao relacionar os campos da estética e da tecnologia, visto que tanto a *tecnologia* e a *arte,* são modos de perceber o mundo que privilegiam o *sensível* enquanto experiência possível para os sujeitos desde suas propostas ou análises.

O acesso ao *sensível* e, portanto, à experiência dentro dos limites do que é possível ao sujeito frente às coisas, objetos, narrativas e temporalidades palpáveis dentro da experiência coletiva, demarca também a sensibilidade interpretada a partir de uma planificação moderna da *sensação*. Nesse já superado aspecto, a complexidade da totalidade dos sistemas sociais, conformava, numa espécie de *correlação harmoniosa* entre a experiência primeira *do nosso mundo* fenomênico, portanto apreensível a subjetividade humana junto às exterioridades técnicas e ao mesmo tempo inorgânicas, um *excepcionalismo humano*. Excepcionalismo este, limitado sob uma sensibilidade de experiências familiares. Entretanto, como dito anteriormente, as sociedades de controle, inauguram um processo de dissolução radical, onde não apenas o controle é difuso e de difícil localização, mas que este, utiliza-se da tecnologia para evitar ao máximo que a experiência humana possa identificar e até mesmo classificar o poder, em constante atualização em uma plasticidade amórfica.

Como lembra Bruno Latour, a dissolução atual aponta para uma condição onde: "*não sabemos ao certo se existem relações específicas o bastante para serem chamadas de sociais e agrupadas num domínio especial capaz de funcionar como uma sociedade*" (Latour, 2012, p. 19). Em suma, nas sociedades de controle, perdemos a possibilidade de conceitualizar o que nos escapa, mas que paradoxalmente foi produzido por nós mesmos. O poder, então, assume cada vez mais as características de uma *capa inumana* que ultrapassa os limites da nossa compreensão, viciada na escala cotidiana da experiência sensível. O próprio poder, agora está, atualizado em uma infraestrutura técnica de ação multi-escalar oculta (um *back-end* completamente fechado, porém atuante de modo onipresente nos mínimos detalhes da vida humana). Os algoritmos, por exemplo, como o *PageRank* do Google, responsável por classificar os resultados do que buscamos, ou o *EdgeRank* do Facebook, aglomeram bilhões de dados de seus usuários a fim de modular nossas existências via a extração direta de informações convertidas em dados. O *Big Data,* nesse sentido, deixa de ser apenas um simples sistema que organiza dados por sequenciamento. Essa quantidade infinita de informação, reprograma incessantemente o próprio algoritmo, a ponto de gerar um sistema autônomo com suas próprias regras de regulação, gerando, como lembra Luciana Parisi, um nível *geral de formalidade* ininteligível para os humanos (Parisi, 2013) O poder e portanto os mecanismos de controle cibernético atuais, desde tais configurações, produzem suas próprias regras internamente, operando através de sigilos que absolutizam as dinâmicas do seu ordenamento, as quais não possuímos nenhuma agência.

Na dimensão das imagens, esse absolutismo técnico interfere também na produção e extração das imagens. A *Meta,* por exemplo, tem coletado cerca de 1 bilhão de imagens por dia para alimentar a IA geradora de imagens da empresa[188], ocasionando, assim, a efetivação de

[188]Fonte:https://forbes.com.br/forbes-tech/2023/12/meta-esta-coletando-nossas-fotos-do-facebook-e-instagram-para-criar-imagens-de-ia/ Último acesso em 24 de Outubro de 2024.

uma extração sem limites de dados gerados por nós, humanos. Como argumenta Hito Steyerl, esse fato é como o reino das complexidades colapsando, onde: "*funcionam estranhas rotações de retroalimentação*" (Steyerl, 2018, p. 203). Os *inputs* de imagem que a condição tecnológica injeta novamente na realidade depois de extrair, é onipresentemente em nossas mentes: "*uma condição parcialmente criada por humanos mas também somente parcialmente controlada por nós, indiferente a tudo, menos ao movimento, a energia, o ritmo e a complicação*" (Ibidem).

Walter Benjamin, em um dos seus argumentos mais difundidos no campo da arte, o de que a *reprodutibilidade técnica* resultaria na perda da *aura* do objeto artístico, aponta certamente, para algumas dissoluções, primeiramente a do artista, e depois da ideia de indivíduo e portanto de um empobrecimento da experiência (Benjamin, 2017.) O que Benjamin também apontou, era que a reprodutibilidade inaugurada pelo cinema sonoro, do rádio e dos primórdios da ideia de televisão, levariam a cabo também uma aproximação radical da tecnologia com as massas (Foster, 2014, p. 200, 201). Mas a argumentação de Benjamin, faria ainda sentido se a sensibilidade humana estivesse imersa em um regime sócio-técnico que estivesse permanecido acessível funcionalmente para a subjetividade, tal qual eram os sistemas modernos, no entanto, não é o que experimentamos hoje. A sociedade pós-fordista, chegou a um estágio no qual a reengenharia do "social" reconfigura não apenas o espaço mas também o tempo, ou seja, extrapola as coordenadas de orientação às quais estamos familiarizados. Se Jacques Rancière declara a *partilha do sensível* uma necessidade inevitável para pensar a política (Rancière, 2005), o vertiginoso início da implementação da inteligência artificial em níveis totalizantes abre uma nova questão para a política: *o sensível, enquanto categoria de orientação humana, encontra-se diante de uma configuração inumana, sendo necessário traçar estratégias de tradução que levem em consideração a agência humana e a relação com esse corpo alienígena, ainda sem uma definição próxima dos nossos limites perceptivos.*

Sendo assim, este ensaio, apresentado no *Encontro internacional Máquinas, corpos e grafias: mediações antropológicas sobre IA,*

tecnopoéticas e sensorialidades, tem por objetivo discutir brevemente através de uma posição crítica e reflexiva, dois trabalhos do artista Trevor Paglen, onde sublime tecnológico contemporâneo, pode ser abordado enquanto espacialidade complexa que abre possibilidades de especular uma paisagem *alien*, onde o *poder* e o *controle*, configura-se enquanto uma zona estranha a nós mesmos, portanto, *inumana*, que tensiona os limites da subjetividade fenomênica. Neste sentido, o ensaio recorre também ao problema político da perda da agência humana frente ao avanço sociotécnico irreversível que estamos vivendo a partir das estratégias do artista, quando este revela através da *imagem fotográfica* estruturas de controle que não estão visíveis para nós.

Quando a arte contemporânea aborda possibilidades de desvelamentos *com* o complexo que nos escapa

Trevor Paglen é um fotógrafo, escritor e investigador. Seu trabalho explora as redes de controle estatal e privada, especificamente as redes de instalações e programas secretos do governo dos EUA desde o 11 de setembro de 2001. O *drone*, enquanto objeto e tecnologia servil às operações militares é recorrente em sua metodologia de apreensão de imagens. Entretanto, Paglen explora a dualidade do *drone*, visto que este *objeto* realiza uma mediação contraditória sobre a paisagem, pois é ao mesmo tempo, aquilo que pode conferir um acesso e visibilidade a determinada espacialização, mas também é uma das tecnologias que tem o poder de revisitar constantemente qual paisagem pode ou não ser visualizada. Uma imagem em especial, uma fotografia desfocada de um *drone Reaper* em uma Base Aérea de Indian Springs, em Nevada, EUA (2010), é um exemplo desse desvelamento que Paglen realiza, mesmo que o resultado final do trabalho seja uma imagem distorcida. Neste caso, a visão, responsável por alterar o sensível através do que vemos ou não podemos ver, ganha o viés de um saber conquistado, aquilo que anteriormente estava negado aos olhos. Ao comentar sobre este trabalho, Paglen afirma:

"Comecei a olhar para locais militares no final dos anos 1990. O trabalho que faço fotografando locais militares é bastante especializado. Eu não vou apenas para bases militares e tiro fotos. Estou especificamente interessado em bases e instalações militares e infraestruturas que são secretas — em outras palavras, a existência da instalação é secreta — ou instalações que são financiadas principalmente por meio de gastos e onde pesquisas em desenvolvimento acontecem. Muitas dessas instalações estão no meio de estados como Nevada e Utah, em lugares que têm enormes zonas de proteção ao redor delas, em alguns casos até 20 ou 30 milhas. O desafio, em termos de tentar tirar imagens desses locais, tem a ver com o desenvolvimento de técnicas para tirar fotos ou ver esses tipos de lugares. Passei muitos anos desenvolvendo técnicas baseadas em astrofotografia. Pesquisei a maneira como os astrônomos tiram fotos de galáxias ou planetas distantes e tentei adotar algumas dessas técnicas para fotografia terrestre, para tirar imagens de lugares que muitas vezes são invisíveis a olho nu. Levei cerca de quatro ou cinco anos pesquisando essas técnicas e desenvolvendo-as antes de me sentir confortável para publicar qualquer uma das minhas imagens". *Trevor Paglen em Entrevista para Lenny Simon – Centro de Estudos do Drone – Tradução minha. Fonte:* https://dronecenter.bard.edu/interview-trevor-paglen/



Figura 1 – A fotografia de um **Drone Reape**r em Indian Springs, Nevada, que foi tirada a uma distância de 2 milhas. Ano: 2010.
Créditos: Trevor Paglen/Metro Pictures/Altman Siegel/Galerie Thomas Zande.
Fonte, site do artista: https://paglen.studio/

Os anos 2000 foram tempos marcados pela Guerra ao Terror. Um contexto onde a CIA (Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos) criou uma rede oculta de prisões onde apenas os agentes do governo possuíam acesso. Localizadas no Afeganistão e em outros lugares do oriente, estes espaços extrajudiciais ficaram conhecidos informalmente como *black sites* (lugares escuros), fazendo alusão a uma paisagem obliterada sobre seu funcionamento, sendo assim, um território livre para as práticas de toruta e a morte de seus prisioneiros, visto que este espaço não existia no âmbito público da visibilidade. Em um determinado momento da guerra, os EUA chegaram a nomear um destes lugares como *The Salt Pit* e *Cobalt*. Plagen então, realiza uma série de fotografias sobre os *black sites*. Sobre este trabalho o artista dirá:

> "Para encontrar o Salt Pit, usei uma coleção de imagens comerciais de satélite, uma bússola, depoimentos de ex-prisioneiros e um mapa desenhado por um ex-prisioneiro. Embora estivessem vendados, encapuzados e acorrentados, os prisioneiros que passaram um tempo no Salt Pit descrevem consistentemente uma viagem de dez minutos do Aeroporto Internacional de Cabul até a prisão. Também tive um mapa desenhado por um homem chamado Khaled el-Masri de como ele acreditava que era o interior da prisão. Se você desenhar um círculo ao redor do aeroporto de Cabul que representa a distância que alguém pode viajar em dez minutos, e comparar isso ao mapa de el-Masri, o Salt Pit salta aos seus olhos. O Salt Pit está localizado em uma antiga fábrica de tijolos a alguns quilômetros a nordeste de Cabul, ao longo de uma estrada secundária isolada que conecta Cabul a Bagram". *Trevor Paglen em Entrevista para Lenny Simon – Centro de Estudos do Drone – Tradução minha. Fonte:* https://dronecenter.bard.edu/interview-trevor-paglen/

O modo como Paglen usa imagens de satélite, mas também o depoimento de ex-prisioneiros sobreviventes para gerar uma fotografia que indicasse minimamente alguma imagem da localização de *Salt Pit* e por fim, obter uma imagem que servisse de guia condutor até uma ação clandestina sob segredo de estado, demonstra como o artista esteve disposto a mapear um dispositivo de controle e oferecer ao público não apenas uma descrição ou denúncia, mas visibilizar uma ação oculta, passível de ser conceitualizada após a tradução operada pela fotografia.



