



Programa de Pós-Graduação em
Antropologia • UFPA

Edilson Pantoja da Silva



RETRATOS DO OUTRO.COM
conectividade, visibilidade e existência na rede social
Tese de Doutorado



Belém, Pará, 2015.



Programa de Pós-Graduação em
Antropologia • UFPA

Edilson Pantoja da Silva

RETRATOS DO OUTRO.COM
conectividade, visibilidade e existência na rede social

Tese de Doutorado

Belém, Pará, 2015.



Edilson Pantoja da Silva

RETRATOS DO OUTRO.COM
conectividade, visibilidade e existência na rede social

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Pará. Orientador: Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves.

Belém, Pará 2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Silva, Edilson Pantoja da, 1968-

Retratos do outro.com: conectividade, visibilidade e
existência na rede social / Edilson Pantoja da Silva. -
2015.

Orientador: Ernani Chaves.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas,
Programa de Pós-Graduação em Antropologia,
Belém, 2015.

1. Comunicações digitais Aspectos sociais.
2. Tecnologia Aspectos sociais. 3. Redes
sociais. 4. Fotografias. 5. Ética. I. Título.

CDD 22. ed. 303.4833

Edilson Pantoja da Silva

“Retratos do outro.com - conectividade, visibilidade e existência na rede social”

Belém, agosto de 2015

Banca examinadora:

Examinador Externo

Prof. Dr. Fábio Fonseca de Castro – Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM/UFPA).

Examinador Externo

Prof. Dr. Relivaldo Pinho de Oliveira – Universidade da Amazônia (UNAMA)

Examinadora Interna

Profa. Dra. Jane Felipe Beltrão – Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA/UFPA)

Examinadora Interna

Profa. Dra. Cristina Donza Cancela – Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA/UFPA)

Examinador Suplente

Prof. Dr. Fabiano de Souza Gontijo – Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA/UFPA)

Orientador

Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves – Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA/UFPA)

Conceito:_____

Para Cleide, Vinícius e Lia com mil perdões pelo tempo roubado.

Para D. Antonia, base-mãe querida.

À memória de meu Pai, Zé Pantoja.

Para os amigos Ricardo Torres e Jorge Allen.

Agradecimentos:

Ao Prof. Dr. Ernani Chaves pela grande oportunidade, generosidade e sutileza no orientar.

Ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia – PPGA pela aceitação e receptividade.

Aos professores doutores Fabiano Gontijo, Jane F. Beltrão, Denise Schaan, Flávio Leonel, Hilton Silva, Cybelle Salvador Miranda e Edna Alencar pela introdução ao mundo Antropologia.

RESUMO:

A tecnologia das redes sociais da web permite que pessoas se conectem virtualmente a outras, que se comuniquem e se mostrem por imagens várias, mensagens textuais e interações diversas com tal intensidade e constância, que o ambiente virtual aí formado se constituiu extensão da vida social e cultural, a plasmar e potencializar novos modos de existência, nos quais a figura mais evidente, ante a qual todo o conjunto se personaliza, é a do indivíduo: centro das redes sociais, a narrar e representar a própria existência e concepção de mundo em primeira pessoa. Simultaneamente ao realce individual, porém, se dá uma fusão geral, tanto pela interconexão que dá corpo a uma comunidade biotecnológica planetária, quanto pela replicação de práticas culturais similares, fundadas em valores também gerais, dos quais a conectividade e a visibilidade estão entre os principais. Tal complexidade de fundo tem sido pouco considerada por críticos que denunciam o aspecto aparentemente supérfluo dessas redes, voltado, segundo tais críticas, apenas à autoexibição a qualquer custo, inclusive, da privacidade. A etnografia aqui desenvolvida considera essa complexidade em sua reticularidade mais ampla, a também contemplar fenômenos exteriores ao âmbito imediato das redes sociais, fenômenos de ordem mercadológica, tecnológica, publicitária e política, que permitiram melhor compreensão do movimento geral. Recorreu ainda a informações diacrônicas sobre a retratística e a busca de visibilidade tanto na tradição ocidental quanto fora dela, a fim de, por critérios comparativos, proporcionar visão ainda mais abrangente do fenômeno nas redes sociais. Tal compreensão, contudo, não se teria dado a contento sem o reconhecimento de um fundo existencial subjacente às práticas de visibilidade, as quais, se é verdade que fomentam uma espetacularização da individualidade, mediante a construção de idealizações, de outro lado denotam trágica relação com o Tempo. Mas, se a etnografia, enquanto texto analítico e interpretativo dessas práticas, tem a pretensão de ser, ela própria, um retrato-relato desse “outro” que aí se mostra, tal pretensão se torna, ela mesma, objeto de autoquestionamento cuja consequência é o reconhecimento de sua própria natureza conflituosa, dividida que se encontra entre motivações de ordem epistemológica, pelas quais tende a tomar o “outro” como objeto de análise, e o constrangimento ético, expressão da consciência de que este “outro” jamais pode ser reduzido a tal condição.

Palavras chave: conectividade, visibilidade, fotografia, autorretrato, existência, ética.

ABSTRACT:

The technology of web social networks allows people to connect virtually with others, to communicate and show themselves in various pictures, textual messages and several interactions with such intensity and constancy, that the virtual environment therein formed constitutes an extension of social and cultural life, to shape and enhance new ways of existence, in which the most evident figure, through which the whole set is personalized, it is the individual: center of the social networks, narrating and representing the very existence and world conception at first person. Simultaneously to the highlight of the individual, however, is given a general merger, both because of the interconnection that embodies a global biotechnology community, and of the replication of similar cultural practices, founded on values also general, of which the connectivity and visibility are among the main. This complexity of fund has been little considered by critics who denounce the seemingly superfluous aspect of these networks, aimed, according to these critics, only to auto-exhibition at any cost, including, of privacy. The ethnography here developed considers this complexity in its broadest reticularity, to also contemplate exterior phenomena to the immediate scope of social networks, phenomena of mercadological order, technological, advertising and political, which allowed a better understanding of the general movement. It also resorted to diachronic information on portraiture and the search for visibility, both in the Western tradition as out of it, in order to, by comparative criteria, providing a view even more embracing of the phenomenon in social networks. This understanding, however, would not have been successful without the recognition of an existential background underlying to the visibility practices, which, if it is true that they foster a spectacularization of individuality, by building of idealizations, on the other side, denote tragic relationship with the Time. But if ethnography, as analytical and interpretive text of these practices, have the pretension to be, itself, a picture-reporting of this “other” that shows himself there, such a claim becomes, itself, a self-questioning object whose consequence is the recognition of his own conflicted nature, divided as it lies between motivations of epistemological order, through which it tends to take the “other” as an object of analysis, and the ethical embarrassment, expression of the consciousness that this “other” can never be reduced to such a condition.

Key words: connectivity, visibility, photography, self-portrait, existence, ethics.

SUMÁRIO:

Introdução	10
Capítulo I: Entre “Lá e Aqui”	20
Capítulo II: Paisagem cibernética	43
Capítulo III: Metamorfo	73
Capítulo IV: Espetáculo e tragédia na vitrine do Tempo	119
Capítulo V: O rosto do Outro.com [Conclusões]	177
Referências:	197

INTRODUÇÃO

Minha inserção no contexto das redes sociais do ciberespaço, onde a tela eletrônica desempenha papel fundamental na experiência contemporânea de mundo, tem a ver com algo que remonta ao início de 1980, quando minha mãe, jovem viúva – mamãe ficou viúva aos vinte sete anos -, mudou-se com os cinco filhos pequenos para Capanema, cidade do nordeste paraense, distante 150 quilômetros da capital. Com a mudança, deixávamos para trás o ambiente de floresta, ribeirinho (rio Gurupi, na fronteira com o Maranhão), de grandes distâncias e pouca densidade populacional, em que o rádio era a única tecnologia eletrônica de informação a nos conectar ao mundo externo. Este era o “estrangeiro”, fosse nacional ou não, cujas notícias no rádio nos fascinavam de algum modo e convidavam a imaginar. E quando algum conhecido viajava ou adoecia e era levado a hospitais nas cidades (Capanema e Bragança eram as mais próximas), era ao rádio que se recorria para mandar “mensagens” aos do interior, em programas comumente matinais, que tinham espaço específico em sua programação para aquelas informações. O rádio conectava assim um mundo, do qual fazia parte, baseado na pouca excitação visual da paisagem ribeirinha ou do interior da floresta, quase homogênea, e na rica oralidade das histórias contadas à noite sobre caçadas, roçados, brocados, plantações, pescarias, viagens, visagens, o desconhecido. Com a mudança nós também deixávamos o ambiente a que meu pai, regatão, então falecido há pouco mais de três anos, dedicara a vida, em idas e vindas entre Marajupema - onde nasci e vivemos até eu e meu irmão mais velho completarmos idade escolar, próximo das terras indígenas do Alto Gurupi - e a Pará-Maranhão, termo com que então chamávamos genericamente as duas vilas co-irmãs separadas pelo rio mas unidas pela ponte da BR-316, na fronteira entre os dois estados: Boa Vista, no Maranhão, e Alto-Bonito, no Pará, onde havia escola formal, e de onde sempre retornávamos a Marajupema nos meses de folga escolar.

A mudança para Capanema - minha mãe queria que tivéssemos acesso a escolas “mais adiantadas” – provocou abrupta ruptura com aquele mundo baseado na oralidade, dada a visualidade movimentada e colorida da “cidade grande”, das ruas e da tela eletrônica dos aparelhos de televisão, onde o mundo de fora ficava a poucos metros da vista. Na época, pouquíssimas casas na rua em que fomos morar, num bairro periférico, tinham tais aparelhos, e era comum então que recebessem os vizinhos para “assistir”. Certa vez, uma menina me explicou, a propósito de imagens que mostravam cortadores de cana em Cuba, que assim como nós víamos pessoas de outros lugares na televisão, eles também nos viam por lá. A televisão mostrava pessoas e, ao fazê-lo, suscitava, com seu caráter especular, o desejo de

reflexo no espectador. De também estar e se ver na tela, como relatou Walter Benjamin (1994:183) a propósito do cinema: “Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmado”. Então, as pessoas de minha rua, a maioria sem qualificação profissional, inclusive minha mãe, trabalhávamos na safra de pimenta-do-reino, onde era comum aos adultos levarem os filhos que já podiam ajudar na colheita. E ainda que aquilo me parecesse misterioso, não deixei de ver sentido nas palavras da menina. Sim, que diferença poderia haver entre cortadores de cana e apanhadores de pimenta-do-reino?

A tela parecia conter a promessa de mostrar todo mundo mesmo. Principalmente, através das novelas, onde, estranhamente, para nossa realidade, pessoas pobres viviam em casas que pareciam de ricos, deitavam nas camas com calças, camisas e sapatos, e pareciam nunca ficar desarrumadas. Nas novelas, a televisão mostrava um mundo ideal com o qual, não obstante a distância social, e talvez por isto mesmo, era possível a nós nos identificarmos, fosse pelo sonho de ter uma vida como a deles, de ser como eles, fosse por encanto da própria tela. Afinal, como diz Arlindo Machado – *O sujeito na tela* (2007) - a propósito da tela cinematográfica: “O sujeito pode, portanto, no mesmo momento em que vê, esquecer-se de quem é e se reconhecer naquele que está sendo visto por ele” (53).

No decorrer da década, enquanto crescia, vi as telas de tevê se multiplicarem na rua, a se apresentarem em praticamente todas as casas, inclusive na nossa, em preto-e-branco, e logo no início da década seguinte outro tipo de tela eletrônica começava a aparecer na cidade, principalmente nas lojas, aonde o computador chegava para facilitar transações comerciais, movimentações de estoque, cálculos e, confesso, não sei que mais. Na metade dos anos noventa (1995), mudei-me para a capital, para cursar a graduação em filosofia, e fiquei mais próximo do computador, quando, por volta de 1996-97, os estudantes vinculados ao Centro de Filosofia e Ciências Humanas passaram a dispor de um “Laboratório de Informática” onde, mediante concorridas reservas de horários, podíamos digitar nossos trabalhos acadêmicos e imprimi-los numa das hoje aposentadas impressoras matriciais. Com o avançar do tempo, o computador de mesa, antes restrito, como a televisão em minha rua, avançou pela cidade e ganhou acesso à rede mundial de computadores, internet, com serviço de conexão discada, facilitada pelo barateamento das linhas telefônicas - antes caríssimas -, devido à concorrência do serviço de telefonia celular. Ao mesmo tempo, as máquinas de fotografia analógica, cujo produto mais popular em meus tempos de infância eram os monóculos, eram substituídas pelas digitais: em breve, as quatro tecnologias convergiriam para um único suporte: o *smartphone*. Enquanto a tecnologia de conexão à internet melhorava, os primeiros sites pouco

ou nada interativos davam lugar a blogs dinâmicos, em que usuários comuns podiam opinar, interagir, e criar seus próprios blogs, a informação tornava-se bilateral, dinâmica, relações cotidianas, em torno de interesses específicos, ultrapassavam distâncias físicas, amizades surgiam sem que pessoas necessariamente precisassem se conhecer fisicamente - eu inserido em toda essa movimentação, no segmento dos blogs literários, onde o uso de fotografias pessoais não era comum. Mas a febre dos blogs logo esfriaria ante o advento do que se tem denominado terceira geração da web, caracterizada por sites mais interativos e personalizados, nos quais a informação são as próprias pessoas, seu cotidiano, suas fotografias, sua vida na tela mais ou menos como antecipara aquela menina que, por sinal, hoje mora em Goiânia e é minha amiga no Facebook. É claro que saltei fases importantes, mas, do ponto em que estamos, nós, que acompanhamos o início, sabemos mais ou menos como chegamos. Como a tecnologia digital veio corresponder ao desejo de visibilidade, pela conectividade mundial, pela autopublicidade, a moldar o contemporâneo, erigindo valores e costumes transculturais, enquanto nossa vida, nossos corpos, nossas mentes estendem-se para o ambiente virtual da tela e além dela, para as máquinas, para a fusão cibernética com todos os outros ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, visamos, com nossas fotografias e narrativas cotidianas, demarcar nossos próprios contornos, nossa individualidade, nossa especialidade. Este ensaio é minha tentativa de ver o sentido dessa grande movimentação, e este é o motivo por que inicio o texto a falar em tons biográficos. Pois quem vê, vê desde certo lugar, certa *situação*. É a situação em que alguém se encontra que, digamos, “faz todo o sentido” no ver. Ora, a *situação* de alguém é o lugar a que ele, momentaneamente, chegou. Em termos metafóricos a biografia designa o caminho percorrido até o lugar em que se encontra aquele que vê. Disto resulta que, embora a olhar para o que está diante de si, é a própria situação que caracterizará sua *perspectiva*. Seu olhar. Um exemplo: tivesse eu lido livros diferentes do que li para esta pesquisa, ou tivesse lido menos, ou mais, em termos de leitura esta quantidade e sua respectiva qualidade seriam, neste exemplo, o lugar de onde vejo, minha situação. Outro exemplo: tivesse nascido e crescido em Capanema, e sido privado da existência na fronteira do Pará com o Maranhão, com o rio e a floresta, esta privação seria um caracterizador, neste exemplo, de meu ponto de vista. Dou um terceiro exemplo: aos treze anos, a arder de febre numa rede, em casa, em Capanema, eu olhava distraído para o teto, para o telhado pouco acima da rede: nas telhas cinzas de cimento o tempo deixara marcas, manchas esbranquiçadas... Então, enquanto olhava, percebi que contornos de uma mancha se fundiam a outros de outras, ou então, numa mesma mancha, seu contorno, sua coloração mais clara nuns

espaços, mais escura noutros, e também o *dégradé* entre eles – eram contornos, volumes e imagens dos super-heróis dos quadrinhos que eu bem conhecia das revistas: eram os personagens nas linhas, contornos e volumes das telhas. Não conhecesse os heróis, não os acompanhasse nas revistas, eu não os veria, não os reconheceria. Dá-se o nome de pareidolia a esse gesto de olhar que dá sentido ao olhado; sentido que, não fosse o gesto fertilizante, não haveria: o olhado não se faria “matriz”. O termo “pareidolia” [do grego *para*, que é junto de ou ao lado de + *eidolon*, imagem, figura ou forma] é usado para referir o fenômeno psicológico e visual pelo qual alguém reconhece sons ou imagens com sentido onde, a princípio, não é o caso. São Jorge na lua e bichinhos infantis em nuvens são gestos pareidólicos. Tomarei aqui então o termo conceitualmente para referir o envolvimento do pesquisador com o próprio mundo de significados, envolvimento este que, de certo modo, lhe encaminha o “olhar” pelo qual apreende o não-familiar, convertendo-o naquele ou num que lhe seja próximo. Pareidólico então é o olhar fertilizador lançado desde a *situação* em que se encontra aquele que olha. A biografia, portanto, é a caminhada de alguém, em termos metafóricos, até o ponto em que se encontra e de onde, no momento, pode olhar. Talvez este lugar não seja o melhor em termos ideais, mas é o melhor em termos de possibilidade: o melhor possível. Ora, tendo vivido a primeira infância às margens do rio Gurupi, o que me gerou inúmeras experiências; tendo vivido dos onze anos aos vinte seis em Capanema, o que me proporcionou tantas outras, e tendo vivenciado em Belém esta imersão no ambiente da web, inserido em sua dinâmica e, sobretudo, em sua lógica associativa, hipertextual, isto tudo, na medida em que constitui o lugar de onde olho, a buscar o sentido anunciado, fará, como dito, *todo sentido*. Pois, além de tudo que mencionei, por exemplo, a formação acadêmica inicial em filosofia, há outras duas formações importantes a caracterizarem minha situação, e, portanto, o direcionamento de meu olhar de pesquisador, que são o mestrado em estudos literários, e, nos estudos doutorais em antropologia, minha identificação com certas discussões de ordem epistemológica, eu, que, por exemplo, em filosofia, também apreciei conhecer a discussão do *Ceticismo Antigo* acerca de nossa ausência de critério para acessarmos ou reconhecermos a verdade, de onde a noção de *verossimilhança* foi a única possibilidade restante a qualquer pretensão cognitiva de acesso à verdade; eu que, também, no que tange à *Filosofia da Ciência*, tenho assistido debates [veja-se, entre outros, os clássicos da disciplina *A estrutura das revoluções científicas*, de Thomas Kuhn (1997) e *A lógica da pesquisa científica*, de Karl Popper (2004)] sobre o frágil tatear das ciências em busca de segurança para seus enunciados, sem dispor, no entanto, de nada mais que certezas