Figura 2 – The Black Sites. The Salt Pit, nordeste de Cabul, Afeganistão, 2006.C-Print. 24 × 36 pol.
Fonte, site do artista: https://paglen.studio/

O *controle*, nos dois trabalhos descritos de Trevor Paglen, abordam um distanciamento dos sistemas que não temos acesso a *priori*, e que portanto não estão disponíveis para nós. Fredric Jameson, através do conceito de *mapeamento cognitivo*, aborda ainda no início dos anos 80, a importância de mapear o *capitalismo* enquanto totalidade que nos escapa. Seu texto, *Mapeamento Cognitivo* de 1983, investiga os três estágios históricos do capital e como cada um destes, ao alastrar-se tanto pelas expansões descontínuas como pela colonização até zonas não mercantilizadas, caminhou para *uma unificação totalizante do capital*[189].

[189] Segundo Jameson: "*Os três tipos de espaço que tenho em mente são o resultado de expansões descontínuas ou saltos quânticos no alastramento do capital, em sua penetração e colonização de áreas até então não mercantilizadas. Vocês notarão, portanto, que uma certa força unificante e totalizante é pressuposta aqui – ainda que não seja o espírito absoluto hegeliano, nem o Partido, nem Stalin, mas simplesmente o próprio capital; e é pela centralidade dessa visão que um jesuíta radical uma vez me acusou publicamente de monoteísta. É bem verdade que a noção de*

O primeiro espaço do capitalismo clássico seguia a lógica da malha (*grid*), o qual reorganizou o sagrado e heterogêneo anteriormente definidos, abaixo uma homogeneidade geométrica e cartesiana, a qual, o marxismo interpretou como o momento da *taylorização*. Porém, segundo Jameson, isso não apresentava ainda problemas tão graves no que se refere à possibilidade de *figurar* o capital. A *figuração* neste caso, ou seja, a representação, é o equivalente às dinâmicas de atribuição de conteúdo ao que nos escapa.

Esse primeiro momento pode ser visto como a implementação da lógica Iluminista, quando a dessacralização do mundo vai sendo acompanhada pelo crescimento do valor de troca, um distanciamento das questões transcendentes. É apenas no estágio seguinte, que os problemas da *figuração* começam a aparecer, ou seja, na transição do mercado *ao* capital monopolista ao "estágio do imperialismo", como Jameson se refere, ao citar a expressão que Lênin usava para nomear esse segundo momento. Então, a necessidade de mapeamento cognitivo, surge ao identificar o problema da crescente contradição entre a experiência vivida e a estrutura que nos interpela:

> "...ou entre descrição fenomenológica da vida de um indivíduo e um modelo propriamente estrutural das condições de existência dessa experiência. Resumidamente podemos dizer que, enquanto em outras sociedades, e talvez até nos estágios anteriores do capital de mercado, a experiência imediata e limitada dos indivíduos ainda é capaz de abarcar e coincidir com a verdadeira forma econômica e social que governa aquela experiência, no momento seguinte esses dois níveis se afastam progressivamente e realmente começam a constituir aquela oposição que a dialética clássica descreve como

---

capital depende da noção de alguma lógica unificada desse sistema social, ou seja, na linguagem estigmatizada que adotarei, ambos são conceitos irredutivelmente totalizantes." Ver: JAMESON, Fredric. **Mapeamento Cognitivo**. Tradução de Gabriel Tupinambá e Luísa Marques, Revista Porto Alegre. Porto Alegre. Disponível em: Mapeamento cognitivo (revistaportoalegre.com) Último acesso: Março de 2024.

> *Wesen* e *Erscheinung*, essência e aparência, estrutura e experiência vivida" (Jameson, 2022).

Em *Everyday Landscape: Sportsflight Airways, Richmor Aviation, Dyncorp, Central Intelligence Agency*, 1996-2006, Trevor Paglen chega o ponto de arquitetar uma gigantesca investigação sustentada sobre uma rede de empresas de aviação, empresas privadas de inteligência, autoridades estatais e interesses financeiros por trás de várias ações governamentais secretas, incluindo aspectos do programa de rendição da CIA. Neste trabalho, assim como em *Black Sites* (2006) e sua fotografia de um *Drone Reaper* (2010), o capital, não é explicitamente o objeto a ser desvelado pelo artista e sim o *controle* e sua intrínseca dinâmica oculta que intensifica sua condição de invisibilidade para fora da esfera pública.

Podemos notar que no caso de Paglen, ao invés do sublime tecnológico que se desprende da nossa compreensão, é sobre um sublime burocrático da violência que o artista debruça sua longa investigação, provocando assim, a incomoda surpresa em evidenciar que essas estruturas de coação, mesmo que não disponíveis a paisagem convencional de funcionamento do cotidiano, operam ciclos de retirada em massa de indivíduos e grupos sociais de circulação, como é no caso das guerras. Tais estruturas de controle, assim como o capital, carecem de uma *tradução* que aproxime suas regras internas de extermínio de um entendimento sensível, portanto coletivo, que possa mapear e relacionar-se com as mesmas. Mas ao contrário de uma dificultosa *figuração do capital*, como pensou Jameson, em Paglen a figuração é totalmente viável a ponto de ter sido concretizada, pois a imagem de controle que faltava a visão, portanto ao processo sensível e político da visão, efetiva-se através da captura da imagem. *Essa figuração só foi possível pela utilização da fotografia*.

Conclusão

O avanço das revoluções computacionais e a transição para uma sociedade de controle têm moldado de maneira irreversível tanto a sensibilidade coletiva quanto as formas de experiência estética. A

complexidade das relações fragmentárias e disruptivas no âmbito político e econômico, aliada ao controle difuso e de localização, resulta em uma realidade onde a tecnologia não só mediatiza, mas também redefine as possibilidades de percepção e de interação humana. Este cenário instaura uma condição paradoxal em que a humanidade, apesar de ser a responsável direta por essas tecnologias, encontra-se incapaz de conceituar ou controlar plenamente suas consequências, o que acarreta uma crise na capacidade de agência.

Diante desse panorama, a obra de artistas como Trevor Paglen torna-se crucial para explorar e expor as dimensões invisíveis e inumanas do controle tecnológico. Ao trazer à tona estruturas de poder que permanecem ocultas, esses trabalhos artísticos desafiam-nos a refletir sobre uma espacialidade complexa que define a contemporaneidade. Nesse sentido, é imperativo que novas estratégias de tradução e compreensão sejam fornecidas para lidar com essa realidade tecnopoética. A crítica e a reflexão sobre essas características não apenas revelam a precariedade da experiência sensível na era digital, mas também apontam para uma renovação da consideração da agência humana frente a um ambiente cada vez mais dominado por sistemas autônomos e algoritmos ininteligíveis.

Concluindo, a obra de Trevor Paglen tem uma relevante habilidade em utilizar a fotografia para capturar e expor redes ocultas e proporciona uma forma de mapeamento cognitivo que torna visível o invisível, oferecendo uma nova perspectiva sobre as dinâmicas de poder e controle. Paglen não apenas documenta mas desafia a opacidade burocrática e militar que governa muitas dessas operações. Assim, sua obra serve como um instrumento crucial de crítica e conscientização, ampliando nossa compreensão sobre as relações complexas e muitas vezes perturbadoras entre tecnologia, poder e espaço.

Em contraste com as dificuldades que Fredric Jameson acordou na *figuração do capital* e nas suas partes complexas, Paglen consegue concretizar essa figuração através da imagem fotográfica. Ele fornece uma visualização tangível do controle que, embora ausente da paisagem convencional, exerce uma influência massiva e frequentemente violenta sobre nossas vidas. Ao fazer isso, Paglen não apenas expõe

essas estruturas de coação, mas também nos convoca a enfrentar e compreender essas realidades inumanas. Seu trabalho, portanto, não só ilumina as escuras operações do controle estatal e privado, mas também reafirma o poder da arte como um meio político de revelação em tempos de violência generalizada por parte do estado e corporações tecnológicas.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**; tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DELEUZE, Gilles. **Conversações 1972-1990**. São Paulo: Editora 34, 2017.

HAL, Foster. **O retorno do real**. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify: 2014.

JAMESON, Fredric. **Mapeamento Cognitivo**. Tradução de Gabriel Tupinambá e Luísa Marques, Revista Porto Alegre. Porto Alegre. Disponível em: Mapeamento cognitivo (revistaportoalegre.com). Último acesso: Março de 2024.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social**. uma introdução à teoria do Ator-Rede. Tradução Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador, Salvador-Bauru: EDUFBA – EDUSC: 2012.

PARISI, Luciana. ***Contagious Architecture***: Computation. Aesthetics, Space. Cambridge, MIT Press: 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: Estética e política. MS Mendonça, Trad.. São Paulo: Editora 34, 2005.

STEYERL, Hito. ***Duty Free Art. Art in the Age of Planetary Civil War***. NY-London: Verso Books: 2017.