provisórias, logo à frente revistas; enfim, em Antropologia, no período de formação, me envolvi com profundo interesse nos debates dos chamados “pós-modernos” em torno da representação etnográfica, em torno das relações de poder a envolver a escrita, as acusações lançadas sobre os antropólogos a terem-nos como tipos especiais de ficcionistas; eu, que escrevo ficções, romances, pequenas narrativas ficcionais, assisti com vivo interesse as acusações lançadas sobre os antropólogos, sobre suas técnicas de representação a incidir seriamente no retrato tecido sobre o *Outro*... Então, tendo também me envolvido bastante com o tema da ética em filosofia, sobretudo a ética kantiana, passei, desde que fui apresentado a esses debates, a reconhecer em minha pesquisa nada mais, nada menos, que aqueles mesmos problemas, a envolver o problema relacionado “à crise da representação”, que passei “a ver” como decorrente de um conflito, no âmago da Antropologia, entre sua pretensão epistêmica e seu [como eu via] simultâneo constrangimento ético ante a representação do *Outro*... Ora, de certo modo, isto compõe então, meu modo de *olhar* para minha própria pesquisa: o modo como vejo, note-se, resulta de muitas associações, conexões, no foco de meu olhar, “nó” onde toas essas referências se encontram, similar aos grafos da web, das redes sociais... Por outro lado, encontrei, tanto em minha formação filosófica e literária, quanto em minhas experiências pelos lugares passados no caminho de minha biografia, recursos alegóricos diversos a me auxiliarem na interpretação de questões relacionadas a meu tema e campo de pesquisa, campo, aliás, cuja reticularidade, cuja hipertextualidade, só me abriram ainda mais os olhos para olhar a rede, a web, como metáfora, tanto de minhas associações alegórico-interpretativas quanto na concepção e composição do texto, como passo a discorrer.

No início de *A interpretação das culturas*, Clifford Geertz (2011:03) evoca Susanne Langer, segundo a qual, em *Philosophy in a New Key*, certas ideias “surgem com tremendo ímpeto no panorama intelectual”. Tais ideias, continua Geertz, “solucionam imediatamente tantos problemas fundamentais que parecem prometer também resolver *todos* os problemas fundamentais, esclarecer todos os pontos obscuros”. Então, ele fala da ideia de cultura, na qual se move, e para a qual propõe um delineamento necessário. Eu faço esta referência para dizer que hoje, cada vez mais, a metáfora da rede serve à configuração de um tipo de pensamento e, conseqüentemente, de uma visão de mundo. Em *Jamais fomos modernos* (2009), Bruno Latour, que acusa a modernidade de construir fronteiras ônticas e epistêmicas numa realidade inteiramente reticular, mostra como tudo que se refere a essa concepção de mundo, suas aparentes separações fronteiriças, suas oposições, como isto, na verdade, é feito de associações, de conexões, a compor uma grande rede, à qual a ciência, ela também

reticular, deve estar atenta. Embora concorde com Geertz em sua crítica quanto à necessidade da crítica dessas ideias “abre-te-sésamo”, o que o avanço do movimento intelectual se encarregará de fazer, conforme necessidades vindouras, reconheço, no entanto, que vivemos um momento importante à luz do que me parece ser uma dessas “*grande idée*”. Então, recorro a isto justamente para ressaltar o papel que a metáfora de rede hoje desempenha para o pensamento, para os novos hábitos e para a produção da ciência. Daí, a meu ver, a afirmação de Latour, de que jamais fomos modernos, porque a modernidade, segundo ele, se estabeleceria com base em separações, como, por exemplo, entre natureza e cultura e outras oposições. Mas hoje, com o auxílio da vivência reticular da web, o pensamento tem atentado para as conexões e borramentos de fronteiras, a que Pierre Lévy (1996) denominou “Efeito Moebius”, conceito a que me refiro no texto. Mas por que evoco tudo isso? Evoco porque minha concepção deste trabalho parte também da natureza do campo, que é reticular, e o modo como eu o concebi foi segundo os princípios que Pierre Levy (1997:25-26) diz serem característico do hipertexto – a metáfora do hipertexto – então, dei ao texto um aspecto metonímico, indicial, posto numa relação de contiguidade com o próprio campo, a proceder de associação em associação a procurar em mim, no ponto em que me encontro, modos de “ver”, de produzir e atualizar significados. Então, o modo como me conduzi foi justamente a valorizar minha situação, mas ressalto que, embora não me esforçasse, seria dela ainda que eu olharia. Deixar que ecoassem as associações, os deslocamentos, e que a interpretação fluísse, e que eu me valesse, portanto, desses diversos retornos a mim mesmo, ao meu olhar para a interpretação. Então, em algumas vezes eu me vali de metáforas, de alegorias literárias, míticas, outras vezes foi a referência filosófica, devido a minha formação; outras vezes, foi a minha própria origem, ribeirinha, cabocla, meu lugar, meus conhecidos, situações. Então, tudo isso se vinculou, se associou na composição do texto.

Assim, em sua organização, em sua configuração, segui procedimento também reticular, portanto, arbitrário, conforme a lógica associativa, a contemplar, além da lógica da rede, também os temas de que me ocupo, e dividi-o em tópicos que denominei “cliques”. O “clique” é onomatopeia que tanto remete ao instantâneo, ao aperto do botão no ato mesmo da fotografia, como também designa o som do toque, do aperto no mouse ou na tecla do computador ou na tela do dispositivo *touch screen*. Então, o clique tem a ver com a fotografia, tem a ver com a navegação na rede. E eu quis significar isso. Mas eu também quis significar as acoplagens, as conexões cibernéticas, sobretudo no caso do ciborgue, ao montar-se, ao acoplar seus membros, seus órgãos. E o texto é concebido desse modo, focado nos problemas

de que me ocupo, mas inteiramente aberto a *insights*, a pequenas iluminações na procura do sentido para o ver, de modo que o clique é também – me excedo, reconheço -, uma remissão ao signo dessas iluminações usado principalmente na linguagem visual dos quadrinhos (HQ's), que é a imagem de uma lâmpada que se acende, num “clique”, sobre a cabeça dos personagens. Uma outra vertente da lógica associativa é o modo como organizei e tentei representar as imagens que, vez por outra, dividem lugar com o texto verbal, a partir da ideia de associação, de conexão, e da ideia de *montagem*, portanto, que é uma ideia presente na concepção do trabalho de Aby Warburg, com o seu famoso Atlas Mnemosyne, que expressa sua leitura da história da arte, que é também como ele lê a cultura, na perspectiva dessas associações, segundo uma concepção de sobrevivência cultural e artística, conforme sua ideia de fórmula de páthos [*Pathosformel*] e de sobrevivência das formas [*Nachleben*]. A minha ideia se inspira nisso, nessa concepção. Warburg, que eu conheci através de um antropólogo visual, que é o professor Etienne Samain, da Unicamp, a partir de seu livro *Como pensam as imagens* (2012), fundamental para eu chegar a Warburg. Então, a distribuição das imagens também tem essa ideia de conexão, de associação, de deslocamento, de ruptura como é característico do hipertexto, como é característico da concepção, de Warburg, da *sobrevivência*, dos “tempos fantasmas”. O texto está organizado nesta perspectiva. Por conta disso, eu, voluntariamente, não fiz questão de seguir certas burocracias acadêmicas com relação a imagens, a legendas. Como antropólogo visual, eu quis deixar que as imagens apresentassem seu discurso, sua linguagem; que estivessem articuladas com o texto, mas, não necessariamente, servissem para ilustrar momentos do texto. Às vezes elas seguem um caminho próprio, e, no fundo, seguem um caminho próprio na medida de suas conexões. Então, basicamente, isto, com relação à organização do texto, à configuração do texto, que, por sua vez, reflete o pensamento que o concebeu, nos diversos momentos de sua concepção, ela mesma, como ato de pensamento, atravessada por fissuras, deslocamentos, rupturas, abandonos, retomadas, desvios, e descaminhos por associações diversas, como no processo de navegação no ciberespaço, de link em link, a percorrer um caminho próprio, conforme se deram as evocações no processo, conforme os “clarões”, as sinapses mediante os quais determinados significados, determinadas construções se atualizaram em determinado instante, conforme a “micropolítica” interna aos significados, a formar uma rede de significados sempre moventes, mas a brilharem num dado momento, arbitrariamente atualizados, embora, não, inertes, na forma do texto, como, a propósito, refere Lévy (1997:24-25):

O sentido de uma palavra não é outra senão a guirlanda cintilante de conceitos e imagens que brilham por um instante ao seu redor. A reminiscência desta claridade semântica orientará a extensão do grafo luminoso disparado pela palavra seguinte, e assim por diante, até que uma forma particular, uma imagem global, brilhe por um instante na noite dos sentidos. Ela transformará, talvez, imperceptivelmente, o mapa do céu, e depois desaparecerá para abrir espaço para outras constelações.

A significação, seja como processo do “ver”, seja como seu produto, se dá através de uma evocação que associa. Então, o sentido daquilo que se observa brota a partir das conexões possíveis e alhures, tecidas segundo critérios muito próprios durante o processo de evocação. Esse caminho das associações diversas evocadas é que comporão o sentido: ele brota desde a posição, desde a situação daquele que evoca. Logo, um sentido de algum modo único, ainda que comunicável. Ainda que capaz de ser acolhido por outros que leiam ou que ouvem aquele que formou pelas suas associações o sentido. Então, é nessa perspectiva da associação, mas também do deslocamento, do pensamento que se desloca em associações, e nesse processo constrói o sentido, é daí que brota, portanto, o significado, o discurso, o retrato. Ora, isso é muito próximo do que diz Roy Wagner (2010) sobre a invenção, quando diz que no processo etnográfico o antropólogo vai recorrer a sua cultura para inventar uma cultura para o nativo. Ao encontrar sentido na ética, por exemplo, movimento-me em algo que já faz sentido para mim. Algo que me é prévio. Nota-se nisso um movimento pelo qual eu recorro à Filosofia, que é minha referência. Ora, esta recorrência é o próprio movimento para mim, para meu mundo, para aquilo que sou previamente. É um movimento para os recursos de que disponho para olhar e ver, para interpretar aquilo com o qual agora me deparo. Bom, como creio haver me demorado mais que o suficiente nestas considerações, passo a expor o teor dos cinco capítulos, o último dos quais também me serve de conclusão.

1 – No primeiro capítulo, que denominei “Entre lá e aqui”, reflito sobre minha própria experiência etnográfica no ambiente virtual: como procedi em campo, minhas dificuldades, minhas estratégias de superação das mesmas, meu direcionamento teórico em meio a um diálogo interno, com autores da disciplina, direcionado para a distinção que esses mestres fazem entre campo [lugar da pesquisa] e gabinete [lugar de elaboração da escrita].

2 – O segundo capítulo, denominado “Paisagem cibernética” visa justificar o uso do conceito de “paisagem”, utilizado em Antropologia, para o ambiente digital e semiótico das redes sociais. A importância desse recurso está no fato de que, conforme minha adoção teórica para tanto – o pensamento do antropólogo britânico Tim Ingold, para quem a paisagem, como “campo de prática” “lugar de rastros”, “cenário da prática”, é o que permite a

evolução cultural, uma vez que, embora herdando referências de seus antepassados, o homem de dado contexto temporal também transforma o meio e transforma-se junto, faz-se a si mesmo. Minha intenção com isto é preparar o terreno para dizer, no capítulo seguinte, amparado em outras referências teóricas, que o ser do homem, sempre em aberto, está apto a novas atualizações, inclusive, para sua acoplagem ao inorgânico – o sintético tecnológico.

3 – No terceiro capítulo, a que chamei “Metamorfo”, questiono alguns críticos das redes sociais, segundo os quais estas nos seriam prejudiciais, a atentar contra a privacidade, e a nos estimular a um estilo de vida supérfluo, pautado no culto da aparência, assim como a desvirtuar a ideia de amizade. Além disso, situo a discussão sobre o movimento geral pró- visibilidade, em meio ao qual nos acostumamos a conviver com câmeras por todos os lugares, e a saber que somos vigiados por certos poderes. Em meu questionamento, recorro à tradição filosófica e política a fim de mostrar a potência subjacente à conectividade digital contemporânea, e à amizade virtual enquanto capaz de moldar novos modos de existência. Mostro como o jogo visibilidade *versus* invisibilidade, assim como a conectividade digital constituem poderosos modos de enfrentamento dos poderes tradicionalmente constituídos, obrigando-os a se reconfigurarem, modo este alicerçado, entre outras bases, na noção de amizade virtual.

4 – Este capítulo é dedicado à reflexão sobre nossas estratégias de visibilidade na rede social, os modos como nós nos mostramos, e os tipos padrões de nossos posts, o que me levou a um diálogo com vários teóricos da imagem em geral, da tecnologia, da retratística e da fotografia em específico, dado ser o retrato fotográfico um dos temas de minha pesquisa, assim como, inevitavelmente, com determinados filósofos ligados a minha interpretação. Em resumo, sobre nossa busca de visibilidade, classifiquei nossos posts em cinco tipos fundamentais, a saber: 1 - o cosmético; 2 – o caótico; 3 – o cômico; 4 – irônico ou cínico; e 5 – non sense. Quanto a essa classificação, que é apenas didática, para fins de análise, argumento que ambas estão mais ou menos associadas, que não são estanques, e que diversas funções podem ser encontradas num mesmo post. Alerto, ainda, que tal classificação não é exaustiva. Apesar da classificação, defendo que um mesmo pano de fundo é subjacente a todos os tipos: nossa trágica relação com o tempo. Que, subjacente a quaisquer de nossos posts, há uma sinalização de nossa finitude. “Espetáculo e tragédia na vitrine do tempo” foi o título que dei a este capítulo.

5 - Neste capítulo, intitulado “O rosto do Outro.com”, deparo-me com um paradoxo presente em meu trabalho, que é inerente ao trabalho de quase todo antropólogo: o de portar-

se como intérprete e analista de situações respeitadas a outras pessoas, a lançar sobre elas, sobre seus hábitos, seus procedimentos, comportamentos, visões de mundo, sua cultura, enfim, uma perspectiva que, embora cuidadosa, tende a ser particular, e cuja consequência é formar um retrato/relato em geral unilateral, parcial e, conseqüentemente, limitado, mas que, no entanto, aspira à verdade científica ao mesmo tempo em que, por conta disso, pode infringir a ética. O conflito entre pragmática científica e a vocação ética da Antropologia são aqui discutidos mediante uma dupla evocação: da tradição teórica e analítica da retratística, e da chamada “crise da representação” em Antropologia.

ENTRE “LÁ” E “AQUI”

Clique I

Terá sido Clifford Geertz um dos primeiros a comparar o antropólogo com o artista. No caso, o escritor, quando chamou a atenção para o aspecto estilístico, retórico, literário da antropologia. Em *A interpretação das Culturas* (2011), publicado originalmente em 1973, ele se mostra bem a par do caráter autoral do etnógrafo e concebe o escrito etnográfico como “construção das construções de outras pessoas”, “interpretações... de segunda e terceira mão” (07). Chama a atenção para a natureza *escritural, textual, enunciativa*, de toda representação etnográfica, de toda representação antropológica. E ante a pergunta que ele próprio emite: “O que faz o etnógrafo?”, responde: “Ele escreve” (14). Quinze anos depois, a questão sobre a estilística do texto antropológico, e de como ela se conecta a temas como a objetividade desse texto e a autoridade do antropólogo, se mostra mais madura, ou pelo menos, mais clara: *Obras e vidas – o antropólogo como autor* (2009) é dedicado a pensar a pesquisa e o texto etnográficos a partir da relação fundamental com seus respectivos espaços: “lá” e “aqui”. O primeiro corresponde ao campo, aonde, em busca dos homens, sempre situados em algum *lugar*, o antropólogo, como o artista da música popular em busca do povo¹, foi estar. O segundo corresponde ao ambiente familiar aonde, no retorno do campo e de posse do material coletado, o antropólogo vem compor o texto final. Ao destacar essa diferença espacial, Geertz faz ver o quanto a categoria de espaço, ou melhor, de *territorialidade* tem sido importante para a antropologia. Faz ver também como o lugar e o processo da escrita etnográfica podem implicar numa retórica a favor da autoridade do antropólogo, em detrimento da voz do “outro”, por ele enunciado.