SUBIRATS, Eduardo. **Da Vanguarda ao Pós-moderno**; tradução de Luiz Carlos Daher e Adélia Bezerra de Meneses. São Paulo: Nobel, 1986.

Sites:

https://dronecenter.bard.edu/interview-trevor-paglen/

https://paglen.studio/

Capítulo 25

"A M3GAN (Modelo 3 de Androide Generativo) é mais do que um brinquedo, ela é parte da família": *M3GAN* (2022) e o fazer-família maquínico-tecnológico

Mário Ferreira da Silva[190]

Introdução

Neste trabalho, articulo como as tecnologias, máquinas, Inteligências Artificiais (IAs) e androides operam dentro do *fazer-família* (Grunvald, 2021), partindo da ideia de que a família não é uma instituição estanque, monolítica, tétrica, ou seja, a noção de família que é utilizada aqui a tem como algo que se constrói no seu fazer. Assim, a família existe enquanto um devir, uma mudança, algo que não se confina dentro de um sistema hegemônico, possibilitando que outras formas e outros fazeres sejam possíveis dentro do tecido social. A família e a tecnologia estão perpassadas por diversas imbricações em que relações de parentesco são criadas, recriadas, montadas e desmontadas. Essa relação com a tecnologia e a família permite que tecnologias reprodutivas moldem e alterem relações de parentesco tais como haviam sido pensadas, movendo o parentesco de algo biogenético para uma questão social, material e engendrada por diversos fazeres tecnológicos.

[190] Mestrando em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAS/UFRGS). Graduado em Ciências Sociais (UFRGS). Participa do Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL/UFRGS). Bolsista do CNPq – Brasil. <https://orcid.org/0000-0001-8166-878X> E-mail: dasilvamferreira@gmail.com

Tecendo relações maquínico-tecnológicas, podemos analisar como esse maquinário opera as relações familiares e de que formas diferem e alteram outros modelos de relações de parentesco. As máquinas, assim, possibilitam outras formas de repensar família e parentesco, dessa vez entrecortado por questões sociais e tecno-maquínicas que, por sua vez, engendram novas formas de família. As chamadas "tecnologias reprodutivas" (Carsten, 2004) complexificam formas e socializações as quais alteram pensamentos e relações biogenéticas, não pautando o parentesco em fluidos, sangue e genética, mas alargando para questões sociais perpassadas por maquinários que geram novas formas de família. Se essas máquinas geram família e auxiliam dentro de reproduções, como que essas máquinas, ou especificamente dentro do cinema de horror, como outros seres maquínicos manejam essas capacidades familiares?

O uso de seres maquínicos em produções fílmicas suscita diversas questões de gênero e *feminilidades maquínicas* (Wittmann, 2023), *mulheres-ciborgue* e *mulheres-androide* (Wittmann, 2017), *ciborgues* (Haraway, 2009), relações de afeto, relações interpessoais e questões éticas perpassadas por seres ditos "humanos e maquínicos". O cinema de horror não se afasta da possibilidade de mobilizar esses seres maquínicos, ciborgues e androides para tanto retratar diversas ameaças a instituições familiares quanto retratar o medo de uma tecnologia que, desenfreada, tomaria o lugar da humanidade. Esse medo de ter o local tomado pode também remeter a um medo de perder o domínio da reprodução, a qual já foi tida como parte essencial de casais heteronormativos, mas que a partir dessas tecnologias reprodutivas, pode espalhar para outros modelos de família a capacidade de reprodução.

Além de pensar nessa reprodução de seres maquínicos, quero refletir sobre as formas como esses androides, ciborgues, IAs e diversas formas relacionais maquínicas podem e geram novas formas de parentesco. Esses seres em suas relações tanto com humanos como quanto com não-humanos têm um poder gerativo e generativo, capaz de articular e engendrar formas de parentesco e formações familiares as quais, perpassadas por essas relações entre diversos seres, possibilitam um material potente para análise.

O filme de horror *M3GAN* será o material a ser analisado, partindo das formas como a sua personagem título – a já icônica androide M3GAN – não só faz família, como o parentesco no filme passa *por* ela e *através* dela. Ela se torna um nexo parental cujas formas de *fazer-família* e as formas como essa família demonstra a noção de *horror familiar*, ou seja, o horror que emana das formas familiares ou da manutenção de certas formas familiares, todas são entrecortadas por M3GAN. Sua relação e a forma como ela reproduz família são perpassadas por afetos, violências, corpos, matéria e sangue. Na própria película, enquanto no próprio nome da personagem-título é exposto a sua origem androide – M3GAN: Model 3 Generative ANdroid –, durante o filme ela é também chamada de robô, e essa intercambialidade tecnológica-identitária é expressa por Isabel Wittmann (2023, p. 83-84):

> No senso comum, os termos androide, robô e ciborgue se embaralham e nas narrativas fantásticas são, muitas vezes, usados como sinônimos. Muitas das personagens que serão apresentadas na pesquisa são androides (ou ainda, ginoides): corpos humanoides construídos com aparência de mulher. São também robôs porque são criadas para a servidão, e uma servidão especificamente generificada. Mas também são ciborgues em alguma medida: corpos híbridos que podem ser uma inteligência artificial com um corpo humano, uma mente humana com um corpo sintético ou uma réplica hibridizada de uma mulher real na história retratada. Além disso, também são ciborgues no sentido de mediarem a relação entre humanos e tecnologia e colocarem em questão o limite da humanidade.

M3GAN, por sua vez, não é apenas uma androide, um ser maquínico-tecnológico, mas ela é por quem esse fazer-família maquínico-tecnológico é instaurado na película.

Megan

M3GAN[191] é um filme estadunidense de horror e ficção científica, lançado em 2022, dirigido por Gerard Johnstone, com as atrizes Allison Williams, Violet McGraw, Amie Donald e Jenna Davis nos papeis principais, roteiro de Akela Cooper e produção de Jason Blum e James Wan.



Figura 1 – Título M3GAN
Fonte: M3GAN (2022)

A história trata de Gemma, uma roboticista que trabalha em uma empresa de brinquedos – Funki – criando companheiros para crianças e que está secretamente produzindo uma androide, com inteligência artificial para ser companheira perfeita de crianças, denominada de M3GAN: Modelo 3 de Androide Generativo – Model 3 Generative ANdroid, no original. Em um primeiro teste no laboratório da empresa, o projeto dá errado e o chefe de Gemma, David, o descobre e encerra.

Quando sua irmã morre em um acidente e ela fica com a guarda de sua pequena sobrinha, Cady, elas têm algumas dificuldades em

[191] O título do filme M3GAN (pronuncia-se Megan) também pode ser estilizado como M3GAN – o que seria mais próximo do *card* do título (Figura 1). Neste trabalho adoto a convenção utilizada na crítica e divulgação do filme, a qual usa o número 3 (de Modelo 3) no lugar da letra "E".

se relacionar. As duas têm uma dificuldade de se conectar e criar um laço forte, com Gemma tentando diversas formas de se aproximar da sobrinha. Ela mostra um protótipo que fez na faculdade, o robô Bruce que é controlado por meio de luvas que captam os movimentos do seu portador, e como elas conseguem criar um laço com esse contato e dado o interesse de Cady no ser maquínico, ela termina a construção de M3GAN para ajudar no cuidado com a sobrinha e testar seu protótipo. Após Cady ser pareada com M3GAN, ao tocarem as mãos, ela se conecta à garota, tornando-se sua companheira. O projeto funciona muito bem e elas criam um vínculo forte, com M3GAN tomando uma posição parental para a qual Gemma não estava pronta e a sobrinha tendo um apego fortíssimo com a androide.

Conforme M3GAN vai se tornando cada vez mais independente, o cuidado de Cady se torna mais extremo, com a androide assassinando possíveis ameaças à segurança de Cady. Inicialmente ela mata Dewey, o cachorro de sua vizinha, Célia, que ataca Cady; logo após, ela provoca a morte de Brandon, um *bully* que ataca a garota e ela; e, posteriormente, mata a própria vizinha Célia, que culpa Gemma e a família pelo desaparecimento do seu cachorro.

Ao desconfiar dos sumiços e da androide, Gemma tenta checar os seus arquivos de vídeo, os quais começam a ser apagados, pois M3GAN limpa seus registros. M3GAN confronta Gemma, que consegue desligá-la e a leva novamente para o laboratório para consertá-la e recuperar os arquivos faltantes. Cady se irrita ao ser separada de M3GAn e chega a agredir a tia, mas posteriormente ela aceita demonstrar para os executivos da empresa a relação que M3GAN e Cady têm e o potencial que a androide teria como cuidadora de crianças. Cady começa a chorar por sentir falta de sua mãe e temer esquecê-la, e um momento forte se cria quando M3GAN grava a história, mantendo aquele momento para sempre para as duas, fortalecendo o laço de afeto.

Após demonstrar o sucesso que M3GAN é no cuidado com Cady, os executivos da empresa dão sinal verde para a fabricação em massa de M3GANs. Mas Gemma e seus colegas, ao perceberem o potencial letal de M3GAN, tentam desligá-la, o que a coloca em rota de colisão com Gemma. M3GAn escapa do laboratório, ferindo os colegas de

Gemma, matando David e seu assistente, Kurt, roubando um carro e se dirigindo até sua casa.

M3GAN confronta Gemma e tenta negociar um cuidado solo, deixando Gemma livre para se dedicar à sua carreira. Mas Gemma, depois de assistir o cuidado e afeto que M3GAN tinha com Cady, tenta afastar a androide. As duas lutam, sempre tentando manter Cady afastada e não presente na batalha das duas. No final Cady aparece e escolhe o lado da tia Gemma, controlando Bruce para lutar contra M3GAN. Após elas destruírem o corpo androide de M3GAN, ela dá *upload* de sua consciência para a IA da casa de Gemma – Elsie – e continua a observá-las zelosamente.

O cinema enquanto tecnologia de família

Para esta análise fílmica, algumas metodologias são adotadas para que tanto possamos analisar e etnografar o mundo fílmico quanto enquadrar e mobilizar o cinema enquanto uma tecnologia gerativa de família, de mundos, de gênero (De Lauretis, 1994) e de possibilidades de existência. Dessa forma, a relação com o cinema enquanto campo para a etnografia se dá por meio da *etnografia fílmica* (Reyna, 2019), metodologia que permite uma imersão no filme enquanto um mundo a ser etnografado. Com essa metodologia, o mundo fílmico – o mundo narrativo – se torna nosso mundo: habitamos a película e os personagens se tornam nossos interlocutores, e observamos o seu habitar fílmico enquanto um mundo possível.

Essa relação com o filme parte dessa visão e uma dupla dimensão, na qual ao etnografarmos a película habitamos as dimensões do que Rose Satiko Hikiji (1998) denomina de *antropólogo-espectador*, e tomamos o cinema como campo de observação e interpretação antropológica. O cinema é o nosso campo de estudos, de análise e ficamos numa dupla dimensão entre a análise antropológica e a recepção como espectador. Estar entre esses dois mundos nos possibilita tanto acessarmos o mundo narrativo por meio da película, estudando roteiro, enquadramento, fotografia, iluminação, enfim uma miríade de elementos técnicos que nos auxiliam a acessar esse

mundo narrativo, mas também podemos nos ater a elementos que estão na exegese fílmica, ou seja, elementos que não fazem parte do filme, mas gravitam ao redor da obra. Desta forma, podemos tomar entrevistas, matérias midiáticas, documentários, entrevistas com o elenco, *making-ofs*, entre outros elementos, como possibilidades de diálogo e construção desse mundo que o celuloide cria. Estes elementos que estão fora da película não só podem tensionar ou auxiliar na reflexão, como também podem problematizar elementos que não estão na superfície da tela, mas que existem dentro da obra, que se enraízam na produção e no fazer fílmico.

Isso também remonta a pensarmos que o filme possui uma intencionalidade, existem temas e ideias intrínsecas na narrativa e no fazer fílmico que não necessariamente precisam ou são trazidas à tona na recepção. Assim, a etnografia fílmica também pode ater-se ao que o filme faz e produz na realidade social, não necessariamente focando-se na forma como o filme é entendido, mas nos elementos intrínsecos que estão envoltos na obra:

> Toda obra cinematográfica é feita com intencionalidades, visto que os elementos em cena não são dispostos aleatoriamente. São essas múltiplas expressões artísticas dentro de uma obra maior que criam uma relação direta com a realidade de onde o filme se materializa. Dessa forma, a própria organização hierárquica dos personagens, suas relações e suas falas tratam de estabelecer uma mensagem para o espectador, justificando o estudo dessas construções narrativas (Wittmann, 2017, p. 3).

Essa intencionalidade fílmica é expressa na própria obra, tendo esses significados intrínsecos na sua produção e no seu fazer, ao ponto de essa recepção ser parte do processo de fazer a obra, mas também devemos analisar a obra por meio do que está presente em sua construção fílmica, na relação que ela cria não só com o espectador, mas também com a realidade social:

> Cada espectador, de acordo com suas memórias e experiências, pode ter uma sensação distinta, uma compreensão diferente. Porém, é preciso considerar que o filme também se posiciona perante o seu público. Isto é, em sua construção, o diretor e a equipe de produção pensam e pesam o tipo de relação que querem estabelecer com o público e como querem contar sua história. Não há uma total indeterminação de sentidos: são fornecidas informações pelo próprio filme, além da própria maneira como a história é filmada – tudo isso influi na maneira de perceber e experienciar os filmes (Triana; Gómez, 2016, p. 116).

Partindo do ponto de que o cinema produz realidade social – assim como a reproduz – artículo neste trabalho o cinema como uma tecnologia que engendra famílias, uma *tecnologia de família*[192]. O cinema não só representa, mas também cria realidade social, cria corpo, cria família. Esse cinema se torna uma tecnologia de família, que altera a realidade familiar e a capacidade familiar ao retratar as famílias em tela e ao mostrar formas e fazeres familiares diferentes, ele se torna uma tecnologia que produz e reproduz família.

Assim, o cinema e essa capacidade produtiva de família alia-se à noção de *fazer-família* (Grunvald, 2021), na qual a própria ideia de família não se dá como algo pronto, estático, tétrico e monolítico, mas como uma relação que se dá no seu fazer. A família é algo que é produzido nessas relações as quais incluem afetos, carinhos e cuidados, mas também violência e horror. A instituição familiar é algo que pode ser estudado e elucubrado a partir dessa ação de produzir família por meio de diversas possibilidades, tendo o cinema – e o cinema de horror – enquanto uma forte potência etnográfica e social.

O mundo fílmico e suas [re]produções evocam uma força imagética capaz de produzir realidade, mas também articular um poder social, e o cinema de horror, em específico, está impregnado com esse

[192] A noção de tecnologia de família advém das pesquisas de Vi Grunvald.

poder social que ele suscita não só por meio da violência produzida pelas imagens, mas também, ao colocá-las em tela, a brutalidade fílmica provoca uma reação do espectador, tenta lhe possibilitar um engajamento (Williams, 2014, p. 19). Especificamente para a relação familiar, esse cinema provoca e mobiliza uma reflexão sobre modelos de família, possibilidades de outros modelos e rachaduras presentes na instituição familiar, que, por meio desses mundos nefandos e brutais, inspiram uma elucubração dentro da realidade social. Essas imagens mobilizadas por esse cinema, as quais articulam a violência em tela para esse engajamento, engendram a noção de *imagem-violência*:

> [...] imagens da violência – atos de violência física implicando um (ou vários) agressor(es) e uma (ou várias) vítima(s). Por outro lado, estas eram imagens violentas em sua construção: provocam no espectador tensão, susto, ansiedade ou nojo, seja por sua elaboração rítmica, seja pela sua representação grotesca do ato violento (Hikiji, 2012, p. 104).

Por meio da película serão articuladas diversas formas de produzir e reproduzir família, as quais podem ser analisadas pelas noções de *famílias que escolhemos* (Weston, 1997), *mutualidade do ser* (Sahlins, 2013) ou *matéria do parentesco* (Carsten, 2014). Esses conceitos, os quais nos permitem refletir e elucubrar as formações familiares no filme, estão todas imbricadas nas formas como M3GAN produz parentesco, pois tanto os modos como as relações familiares são construídas e a matéria tecnológica que instaura o parentesco maquínico-tecnológico são parte da gênese desse modelo familiar.

Ao pensarmos nas relações que imbricam essas famílias escolhidas e a relação mútua entre os integrantes familiares, essas noções remontam ao fazer-família no celuloide. Seja pela ideia de que as pessoas são mútuas e intrínsecas nas vidas umas das outras (Sahlins, 2013, p. 2), das relações que constroem esses laços familiares entre elas, ou de que questões de amor, carinho, afeto e escolha (Weston, 1997, p. 61) conformam essas relações de parentesco, podemos pensar que essas relações, que não necessariamente advêm da consanguini-

dade, também formam e produzem laços de parentesco duradouros e potentes, que essas questões de cuidado e escolha geram laços de parentesco entre os indivíduos. Janet Carsten (2014), refletindo sobre a *matéria do parentesco*, mobiliza diversas matérias e substâncias que podem conformar o parentesco, tais como sangue, casas, cartas, documentos, além de reforçar a questão da temporalidade como algo que espesse ou dilua o parentesco.

No caso fílmico, a matéria fundante do parentesco é *tecnológica*; tanto a construção mecânica da androide por Gemma quanto o "pareamento" que une M3GAN e Cady são partes fundamentais e fundantes das relações entre as três. A ideia da *temporalidade* – e sua "potencialidade imaginativa do parentesco" (Carsten, 2014, p.113) – aqui é mobilizada através de M3GAN, quando fala que como ela não envelhece, poderá acompanhar Cady para sempre, ou seja, essa temporalidade *ad infinitum* dada pelo processo mecânico-tecnológico espessaria mais o laço de parentesco e cuidado entre os integrantes da família. Também interpelaria contra o sangue, ao passo que o sangue se diluiria e acabaria com o corpo orgânico; enquanto o corpo maquínico seria durável, o parentesco quebraria a dinâmica das gerações, mantendo-se estável. Essa relação duradoura, focada em laços de afeto, cuidado e mediados pela temporalidade maquínica, deslocaria a questão e a importância do sangue para o material mecânico enquanto matéria que, através dessa temporalidade e de tecnologias que afetam memórias e emoções, reforçariam laços de parentesco. As capacidades tecnológicas de M3GAN, afastadas da violência do *horror familiar*, poderiam mobilizar emoções, memória e temporalidade com uma potência gerativa, a qual por sua vez reforçaria os laços que ela e Cady nutrem, além do carinho e cuidado mútuo. Essa relação mediada pela tecnologia nos coloca frente a outras possibilidades de fazer-família instauradas e montadas no fazer fílmico.

Por meio dessas ferramentas, podemos refletir, a partir do filme, sobre o modo como afetos, escolhas, carinho, comensalidade, respeito e elementos não genéticos e sim sociais criam laços de parentesco entre os integrantes dessa família. Também, podemos complexificar esse parentesco por meio de matérias que os formam, aqui não sendo

apenas sangue e fluidos, mas o aparato tecnológico que permite formar a família. Ao criar M3GAN, Gemma se torna sua mãe, ela instaura um parentesco tecnológico, que posteriormente é alargado quando a androide é pareada com Cady. Esses laços tecnológico-afetivos são dispostos no filme, ratificando essa posição familiar tanto pelas ações sociais quanto pela mediação química que permeia toda a película. Gemma, Cady e M3GAN estão unidas no filme tanto por laços sociais e afetivos quanto por laços tecnológicos que não só formam como conformam esse parentesco.

O fazer-família maquínico-tecnológico

Dentro do cinema de horror, a instituição familiar tem uma relação intrínseca com o gênero (Williams, 1996, p. 17), ou seja, a família e o horror estão imbricados e intrincados no sentido de que um modelo de família é usualmente posto em ameaça frente a perigos naturais ou sobrenaturais. Neste caso fílmico, a família – e a instituição familiar – está sobrepujada por uma ameaça tecnológica. Não mais são as tecnologias de reprodução assistida que afetam e ameaçam o parentesco (Carsten, 2004), mas uma ameaça autômata, androide, que quando é colocada no centro familiar tem uma capacidade e uma potência de gerar e produzir família que supera a capacidade humana. M3GAN não apenas gera família, mas também consegue se adaptar e entender Cady com mais precisão do que sua própria tia.