Clique II

Alguns estudiosos (Fragoso 2012:55) distinguem *internet* e *World Wide Web*. Tecnicamente mais antiga, a *internet* surgiu nos Estados Unidos no final dos anos 1960 e caracteriza a rede física mundial de computadores conectados através de uma infraestrutura de hardware, onde dados são arquivados e acessados com o uso de softwares. A segunda (*W.W.W.*)

¹ *Nos bailes da vida* é canção de Milton Nascimento, álbum *Caçador de mim*. Ariola: 1981.

foi criada no final dos anos 1980 e início dos 1990 por Tim Berners Lee (Barabási 2009: 27-8), físico britânico e cientista da computação, então vinculado ao CERN (*Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire*), Suíça, como uma plataforma de navegação, transmissão e organização em hiperlinks de informações e dados disponíveis na internet, isto é, arquiváveis ou arquivados nos computadores que a formam. Enquanto tal plataforma é que a *web* possibilita, mediante softwares específicos, como os navegadores, por exemplo, acesso e mobilização dessas informações. Mas como do ponto de vista prático da navegação esta distinção não faz muito sentido, dado que ambas se juntam na forma da rede digital, cibernética e informática mundial, não darei exclusividade a um dos termos, de modo a usá-los indistintamente, embora “web” possa vir a ser mais frequente. *Facebook* é o site de redes sociais criado por Mark Zuckerberg em 2004 num alojamento de estudantes de Harvard (Mezrich 2010) e que, dez anos depois, conecta mais de um bilhão e quatrocentos milhões de pessoas planeta a fora², caracterizando-se como importantíssimo fenômeno transcultural contemporâneo: “uma abrangente experiência cultural partilhada por pessoas de todo o planeta”, diz David Kirkpatrick (2012:24), para quem o site de Zuckerberg se tornou uma “potência tecnológica com influência sem precedentes sobre a vida moderna, tanto pública quanto privada”, e cuja composição “inclui as mais diversas gerações, geografias, idiomas e classes sociais” (24).

Clique III

Em termos de evolução da internet, sites de redes sociais como o *Facebook*, *Twitter*, *LinkedIn*, entre outros, caracterizam o que se tem chamado de “terceira geração da *Web*” – uma “internet de pessoas” ou simplesmente “*Web 3.0*” (Keen 2012). A diferença fundamental em relação às gerações anteriores³ estaria na maior interatividade, individualidade e publicidade desses elementos. É que tais sites se caracterizam por promover a conexão de indivíduos e tornar públicas suas ações, interações, estilos de vida, visões de mundo, gostos e, assim, suas próprias redes sociais (Recuero 2009). Por conta disso, aproximam, até a indiscernibilidade, dois aspectos da vivência humana que, do surgimento da internet até recentemente, costumavam ser vistos como

² Ver: <http://www.statista.com/statistics/264810/number-of-monthly-active-facebook-users-worldwide/>, acesso em julho de 2015.

³ A primeira, marcada pelos sites de conteúdo unilateral; a segunda, pelos *blogs*, que propiciariam maior interatividade, mas, não necessariamente, tamanha pessoalidade, individualidade.

claramente distintos (Hine 2004), a saber: os aspectos *off-line* e *on-line*. Não por acaso, o semificcional Sean Parker [O Parker real criou o primeiro sistema de compartilhamento de música na *Web*, denominado *Napster*, e também trabalhou na empresa de Zuckerberg], personagem de *A rede social* (2010), filme de David Fincher sobre a história do *Facebook*, inspirado no livro de Ben Mezrich (2010), prevê em dado momento: “nós vivemos em aldeias, depois vivemos em cidades, e agora vamos viver na internet”, frase de curioso teor antropológico, pois tanto sintetiza a história gregária do homem [das aldeias às cidades e, finalmente, à internet], quanto refere, indiretamente, os lugares aonde, para estudar os homens ali situados, o antropólogo para lá se dirige ou dirige, como tenho feito no decorrer dos últimos quatro anos: uma pesquisa etnográfica no ambiente virtual do qual eu mesmo faço parte, tornando-me, em tal experiência, aquilo a que se tem chamado (Amaral 2009) “pesquisador-*insider*”, categoria epistemológica que designa a condição do pesquisador quando voltado ao estudo do mesmo ambiente cultural de que faz parte: sou cadastrado no Facebook há cinco anos. Meu objetivo imediato era acompanhar a dinâmica dessas ações e interações e *concebê-las* como proposições de significados, exercícios de identificação e alteridade, a propósito da conexão que estende corpos e sentidos em fusões e acoplagens ao artefato tecnológico aí disponível para construir, manter e difundir reputações pessoais. E como o ambiente interativo das redes sociais é eminentemente visual, onde o retrato fotográfico tem grande importância como instrumento de expressão, ocupou nesse objetivo um lugar especial, embora, não, exclusivo, associado que é a outros fenômenos significativos. Tal objetivo levou-me a constatações importantes, como a de que, subjacente a tais práticas, há a expressão de um protagonismo e de uma autonomia profundamente significativos em termos antropológicos, dado que, com as redes sociais da *Web*, o indivíduo passa a assumir a autoria do discurso público sobre si mesmo, autoria esta que, até então, era comum ser exclusiva de terceiros, como o antropólogo e o fotógrafo profissional. Questões que abordo em capítulos subsequentes, uma vez que, neste, especificamente, tento dar conta de minha experiência etnográfica, meus procedimentos metodológicos; enfim, dado o aspecto *sui generis* de meu campo, tento não apenas textualizar, elaborar tal experiência, mas também questioná-la sob a categoria antropológica do afeto, tanto no que diz respeito à experiência de campo – o estar “lá”, quanto da escrita etnográfica – do estar “aqui”, na medida em que, nesta mesma experiência, o “lá” e o “aqui” têm sua fronteira mais ou menos borrada. Para tanto, revisito nomes e obras consagrados em nossa disciplina, aqui tomados como mestres e operadores de leitura. Funções que nunca implicam passividade ou concordância

fiel, mas um “jogo procriativo” que, sem a força da imagem utilizada por Deleuze (1992) para falar de como inculca “filhos” aos filósofos que estudou, conforme método relatado em *Conversações* (1992:14), talvez seja melhor expresso com a metáfora contemporânea da pirataria cibernética, que movimentou grande escala das ações de replicação e compartilhamento nas redes sociais e na *Web* em geral.

Clique IV

Minha condição de ator da rede social é fundamental para a realização da etnografia. Os atores, explica Raquel Recuero (2011:25), são as pessoas envolvidas na rede, representados pelos nós ou perfis; são os primeiros elementos da rede social, que atuam de forma a moldar as estruturas sociais da mesma. Ter um perfil [representação como usuário titular] aí, respeitada a diferença, mas entendida a analogia, é como ter uma cabana em Kiriwina: o perfil, como a cabana, é condição para estar em campo e, assim, “observar-participar”. Mas, para que minha conexão com a rede, com o campo, e com o humano que para aí se estendeu, ocorra, há algo de fundo, suposto em minha condição de pesquisador, e fundamental para minha experiência etnográfica, que é a conexão com a máquina e sua engenharia, seus programas, seu saber que, nesta aliança, neste laço social (Latour 2012) estendem, ampliam meu corpo, meus sentidos, meu olhar, meu ser, enfim, até o “lá” de que fala Geertz, sem que eu necessariamente precise me ausentar daqui de onde escrevo estas palavras; – “aqui”, o “gabinete”, lugar da escrita etnográfica. Geograficamente, resido em Icoaraci, distrito de Belém, Pará, Brasil, Amazônia, e isto, tal como a conexão com a máquina, marca meu ser, minha identidade, meu pertencer a dado âmbito cultural e a dada geografia.

Clique V

Então, para estar em campo, no “lá”, eu entro d’aqui de onde escrevo, enquanto escrevo. Desde os lugares que compõem o ambiente de minha casa, equipada com conexão sem fio [*Wi-Fi*, contração dos termos *Wireless Fidelity*], conforme seja a necessidade de calma e silêncio, coisas que, como se sabe, nem sempre o ambiente doméstico proporciona. Por diversas vezes, também estive em campo enquanto me deslocava pela cidade, a dispor de conexão móvel, ou me detinha em lugares equipados com o mesmo serviço *Wi-Fi*, o que, hoje, se torna comum, a caracterizar aquilo a que se tem denominado “cidades digitais” (Lemos 2007). Evidentemente, isto se dá porque

meu campo não está no espaço territorial, delimitado, físico, mas na teia global. Aí, como sugere Christine Hine (2004:76) ao propor a modalidade da etnografia virtual, o foco é a conectividade ou interconectividade cultural. Hine chega a tal ideia ao seguir discussões sobre a chamada etnografia multi-situada, como as de Karen Olwig e Kirsten Hastrup (1997) e George Marcus (1995), a envolver lugares [multi-situados] nos quais a experiência interativa e a conectividade constituem o foco em vez da delimitação espacial. “Campos de relações”, “tempo-espaço difuso” no qual cabe a essa etnografia “examinar la circulación de significados culturales, objetos e identidades”, diz Hine (76) a citar Marcus. Espaço como “instância de fluxos”, prossegue mais adiante, agora a referir a concepção de Manuel Castells (1999), que também pensa o espaço não mais organizado como localização, mas em torno da conectividade, como rede: fluxo de pessoas, de informação, dinheiro, a circularem redes a fora, entre seus nós, cada vez mais independentes da localização: desterritorializados, portanto.

Clique VI

A desterritorialização é uma consequência da virtualização, que torna tudo disperso, nômade, em fluxo. Êxodo perpétuo no espaço virtual, que a tradição ligada à cibernética, informática e eletrônica denominou *ciberespaço*, termo cuja criação Pierre Lévy (1996) atribui a William Gibson, que o usou em *Neuromancer* (2003), romance de ficção científica. O ciberespaço é definido por Lévy (1999:92) como “o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores”, definição que, acrescenta, “inclui o conjunto dos sistemas de comunicação eletrônicos (aí incluídos os conjuntos de redes hertzianas e telefonias clássicas), na medida em que transmitem informações provenientes de fontes digitais ou destinadas à digitalização”. Por sua vez, digitalização é o processo tecnológico através do qual o átomo, unidade fundamental da matéria, é “convertido” em bit, unidade fundamental da informação, metamorfose revolucionária que Nicholas Negroponte denomina de passagem do átomo ao bit. Em *A vida digital* (2001) Negroponte analisa as vantagens do armazenamento, transmissão e compartilhamento de informações mediante a digitalização. “Digitalizar uma informação”, comenta Lévy (1999:50-51) sobre o assunto, “consiste em traduzi-la em números”, acrescentando que todos os números podem ser expressos em linguagem binária sob a forma de 0 e 1 (bit), e que todas as informações – auditivas, alfabéticas, imagéticas ou táteis – podem ser

codificadas nesse sistema numérico, podendo, a partir daí, ser manipuladas, alteradas, recombinadas, transmitidas automaticamente, como afirma Negroponte, a velocidades infinitamente superiores à transmissão em forma atômica. Foi esta metamorfose revolucionária quem escancarou para a cultura contemporânea o mundo virtual, conceito este que Levy (1996) aborda desde a etimologia, quando diz:

A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado no entanto à concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente. Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes (15).

Na verdade, a distinção procede da filosofia aristotélica, que influenciou a escolástica, e tem a ver com os modos do que Aristóteles (1969:190-207) denomina substância – tudo que *é*. Uma árvore, um cão, uma cadeira, um homem, por exemplo. O filósofo usa o par potência/ato para designar distintos modos de ser, alternáveis segundo uma concepção metafísica do movimento que preside a mudança nos entes, isto é, a passagem de um modo de ser da substância a outro. Assim, tanto a potência quanto o ato pertencem à esfera do real, na medida em que caracterizam tudo que é. Ora, tudo que é subsiste como potência (a árvore como semente) e como ato (a árvore concreta). Distintos modos de ser da mesma substância árvore. Daí então a ênfase de Lévy em dizer que o virtual não se opõe ao real. Opõe-se, como visto, ao atual. Consciente, porém, de que se costuma identificar o virtual com o possível, Lévy aproveita então para fazer a devida distinção. Para tanto, recorre a Deleuze, que a formulou em *Diferença e repetição* (2000). Em síntese, a distinção consiste em que o possível tem constituição, mas não realidade. É como um programa que não foi executado. Estático em sua constituição, o possível ocorrerá ou não. E se o fizer não trará surpresa. O possível é esperado tal e qual. Assim, embora organizado, ele permanece no limbo. Sua ocorrência não trará novidade. O possível tem forma definida. O virtual é potência plástica: abertura para infinitas formas. Por isso Lévy (1996:16) diz que o virtual se caracteriza como um nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto, uma entidade qualquer - um complexo problemático a demandar um processo de resolução: a atualização. Esta aparece então como “a solução de um problema”, como “criação e invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades”. É como ocorre então uma “produção de qualidades novas, uma transformação das ideias, um verdadeiro devir que

alimenta de volta o virtual” (17). Quanto ao reverso mencionado, este “retorno” ao virtual que configura nova problemática, é o que Lévy chamou de “virtualização”. Sobre este processo, diz:

A virtualização pode ser definida como o movimento inverso da atualização. Consiste em uma passagem do atual ao virtual, em uma “elevação à potência” da entidade considerada. A virtualização... [é] uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado: em vez de se definir principalmente por sua atualidade (uma “solução”), a entidade passa a encontrar sua consistência essencial num campo problemático. Virtualizar uma entidade qualquer consiste em descobrir uma questão geral à qual ela se relaciona, em fazer mutar a entidade em direção a essa interrogação e em redefinir a atualidade de partida como resposta a uma questão particular (17-18).

O virtual, a potência, como dito, paira sobre toda a dimensão do ciberespaço, e se atualiza em qualquer ponto da rede, onde vai compor uma dada perspectiva, por exemplo. Como uma palavra qualquer da língua que possui realidade virtual e se atualiza num dado contexto, num dado sotaque, num dado ato de fala (Lévy 1996:47), que, contudo, não a exaure, não a esgota. Assim como um *download* não exaure o arquivo virtual que se atualiza ao ser baixado, copiado para uma máquina, para um usuário específico. Ambos permanecem virtuais e reais após a atualização. Esta, como sabe quem tem a experiência diária de “baixar” livros, filmes, música e arquivos diversos, pode ser outra vez compartilhada digitalmente, reenviada à rede, com o que outra virtualização tem vez, e o arquivo é novamente elevado à potência.

Clique VII

Tal elevação à potência, que elimina a exclusividade de um único centro produtor de sentido, como era o caso da noção de original que alimentou cultos na arte e melancolias ou euforias estéticas quando as cópias, ainda atômicas, iniciaram sua marcha contra a hegemonia do original (Benjamin 1994), também afeta a pesquisa antropológica quando borra, sem eliminar, como no presente caso, a delimitação estrita entre o dentro e fora do campo, como se vê a propósito da clássica distinção entre campo e gabinete. Entre o “lá” e o “aqui” do trabalho etnográfico, que, como visto, Geertz (2009) identificou como o fundamento em que se assentava autoridade do discurso antropológico. Esta fusão de fronteiras ligada à virtualização é o que Lévy (1996) denomina “Efeito Moebius” numa referência ao matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Moebius, que estudou propriedades do espaço topológico formado pelo chamado “Anel de

Moebius”, uma fita de papel cujas extremidades são coladas, após meia volta no eixo, de modo que a fita passa a possuir uma única face e uma única borda, a conduzir, num mesmo movimento, tanto para fora quanto para dentro do anel. Sobre o assunto, diz Lévy (1996:24): “Esse ‘efeito Moebius’ declina-se em vários registros, a romper fronteiras entre instâncias antes distintas: privado e público, próprio e comum, subjetivo e objetivo, mapa e território, autor e leitor”. Também campo e gabinete, antropologicamente falando – ou, como dito antes: “lá” e “aqui”.

Clique VIII

Minha conexão com a máquina e meu pertencimento ao mencionado âmbito cultural e geográfico têm direta influência em minha escolha pela “delimitação” do campo, pois é minha própria rede social, formada por cerca de setecentos perfis de amigos virtuais, diretamente conectados ao meu [conexões de primeiro grau, conforme a chamada “teoria do mundo pequeno”, segundo a qual há no máximo seis graus de separação entre duas pessoas no mundo (Barabási 2009)], que propus estudar. E como a maioria desses amigos também mora em Belém ou na região amazônica, tal característica me motivou, inicialmente, a também querer observar como se dá, neste âmbito, a relação entre o processo contemporâneo de globalização em curso, com o auxílio da *Web*, e o elemento amazônico, local, a partir do que se pode interpretar do material compartilhado na rede. Entre as pessoas que compõem minha rede estão familiares, colegas de trabalho, alunos, ex-alunos, e alguns de meus colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia a que estou vinculado, inclusive meu orientador no doutorado. Não obstante, devo esclarecer que, apesar da existência de material coletado, a tarefa com fins de análise do elemento regional não ganhou volume significativo para constituir um capítulo, por exemplo, dado o rumo que a pesquisa tomou, mais voltada para aspectos gerais da atuação nas redes e usos da fotografia. Assim, embora existam, no movimento de minha rede, de meus amigos virtuais, elementos da cultura regional, como certos usos da língua, referências a lugares e situações, culinária e times de futebol, críticas, piadas e outras referências ao cotidiano da cidade de Belém, por exemplo, eles se apresentam circunstancial e fragmentariamente, não como um claro investimento de identidade visual ou resistência ao modelo global; não constituem o foco principal das postagens, mais de acordo com o movimento geral, com hábitos e atitudes mais globais: são elementos circunstanciais em meio a práticas de subjetivação mais globalmente padronizadas, de modo que a temática com

aquele foco específico exigiria um investimento específico de pesquisa em nichos propriamente regionais, como as comunidades virtuais específicas, o que não constituiu a proposta da tese por exemplo, de modo que uma consideração específica ficou para artigo posterior à tese, o que não significa que esta não contemple aspectos regionais, como por exemplo, quando se refere às manifestações de junho de 2013 em Belém.

Clique IX

Em campo, a considerar apenas as conexões de primeiro grau, tenho uma condição privilegiada enquanto observador, dado que a rede apresenta uma topologia centralizada em mim mesmo – chama-se a isto “rede ego” (Barabási 2009:38), de modo a me permitir acesso aos dados e interações disponibilizados pelo conjunto que, nesta perspectiva ego, apresenta-se bem definido. Internamente, diferenças de faixa etária, classe social, gênero e nível de educação formal existem e foram consideradas, mas não compartimentadas, dado que a inter-relação com o todo, a sociedade em rede, é, por questões de método e finalidade, mais interessante, dado o aspecto qualitativo da pesquisa. Devo ressaltar, porém, que, embora eu tenha proposto, inicialmente, limitar a pesquisa a dados publicados na rede [meu pressuposto era: se os indivíduos investem na construção de uma representação de si mesmos nas redes sociais, e o fazem por meio de fotografias, comentários e outras interações tornados públicos, então esses dados por si só atenderiam minha expectativa], o andamento da mesma me fez ver que a atuação das pessoas na rede social não está dissociado de eventos e influências fora delas, e vice-versa, de modo que achei necessário seguir tais conexões e recorrer a elementos externos a fim de melhor compreender os internos. Do mesmo modo, embora o fenômeno cultural das redes sociais tenha um aspecto sincrônico, internamente, e possa ser considerado adotando-se apenas tal perspectiva, o andamento da pesquisa também me fez ver a conexão com elementos diacrônicos, a que recorri a fim de melhor compreender o aspecto sincrônico.

Quanto à natureza do campo, cabe dizer que, não obstante a necessidade de recorte, a topologia da rede não é necessariamente centralizada. Ela só se mostra assim quando tomo meu próprio perfil como referência, como o nó a que os setecentos perfis se conectam e que me facilita pesquisar. Trata-se de uma questão de perspectiva e de estratégia metodológica. Pois, se considero que cada um desses perfis se conecta a dezenas, centenas ou milhares de outros, então a topologia

se mostra distinta: senão acêntrica, pelo menos dotada de múltiplos centros, policêntrica. Então, não são apenas indivíduos que se conectam a um só, mas entre si, a formar suas próprias e outras redes que se interconectam em laços de interdependência até formarem, em diferentes graus de separação – em geral, seis, conforme a chamada teoria do mundo pequeno mencionada por Albert-László Barabási (2009:37-49) [embora, na *Web*, conforme o próprio Barabási (58), esses graus possam chegar a dezenove], uma única rede mundial de mais de um bilhão de usuários. Nesse aspecto, não deixou de ser significativo para a pesquisa que cada membro da rede seja também, em sua própria perspectiva, o centro, a mimetizar, de certo modo, em sua relação específica com o todo, os movimentos de todos. A propósito, a interdependência é quem dá condições à etnografia, pois é justamente aí que se baseia a interatividade. Sem ela, o pesquisador, embora pudesse ter acesso a dados, seria à distância, impessoal, como no modelo panóptico de observação concebido por Jeremy Bentham no século XIX; não poderia participar, conforme o requisito da observação participante estabelecido por Bronislaw Malinowski (1978). Por conta da interdependência e da interatividade, os usuários são deixados, potencialmente, no mesmo nível de visibilidade, todos podendo observar todos e participar com todos, sem hierarquia estrutural necessária [uma hierarquia é estabelecida pela própria dinâmica, como mostra Barabási (2009:50-58) quando aborda, os *supernodes* [supernós, super pontos de conexão] ou *hubs*, nós conectores cuja importância na rede terminam por ditar-lhe o ritmo e, conseqüentemente, que conteúdos ganham mais visibilidade; mas isto, como dito, depende da dinâmica: em termos potenciais, salvo a opção de indivíduos em limitar a visibilidade de suas informações, a visibilidade é franqueada] sob este ponto de vista, salvo, a princípio, a exercida por poderes acima do simples usuário, como os poderes estatais e comerciais, sobre os quais pairam a desconfiança da vigilância e controle (Assange 2013; Keen 2012; Bruno et al 2010), questões estas, aliás, que embora não estivessem no foco inicial da pesquisa, vieram a se mostrar, conectivamente, de grande importância, uma vez que oferecem contraponto importante à atuação supostamente idiossincrática dos atores da rede. Ao mencionado modelo de observação recíproca e coletiva poder-se-ia denominar *sinóptico*, embora, conforme David Lyon (2010:15-140), o termo designa o sistema de observação em que poucos observam muitos.

Clique X

Esta potencialidade, sinônima do caráter virtual da *Web*, decorre de sua arquitetura hipertextual [hipertexto é um texto em rede, composto de elementos heterogêneos, como verbo, vídeo, imagem ou som, e cujo sentido depende das direções tomadas pelo leitor no processo de leitura, pelo que o leitor também não deixa de ser autor desse mesmo sentido], o que é fundamental para a legitimidade e mobilidade dos centros, assim como para a perspectiva metodológica [associativa] assumida na pesquisa. Pois ainda que da perspectiva ego o campo se encontre limitado a uma pequena parte do todo, por outro lado, dada a interconectividade dos amigos a outros amigos e amigos de amigos [conexões com diferentes graus de separação – indiretas], as interações que transcendem o limite expresso da rede ego podem ainda assim ser aí acessadas enquanto digam respeito a qualquer de seus membros, potencializando, desse modo, circunstancialmente, o alcance do campo para além da rede ego. Empiricamente, o que torna a pesquisa exequível é o fato de as ações e interações dos atores serem exibidas no mural coletivo denominado *feed* [atualizador] de notícias [*newsfeed*], recurso que tanto as exibe quanto as atualiza, na tela, em tempo real, e as organiza cronologicamente, remetendo-as para arquivo após a exibição, onde, em geral, conforme opção do cibernauta, podem ser acessadas posteriormente. E na medida em que a arquitetura reticular do site caracteriza tais exibições com *links* que remetem ao contexto de origem da ação ou interação, potencializa novas interações. Assim, dados e interações ocorridos fora de minha pequena rede, mas de algum modo a ela vinculados [ora, todos estão!], e aí mostrados [neste caso são mostrados de acordo com relações de vizinhança, de proximidade com algum ou vários daqueles setecentos perfis e, indiretamente, comigo], nesta perspectiva, digamos, concêntrica, fractal, associativa, também foram considerados.

No que diz respeito à etnografia, esta foi praticada em duas frentes. A primeira, na forma de navegação direta e atenta pelo ambiente de arquivo “fotos” de cada perfil - um movimento para dentro -, a observar fotografias e interações como comentários, marcações de fotos, compartilhamentos e curtidas ali armazenados. Esses elementos portam significados, dão conta de uma dinâmica cultural contemporânea que interessa ao antropólogo investigar. A segunda frente se deu como atenção a atualizações em tempo real no ambiente coletivo, *feed* de notícias, ou recuperáveis, quando em tempo anterior, com o uso da barra de rolagem da tela, que torna possível acompanhar dados, ações e interações publicadas, mesmo que transcendentemente ao recorte do campo. E isto implica, em caso de seguir links até a origem da ação, em um movimento para fora de seu

limite estrito. - É claro que estas duas frentes em diversos momentos se interpõem, borram-se, convergem sob o “Efeito Moebius”. O dentro e o fora assumem uma única face. O que ocorre fora do círculo fechado da rede ego também ocorre dentro, de algum modo, dado que, como dito, dada a virtualidade, o centro possui-e-não possui realidade “territorial”.

Clique XI

Conectado à máquina-rede, estive, por toda a experiência etnográfica, entre próximos. Diante da tela, onde se passam as ações de meus amigos virtuais, campo que me seguiu para onde quer que eu me tenha deslocado, e dotado de instrumentos para coleta de dados - por exemplo, o software que uso para capturar [dar um *print*] e arquivar imagens da tela até análise posterior -, pesquisei, como dito, no mesmo âmbito cultural de meu pertencimento. Auxiliado por toda esta situação, terei executado à perfeição a “observação participante” idealizada por Malinowski (1978), esse “pai claudicante” de nossa ciência? Suspeito mais ter participado que observado! – e concordo inteiramente com Fravet-Saada (2005:157), quando elege a participação, enquanto absorção afetiva na experiência de campo, como instrumento de conhecimento, ao menos em parte resgatável pela lembrança. A imersão cultural espontânea, digamos assim, que minha “natividade” propicia, nunca me isentou de obstáculos à atenção necessária ao foco da pesquisa. Em minha condição se fundem o mesmo e o outro: o cientista de olhar disciplinado pela formação acadêmica (RCO 2006:19) tem também, ao mesmo tempo, a “alteridade” dos usuários comuns com quem convive e participa. Sendo um deles, a linha entre o ator da rede social e o pesquisador é tênue. A mesma extensão que projetou meu corpo, meus sentidos, meu olhar, até o “lá” do campo, também estendeu algo que Malinowski (1978:21) reconheceu como obstáculos potenciais à atenção necessária à observação: os afetos.

Clique XII

Na introdução a *Argonautas do Pacífico Ocidental* (1978), quando fala das “Condições adequadas para a pesquisa etnográfica” (21), Malinowski adverte sobre dois estados afetivos, que, segundo ele, podem assaltar o espírito do pesquisador, e embora se refira à situação do, digamos, *outsider* – o pesquisador estranho ao ambiente cultural investigado –, o exemplo, respeitada a diferença, é aplicável a meu caso. Os estados afetivos são a *saturação* e a *distração*. O primeiro,

na situação abordada por Malinowski, decorreria de longa exposição ao contato com os nativos: saturado, o pesquisador, a fim de reequilibrar o espírito e o foco, deveria procurar uma distração. Esta, porém, não se pode tornar excessiva, ou converter-se-á em novo desequilíbrio. Caberia ao pesquisador evitar os excessos. Transcrevo todo o trecho em que tais observações são contextualizadas (21):

Como já dissemos, o pesquisador deve, antes de mais nada, procurar afastar-se da companhia de outros homens brancos, mantendo-se assim em contato o mais íntimo possível com os nativos. Isso realmente só se pode conseguir acampando dentro das próprias aldeias. É muito bom quando se pode manter uma base na residência de um homem branco, para guardar suprimentos e saber que lá se pode obter proteção e refúgio em casos de doença ou no caso de estafa da vida nativa. Mas deve ser um local suficientemente longe para que não se transforme em lugar de residência permanente do qual só se emerge em horas certas para “estudar a aldeia”. Não deve ser sequer perto o suficiente para que se possa ir até ele a qualquer momento, em busca de distração.

Pois bem: eu não evitei os excessos - embora, como Savret-Saada (2005), “em nenhum momento resignei-me a não compreender” (158). Ao menos, não, conforme a cartilha objetivista do Malinowski de *Argonautas*. Aliás, nem ele, como o mostra seu *Diário*: Leitor de Dostoiévski (1997:137; 222;309) e dotado de vasto vocabulário existencial, Malinowski escreve aí sua própria experiência afetiva, decorrente de outro obstáculo à pesquisa - o “choque cultural” (Wagner 2010: 34), causa do desamparo que afeta o *outsider*: “Fiquei deprimido” (Malinowski 1997:64); “Visitei a aldeia deprimido” (65); “À noite me senti muito perturbado” (66); “preciso dar início a uma nova existência” (84); “acesso violento de melancolia; minha solidão me acabrunha” (93); “chuva bastante deprimente. ... senti um desejo incontrolável de simplesmente pegar um barco e cair fora daqui” (99-100); “Tornei a me enfurecer” (100); “eu me zanguei e gritei com ele” (101); “Tornei a me zangar com os nativos” (104); “uma saudade metafísica, aprisionamento na existência simbolizado pela ilha” (144); “Ensinei Ginger (aos berros e vitupérios) a frigar” (182); “Já estava farto daqueles *niggers* e do meu trabalho” (183); “Meu despreço por eles, minha saudade da civilização”...

No Facebook, onde se compartilham conteúdos de teor o mais variado possível, é constante a proposta de entretenimento, de distração, assim como de saturação ou choque: a topografia reticular do campo a levar de um *link* a outro, indefinidamente, ao sem número de oportunidades de risco à perda do foco na “técnica”, à protelação da atitude investigativa. Por quantas vezes não estive decidido, comprometido com o “olhar disciplinado” e, de repente, ante

um *link*, uma notícia, uma fotografia, um vídeo, um comentário, algo compartilhado por amigos virtuais, fui tomado pela “escopofilia” (Lyon 2010), a curiosidade patética [de “*páthos*”], nada “científica”, afeto visual - “amor de olhar” - que marca experiências cotidianas de nossa “sociedade espectadora” (132) agora estendida às redes sociais? Em minha experiência, além desse tipo de distração flutuante, mas de grande poder de saturação a longo prazo, em que protelei a determinação, seduzido por um conteúdo qualquer, e daí me pus a navegar até outros numa deriva indefinida em hipertextos do ciberespaço, há outra, também compulsiva, não menos estafante, que ocorre quando nenhuma das postagens de amigos atrai, e de repente me vi, mecânico, a atualizar constantemente a página de minha rede à procura de novidades, de algo interessante à minha *necessidade* de distração. Fazia isto tantas vezes até o tédio e o aborrecimento, dos quais tentava fugir com novos cliques no botão de atualização. Além disso, vivi não poucas situações desagradáveis decorrentes do que, compartilhado por meus amigos virtuais, me pareceu inconveniente, bizarro, grotesco, despropositado, fútil, tolo, ingênuo, gratuito, enfim, *bárbaro*, de que são exemplos imagens de acidentados, pessoas despedaçadas, bebês deformados, assassinatos e torturas terroristas, posicionamentos políticos que considerei antidemocráticos, enfim. Em algumas dessas vezes, profunda e negativamente afetado, excluí pessoas de minha rede, ação bastante comum entre usuários comuns [não-pesquisadores] - eu, também nisto, um deles. A propósito, lembro do que Geertz (2001) e Lévi-Strauss (1970) falam sobre diversidade cultural, isto é, que ela não é anulada pela proximidade. “A estranheza não começa nos limites da água, mas da pele”, diz o primeiro, enquanto, irônico, e a resumir a ideia, afirma que a “gentalha” começa “muito antes do canal da Mancha” (75). Lévi-Strauss, como se sabe, defende certa necessidade e importância do etnocentrismo. Contudo, adverte (273): “O bárbaro, em primeiro lugar, é o homem que crê na barbárie”, o que não conta muito a meu favor.

Por outro lado, agraciado pela natureza virtual do campo, sempre estive seguro de ir tão longe em minhas afetações, quiçá censuráveis, quanto o foi Malinowski nas suas, conforme registrou em seu *Diário* (1997), sobretudo a propósito do pobre Ginger – “Fiz as malas (rixa desagradável com Ginger por causa das térmitas; fiquei enraivecido e dei-lhe um ou dois socos na mandíbula, mas o tempo inteiro fiquei amedrontado, com medo que isso degenerasse numa briga)” (272), “Ando fazendo planos de subjugar Ginger, e ainda me sinto irritado com ele” (274), “Na noite passada e esta manhã procurei em vão por acompanhantes para o meu barco. Isso me deixa furioso e sinto ódio pela pele cor de bronze...” (282), “Os problemas etnográficos não me

preocupam, em absoluto. No fundo, estou vivendo fora de Kiriwina, embora odeie intensamente os *niggers*” (285), “Nesta ocasião fiz uma ou duas piadas grosseiras, e um desgraçado de um *nigger* fez um comentário desaprovador, em razão do qual eu o descompus e fiquei terrivelmente irritado. Consegui me controlar imediatamente, mas fiquei terrivelmente aborrecido com o fato de esse *nigger* haver ousado falar comigo de um jeito daqueles” (292), “Os nativos ainda me irritam, especialmente Ginger, que eu poderia espancar até a morte. Entendo todas as atrocidades coloniais alemães e belgas” (298).