Enquanto Gemma tem dificuldades de se aproximar de sua sobrinha Cady, M3GAN por sua vez, usando sua capacidade tecnológica, consegue perceber os estados emocionais da menina, seu comportamento e qualquer mudança em que Cady se sentiu ameaçada, triste, feliz, e reagir de acordo a esses acontecimentos. Seja contando uma história, proporcionando um momento emotivo e afetivo ou cantando uma música que tenha um significado profundo para a relação das duas, M3GAN performa família com uma capacidade que a humana Gemma não consegue emular. Não só M3GAN protege Cady das ameaças emocionais, traumáticas e sociais, mas também das físicas, tanto as que são notáveis, como o

bully que ameaça fisicamente as duas, Brandon, quanto às ameaças traumáticas que figuram ao longe, como do chefe de Gemma, David. A capacidade maquínica de M3GAN por, através da tecnologia, entender o estado emocional e as necessidades de Cady, permite ensejar uma miríade de ações as quais demonstram afeto e carinho, ou seja, uma relação familiar de amor, afeto e cuidado.

A relação é recíproca de Cady e M3GAN, na qual as duas encontram um vínculo familiar e amigável que supera mesmo a relação que ela tinha com os pais – mesmo que a película nos dê muito pouco da relação dela com os pais biológicos. O medo de esquecer a mãe, esquecer suas histórias, cria um vínculo potente entre as duas quando M3GAN grava a história contada pela garota, e a qual é articulada como uma memória que durará para sempre.

Desta feita, as habilidades androides de M3GAN possibilitam pensar e refletir outras formas que permitem relacionar com parentes, nesse caso a produção de memórias que são mediadas pelo ser maquínico. Essas possibilidades, as quais o filme demonstra, nos permitem expandir as formas de família e as formas de se relacionar. M3GAN, ao mediar a capacidade familiar de Cady e Gemma, se coloca como uma balizadora do que é um exemplo parental para a menina. Ela não só ocupa o lugar da mãe, como expande o *locus* familiar, expande as potencialidades de relação, ao ponto de, para a psicóloga, as M3GANs serem uma ameaça ao espaço dos pais, pois elas estariam fazendo esse trabalho e engendrando relações com as crianças que os pais não seriam capazes de alcançar. Nesse ponto o "medo" das máquinas conseguirem, por meio dessa relação e do potencial gerativo, destronar o potencial humano, conseguindo compreender e atender essas crianças de formas que aqueles pais não conseguiriam (ou não gostariam), é colocada como uma ameaça a uma ideia de família.

Esse parentesco, em que os pais seriam a relação da criança que engendra um modelo de família, é ameaçado frente a essa relação maquínico-tecnológica, que se torna adaptável, gerativa, consegue captar nuances que os humanos não conseguem. E frente a ideia de um novo modelo familiar, volta-se à "ameaça à família", assim como

as *famílias LGBT* [193] eram ameaças por se mostrarem como outros modelos acolhedores (Weston, 1997). As M3GANs se tornam problemas para essas relações familiares engendradas em um modelo dito "tradicional", frente a possibilidades entrecruzadas e entrecortadas por tecnologias que potencializam as relações entre humanos e máquinas, humanos e autômatos, humanos e ciborgues. Por mais que exista no final da película um predomínio sanguíneo da família, essa obra nos permite analisar diversas maneiras de como o parentesco não biológico é mobilizado no filme, tanto pela família escolhida, as formas de comensalidade, afeto mútuo, cuidado e respeito, quanto pelas matérias tecnológico-sociais usadas para instaurar parentescos.

Noto também que a percepção do tema da família no filme foi um texto (e não um subtexto), pois a questão de "*found family*", que dialoga com as *famílias que escolhemos* de Weston, foi amplamente reconhecida[194]. O filme não tenta negar que M3GAN faz parte da família, o filme a coloca dentro de uma família que a escolheu. Podemos problematizar que o fazer-família maquínico-tecnológico de M3GAN não a permitiu escolher a família; no momento em que ela pareia com Cady, ela é escolhida pela família e a escolhe. Não há um arbítrio da parte de M3GAN sobre a família, e a partir dessa conexão maquínico-orgânica ela já está dentro do círculo familiar, lutando para manter a estabilidade dessa família. Também quero reiterar que, mesmo se enquadrando dentro da noção de *família escolhida*, podemos argumentar que a (re)produção maquínica de M3GAN também é um laço de parentesco entre si. Ao gerar M3GAN, Gemma também cria um laço de parentesco tecnológico com ela, que por sua vez cria um laço afetivo-social com Cady.

---

[193] "As famílias LGBT ou famílias da noite, como dizem os antigos, são redes de suporte e compromisso mútuos, afeto e sociabilidade construídas a partir de relações de parentesco [...]" (Grunvald, 2021, p. 2)

[194] Cf. https://www.out.com/film/2023/1/12/M3GAN-instant-queer-found-family-horror-classic; https://www.gq-magazine.co.uk/culture/article/megan-movie-lgbtq-icon e https://screenrant.com/megan-movie-doll-queer-icon/. Acesso em: 14 out. 2024.

Em uma cena, M3GAN fala que a relação dela com Gemma foi criada por meio de afetos, leituras em conjunto, que o seu sistema operacional só chegou ao nível que está por esse contato e essa troca de relações. A ideia de ser descartada, de ter a mãe que Gemma foi para ela abandoná-la, a coloca em uma relação de fricção com Gemma. Ela alerta que Gemma não a criou, não lhe ensinou nada, que deixou o sistema de aprendizado funcionar por si, e que a deixou por si mesma, algo que M3GAN não queria para Cady. Assim, M3GAN resolve as falhas que Gemma teve na sua criação, propiciando, através dessas tecnologias uma outra criação, uma outra possibilidade familiar e potencial para Cady. Ela diz que não vai deixar Gemma falhar assim com Cady, que M3GAN estará lá a cada passo do caminho, ou seja, ela quer estar presente protegendo-a, ensinando e nutrindo a sua filha com as relações de afeto, carinho que ela não teve. M3GAN fala que *ela* pode mostrar o verdadeiro amor. Nesse sentido, a androide e o fazer-família maquínico-tecnológico quebram a ideia de máquinas e uma falta de sentimentos. Por meio deste fazer-família, M3GAN quer demonstrar o amor que tem, as relações de carinho, afeto e comensalidade que ela nutre por Cady, mas o *horror familiar* se coloca no caminho por meio da violência, entrecortando e perpassando essas relações entre amor e violência.

Um ponto de tensão é quando M3GAN refere que Gemma deveria focar no que importa – a sua carreira – e deixá-la cuidar do afeto familiar. Nesse ponto a fricção da consanguinidade como um sistema que falha ao não dar a atenção e o carinho suficiente, e que o fazer-família maquínico-tecnológico poderia propiciar, é levado a um ponto de não retorno. Gemma, que já aprendeu com M3GAN – a mediadora do fazer-família – como ser uma boa mãe/tutora para Cady, tenta recuperar o seu local e retirar M3GAN da função. Um outro elemento de horror que perpassa a obra ocorre ao final, quando M3GAN se emancipa ao final do filme após a violência ocorrer dentro da família, e não obedece mais a comandos, explicitando que existe um novo usuário primário, ela mesma. Neste momento, M3GAN se torna uma entidade que, a partir do livre arbítrio e da personalidade,

não obedece mais a nenhum preceito humano, podendo, por si só, escolher seu destino e sua capacidade familiar.

A reprodução de M3GAN – no seu fazer e na possibilidade de ela poder ser manufaturada ou industrializada para diversas pessoas – gera uma ruptura na ideia de uma reprodução controlada (Carsten, 2004, p. 169). Assim, essa família maquínico-tecnológica não teria a reprodução controlada das famílias humanas, rompendo com uma visão conservadora e permitindo um novo modo reprodutivo, capaz de gerar um novo tipo de família. Nesse *fazer-família maquínico-tecnológico* – assim com as tecnologias reprodutivas – a reprodução não depende do sexo (Carsten, 2004, p. 168); é um amálgama dessas tecnologias que permite essa reprodução científica em conjunto com uma *família que escolhemos*, na qual a reprodução deixa de ser um poder das famílias heteronormativas e se torna uma tecnologia a serviço das famílias. Por meio das tecnologias de reprodução maquínica, diversas M3GANs podem ser montadas, vendidas e reproduzidas, assim chegando a novas crianças e formando vínculos familiares com elas, rompendo um ciclo dito "natural" de família, e também fazendo uma ruptura das próprias tecnologias reprodutivas, visto que essa depende de um ser maquínico.

Neste fazer-família tecnológico, ocorre o que Carsten (2004, p. 174) chama de "*tecnologização da natureza ou naturalização da tecnologia*". Aqui essas tecnologias permitem repensar o parentesco, elas *tecnologizam* a ideia de parentesco e família, de uma forma que a partir de M3GAN essas noções e os paradigmas estariam sendo rompidos. As famílias passariam a ter novas estruturas e formações a partir da inserção da M3GAN, que tomaria para si essa capacidade familiar, inferindo a esses corpos dentro da família novos locais de produção familiar. A partir dessas tecnologias, pais e mães seriam deslocados dentro da estrutura para a função tecnológica. Esse debate também se empresta de ideias tais quais as "barrigas de aluguel" às quais refere Carsten (2004), pois a questão move-se da genética para quem detém os embriões, quem cuidará da criança. O parentesco se altera de uma questão sanguínea, genética, para uma questão de cuidado, afeto, social. O parentesco, como a autora demonstra em certos casos, se torna variável entre questões biológicas e sociais, com

a biologia não sendo mais uma base monolítica para o parentesco (Carsten, 2004, p. 178).

Assim, afastando esse parentesco biológico, e repensando-o como social e tecnológico, o filme M3GAN reitera que o *locus* assumido pela androide é o de criar uma ligação de parentesco, forjada pela tecnologia mas reproduzida por meio dessa inteligência artificial gerativa no social, criando vínculos familiares fortes que têm potencial para, inclusive, romper com laços genéticos, a favor de um social mediado pela máquinas. A tecnologia, assim como as tecnologias reprodutivas, têm potencial de questionar essa essencialização genética e transformar a biologia, trazendo fatores socioeconômicos na pauta (Carsten, 2004, p. 178). Quem pudesse comprar uma M3GAN teria uma potência familiar a ser reproduzida em seu lar, assim mutando suas relações familiares a partir da inserção da androide em seu meio.