Clique XIII

Conectado então aos amigos virtuais, expressão utilizada na terminologia das redes sociais – há amigos e amigos [defende Aristóteles num dos tratados mais antigos sobre amizade (1984:189), que espécies particulares de amizade correspondem a espécies particulares de comunidade] -, eu lhes tenho observado em conexão, os fluxos de informação personalizada que enviam e reenviam, suas fotos, seus textos, suas “curtidas”, replicações, compartilhamentos [eu os acompanhei até mesmo fora da tela, em passeatas]. Não obstante a proximidade, como visto, nunca estive em condições de observar com a isenção objetivista – e questionável – postulada pelo autor de *Argonautas*. A teia que me une ao ambiente virtual não é somente tecnológica, fria, é também rede de afetos, envolve valorações morais, estéticas, políticas. Por conta disso, em diversas vezes, me senti positiva ou negativamente afetado. E como em sua rede social o indivíduo tem o poder de excluir quem ele quiser, assim o fiz com aqueles a quem não consegui tolerar, ainda que poucos. Mas, será tal envolvimento necessariamente prejudicial à ciência? É preciso reconhecer a distância entre os pressupostos positivistas, que fundamentavam o posicionamento da etnografia defendida por Malinowski, e a, digamos, “consciência etnográfica” contemporânea, oriunda das discussões teórico-metodológicas travadas internamente, no seio da Antropologia. Questões que deram outro sentido ao *páthos*, à afetação, um outro lugar para o “ser afetado” (Fravet-Saada 2005) e sua relação com a atitude investigativa, cognitiva, assim como, lembra Geertz (2009), com a escrita etnográfica. Na antropologia brasileira, um exemplo de consideração dos afetos que se insinuam no trabalho de campo – “a emoção e o sentimento”, elementos de “intrusão da subjetividade e da carga afetiva que vem com ela, dentro da rotina intelectualizada da pesquisa antropológica”, é o famoso, entre nós, *Anthropological Blues*, de Roberto da Matta (1978:7), que, numa referência a

Lévi-Strauss (1956:402), denomina os afetos como “hóspedes não convidados da situação etnográfica”.

Clique XIV

Na introdução de 1988 ao *Diário* de Malinowski (1997), quando então considera a recepção ao texto íntimo, idiossincrático, enfim, subjetivo, do autor supostamente neutro, objetivo, de *Argonautas* (1978), Firth critica James Clifford por este, que vê o *Diário* [cito Firth] “como um texto polifônico inventivo e um documento crucial na história da antropologia porque revela a complexidade dos encontros etnográficos” (33-34), defender as duas obras como “um único texto expandido”. E o próprio Firth, que enumera diversos textos receptivos, sinalizadores da importância do *Diário* para a alteração e ampliação do conceito de etnografia (34), revê sua afirmação a quando da primeira introdução, vinte dois anos antes, de que o texto não seria “nada mais que uma nota de rodapé da história da antropologia”, para reconhecer que o mesmo “passou a ocupar um lugar mais central numa literatura de reflexão a respeito da antropologia”. A menção a Clifford, como também a Geertz pouco antes, e a última afirmação citada mostram que Firth estava a par das discussões sobre a importância da subjetividade, do “ser afetado” do antropólogo em campo, e das discussões sobre o texto etnográfico que os autores reunidos em *Writing Culture* (1986) trouxeram a lume.

Clique XV

Ao considerar registros de outros antropólogos sobre sua estadia em campo, e penso particularmente no *Diário* de Malinowski (1997) e em Roy Wagner (2010) neste momento, constato, na experiência deles, que o campo, o estar “lá”, exerce sobre o antropólogo um fenômeno similar ou próximo ao de uma força centrífuga: um movimento para fora, um movimento de repulsa, que é também de expulsão. Força contra a qual, não obstante, é preciso *in-sistir*. A origem da força é o que Wagner denomina “choque cultural” (34). “Nele”, diz, “a ‘cultura’ local se manifesta ao antropólogo primeiramente por meio de sua própria *inadequação*”, de onde a profunda experiência de solidão e desamparo (31) - como visto a propósito de Malinowski. Estrangeiro, deslocado, excêntrico, intrometido e de aparência curiosa, o antropólogo é a imagem do forasteiro: “Cães latem para ele e crianças seguem-no pelas ruas” (32).

Clique XVI

Com seu conteúdo demasiadamente humano, *patético*, o *Diário* é a um só tempo uma rota de fuga e instrumento de *in-sistência*. Artifício paradoxal, ele registra as diversas formas de “saída” experimentadas por Malinowski, que insistia em estar com os nativos ao mesmo tempo em que buscava a companhia de ocidentais, fosse pelas visitas sociais a autoridades coloniais próximas das aldeias onde trabalhava, fosse pelas leituras de romances, pelo recurso da imaginação (221), ou pela escrita do próprio diário como forma de “acrescentar profundidade a minha vida” (198), “controlar minha vida” (202, grifo meu), “integração da vida” (203), “conversa consigo mesmo” (212). Saídas às avessas para dentro de si mesmo, terapia existencial e metodológica por meio da qual “saindo” era possível “ficar”, estar “lá” e, assim, realizar a etnografia. Um negar-se a si mesmo para afirmar-se como insistência. Para, como o líder dos argonautas gregos que seu mais famoso livro (1978) presta homenagem, sagrar-se herói, um tipo de pai ou herói fundador, que a antropologia posterior passou a venerar. O *Diário* - a escrita -, nesse sentido, é a “válvula de escape” que permite a realização que dá origem a *Argonautas do Pacífico Ocidental*. Daí, a meu ver, a justeza da interpretação de Clifford, criticada por Firth na introdução de 1988 ao *Diário*, de que este e *Argonautas* compõem “um único texto expandido” (34).

Clique XVII

Wagner expressa a situação do antropólogo em campo, como visto anteriormente, com a interessante imagem do forasteiro. Imagem a que a palavra portuguesa, tradução utilizada para o inglês *outsider* da versão original, empresta maior nitidez. Em português tem-se que o forasteiro não é apenas o que é, está ou vem do lado de fora. Evidentemente, a palavra tem essa função locativa (ou deslocativa!), mas, a exemplo de adjetivos ou substantivos de profissão como pedreiro, carpinteiro, entre outros, também designa o ato de *fazer*, de *construir*, de *fabricar*. A palavra forasteiro permite pensar a figura do antropólogo “lá” como aquele que vem, é e está do lado de fora. Mas também como alguém cuja condição, cuja *situação* só lhe permite, em cada esforço para estar ou ver de *dentro*, para [conforme recomendações de Malinowski] apreender e assumir “o ponto de vista do nativo” (1978:33), só produzir o *fora*. Não será por isto que Malinowski registrou, ou sugeriu mais de uma vez, que a teoria [de algum modo também uma estrangeira, uma *outsider*]

“cria os fatos” (1997:145) – “Preparo-me; cabanas pequenas, acinzentadas e róseas. Fotos. Sensação de domínio: eu é que vou descrevê-las ou *criá-las*” (170)? O antropólogo, talvez mais do que esteja disposto a admitir, possui uma relação íntima e inescusável com o *fora*. Relação que se estende para muito além do “estar lá” e atinge também o “aqui” da escrita, que inscreve e ordena os fatos e a própria teoria. Mas, bem, para a feitura deste outro “fora” deve o forasteiro controlar a situação de campo. Do sucesso desse controle depende o sucesso da etnografia, experiência do fora, e da escrita - o fora como teoria.

Clique XVIII

Sobre o controle, necessidade e instrumento da insistência, fundamental para o sucesso da empresa antropológica, Wagner (2010) diz que implica a *invenção*, pelo antropólogo, da “cultura” do nativo. É por meio de tal invenção que se dá a objetificação da cultura:

Uma vez que a nova situação tenha sido objetificada como “cultura”, é possível dizer que o pesquisador está “aprendendo” aquela cultura, assim como uma pessoa aprende a jogar cartas. Por outro lado, visto que a objetificação ocorre ao mesmo tempo que o aprendizado, poder-se-ia igualmente dizer que o pesquisador de campo está “inventando” a cultura (35).

O controle do choque, que é também o controle da empresa antropológica, tem a ver com a familiarização do antropólogo à “cultura” nativa. Esta, que nunca será uma apreensão do ponto de vista do nativo, se dá através de um processo de *invenção*. Para aproveitar a metáfora usada acima, da força centrífuga, digo que o movimento para fora, que é um movimento para o si do antropólogo, isto é para a própria cultura, que o constitui e da qual procede, funciona agora, no processo de familiarização, como uma força centrípeta, a trazer o fora, a cultura do antropólogo, para dentro do campo, mediante um gesto que denomino *pareidólico*. Na prática, o processo de familiarização se dá então mediante o recurso da invenção objetivante, que *relaciona* a cultura do antropólogo à que ele crê ser a do nativo. Que ele produz para o nativo baseado em sua própria! O resultado, uma objetividade relativa [tanto no sentido de corresponder à perspectiva do antropólogo, mas não do nativo, que certamente terá “outra”; quanto pelo fato de resultar da relação entre os dois mundos correspondentes], é um conjunto de significados, uma metamorfose relacional, que lhe permitirão “compreender” o mundo antes estranho. Wagner explica:

A crença do pesquisador de que a nova situação com a qual está lidando é uma entidade concreta - uma “coisa” que tem regras, “funciona” de uma certa maneira e pode ser aprendida - o ajudará e encorajará em seus esforços para enfrentá-la. Mas num sentido muito importante ele *não* está aprendendo a cultura do modo como o faria uma criança, pois aborda a situação já como um adulto que efetivamente internalizou sua própria cultura. Seus esforços para compreender aqueles que está estudando, para tornar essas pessoas e suas condutas plenas de significado e para comunicar esse conhecimento a outros irão brotar de suas habilidades para produzir significado no âmbito de sua própria cultura. Desse modo, o que quer que ele “aprenda” com os sujeitos que estuda irá assumir a forma de uma extensão ou superestrutura, construída sobre e *com* aquilo que ele já sabe. Ele irá “participar” da cultura estudada não da maneira como um nativo o faz, mas como alguém que está simultaneamente envolvido em seu próprio mundo de significados, e *esses significados também farão parte*. Se retomarmos aquilo que foi dito sobre a objetividade relativa, lembraremos que é o conjunto de predisposições culturais que um forasteiro traz consigo que faz toda a diferença em sua compreensão daquilo que está “lá” (36).

A este envolvimento com o próprio mundo de significados de que fala Wagner, e que de certo modo encaminha o “olhar” que apreende o não familiar, convertendo-o naquele ou dele aproximando-o, é que chamo, pois, *pareidolia*. Wagner denomina o significado resultante desta familiarização “objetividade relativa”. Quanto a isso, não obstante o autor de *A invenção da cultura* (2010) não conceder ao antropólogo apreender o “ponto de vista do nativo”, como parecia defender Malinowski, para quem o objetivo da etnografia seria justamente tal apreensão (1978:33), ambos têm bastante em comum. Por exemplo, Malinowski afirma que ao “desvendar as regras e regularidades dos costumes nativos, e ao obter do conjunto de fatos e de asserções nativas uma fórmula exata que os traduza, *verificamos que esta própria precisão é estranha à vida real*” (29, grifo meu!). E mais adiante:

Em relação ao método adequado para observar e registrar *estes aspectos imponderáveis da vida real e do comportamento típico*, não resta dúvida de que a subjetividade do observador interfere de modo mais marcante do que na coleta dos dados etnográficos cristalizados (31, grifo do autor...!).

Devo dizer então que a organização do presente texto, a discussão da teoria, é meu exercício do “fora”. Tem muito mais a ver com uma construção perpassada de subjetividade, a minha, das múltiplas relações que me constituem sujeito, meu modo de olhar e ver, do que com aspiração ao fantasma da objetividade absoluta. Com isto quero dizer, a parafrasear Wagner (2010), que o que aqui apresento é muito mais resultado mediado por relações que constituem minha biografia e visão de mundo, e as dos sujeitos cujas práticas culturais eu observo e contextualizo ao

ambiente mais amplo da cultura, tal como eu, imerso na mesma cultura, mas procedente daquela biografia, a posso ler. Afinal:

Como sugere a repetição da raiz “relativo”, a compreensão de uma outra cultura envolve a relação entre duas variedades do fenômeno humano; ela visa a criação de uma relação intelectual entre elas, uma compreensão que inclua ambas. A ideia de “relação” é importante aqui, pois é mais apropriada à conciliação de duas entidades ou pontos de vista equivalentes do que noções como “análise” ou “exame”, com suas pretensões de objetividade absoluta (29).

A referência de Wagner a “uma outra cultura”, no excerto, tem a ver com as observações que faz a propósito da entrada do antropólogo em um contexto cultural distinto daquele de onde procede. No entanto, a ideia de relação não perde sua pertinência se o antropólogo estuda o que lhe é próximo, como esclarece Eduardo Viveiros de Castro (2002:113-114), quando diz:

O ‘antropólogo’ é alguém que discorre sobre o discurso de um ‘nativo’. O nativo não precisa ser especialmente selvagem, ou tradicionalista, tampouco natural do lugar onde o antropólogo o encontra; o antropólogo não carece ser excessivamente civilizado, ou modernista, sequer estrangeiro ao povo sobre o qual discorre. Os discursos, o do antropólogo e sobretudo o do nativo, não são forçosamente textos: são quaisquer práticas de sentido. O essencial é que o discurso do antropólogo (o ‘observador’) estabeleça uma certa relação com o discurso do nativo (o ‘observado’). Essa relação é uma relação de sentido, ou, como se diz quando o primeiro discurso pretende à Ciência, uma relação de conhecimento. Mas o conhecimento antropológico é imediatamente uma relação social, pois é o efeito das relações que constituem reciprocamente o sujeito que conhece e o sujeito que ele conhece, e a causa de uma transformação (toda relação é uma transformação) na constituição relacional de ambos.

Sujeito que pesquisa ao mesmo tempo em que na pesquisa se vê implicado, concebo-a, não como pesquisa *sobre* [para usar uma referência de Massimo Cavenacci (2012:43)], mas como pesquisa *com*, que implica, além da descrição relativa do assunto, também uma “descrição do descritor”, a dar ao texto - composição desde escritos diversos [tentativas de aproximação, ensaios elaborados na forma de tensas apalpadelas em busca de sentido] - aquele mencionado estatuto de “texto expandido”. Elementos da descrição e do descritor nele se conectam e o compõem.

Clique XIX

Wagner e Malinowski reconhecem, cada um a seu modo, que o trabalho de campo é atravessado por afetos, e que o pesquisador não apenas inventa um sentido para o que vê, e do qual

participa, como também inventa meios de “lá” estar, isto é, permanecer e participar. Meios de insistência. Meios de controle do choque. Contra o desamparo. Contra a força centrífuga que o arrebatava para fora. Ambos, com Firth, Geertz, Marcus - e os demais autores de *Writing Culture* (1986) -, para referir alguns dos citados ao longo deste ensaio, admitem que a escrita, a etnografia, segunda das etapas fundamentais do trabalho antropológico, é a instância na qual o *páthos*, os afetos, podem ser expurgados, ficcionados, admitidos ou dissimulados. O Malinowski de *Argonautas* os dissimulou muito bem; o do *Diário*, não. Marcus e seus companheiros “pós-modernos”, levaram ao limite da experimentação e da crítica a potencialidade, a plasticidade, eu diria, da escrita no tocante à representação do outro, assim como de seu total silenciamento. No entanto, me parece que a escrita mesma não foi questionada, ela própria, como instância atravessada pelo *páthos*, este também uma força centrífuga, e tão poderosa - afirmo, com base em minha experiência -, a atentar contra o sucesso do pesquisador “aqui”, quanto pode ser aquele que o atinge, choca ou desampara quando está “lá”. A escrita, feita d’ “aqui”, aparece nos discursos desses antropólogos como instância neutra [dirigível, moldável por uma consciência autônoma] - ou, pelo menos, não questionada, capaz de manipular os dados, de os modular, de os ordenar inteiramente segundo fins estabelecidos pelo etnógrafo, como se o ato de escrever fosse de inteiro domínio da consciência, da racionalidade; como se não proviesse, como todo ato de pensamento, de raízes mais profundas, afetivas. Vê-se nesses discursos, que a escrita até pode aceder ao *páthos* do campo, misturar-se nele, imitá-lo, mas não se questiona, até onde sei, que ela própria tenha seu irracional; que ela própria choque; que o ato de escrever, no sentido de elaborar a experiência de campo, de organizar os dados recolhidos e observados, que ela mesma angustie, desampare e desespere, enfim, que seja uma experiência patética, atravessada por fissuras, desordens, desrazão. E, contudo, não são inéditas histórias ou anedotas de alguém que, não obstante a travessia do campo, naufragou na escrita... Diz Roberto Cardoso de Oliveira (RCO) em *O trabalho do antropólogo: ver, ouvir, escrever* (2006:17-35), que o ato de escrever é simultâneo ao de pensar. Cito-o:

Quero chamar a atenção sobre isso, de modo que torne claro que – pelo menos no meu modo de ver – é no processo de redação de um texto que nosso pensamento caminha, encontrando soluções que dificilmente aparecerão antes da textualização dos dados provenientes da observação sistemática. Assim sendo, seria um equívoco imaginar que, primeiro chegamos a conclusões relativas a esses mesmos dados, para, em seguida, podermos inscrever essas conclusões no texto. Portanto, dissociando-se o pensar do escrever. Pelo menos minha experiência indica que o ato de

escrever e o de pensar são de tal forma solidários entre si que, juntos, formam praticamente um mesmo ato cognitivo (32).