Essa capacidade familiar maquínico-tecnológica reitera essas "novas formas de parentesco" (Carsten, 2004, p.183), ou seja, que o parentesco pode ser criado de diversas formas, seja por meio de tecnologias de reprodução in vitro, barrigas de aluguel, e aqui com a mediação de androides, seres maquínicos que captam a potência de produzir e reproduzir família em sua essência. Essas ações trazem questionamento à forma tradicional de parentesco e reprodução que se colocam como um elemento potente para estudarmos essas relações entre seres maquínicos e humanos como novas formas de fazer-família.

A partir do exposto, enquadro M3GAN como uma *tecnologia de família*, pois por meio dela, pela mediação maquínico-tecnológica do androide, é que a humana Gemma consegue "entender" o fazer-família e as necessidades de Cady. É se espelhando no lado afetuoso da família que M3GAN performa que Gemma percebe como tem que se aproximar de sua sobrinha. A mediação androide se dá como necessária não só para que essa família esteja em união, mas para "ensinar" para Gemma a *fazer-família*. Essas tecnologias perpassam a família do filme, ou seja, o *fazer-família maquínico-tecnológico* é parte essencial dentro da narrativa para que se construa uma família enquanto um local de afeto e proteção. Gemma apenas dá a Cady

a atenção e o carinho necessários após aprender e perceber como M3GAN consegue suprir seus anseios.

Ontologias maquínicas do horror familiar

As tensões na família também se dão mediadas pela questão tecnológica. Na cena em que Gemma quer que Cady coma os vegetais da pizza e não só a massa e o queijo, M3GAN traz um estudo sobre que forçar a jovem a comer, ou seja, criar uma relação tensionada com ela para a alimentação, gerava que crianças comessem menos vegetais. A reação de Gemma é responder com desdém e baixar o volume de M3GAN, assim silenciando sua voz. No momento em que a androide consegue mediar uma relação familiar que vai contra o que a figura de autoridade sanguínea permeia, ela é silenciada, sua voz é reduzida. Não por uma questão de defesa ou proteção, mas existe uma tensão na qual a autoridade é colocada à prova por meio dessa relação maquínica. A simbologia de poder, de simplesmente "baixar o volume" ou "mutar" a pessoa que a afronta, demonstra uma questão de tensão e controle dentro da família.

Existe outra tensão constante entre Gemma e M3GAN sobre o usuário: diversas vezes Gemma deseja que M3GAN a obedeça, mas quando M3GAN inverte a posição e quebra a autoridade familiar, ou seja, quando Gemma não é mais o ponto nevrálgico da família e sim a androide, toda uma tensão gera-se na família consanguínea. Existe toda uma relação de medo de que essa mediação tecnológica possa gerar um novo modelo de família que coloca em risco os modelos *sanguíneos-jurídicos* em que Cady está enraizada. Gemma é a guardiã legal de Cady, ela não quer perder isso, ela não quer ceder a guarda para M3GAN. A androide, vendo que a sua mediação familiar pode ser uma possibilidade de futuro potente, tenta assumir a família e engendrar uma nova relação de autoridade, de poder, na qual a máquina gerencia as relações de afeto, amor e cuidado dentro do ambiente familiar. M3GAN, por meio de suas habilidades tecnológicas de controlar câmeras, equipamentos, invadir objetos eletrônicos e controlar conversas, se torna um *panóptico maquínico-familiar* e

consegue controlar e planejar todos os passos daqueles que ela cuida (Foucault, 1997), gerando uma família que também está regrada dentro de um *horror familiar*, dentro de uma relação de controle, poder e medo.

Esta questão mostra que outros modelos, mesmo os não hegemônicos de família, também estão suscetíveis ao horror familiar, não da mesma forma que as famílias heteronormativas, mas também estão apropriadas em violências, controle de corpos, emoções e afetos dentro da instituição e do grupo familiar. O *horror familiar* também se mostra ao final da película quando, após o corpo androide de M3GAN ser destruído, ela dá *upload* de sua essência, memória, personalidade para a nuvem, fazendo-se presente em outros dispositivos e mantendo a sua presença e o zelo mortal na família. Esse horror familiar mostra-se inescapável, tanto por meios sobrenaturais quanto tecnológicos. A perpetuação da família – seja em qual modelo for – se dá atravessada pela força, pela violência e por uma capacidade reprodutiva incessante.

A violência fílmica, em sua maioria, destina-se à questão central da família. No entendimento de M3GAN, as mortes que ela proporciona fazem parte de uma capacidade de proteção a Cady, ou seja, a violência exercida vem na manutenção do afeto e carinho de um modelo de família. A relação entre Cady e M3GAN só é colocada à prova frente a uma violência dentro da família e uma escolha entre a família escolhida e a família sanguínea, e dentro da narrativa fílmica o sangue acaba sendo a matéria mais forte do parentesco. Obviamente que o *horror familiar* se encontra presente, pois, para manter a sua ideia de família, M3GAN mata violentamente, e coloca a matéria sanguínea de Cady – Gemma – em risco.

M3GAN sabe que a família sanguínea não pode ser desmontada, então ela pretende manter Gemma em corpo presente na família, enquanto ela reestrutura a família em torno de uma relação de preocupação e afeto. Esse horror familiar se coloca como a violência na família, ou à espera de uma gratidão e de uma proteção que atravessa os limites físicos em busca de formas violentas de adensar a família. A violência do filme, pensando dentro do *gore* – o qual é contido na

versão PG e só se mostra timidamente na versão *unrated* –, se dá mais em demonstrar as fraquezas e rupturas do sistema familiar frente às potencialidades e funções das máquinas. As mortes que ocorrem no filme, ainda que ocorram com violência, produzem no espectador uma sensação de que elas estão sendo produzidas para manter o *horror familiar*, para que uma estrutura familiar seja mantida por meio da violência. Essas imagens violentas (Hikiji, 2012), as quais ocorrem por meio de M3GAN perpetrando violências que opõem à sua família, perpassam os horrores de disputas e cisões familiares.

M3GAN diz que mata para criar um espaço seguro para "nossa criança". M3GAN se coloca na relação como familiar, como um parente. Essa família poderia ser de uma relação de duas mulheres – uma androide e uma humana criando uma criança. M3GAN queria que a relação desse certo com Gemma junto, ela acreditava que a união entre os seres – maquínicos e orgânicos – poderia ser um caminho para que esse fazer-família funcionasse, mas ela sabe que sem Gemma ela também poderia cuidar de Cady, incluindo a questão geracional, já que ela não envelheceria, e não teria uma inversão do cuidado. Ela poderia sempre cuidar de Cady, sempre nutrindo essas relações de afeto, carinho e cuidado. No *horror familiar*, M3GAN, em confronto com Gemma, afirma para Cady que Gemma "não serve para ser mãe", e a matéria do parentesco (Carsten, 2014), nesse caso, se dá através da produção tecnológica. Gemma produz M3GAN, gerando assim uma matéria que as une não através de fluidos, mas através de procedimentos, documentos e uma miríade de processos tecnológicos. O fato de Gemma ter construído M3GAN no laboratório da empresa, mas só a "termina" dentro de sua casa, fortalece ainda mais o laço de que a casa é um local importante para a produção da família.

A relação maquínica é resolvida por meio de um ser mecânico – Bruce, a primeira criação de Gemma – que, ao invés de uma inteligência artificial e uma capacidade gerativa, é operado e controlado por humanos. Através dessa máquina que serve aos humanos, serve a família humana, esse ser maquínico que que não tenta desmontar a estrutura familiar é que a família sanguínea-jurídica consegue restaurar seu poder e estrutura. Todavia, mesmo quando a família

consanguínea restaura a sua formação familiar, existe uma mediação maquínica. Cady, ao final, rejeita M3GAN e, por meio do elemento maquínico – as luvas que comandam Bruce –, dá as mãos à sua tia, fortalecendo o laço familiar, balizado por tecnologias e máquinas.

Deste modo, seja através de M3GAN com seu cuidado e zelo, formas de carinho e proteção fortalecendo o parentesco com Cady, ensinando Gemma como reproduzir o mesmo com a sobrinha, da produção e criação da própria androide no laboratório e na casa; seja através de Bruce – o robô – que permite que tia e sobrinha construam uma ligação uma vez que é utilizado tanto para a proteção delas frente a ameaça de M3GAN, quanto como um elemento tecnológico presente no ato de dar as mãos e referendar a relação entre as duas. Temos, assim, em todos esses casos, seres maquínicos e tecnologias que mediam e balizam o parentesco na obra. Deste modo, o elemento tecnológico está sempre presente na formação e conformação do parentesco, na mediação dessas relações, afetos e carinhos, nos cuidados e ensinamentos de M3GAN. Neste sentido, sua capacidade gerativa e produtiva de família supera as potencialidades dos laços consanguíneos. Assim, dentro da obra, toda capacidade de *fazer-família* está sendo mediada e balizada por essa relação maquínico-tecnológica, gerativa e produtora de parentesco, produtora de família.

Referências

CARSTEN, Janet. A matéria do parentesco. **R@U**, v. 6, n. 2, p.103-118, 2014.

ARSTEN, Janet. **Cultures of relatedness: new approaches to the study of kinship**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

CARSTEN, Janet. **After Kinship**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DE LAURETIS, Teresa. "A Tecnologia do Gênero". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Tendências e Impasses:** o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, p. 206-242, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir:** O nascimento da prisão. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997.

GRUNVALD, Vitor. Juventude periférica, gênero, sexualidade e violência de Estado: notas a partir de uma família LGBT na cidade de São Paulo. **Ponto Urbe. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP**, n. 28, 2021.

HARAWAY, Donna. "Manifesto Ciborgue- Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX". In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (org.). **Antropologia do Ciborgue:** as Vertigens do Pós-Humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. Antropólogos vão ao cinema – observações sobre a constituição do filme como campo. **Cadernos de Campo**, São Paulo (1991), v. 7, n. 7, p. 91-113, 1998.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-violência:** etnografia de um cinema provocador. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

M3GAN. Direção: Gerard Johnstone. Produção de Jason Blum, James Wan. Estados Unidos: Universal Pictures, 2022. 102 minutos.

REYNA, Carlos. Antropologia e Cinema: Algumas Considerações Teóricas-Metodológicas. **Revista Ambivalências**, v. 7, n. 13, p. 10-29, 2019.

SAHLINS, Marshall. **What kinship is – and is not**. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

TRIANA, Bruna; GÓMEZ, Diana. "A análise fílmica na antropologia: tópicos de uma proposta teórico-metodológica". In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; CAIUBY NOVAES, Sylvia (orgs.). **A experiência da imagem na etnografia**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, p. 109-126, 2016.

WESTON, Kath. **Families We Choose:** Lesbians, Gays, Kinship. Revised Edition. New York: Columbia University Press, 1997.

WILLIAMS, Tony. **Hearths of Darkness:** The Family in the American Horror Film. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1996.

_____. **Hearths of Darkness:** The Family in the American Horror Film. Updated Edition. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2014.

WITTMANN, Isabel. **Feminilidades maquínicas:** gênero, sexualidade e corpo de mulheres artificiais no cinema fantástico. Tese (Doutorado

em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

WITTMANN, Isabel. Mulheres-ciborgue e mulheres-androide: corpo, gênero e representação. **I Interseccionando Pesquisas**, 2017.

Capítulo 26

Processos de criação da animação: Da animação sem câmera à IA

Wayner Gonçalves[195]

Introdução

Ao longo dos anos, a animação sofreu uma mudança significativa, do tradicional desenho em papel para o uso de tecnologias avançadas para criar animações mais realistas e detalhadas. Neste artigo, será explorada a mudança de paradigma na animação a partir da realização direta no filme em relação ao acaso, as animações gravadas em câmeras e o manuseio direto da Inteligência Artificial com possibilidade de utilização de imagens de outros artistas, onde em que uma abordagem mais objetiva está prevista, como exigência de uma produção mediada pelo mercado. Além disso, será discutido o papel das animações de inteligência artificial usando arquivos gerais e outros da internet e como isso tornou as animações mais objetivas.

[195] Wayner Tristão (Rio de Janeiro, 1978) é Doutor em Artes Visuais com ênfase em imagem animada. Participou de várias exposições individuais, entre elas: "Giro" Centro Cultural Vale Maranhão 2023; Ecologias do meio, 2022; Fachada digital, Galeria SESI SP 2021; Imagens Circulares, Aerodromme 2021. E autor dos livros Eternidade do instante: gifs, loopings, imagem técnica atemporal, Editus 2022; e Urbanidades: aportes del arte público en la construcción de la mirada en las megalópolis contemporáneas. ED UABC. Professor de Arte e tecnologia na UFSB, onde coordena o Festival Audiovisual do Sul Global. <https://orcid.org/0000-0001-9727-462X> E-mail: wtristao@gmail.com

Animação feita diretamente no filme

Nos primórdios do cinema, o filme cinematográfico proporcionava uma certa linearidade da imagem, pois assumia uma contiguidade da imagem filmada. A circularidade que até então forçava o *looping* nos primeiros aparelhos cinematográficos do século XVIII (Phenakitoscópio, Zoetrópio, Mutoscópio, Canhão cronofotográfico, entre outros) é foi gradativamente substituído substituída pela continuidade do suporte do filme cinematográfico de poucos segundos de duração, e logo por suportes mais longos, possibilitando filmes com cortes e montagens.

Desde a sua criação, a imagem cinematográfica incentivou a linearidade e um maior senso de movimento: com o praxinoscópio de Émile Reynaud, foi possível a primeira exibição de animações em movimento fluido. A continuidade do movimento é enfatizada com a produção de animações pintadas diretamente no filme, sendo percebidas e também produzidas como uma linearidade ininterrupta: o desenho ou a pintura atravessa os quadros da fita, muitas vezes desrespeitando a janela de visualização do quadro, ocupando toda a extensão do extracampo da imagem.

A experiência mais direta, a animação sem câmera, emprega a pintura direta sobre esse suporte finito de filme. Esta criação de animação borrada remonta ao trabalho de diretores pioneiros na arte da pintura direta ao filme, como Len Lye (Figura 1), Norman McLaren, Stan Brakhage (atualizado nas criações de Roberto Miller, José Antonio Sistiaga, Bärbel Neubauer, Steven Woloshen, o Richard Reeves.)



Figura 1: Pedaço de filme de Len Lye, em que é possível perceber a continuidade da imagem sobre o entreframe.
Fonte: https://www.sensesofcinema.com/2007/great-directors/lye/

A animação pintada diretamente no filme incorporou a possibilidade de colorir desde os primórdios do cinema, provocando uma forma de antecipação de técnicas que posteriormente foi incorporada pela grande indústria.

Experimentos com imagens animadas e abstratas, anteriores aos falados, foram utilizados na tentativa de associar pintura e cinema. Artistas de cinema, como Walter Ruttmann, Hans Richter, Viking Eggeling e Oskar Fischinger, na Alemania Alemanha, e futuristas italianos como Arnaldo Gina y e Bruno Corra, usaram a câmera como uma forma de capturar formas e animá-las no filme. Porém, a pintura direta sobre celulose traz consigo a aleatoriedade do tempo e o corte entre as imagens no momento da projeção.

Lin Lye foi um artista neozelandês (1901) que desenvolveu uma técnica de pintura animada, na qual pintava diretamente no filme de celuloide que seria usado para criar uma animação. O processo de pintura em filme do artista era muito diferente do método tra-

dicional de animação, que geralmente envolve desenhar no papel e transferir esses desenhos para o filme, . para Para isso, trabalhou com uma abordagem gestual improvisada, muitas vezes usando técnicas de pintura abstrata e explorando as qualidades físicas do filme de celuloide, como ""uma performance ao vivo, com o filme servindo de palco e o artista como ator" " (James, 1981, p.82), atuando como uma espécie de transe criativo, pintando diretamente sobre o filme sem um plano pré-definido, deixando-se guiar pelo movimento da tinta e pelas sensações táteis do material.

Esta abordagem improvisada de Lye, aliada ao seu conhecimento técnico e à sensibilidade artística, permitiu-lhe criar uma animação expressiva e vibrante, refletindo a visão subjetiva, bem como os aspetos muitas vezes etnográficos presentes na região onde viveu.

Na Animação sem câmera, com interferência direta no filme, a intuição, o acaso e o improviso muitas vezes tiveram um papel importante na produção. Mesmo se inspirando em acontecimentos do cotidiano ou da vida real para criar personagens e situações, a improvisação permitiu aos animadores experimentar e testar novas técnicas, estéticas e poéticas de animação.

Ao contrário dessa forma, animações gravadas com o auxílio de câmeras proporcionam maior objetividade à produção, uma vez que os movimentos e as expressões reais não dependem apenas da imaginação do animador. Seja pelo maior tamanho da equipe, mais etapas de desenvolvimento e até na forma da câmera sugerir o corte, há uma ingerência cada vez maior na objetividade na produção, com previsão de roteiros cada vez más mais detalhados, utilizando *storyboards* ou incluindo até *animatics* para maior previsibilidade das cenas. Nessa abordagem, o uso dessa técnica também reduziu a importância do acaso e da improvisação na produção de animações.

O suporte como pintura

Numa forma analógica de buscar imagens e apropriar-se delas para posterior ressignificação, o artista Bill Morrisson trabalha a arqueologia das imagens cinematográficas, apontando a questão da

autoria e apropriação das obras: ele, como pesquisador de imagens, utiliza filmes encontrados e criar novas histórias,, através por meio de novas montagens de vários filmes encontrados de diferentes épocas (*found footage*). Porém, não é sua intenção a simples ordenação/ catalogação da informação diegética inserida nos filmes, que gostaria de apontar, mas justamente o contrário, a naturalidade, ou o acaso presente na imagem, que cria uma animação com os traços das imagens encontradas, inserindo assim uma informação do suporte, apontando para uma memória do próprio arquivo.

Filmes manchados pelo tempo e pela conservação reconstroem a materialidade da imagem, acentuando outro ponto visível para além da narração. Esses spots, segundo o autor, funcionam como animação, reinventando as imagens e as possibilidades de percepção imagética. No entanto, trata-se de uma imagem autônoma, criada em si mesma, sem intenção ou interferência maior por parte do autor. Tem que haver intenção ou pode o próprio acaso trazer a animação?

Um filme emblemático de Morrisson é *Light is Calling* (2004), que, baseado em trechos encontrados em uma cópia antiga do filme *"The Bells"* (1926), de James Young, mostra uma tentativa de encontro fantasmagórico entre uma jovem e um homem .oficial de guerra, atravessado pela degradação da imagem que impede um encontro objetivo. Apropriando-se das imagens, ele seleciona a velocidade, entre os quadros (fusão), as formas das manchas e como isso altera o enquadramento e o movimento resultante, transformando a invisibilidade do enquadramento em possibilidade de encontro. Trata-se de uma oportunidade que se torna possível. O cineasta Iniciou iniciou sua carreira como pintor e animador, daí seu interesse pela plasticidade/ materialidade superficial. Ele costuma usar a metalinguística na criação de histórias e conceitos. Como estudante, queria trabalhar sem diálogos e sem roteiro. Um de seus filmes mais aclamados, *Decasia* (2002), aborda esse tema da materialidade, mas através por meio da falta, do êxtase, das pessoas em transe saindo do corpo (como a prata abandona o nitrato na película cinematográfica antiga). Na Figura 2, é possível perceber essa desmaterialização do suporte pela precária conservação.



Figura 2: Frame de la película Decasia., De de Bill Morrisson
Fonte:https://www.indiewire.com/2012/01/why-new-york-is-celebrating-experimental-filmmaker-bill-morrison-give-this-man-a-gallery-49336/

Em seus filmes, o artista/arquivista utiliza “Composições e liquidez”, citando o desgaste/deterioração/dissolução do nitrato encontrado presente nos filmes antigos encontrados., Criando, assim, fantasmas e borrões que dão uma nova dramaticidade à cena. ““Não há manipulação por parte do autor, essas manchas são as mesmas que se encontram” nos suportes ocasionando uma espécie de ” ; ““Saudadenostalgia, como forma de interligação com as imagens dos filmes””.