Baseado, por minha vez, em minha experiência de campo - e de escrita etnográfica! -, concordo inteiramente com RCO. Mas ressalto que o pensar não é ato necessariamente consciente, e é neste fundamento de irracionalidade, de afetos, base da escrita, que me apego ao finalizar esta tese: a relativa ordem que abriga e na qual se expressa, nada diz, salvo pela desordem implícita, das centenas, quiçá milhares, de horas de trabalho desconstruído que consumiu em busca de norte, de *invenção* do sentido que porta, labuta na qual a saturação, a distração, o cansaço, o desamparo, e o desespero!, deram a tônica como forças centrífugas - contra-forças à invenção do sentido. E, em meu caso específico, o que tornou possível a relativa ordenação? Curiosamente, a fuga para o campo, agora não mais para observar ou nele submergir afetivamente com fins de obter dados; mas para escapar ao “demônio” da escrita, para relaxar, para distrair, para, portanto, expurgar algo de seus excessos afetivos. O foco “aqui”, tal como “lá”, satura, desequilibra, afeta até o impossível de sustentação. Assim, percorrendo o caminho oposto ao de Malinowski, que recorreu à escrita para permanecer em campo, eu, situado na con-fusão do “lá” e do “aqui”, “banda moebiana”, marcadora de minha *situação*, minha condição de pesquisador, tive que, diversas vezes, “tornar” ao campo a fim de me aliviar, *distrair* e, assim, poder escrever. Retorno, este, que para mim nunca foi difícil, bastando um clique, uma alternância de tela – do editor de texto ao ambiente da rede social: então, uma interação com um amigo, um bate-papo, ou a distração com a “escopofilia”, um comentário, uma curtida, um vídeo assistido, uma interação com alguém, e pude permanecer “aqui”, embora a correr todo o risco do desequilíbrio. Enfim, foi nesse processo dialético ente “aqui” e “lá”, este admitido metodologicamente como instrumento de in-sistência para estar “aqui”, para “controle” da escrita, que pude, enfim, terminar o texto. Terminar, sem, contudo, lhe impor ordem absoluta, estranha a sua natureza. O sentido, a forma a que cheguei, é também *relacional*. Nasceu, brotou desta relação. Sua forma tem, portanto, uma significação para além da adequação à forma do campo. Suas divisões às vezes arbitrárias, seus “cliques”, não querem apenas remeter à experiência de navegação no ciberespaço, à mimesis, à metáfora do hipertexto. O texto, no que lhe cabe, *quer* ser um texto “expandido”: entre “lá” e “aqui”, entre consciência e afeto, ordem e desordem. Negócio. Concedo [até onde posso, pois que se impõe] que assumo seus vazios, sua desordem, suas fissuras, quebras, rupturas, aberturas, espaços silenciosos, mas significativos. Diz Marilyn Strathern, em seu *Efeito etnográfico* (2014:345), que “um dos elementos que torna o

trabalho de campo desafiador é ele ser realizado tendo em mente uma atividade muito diferente: a escrita.” Pois bem, embora não pareça, todo o sofrimento, maior que o experimentado em campo em minha “observação participante”, está aqui, implícito neste e nos capítulos que compõem a pesquisa, textos que, fundamentalmente, são relacionais, afetados, *patéticos*. Afinal, tal como a experiência de campo, sua elaboração, na forma de uma *etno-grafia*, é também um “problema de existência” (Fravet-Saada, 2005:157).

PAISAGEM CIBERNÉTICA

Clique I

Conectado à grande rede, sou um de seus nós. Afirmção curiosa – “Sou um dos nós”. Com ela, assumo curiosa identidade. Que sou um nó, um ponto de conexão da rede, isto é, o perfil digital que aí me representa e ao qual meus amigos estão virtualmente conectados. Que ele, composto de fotografias minhas e de amigos com quem estive em eventos alhures, informações sobre onde estudei, onde trabalho, lugares por onde estive, viagens, com quem estive... sou eu! E, em verdade, não deixa de sê-lo! Assim como os amigos virtuais, a quem estou digitalmente conectado, compartilho informações pessoais na rede – sou minha própria informação, na verdade! -, e cada vez que o faço, o que compartilho se acrescenta a meu ser público. Toca-me. Torna-se-me. Emaname. Expressa-me. E meus amigos têm práticas semelhantes. Eles também são o que compartilham. E é outra vez surpreendente perceber que a formulação acima – sou um dos nós – de repente, num movimento metonímico, conota mais que meu solipsismo de nó. Há no plural da expressão curiosa homografia cuja polissemia de repente me faz perceber minha indistinção ante o todo: sou um dos nós. Sou coletivo. Sou-em-rede. Faço o que todos fazem. Sou como todos são. Somos em um fundo geral. Amorfo? Harmônico? Que tipo de identidade é esta? Que implicações culturais envolve este nosso ser-assim? Este “nós”?

Questões que só aumentam se considero que para assim-sermos, isto é, para sermos-em-rede, isto não envolve apenas conexões pessoais, mas também maquínicas, técnicas. Sou um dos nós... Ora, o que somos nós? Quem somos nós, os conectados? Os em-rede? Os com-a-máquina? É difícil envolver-me em tais considerações e não pensar nas ideias de Ernst Kapp (1808-1896), filósofo hegeliano alemão do XIX, um dos primeiros a considerar o ser do homem em direta relação, “conexão”, com a tecnologia. A pensar esta como projeção orgânica (*Organprojection*) - do homem corporizado. Em “Grundlinien einer Philosophie der Technik” [Princípios de uma Filosofia da Técnica, (1877)], cujo subtítulo não deixa de ser interessante: *Zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten*, algo como “Sobre a origem da cultura a partir de novas perspectivas”, livro sem tradução, mas disponível digitalmente na internet, Kapp formula uma teoria em que relaciona antropologia e tecnologia. Concebe que toda tecnologia, das primeiras ferramentas (*Die ersten Werkzeuge*) à máquina a vapor (*Die Dampfmaschine*), do telescópio e todos os instrumentos óticos (*Das optischen Apparate*) às ferrovias (*Die Eisenbahnen*)

e telégrafo (Der elektromagnetische Telegraph), estas duas, diga-se, tecnologias de conexão e encurtamento do espaço contemporâneas a Kapp, são projeções orgânicas inconscientes.

O modelo (Vorbild) tecnogênico fundamental é, pois o corpo humano (menschlichen Körpers): seus membros e órgãos projetados como ferramentas, aparelhos, instrumentos, máquinas. A mão fechada, por exemplo, estaria na origem de ferramentas de impacto (43) ou, aberta, de conter; dentes e unhas na origem de ferramentas como enxadas, facas e serras (44, 45, 46). O olho, na origem de aparelhos e instrumentos ópticos – “Das Auge ist das Lichtorgan und das Vorbild aller optischen Apparate” (77) como o daguerreotipo (81); a arquitetura interna do osso seria o modelo inconsciente de pontes e estradas de ferro (108), que também, do ponto de vista da circulação, remontariam ao sistema circulatório, assim como o telégrafo elétrico ao sistema nervoso (135, 141). Na visão de Kapp, cada estágio histórico do desenvolvimento tecnológico corresponde a uma fase da espécie humana. Não uma fase histórica de domínio tecnológico, simplesmente, mas um contexto ontológico em que o ser do homem, para usar um termo hoje fundamental na reflexão sobre a web, direi que, na concepção de Kapp, o ser do homem se *atualiza* na criação tecnológica, na qual se estende ontologicamente. Tal atualização, porém, não tem apenas o sentido dessa projeção corpórea inconsciente. Implica também autoconhecimento, meio pelo qual o homem pode tomar consciência de si. E isto envolve curioso desdobramento da concepção antropológica de Kapp sobre a tecnologia, como explica Hermínio Martins (1994), sociólogo moçambicano, importante estudioso e divulgador da obra de Kapp, em texto publicado aqui em Belém:

se Kapp desenvolve uma teoria antropológica da tecnologia, elabora, no mesmo passo, uma teoria tecnológica da antropologia. O inconsciente produz externalizações técnicas variadas, projetando vários traços e fases do ser humano. Uma vez produzidos, os artefatos técnicos facultam os meios indispensáveis, através dos quais os seres humanos podem alcançar o conhecimento de si próprios. A auto-compreensão da natureza humana não pode ser atingida através da introspecção ou através do estudo do comportamento humano como tal, mas por meio do estudo dos produtos do trabalho humano, sobretudo artefatos técnicos... Na visão de Kapp, o homem pré-tecnológico era um homo absconditus, radicalmente desprovido de auto-conhecimento e da auto-consciência. Mercê da incessante criação de artefatos técnicos, mais fases do ser humano tornam-se progressivamente acessíveis à consciência, até que os poderes, capacidades e faculdades mais ocultos do Homem lhe são gradualmente desvendados através da consideração das suas próprias obras... Na antropodiceia de Kapp o desdobrar de possibilidades tecnológicas poderia, eventualmente, produzir a condição do homo manifestus, o ser humano totalmente auto-consciente, embora não seja muito claro se Kapp o concebe como sendo, de fato, um estágio final ou, simplesmente, um ideal regulador (6-7).

Não é interessante? A reflexão de Kapp, não obstante os mais de cem anos passados, me parece perfeitamente plausível e passível de contextualização no presente, em que a conectividade orgânico-maquínica, digital, virtual e reticular expressiva daquele nós a que me referi e que, como

se um link qualquer da Web na experiência de navegação, me trouxe a esta reminiscência fertilizadora, porque significativa. Mas não darei prioridade à consideração dos artefatos técnicos isoladamente. Como recomenda a tradição etnográfica (Malinowski 1978) encontrou na tecnologia das *wagas*, as canoas trobriandesas, toda uma rede de relações com demais aspectos da cultura trobriand), tal consideração, no caso dos artefatos tecnológicos implicados na conectividade, contempla necessariamente sua relação com os usos e atuações que envolvem e são envolvidos enquanto associados a comportamentos humanos no ambiente, a paisagem, que me proponho examinar.

Clique II

A experiência de navegação no site do Facebook se dá através da interface que compreende a tela e elementos constituintes da página como imagens, gráficos, cores, links e textos verbais que nela se mostram espacial, lógica e temporalmente organizados, conforme visto na figura abaixo. Elementos de linguagem. Elementos semióticos. Devido à arquitetura hipertextual que caracteriza a Web, cada um desses elementos pode ser uma porta de entrada a outros de mesma natureza e morfologia.



Página inicial do Facebook sob a perspectiva do ator logado

A interação com eles – experiência em, da e com a rede - ocorre através de instrumentos como mouse, teclado, e, nas versões mais atuais, também com o toque na tela do dispositivo físico, que, hoje, 2015, tanto pode ser um computador desktop, um notebook, como o que uso na pesquisa, convivência e interações no *fieldwork* etnográfico, e onde escrevo este texto, quanto aparelhos móveis: celulares, *smartphones*, *tablets* e possivelmente algum outro que desconheço devido ao ritmo acelerado com que vêm a luz.

Tais instrumentos, manipuláveis pelo tato, têm por função encaminhar sensações, sobretudo, visuais, ainda que a audição também possa ser contemplada. Isto é, como a dar razão à tese, mencionada por Alfredo Bosi (1995:65), de que, no homem, oitenta por cento dos estímulos

seriam visuais, o corpo conectado à máquina-rede parece estar a serviço do olhar, haja vista que, torno a Bosi, “o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade” (66). Aliás, Aristóteles (1984:11) também concede proeminência às sensações visuais, quando diz que elas, mais que todas, nos agradam por si mesmas. “Com efeito”, diz ele, “não só para agir, mas até quando não nos propomos operar coisa alguma, preferimos, por assim dizer, a vista aos demais”, e explica: “A razão é que ela é, de todos os sentidos, o que melhor nos faz conhecer as coisas e mais diferenças nos descobre”. Assim, aqueles elementos gráficos, semióticos e hipertextuais encontram-se distribuídos ou configurados no espaço da tela, objeto especular que, na dinâmica das redes sociais, poliocentradas nas perspectivas dos atores, têm, subjacente à comunicabilidade, a função fundamental de deixá-los ver e serem vistos - o que, além da referência espacial, também demanda experiências em termos de temporalidade e existência, numa curiosa evocação tecnológica contemporânea, a *meu* ver, da tese, defendida por Berkeley (1992: 13; 32; 41 [§§ 3, 98 e 139, por exemplo.]), segundo a qual *esse est percipi (aut percipere)* - ser é ser percebido ou perceber.

Ora, dizendo a conectividade orgânico-maquínico-reticular respeito ao movimento da cultura, o modo propriamente humano de ser, movimento pelo qual ela se desdobra, inova-se, renova-se enquanto permanece cultura, ethos partilhado pelos que a compõem – aquele aspecto sistemático que Gregory Bateson (2006:169) definiu como “a expressão de um sistema de organização culturalmente padronizado dos instintos e das emoções dos indivíduos”, interessa evidentemente ao olhar antropológico. Olhar que sempre a aborda desde certas técnicas de aproximação, desde certas perspectivas teóricas, que são, sabe-se hoje, modos de o antropólogo organizar o dado, de lhe imprimir sentidos científicos. Muito mais do que lhe captar a verdade essencial, objetiva e absoluta. Assim, inspirado na tradição etnográfica iniciada pelo menos a partir de Malinowski, que considera fundamental relacionar práticas culturais observadas com o ambiente em que se dão, a esta disposição espaço-temporal que caracteriza o ambiente virtual do Facebook, eu chamo *paisagem*.

Clique III

A situação do conceito de paisagem é já uma tentativa de ir além da mera coleta de dados. Pois quero sustentar que a Web, hoje, não constitui um mundo à parte de nossas vidas, nós, os

conectados, mas sua extensão significativa. Hoje, como disse o personagem Sean Parker do filme “A rede social”, de David Fincher (2010), vivemos na internet, e, acrescento, aí produzimos significados. Sendo assim, quero aqui tomar as práticas culturais realizadas no ambiente do Facebook considerando-as em sua relação com este meio onde se dá tal produção. Assim, antes de me ocupar com os produtos em si [o modo como alguém se apresenta no ambiente, o sentido que intencionalmente propõem para si, como sua autorepresentação na rede via o uso de imagens, textos verbais e interações], tarefa de que me ocuparei nos próximos capítulos, quero pensar o *sentido* mesmo da *conectividade*, bem como sua relação com a ação produtora. Outrossim, a relação desta autoprodução com o ambiente virtual tomado como paisagem. A ideia subjacente é a de que nossa vida se estendeu para o ambiente virtual, via conectividade, de modo a superar a dicotomia, ainda persistente em certas análises, entre vida off-line e vida on-line, e, quem sabe, encontrar fundamento, na própria antropologia, para sustentar também a superação da dicotomia natureza-cultura, de modo a justificar, com base nas ideias de Kapp mencionadas, a conexão organismo-máquina como atualização do próprio ser do homem.

Clique IV

O conceito de paisagem é usado em antropologia e áreas afins para designar o ambiente conformado pela atividade humana, numa relação que se dá tanto espacial quanto temporalmente. Em Malinowski (1976:47), por exemplo, ainda que não apareça claramente formulado, mostra-se subjacente ao uso do termo. Assim, quando a navegar pela vasta região coberta pelo circuito cultural do kula, o complexo sistema intertribal de trocas com fins de reciprocidade e reputação pessoal, Malinowski refere-se à região de Dobu como uma “paisagem encantadora de cones vulcânicos, de baías amplas e lagunas cercadas de montanhas”, de um oceano “salpicado de recifes e ilhas”, ambiente este que “tem profundo significado lendário para o nativo”. Afirmação, esta última, em que se pode perceber a ligação temporal com o espaço. O verbo ter, no presente, dá conta da atualidade de significados há muito [lendários] estabelecidos. “Essa”, prossegue Malinowski, “é a terra e o mar onde navegadores e heróis de um passado distante, inspirados pela magia, realizaram façanhas extraordinárias e ousadas”. E passando de Dobu rumo a Boyowa, informa: “quase todas as regiões que atravessamos foram cenário de alguma proeza lendária”. Então, situa:

Aqui uma estreita garganta foi aberta por uma canoa mágica, voando pelos ares. Ali os dois rochedos que se erguem do mar são os corpos petrificados de dois heróis mitológicos que lá encalharam depois de uma contenda. Mais adiante, uma laguna escondida entre montanhas constituiu porto de refúgio de uma tripulação mítica.

Clique V

Formulado por Milton Santos (2002:103) como “um conjunto de formas que, num dado momento, exprime as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza”, o conceito não deixa de contemplar a conotação dada por Malinowski, onde as práticas culturais que caracterizam o kula estão diretamente ligadas ao sentido *dado* à paisagem como lugar de sucessivas relações, com o que pressupõe um passado de práticas desde o qual o presente cultural se fundamenta e justifica. Isto é, *recebe* seu sentido [A reciprocidade do kula não se restringe à troca de braceletes e colares!]. E mesmo quando, numa sub-reptícia demonstração de que o antropólogo *nunca* apreende de fato o ponto de vista do nativo, Malinowski desfaz a aura mítica sobre a paisagem, mantém a ideia contemplada na concepção de Santos. Diz aquele na sequência imediata da citação anterior:

Pondo de parte as lendas, a paisagem toda ao nosso redor, bela como é, assume ainda maior encanto pelo fato de que é e sempre foi um longínquo Eldorado, terra de promessas e esperanças para muitas gerações de ousados navegadores nativos vindos das ilhas do norte. No passado, essas terras e mares devem ter sido o cenário de migrações e lutas, de invasões tribais, da infiltração gradativa de povos e culturas.