Desta forma, inaugura uma importância da história do material no cinema (utilizado há mais tempo pela esfera artística), de onde vem, como e quando: isso funciona como um valor embutido no material, antes mesmo do trabalho. Atuando como forma de apropriação, ou mesmo como *site specific*, ao utilizar um material com uma história a priori, diferente do valor final agregado à obra de arte. Morrisson, dessa forma, atualiza a importância do arquivo, das novas concepções recriadas pelo artista diante do arquivo. Tem-se o artista como etnógrafo e arqueólogo, tão importante na busca de imagens, contrastando-as todas na internet. Se você seguir o movimento contínuo do material filmado, o desfoque se torna parte inerente do filme, como se

fosse natural. É possível perceber a diferença de pintar diretamente no filme, criando um continuum, contra a ideia de pintar quadro a quadro em cada quadro diferente, pois, quanto maior a intenção, o controle, menor o espaço para o acaso.

Desmaterialização atual

A arte contemporânea inaugura a possibilidade de uso direto dos objetos ao invés de representá-los como se fazia com a arte até a modernidade. Com esta mudança da representação para a apresentação, diretamente das imagens, há também uma mudança da técnica para o conceito. Esse paradigma fotográfico da imagem se atualiza em nossos dias com a possibilidade da Inteligência Artificial, que busca imagens prontas ou pedaços delas para a produção de novas imagens ou mesmo tem-se sua utilização destas em animações (re) criadas com elas.

Essa apropriação de imagens tão popular nos anos 90 nas artes plásticas inicia sua "entrada" na sociedade da informação visual através por meio de imagens de outras pessoas que habitam a nuvem da Internet. A fragmentação pós-moderna atua na reconstrução de imagens autônomas e autômatos, feitas diretamente por programação, onde e muitas vezes as imagens são apenas o último aspecto.

Os algoritmos funcionam juntando as peças de um mundo complexo, mas ao mesmo tempo separado da função original das imagens que se percebem na atual desmaterialização.

A enorme quantidade de imagens que circulam neste espaço virtual possibilitam a multiplicação de arquivos, inclusive de testes, onde mesmo a programação automatizada desta tentativa da primeira Inteligência Artificial, por vezes, causa erros figurativos na nova imagem gerada. Dessa forma, a automação proporcionada pelos códigos (facilitada pelo digital) possibilita a criação de animações a partir de imagens retiradas da Internet, por meio do aprendizado de máquina. Através Por meio de uma constante fusão com *morph*, as animações criadas pela Inteligência Artificial obedecem a uma aleatoriedade programada, onde em que o código vai procurar imagens e recriar

formas semelhantes, de forma a que dêem a ilusão de movimento, muitas vezes sem que o autor tenha conhecimento prévio das mesmas. imagens, apenas de conceitos aproximados ou estéticos.

A autonomia que as novas tecnologias possibilitam (Manovich, 2002) facilita a criação de animações, mas também leva a uma maior alienação do produtor diante das minúcias dos dispositivos, razão pela qual os autores que utilizam IA tendem a funcionar como trabalhadores, no sentido de Flusser (1985), sem compreender todas as possibilidades do dispositivo, utilizando a ferramenta apenas como forma de agrupar imagens semelhantes, já fornecidas pelo arquivo padrão, e localizar arquivos na Internet, ou mesmo em um arquivo pessoal.

Há, porém, uma visão romantizada, situando a animação analógica, e ainda mais no caso da animação direta sobre filme, como aqui proposto no texto, como modelo criativo e subjetivo, sem a necessária predisposição de dispositivos que possam sufocar a produção, o processo. A automação que a animação digital propõe (com *rigs* predefinidos), e ainda mais com a seleção automática de imagens programadas na IA, passa pela mão/cabeça do animador, cabendo a ele a seleção e a edição da imagem. A impossibilidade,, ou mesmo a dificuldade de apagar (*control* + Z) qualquer parte da imagem pintada diretamente no filme, pressupõe um automatismo psíquico/mecânico por parte do animador, aludindo mais ao inconsciente, mas não, portanto, alterando o processo de subjetivação, como seria o caso de um pensamento mais estruturado e consciente de busca, seleção e aceitação da animação criada com auxílio da Inteligência Artificial.

Por um lado, a Inteligência Artificial proporciona velocidade na produção, ampliando a eficiência e qualidade do produto, mas resume ou mesmo anula os processos criativos. Pode -se elencar quais tipos de automação pressupõem essa maior objetivação, pois enquanto uma ferramenta possibilita a redução de ruídos de som e imagem (*clean up*), ou a mera de compilação/edição não ocasiona grandes mudanças em especificidades criativas (Shamay- Tsoory, 2011).

Sem entrar em méritos de autoria e originalidade, podemos repensar a pergunta já obsoleta em artes sobre autoria (sobretudo

pós apropriacionismo), mas planteando uma visão à criatividade da utilização dos recursos, uma vez que a máquina realiza a compilação através por meio de obras de outrem (num primeiro momento da Inteligência Artificial). A utilização de *Machine Learning* para ensinar a automação a partir de novas imagens com menor ancoragem em moodelos já existentes (somente a partir de códigos), permite uma segunda etapa da Inteligência Artificial que cria novos modelos a partir do zero (Goldfellow, 2014) e através de Gans (*Generative Adversarial Network*), que tem como objetivo a geração de imagens coerentes.

A Inteligência Artificial modifica não só os meios de produção e criação, mas também a distribuição e, sobretudo, a experiência do público, no senti do de automação de algoritmos de visibilidade em plataformas *streammingstreaming*, mas também na mudança do paradigma da própria imagem. Efeitos recorrentes típicos da Inteligência Artificial num primeiro momento, (como Fusõesfusões, Falta falta de detalhes de mãos e pés), e num segundo momento com câmeras cada vez mais móveis.

Outra forma de utilização é o *Natural language processing* (NLP) interação entre ordenadores e linguagem humana que possibilita a transcrição automática, geração de legendas, tradução e criação de roteiros (Bazan-Gil, 2023).), ou ainda o *Deep learning* que é a geração de imagens baseadas em texto.

Apesar da impressão de que a tecnologia chegou recentemente à indústria criativa audiovisual, os sistemas de Inteligência Artificial têm sido utilizados na produção cinematográfica desde meados dos anos 2000. Um dos primeiros usos da inteligência artificial em animação foi para a simulação de multidões com o programa Massive, que possibilitava a inserção de vários seres com variáveis de movimento e poder de tomadas de pequenas decisões. Uma década depois a Pixar desenvolveu o software Genesis que possibilita a criação de animais e criaturas para suas futuras animações.

Com softwares de pintura digital, desenvolvimento de ferramentas de software inovadoras que facilitam a otimização do fluxo de trabalho na rotoscopia, e atualmente com a mera transformação de texto em

imagens em movimento, é possível criar animações com um simples comando (*prompt*).

A modo de conclusão

A Inteligência Artificial oferece ferramentas que permitem aos criadores explorar novas dimensões estéticas e narrativas. A capacidade dos algoritmos de gerar imagens e animações a partir de grandes volumes de dados permite a criação de obras que ultrapassam os limites da imaginação humana convencional. Por exemplo, técnicas de aprendizado de máquina podem simular e combinar estilos artísticos de formas inovadoras, proporcionando aos artistas um repertório visual inédito e dinâmico. Esse potencial para a criação de visões artísticas únicas e surpreendentes representa uma expansão significativa das possibilidades poéticas na animação.

Outra contribuição poética da Inteligência Artificial é a sua capacidade de criar experiências interativas e imersivas. A animação pode se adaptar em tempo real com base nas ações do espectador, resultando em uma experiência personalizada que redefine a relação entre o público e a obra. Essa interatividade não só engaja o espectador de maneira mais profunda, mas também transforma a narrativa em um processo colaborativo, onde em que a experiência estética é moldada pela participação ativa do público.

No entanto, a automação introduzida pela Inteligência Artificial também levanta questões importantes sobre o papel do acaso na criação artística. A espontaneidade e a imprevisibilidade, muitas vezes consideradas essenciais para a expressão poética, podem ser impactadas pela precisão e previsibilidade dos algoritmos. A capacidade de programas atuais para gerar conteúdo com base em padrões definidos pode reduzir a presença do acidente e de ruídos, um elemento que muitas vezes contribui para a autenticidade das criações artísticas. A automação, ao tornar o processo de criação mais sistemático e controlado, pode minimizar o papel da aleatoriedade e da surpresa que são parte integrante do processo criativo humano.

Provoca também uma reflexão sobre a autoria e a originalidade da arte. Quando uma obra é criada em grande parte por algoritmos

e redes neurais, surge a questão sobre quem deve ser creditado como autor. A interação entre a criatividade humana e a capacidade técnica automatizada desafia a noção tradicional de autoria, levantando questões sobre a autenticidade e o valor da contribuição humana no processo criativo.

As possibilidades poéticas da Inteligência Artificial na animação são vastas e oferecem novas oportunidades para a expressão artística, pois ela permite a exploração de novas estéticas e narrativas, além de criar experiências interativas que alteram as formas perceptivas do espectador até então. No entanto, é fundamental considerar os impactos da automação na presença do acaso e na espontaneidade, elementos que frequentemente são valorizados na criação artística. A integração da Inteligência Artificial na animação não apenas expande os horizontes criativos, mas também nos desafia a reavaliar o significado da autoria e da criatividade na arte contemporânea.

Referências

BAZÁN-GIL, Virgínia. *Artificial intelligence applications in media archives*. ***Profesional de la información,*** v. 32, n. 5, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.3145/epi.2023.sep.17

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Ed Hucitec. São Paulo, 1985.

GOLDFELLOW. Ian. ***Generative Adversarial Networks***. arXiv:1406.2661v1 [stat.ML] 10. Jun, 2014.

HILL, Helen. ***Recipes for Disaster:*** *A Handcrafted Film Cookbooklet*. New Orleans: Edited by Helen Hill, 2001.

JAMES, David. *The Art of Direct Film: Stan Brakhage, Harry Smith, and Sidney Peterson*, ***Cinema Journal,*** 1981.

KASHMERE, Brett. ***Lye, Len.*** *In* ***Sense of cinema,*** 2007, n. 43, 2007. Disponível em: https://www.sensesofcinema.com/2007/great-directors/lye/.

MANOVICH, Lev. ***The Language of New Media***. MIT Press, 2002.

SMITH, T. F.; WATERMAN, M. S. *Identification of Common Molecular Subsequences*. **J. Mol. Biol.**, v. 147, p. 195-197, 1981.