Mítica ou laica [laica na especulação de Malinowski!], a significação recobre o ambiente - terras e mares - e lhe dá feições culturais, conformando-o ao estatuto de paisagem. Em Malinowski, pois, toda a atividade do kula encontra-se semanticamente autorizada pela paisagem.

Clique VI

Também no trabalho de Willian Balée (1989), antropólogo vinculado ao Museu Paraense Emílio Goeldi, aqui de Belém [e à Tulane University, New Orleans, Louisiana], no qual, com base em indícios de “cultura na vegetação”, cunhou os termos “floresta cultural” (100) e “matas culturais” (104, 105) com o fim de designar a incidência de zonas de floresta resultantes de remotas

atividades humanas. “Florestas não primárias”. “Florestas sucessionais”. Entre as espécies identificadas como presentes em florestas desse tipo estão *Astrocaryum vulgare* [tucumã], observada em sítios arqueológicos na Ilha do Marajó; *Spondias mombin* (taperebá), com incidência em terra preta do índio, solo também indicativo de cultura – “solo antropogênico”; e *Orbignya phalerata* [babaçu], cujos cocais cobriam, à época da menção (1989), 196.370 km² da Amazônia brasileira (97). Além destas, Balée menciona outras espécies.

Mas à menção e situação destas em particular, ocorre em mim curioso fenômeno, uma afetação que me envolve simultaneamente como pesquisador [aplicado ao ambiente cibernético, virtual, globalizado!] e como o “outro” nativo da floresta amazônica, isto é, como caboclo, termo com que se designa na Amazônia paraense, pelo menos, o habitante da floresta não contado como indígena, não obstante as fronteiras étnicas que o separam deste nem sempre serem tão evidentes. Ambos, antropólogo e nativo, que em verdade não se separam, têm aqui, a propósito da situação do conceito de paisagem, peculiar encontro. Encontro de temporalidades, experiências e memória, de cuja evocação surge a elaboração a seguir, relato antropológico sobre um contexto cultural que bem pode aludir àquele fenômeno que Roberto Cardoso de Oliveira (2003) denomina de “contato interétnico”, expressão com que designa “as relações que têm lugar entre indivíduos e grupos de diferentes procedências ‘nacionais’, ‘raciais’ ou ‘culturais’” (117), ou que também poderia contar como informação de um antropólogo ligado à etnobotânica ou à ecologia histórica. Mas procede de minha condição de nativo, caboclo amazônico, mediada pela de antropólogo, num misto de familiaridade, estranhamento e descobertas. Ante tal evocação, soa-me necessário, com pesar, descer mais fundo em minha subjetividade, mas ela permitirá situar, além de dados antropológicos desse contexto amazônico, também elementos da sociologia e da paisagem implicadas.

Clique VII

Quando meus pais, ambos ribeirinhos, se casaram - ele, maranhense de Carutapera, cidadela na foz do Gurupi, onde este encontra o Atlântico, aparentado com negros de Camiranga [margem paraense do Gurupi], portugueses e índios – papai tinha pele amarelada e cabelo liso; ela, paraense das proximidades de Vizeu, também na foz, neta de brancos cearenses - possivelmente, velhos soldados da borracha [mamãe suspeita de que seus avós trabalharam na estrada de ferro que ligava Belém a Bragança], e negros da baixada maranhense, região da cidade de Pinheiro, no

Maranhão, área de forte influência da cultura do bumba-meu-boi, foram morar em Marajupema, vilarejo rio acima, cerca de três ou quatro dias de barco desde Vizeu, também na margem paraense do rio Gurupi, cuja população, nove famílias, era constituída de caçadores, coletores, pescadores e roceiros. Papai então abandonara a lavoura e caça profissional de peles de felinos como onça pintada e gato maracajá, e se tornara regatão. Ganhava então a vida no piloto de uma embarcação motorizada [chamamos “batelão”] a comprar a produção dos ribeirinhos, caboclos, rio afora – peles, carne e peixe salgados, jabuti, jacaré [vivos], cipó, e produtos da lavoura como malva, farinha e banana - para revender na Pará-Maranhão e lhes vender produtos [lá adquiridos] como açúcar, lanternas, pilhas, tecidos [chamavam-se “fazenda” na época], redes, querosene, rádios, cachaça, papel para cigarro [papelinho], chapéus de palha, espingardas, facões, entre outros. Pará-Maranhão é o nome que recobre, em referência à rodovia BR-316, que conecta os dois Estados, os povoados ligados pela ponte: Alto-Bonito, no Pará, e Boa-Vista [hoje cidade], no Maranhão.

Marajupema fica a cerca de três quilômetros da foz do igarapé Coraci, rio acima, que demarca o início da reserva indígena. Um parente de terceiro grau de meu pai, tio Juvenal, era o piloto, funcionário da Funai, que guiava o batelão dos índios quando se deslocavam até a Pará-Maranhão e de lá retornavam para o Canindé, então sede do posto da Funai, onde ficava o administrador e moravam, ou frequentavam ocasionalmente, provenientes das aldeias na mata, famílias indígenas de diversas etnias. Meu tio Juvenal também morava no Canindé com a esposa [prima de minha mãe] e filhos. Quanto aos indígenas que ele conduzia, aportavam de vez em quando em Marajupema. Também nós, “não índios”, íamos algumas vezes ao Canindé, situado a algumas horas de barco a motor desde Marajupema, rio acima, principalmente por ocasião da festa de bumba-meu-boi que lá ocorria no mês de junho. A festa era esperada o ano inteiro, e tanto de Marajupema como de diversos vilarejos rio abaixo, as pessoas subiam ao Canindé nesta ocasião. Os caboclos iam apresentar as toadas que compunham durante o ano. Retornavam de lá roucos. Passada a festa, as toadas ficavam no cotidiano, recantadas durante uma viagem a remo, uma fornada de farinha, na abertura de uma picada no mato, numa tiração de malva na beira do rio, assobiadas... E seus compositores ganhavam fama rio a fora. Dentre eles, meu avô materno. Zé Moreira. Falado em toda a beira do rio como compositor e puxador de belas toadas... Papai não compunha, mas, maranhense que era, gostava da festa de boi. Houve uma vez em que tentou criar seu próprio boi em Marajupema, chamado Estrelinha. Não vingou.

Sobre a cultura do bumba-meu-boi no rio Gurupi, Darcy Ribeiro (1996) a encontrou, em 1949, no Camiranga (49-65), uma das duas comunidades quilombolas da beira do rio. A outra, em que, salvo pela menção a “meia dúzia de tamborins descansando nas paredes” de uma igreja em ruínas, onde também encontra seis imagens de São Benedito e uma de São Sebastião, ele não demonstra ter visto indícios locais de tal cultura, é Itamoary (75-77). A menção dos tamborins, contudo, não está vinculada a nenhuma referência à cultura do boi. De fato, em minha infância, na década de 1970 para a de 1980, nunca ouvi falar de festa de boi em Itamoary. Falava-se, contudo, de Camiranga, mas como de algo do passado. E como Darcy Ribeiro esteve no Canindé (67-89), também chamado de Posto Indígena Pedro Dantas, e aí não menciona nenhuma referência ao bumba-meu-boi, contudo, refere a presença negra em mestiçagem com a indígena (93), suponho que a festa do boi, que em minha infância havia no Canindé [ainda existirá?], tenha, de algum modo, migrado do Camiranga para o Canindé. Em todo caso, Ribeiro (191) dá conta de um negro chamado Chico Ourives, curandeiro, que vivia na própria aldeia Kaapor [na mata], com os índios, que tocava tambor, cantava toadas à noite e as explicava aos índios. Terá sido ele o iniciador? Mas tal digressão ultrapassa a referência memorialística aqui.

Quando meu irmão mais velho e eu chegamos à idade escolar, a família desceu o rio até a Pará-Maranhão. Mas sempre retornávamos a Marajupema nas férias do meio e do final de cada ano. Então, minha convivência com o ambiente rural, de floresta e rio, com a *paisagem*, foi intensa na primeira infância, e com intervalos menos frequentes durou até os catorze anos, sete depois do falecimento de meu pai. Assim, é esta convivência com a floresta [a envolver índios, caboclos e tudo mais, como logo mostrarei] que as referências de Balée evocam. Pois em Marajupema, e nas proximidades, havia diversas palmeiras de babaçu (ainda há, e recentemente pedi a conhecidos de lá que me trouxessem alguns cocos, que plantei em meu quintal). Mas, sobretudo, havia cocais no outro lado do rio, no Maranhão...

Bem, com isso quero dizer, primeiro, de minha familiaridade com o babaçu e o tucumã, que Balée, o antropólogo, menciona em tom científico. Do primeiro, como bem o menciona aquele, e sei eu como nativo, aproveita-se a amêndoa, o coco, com cujo leite se tempera carne de caças como paca e cotia, principalmente se a cozinheira for maranhense, como era o caso de Dona Maria Jacá - a quem, pelo mimo que me davam desde os primeiros dias ela e o marido, seu Antônio Jacá, me acostumei a chamar de mãe (e a ele, pai), e cuja habilidade para quebrar babaçu com uma marreta de madeira na lâmina do machado ainda hoje me impressiona. “Mamãe Iá”, como eu a

chamava, cozinhava em panelas de barro que ela mesma confeccionava. Ainda sobre o babaçu, também, lá, tomamos o leite com farinha de mandioca. A palha da palmeira, principalmente em mãos maranhenses, como as de seu Antônio Jacá, serve para cobrir e empregar casas (para a mesma finalidade, o caboclo paraense, e o índio, então preferem a folha de ubim), tecer esteiras que servem de portas, abanos e cofos, um tipo de cesto. O fruto, de casca interna dura, também nos servia para confecção de peões, brinquedos queridos que nós, meninos, equipados cada um com seu pião e sua fieira feita de punho de rede velho, usávamos para disputas no terreiro ou apenas para contemplá-los e ouvi-los zumbir enquanto rodavam. – O pião, quando bem jogado, e em superfície plana, pode girar sem atrito e alcançar um belo estado de equilíbrio, a que chamávamos “dormir”. Enquanto “dorme”, enquanto não “morre”, a peça, se contém algum furo, produzido por traça, por exemplo, produz um zumbido característico...

Quanto ao tucumã, não lembro que houvesse árvores em Marajupema (encontrei-a depois com fartura em Capanema), mas via anéis feitos de seus caroços pelos índios, assim como instrumentos aerodinâmicos que tanto serviam para prender pontas de flechas [chamadas taquara, feitas com tiras afiadas do caule do bambu “taboca”], como para lhes dar equilíbrio. Esses objetos eram de fácil acesso aos caboclos, que tanto os obtinham em forma de presente ou troca [na casa de tio Juvenal, por exemplo, havia muito material feito por índios], mas também os confeccionavam. Em Marajupema era comum se pescar com arco e flecha. Relembro meu tio materno, Zezé [que se casou com uma timbira, filha de um capitão chamado André e de uma negra, talvez de Itamoary ou de Camiranga. André e sua mulher (também tio Juvenal) são mencionados por Darcy Ribeiro (1996:93-94), que os encontrou, os dois últimos, em 1949, na aldeia timbira, de nome Sordado, na beira do Gurupi], a matar tucunarés em um igarapé... eu pilotava a canoa e ele, de pé, na proa, emitia um curioso assobio que atraía os cardumes, então disparava a flecha, que logo iniciava uma luta de vida e morte contra o peixe, que, a tentar desprender-se, nadava para o fundo, procurava coivaras [tucunaré é um peixe que gosta de ambientes encoivarados], a flecha, corpo flutuante, a puxá-lo para a superfície, a roçar por baixo da canoa, meu tio remava, se o peixe se afastava, para se aproximar da luta, apanhar a flecha e o peixe fígado... Também se pescavam rodeiros, tipo de pacu, cujos cardumes costumam esperar, sob árvores da beira, os pequenos frutos que caem sobre o rio. Devido ao hábito do peixe, o pescador, sempre acompanhado de um piloto, joga, de longe, uma isca [feita do caule da aninga, vegetação ribeirinha, cortado em pequenos blocos], a simular a queda de um fruto, enquanto, arco tenso, de pé sobre a proa da canoa, mira e

espera o movimento do peixe ao abocanhar a isca. Ao fazê-lo, este, num movimento rápido, mostra o lombo à flor d'água, e a flecha, certa, o atinge. Nova luta de vida e morte começa... Mas, bem, enquanto nativo, nunca imaginei que os cocais de babaçu, tão abundantes na região de Marajupema para cima, sobretudo no lado maranhense, onde dividiam vários quilômetros com o restante da mata, não eram, ou, pelo menos, poderiam não ser, “naturais”. Saber agora, com Balée, que poderiam ser “matas culturais”, “florestas sucessionais”, é *novo* ao nativo que sou.

Diz o antropólogo que “Matas de babaçu, conhecidas como ‘cocais’... É uma espécie que predomina geralmente por causa da interferência humana no meio original” (97). E o que vem a seguir me ajuda a entender um pouco mais a paisagem do mundo que vivi em menino. Balée diz que “Em termos de adaptação indígena ao meio, a palmeira babaçu é frequentemente um recurso indispensável”, por ser rico em proteína, amido e carboidrato, que fornece à dieta indígena. E então acrescenta: “A adaptação dos índios Guajá, forrageiros do Maranhão, ilustra esse fenômeno”. Ora, embora em minha compreensão de menino eu não soubesse distinguir as diversas etnias indígenas que habitavam as cabeceiras do Gurupi, sabia, contudo, que havia Guajá, Timbira, Tembê e Urubu (Urubu-Kaapor). Mas agora Balée me diz que os Guajá “nunca derrubam ou queimam a mata, fazem seus acampamentos temporários exclusivamente em cocais” (98), e que “os cocais onde os Guajá acampam e percorrem contêm, praticamente sempre, vestígios de aldeias e roças antigas de outros grupos indígenas da região, como os Urubu-Kaapor, que habitam a fronteira leste de suas terras” e que, inimigos mais numerosos e poderosos que os Guajá, nunca lhes permitiram “derrubar e queimar a floresta, nem plantar e cultivar, nem estabelecer aldeias permanentes”. Ora, ao que parece, os cocais do outro lado do rio, onde eram abundantes, procederiam dessa remota relação dos indígenas, evidentemente mais antigos que nós, caboclos, com o ambiente por lá. *Paisagem*. É, pois, com base nesta sociologia que agora, nativo, procuro pensar nos cocais... Paisagens, ocupações remotas... Reflito como antropólogo e implicado. Mas há ainda um pouco mais.

Na menção aos Urubu-Kaapor, Balée me fornece outras importantes informações. A falar sobre outra espécie sucessional, o taperebá “Taper+wa na língua Urubu-Kaapor” (99), ele esclarece o sentido do nome -: “quer dizer metaforicamente ‘fruteira de mata sucessional’”, mata esta chamada “*taper* pelos índios Urubu-Kaapor” (99), informação que me dá outro estalo, pois reconheço na referência [antes de confirmar o sentido num dicionário] a palavra “tapera”, que usamos por lá para referir um lugar abandonado, uma roça, um povoado, antiga ocupação, onde, devido ao abandono, a mata voltou a crescer, contudo, ainda se notam restos de moradia. Também

usamos “capoeira” [de origem também indígena - vejo no dicionário após lembrar-me dela e pensar que fosse de matriz africana] com sentido muito próximo, mas a focar menos o abandono [implícito] e mais a nova mata, em boa parte constituída de espécies diferentes das anteriores, derrubadas, por exemplo, para a constituição de uma roça. Uma vez crescida e demandado o tempo de algumas gerações humanas, é concebível que a diferença entre a mata primária e a nova seja imperceptível a olhos de caboclos contemporâneos, que mesmo sabendo o que é uma tapera e uma capoeira, podem não saber distinguir antiga floresta cultural. E nisto não estará sozinho. Pois, como diz Patrick Pardini (2012), fotógrafo e pesquisador do Museu de Arte da Universidade Federal do Pará, “Por muito tempo a Amazônia ocupou um lugar de destaque no imaginário ocidental, como baluarte da ideia de ‘natureza selvagem’ e ‘floresta virgem’”, ao que, a par de estudos antropológicos recentes sobre a paisagem amazônica, acrescenta:

Hoje, ela oferece matéria privilegiada para uma série de estudos e pesquisas que tendem a soterrar esta ideia. Surge uma melhor compreensão das ecologias e cosmologias ameríndias e, paralelamente, uma nova percepção científica da paisagem amazônica, baseada na descoberta de matas e solos antropogênicos. Ambas contribuem para delinear a complexa figura de uma natureza humanizada e doméstica (591-2).

Aplicado à tarefa que é tanto estética quanto teórica de pensar a paisagem amazônica, Pardini (2010; 2012) desenvolve um projeto fotográfico intitulado “Arborescência – fisionomia do vegetal na paisagem amazônica”, em que esta última é evocada justamente enquanto entrelaçamento de natureza e cultura. Um dos ícones-índices do projeto é a imagem de uma seringueira em cujo caule se notam antigas cicatrizes características da exploração do látex, e que remetem à atividade econômica, em torno da borracha, que teve vez entre o final do século XIX, início do século XX na Amazônia, e brevemente retomado por ocasião da Segunda Guerra Mundial (Wagley 1988). Em tal aplicação Pardini dialoga com pesquisas etnográficas realizadas na Amazônia, dentre as quais, além da de Balée [que me apresentou], também se alimenta das de antropólogos cujos trabalhos, voltados para pensamentos indígenas da Amazônia, suas cosmologias, ecologias e sociologias, têm contribuído para levar a antropologia a assimilar outras epistemologias; epistemologias do *outro*, do não ocidental.

Nestas a diferença entre cultura e natureza, entre humano e não humano, não é tão nítida e em alguns casos, conforme seja o olhar, pode nem existir, uma vez que aquilo que o Ocidente costumou separar de modo antagônico pode, nelas, dizer respeito apenas à dimensão visível, fora

da qual as fronteiras perdem a pertinência. Entre tais antropólogos estão Eduardo Viveiros de Castro (2005) [em cujos registros, *grosso modo*, a diferença entre humano e animal é uma questão de perspectiva]; Philippe Descola (2005; 1999; 1986) [que descobriu entre os Achuar uma homologia entre “natureza” e “cultura” (para usar termos ocidentais) na medida em que a primeira, tal como pensada ocidentalmente – o espontâneo, o não intencional, o não cultivado – não existe, posto que, seja pela ação humana, seja pela ação do espírito protetor, a floresta é sempre resultado de um cultivo e os não humanos são vistos como pessoas ou sujeitos]; e Bruce Albert (2003) – este último em pareceria com o yanomami David Kopenawa [segundo os quais, para os Yanomami, “as ordens da ‘natureza’ e da ‘cultura’ estão ontologicamente associadas e encontram-se distribuídas numa mesma economia de metamorfoses” (2005:47 – texto levemente modificado, no gênero dos adjetivos em razão de concordância com a escolha feita, em tradução de Pardini)].

Tais apreciações demonstram o quanto a Amazônia tem a contribuir, a meu ver, para aquilo que James Clifford (2011) referiu quando disse que “o desenvolvimento da ciência etnográfica não pode, em última análise, ser compreendido em separado de um debate político-epistemológico mais geral sobre a escrita e a representação da alteridade” (20). Nos trabalhos mencionados, as alteridades amazônicas, da diversidade dos homens às da floresta, as espécies que a constituem, e dos seres não ocidentalmente humanos que a palmilham lado a lado com o homem, numa humanidade reversível com a dele, simétricos em sua condição de sujeitos, agentes, pessoas entre pessoas, se apresentam como proposta ética ao Ocidente, proposta que inclui uma revisão da representação tradicional que este sempre dirigiu às sociedades não ocidentais. Algo que bem pode ser pensado naquele sentido que em “Os usos da diversidade” Geertz (2001:73) chama de alternativas “*para nós*” em vez de cômodas e impessoais alternativas “*a nós*”.

É claro, não há *um* único pensamento ameríndio, mas vários. Não são em todas as concepções indígenas da Amazônia que a fronteira entre o “natural” e o “cultural” é frouxa ou inexistente. Por exemplo, a citar Darrell Posey (1990:51), que esteve com os Kayapó, e Els Lagrou (2007:458), que pesquisou com os Kaxinawa, Pardini (2012:598-99) lembra que esses povos fazem diferença entre espécies plantadas, cultivadas e “folha do mato” ou “que crescem de qualquer maneira”. De minha parte, lembro que no Gurupi usávamos palavras como goaiabarana e canarana para designar árvores e seus frutos que, não obstante serem parecidas com espécies cultivadas, eram, contudo, “brabas”, isto é, *do mato*. Não domesticado. Selvagem. Natural. Uma consulta a dicionários da língua portuguesa sobre o adjetivo tupi “rana”, confirma o sentido.

Clique VIII

Com base nas considerações feitas, onde busquei situar o conceito de paisagem, a ideia de que designa lugar de cultura, ambiente ou espaço antropológico nos moldes daquilo que Michel de Certeau (1998:202) definiu como “lugar praticado”, resta confirmada. Servirá o conceito como operador para eu pensar o ambiente informático e cibernético da Web, e do Facebook, por extensão? A princípio, sim. Enquanto ambiente inteiramente conformado, mediado e suportado por tecnologias, e também como espaço de convivência, de encontros e práticas culturais, ele se apresenta como ambiente cultural. Do qual a dicotomia ontológica entre natureza e cultura parece mais distante do que, por exemplo, as paisagens de Dobu ou da floresta amazônica. Aqui, no Facebook, ambiente cibernético, digital e hipertextual, por extensão, a dicotomia, sempre evocada, se não de outro modo, pela espacialidade geométrica, territorial, daquelas, desaparece. Lugar, sim. Mas virtual. Desterritorializado. Sem “lá” ou “aqui”, como visto. Contudo, nem por isso irreal. “Lugar praticado”, então? A caracterização de Certeau parece pertinente, sobretudo, quando, após dar o exemplo da rua, considera o espaço da leitura, a circulação, a prática entre signos [eu já mencionei a configuração espacial do Facebook como ambiente de signos], como se vê a seguir:

Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar construído por um sistema de signos – um escrito.

Em todo caso, o ambiente reticular de conectividade a unir simultaneamente homens e máquinas, como a se tratar de um gigantesco organismo, um todo-coletivo, uma atualização do próprio ser do homem, para lembrar o que falei a propósito de Kapp, parece requerer uma concepção de paisagem que vá além da ideia de espaço praticado, a qual, mesmo que não se veja no particípio um comprometimento da dinâmica, do sempre-em-fluxo, sempre movente, implícito à ideia de paisagem, isto é, ainda que aquele não comprometa suas diversas dimensões de temporalidade, a noção de espaço praticado parece contemplar muito mais o efeito da ação sobre o lugar, do que o fato de que quem pratica a ação, e que ao fazê-lo, isto é, ao lhe dar feições de espaço praticado, dá-se feições ao mesmo tempo. *Faz-se* junto. *Autocria-se*. *É*. *Aí*. Enquanto faz, *se faz*. Isto é, se assumir e levar a efeito a noção de Kapp [aqui operador de leitura] de que o ser do homem não está dado de uma vez, mas *atualiza-se* na história, em suas criações técnicas, mediante suas produções, então eu denominaria paisagem, este *ambiente de produção*, que é, ao mesmo

tempo, de *autoprodução*, eu a denominaria de espaço poético, a recuperar com isso a noção grega de *poiesis* que tem, antes de designar um gênero literário, o sentido de produção, de fazer. E a pensar no caráter sempre em curso do ser do homem, sempre em aberto, potência, e, portanto, atualizável por sua própria ação, autoprodutiva, eu denominaria, enfim, a paisagem como “*espaço autopoético*”, “*ambiente autopoético*”. Neste, não apenas o espaço e alguma dimensão do tempo se encontram ativas, mas também todas as dimensões da temporalidade: aquilo a que se tem chamado *historicidade* (Gadamer 2003).

Ora, para pensar tal ambiente como *paisagem*, em coerência com o contexto virtual e histórico que lhe corresponde, o da conectividade orgânico-tecnológica, que hoje atualiza o homem, penso que preciso de um fundamento teórico-antropológico que não apenas dê legitimidade a esse contexto histórico, isto é, que o situe como ponto histórico do desdobramento da cultura. Mas que, ao fazê-lo me permita defender a superação da dicotomia entre vida *off-line* e vida *on-line*. Tal superação é consequência “natural” da concepção de que o homem se atualiza historicamente. Assim, ganha todo sentido a repetida expressão do semificcional Sean Parker, do filme “A rede social”: “Antes, vivemos em aldeias; depois, vivemos em cidades, e agora vamos viver na internet”.

Clique IX

Penso então que a concepção formulada por Tim Ingold (2010), para quem paisagens designam simplesmente “campos de prática” (16), lugar de “rastros” (17), “cenário da prática” (19) soa promissora. Segue breve introdução de sua concepção e explicação do porquê. Em *Da transmissão de representações à educação da atenção* (2010), Ingold aborda o problema de como se dá a transmissão da cultura entre as gerações. Problema que, diz, “permaneceu no cerne das tentativas antropológicas de compreender a dinâmica da cultura”. Para tanto, dialoga criticamente com abordagens evolucionistas provenientes da ciência cognitiva clássica, da biologia neodarwiniana e da psicologia cognitiva, que têm Dan Sperber como seu principal proponente em antropologia. Sperber, diz Ingold, elabora uma teoria epistemológica da cultura em que defende a existência de aparatos inatos, mecanismos de cognição, típicos da espécie, que resultariam do processo evolutivo, construídos, portanto, segundo especificações genéticas. Enquanto tais, esses mecanismos inatos se distinguem ontologicamente das representações culturais e históricas

variáveis que abrigam. De onde então a dicotomia natureza-cultura, aqui pensada em correspondência à dicotomia evolução genética e desenvolvimento histórico: evolução genética e cultura. Quanto à transmissão do conhecimento, isto é, a passagem da cultura armazenada como conteúdo ou representação mental até sua forma externa - conteúdo ou representação pública -, dar-se-ia, conforme Sperber, por externalizações através do comportamento.

Ingold não vê pertinência na explicação, pois esta pressupõe a existência de aparatos de saída (*output*) e aparatos de entrada (*input*), sempre inatos, que não dariam conta de justificar “como uma representação no seu cérebro encontra o caminho dela até o meu, e ainda do meu cérebro até os cérebros de outras pessoas” (8). Assim, questiona a dicotomia proposta entre capacidades inatas e capacidades adquiridas e, a apresentar sua noção de paisagem como campo de prática [*taskscape*], diz que “Em vez de ter suas capacidades evolutivas recheadas de estruturas que *representam* aspectos do mundo, os seres humanos emergem como um centro de atenção e agência cujos processos *ressoam* com os de seu ambiente”, de modo que “O conhecer, então, não reside nas relações entre estruturas no mundo e estruturas na mente, mas é imanente à vida e consciência do conhecedor, pois desabrocha dentro do campo de prática – a *taskscape* – estabelecido através de sua presença enquanto ser-no-mundo. A cognição, neste sentido, é um processo em tempo real” (21). Isto feito, concede que “as capacidades supostamente ‘culturais’ dos seres humanos são constituídas dentro de um processo de evolução”. Mas uma evolução “radicalmente diferente da explicação neo-darwiniana ortodoxa”, pois, inteiramente exercitada na forma de uma educação da atenção ao ambiente, “não nos obriga mais a reservar um espaço ontológico separado para a história humana” (10). Então, numa direção diversa à daquele evolucionismo, diz:

Meu ponto é que a história, compreendida como o movimento pelo qual as pessoas criam os seus ambientes *e, portanto, a si mesmas* [o destaque é meu!], não é mais do que uma continuação do processo evolucionário, como definido acima, no terreno das relações humanas. Tendo dissolvido a distinção entre o inato e o adquirido, descobrimos que a distinção entre evolução e história também desaparece com ela. (17).

A ideia de paisagem então é fundamental enquanto ambiente criado e recriado historicamente no movimento humano de *autocriação*, onde a transmissão do conhecimento se dá pela atenção habilidosa às marcas, traços, entrelaçamentos da paisagem, na qual o conhecimento recebido só o é na medida em que é construído no próprio ato de recepção e prática. Em outro texto

(2005), Ingold diz que o conceito de cultura não pode separar o conhecimento e sua transmissão da experiência *situada* no ambiente (89), a paisagem. Estes se dão na própria jornada. “O processo se compõe do engajamento do ator-perceptor móvel com o seu ambiente... *Nós conhecemos enquanto caminhamos*, e não *antes* de caminhar” (91). Nesta perspectiva, então, para Ingold, conhecer, enquanto trilhagem, enquanto prática da paisagem é “um descobrir-caminho”, algo que, muito mais que “seguir uma rota de uma posição espacial para outra”, tem muito mais a ver com “um movimento no tempo”, uma vez que “seguir uma trilha é também retraçar seus passos, ou os passos de seus ancestrais”, dado que “lugares envolvem a passagem do tempo”. Enquanto tais, “não são do passado, nem do presente, e nem do futuro, mas todos os três unidos em um só”. Desse modo, “Eternamente gerados pelas idas e vindas dos seus habitantes”, os lugares “figuram não como posições no espaço, mas como vórtices específicos numa corrente de movimento, de inúmeras jornadas realmente efetuadas” (101). E conclui Ingold:

Descobrir o caminho é avançar de acordo com uma linha de crescimento, num mundo cuja configuração não é exatamente a mesma de um momento para o outro, e cuja configuração futura não pode ser completamente prevista. Caminhos de vida não são, então, predeterminados como rotas a serem seguidas, mas têm que ser continuamente elaborados sob nova forma. E esses caminhos, longe de serem inscritos sobre a superfície de um mundo inanimado, são os próprios fios a partir dos quais o mundo vivo é tecido.

Penso então, com base no exposto, que a concepção de Ingold dá abertura a pensar a própria história como paisagem, como aquele ambiente autopoético a que me referi antes, lugar em que, como um descobrir e, ao mesmo tempo, um construir caminhos, a cultura, o modo humano de ser, se põe em marcha, se complexifica: *o homem se faz*. Sem determinismo. Um pôr-se a caminho no rumo da autoprodução, em que esta não é um objetivo ideal, mas processo, “abrir-caminho”, produção de si do homem: poesia via imersão nas tessituras do mundo, fluxos, trilhas e passagens de tempo. Qual o limite? Não está dado *a priori*. O homem é um ser em aberto. Nesse aspecto, então, parece-me que o pensamento de Ingold converge com o de Kapp, segundo o qual, em aberto, o ser do homem se atualiza na história, criando-se enquanto conhece, enquanto caminha, enquanto produz. E sua criação é o mote para o autoconhecimento. Para o *homo manifestus*, conforme termo empregado por Hermínio Martins (1994:7). Assim, a pergunta sobre quem é o homem deve, como bem o tem mostrado a antropologia, ter sua resposta buscada na própria cultura. O que farei, então, a seguir. Primeiro, a continuar a descrição da paisagem do ambiente virtual à luz dos pressupostos

aqui assentados. Em seguida, ao buscar relacionar as práticas culturais aí observadas com a referida paisagem.

Clique X

Na perspectiva de Ingold, a paisagem [*landscape*], enquanto lugar de rastros, campo ou cenário de práticas - remotas ou não, compõe um quadro geral de indícios, no qual, mediante a educação da atenção, os sucedâneos da cultura podem adquirir ou herdar o conhecimento ali registrado pelos que os antecederam. Tal aquisição ou herança, como visto, não se dá pela transmissão direta, mas como praticagem [*taskscape*], mapeamento desde necessidades e urgências contemporâneas. Daí a ideia de “abrir-caminho”, movimento pelo qual as pessoas criam ou recriam seus ambientes e, portanto, “a si mesmas”. Neste sentido, enquanto cenário de práticas e lugar de rastros, a paisagem se apresenta, de certo modo, a meu ver, como um lugar que contém rudimentos de linguagem, de onde, dada a atividade produtiva de preenchimento ou deslocamento desses indícios – produção de sentido – surgem os significados para o ambiente-mundo e para o homem. Atividade de autopoiesis. Com base nestas observações, passo a traçar um paralelo entre a paisagem tradicional, a que vou chamar de atômica, e a paisagem digital, aplicável ao ambiente cibernético do Facebook.

Assim, para aproximar referências, se num outeiro da margem maranhense do rio Gurupi o cocal de babaçu ali existente corresponde a antiga ocupação indígena, cocal este que brotou e se estabeleceu como mata cultural a partir de urgências contemporâneas àquela ocupação remota, caboclos como Antônio Jacá, que, décadas ou séculos depois da passagem indígena, hoje ocupam a região, e ignoram a origem da floresta, mas veem esta, *aprenderam* a ver, como elemento provedor de palha para a cobertura de suas casas, para as esteiras que lhes servem de portas, para os cestos em que guardam seus pertences, assim como de leite para o tempero da carne de cotia ou queixada ou veado, ou para peixes como surubim e tucunaré, conforme o paladar mais se agrade, e de peças para a confecção de brinquedo para seus filhos, dão àquela paisagem formada pelo outeiro [elemento mais ou menos fixo], pelo cocal, floresta de babaçu [elemento dinâmico], recortada por diversas veredas que abriram para nela transitar [elementos dinâmicos] um sentido que pode ou não ser aquele que lhes deram os antigos ocupantes. E, na relação com ela, os caboclos dão agora sentido a si mesmos e a seu mundo: o modo como projetam e armam suas casas [que

tipo de madeira ou cipó ou embira é melhor para amarrar as palhas de babaçu], como as ocupam, como se divertem, como organizam sua dieta, que tipo de animais preferem no leite do babaçu, que tipo de planejamento e arma sua caçada exige, enfim, tudo tem uma relação com o sentido que dão à floresta de babaçu, e vice versa. O modo como vivem, como se organizam – sua cultura! –, está diretamente vinculado a sua relação com a paisagem, com as espécies vegetais, animais, com a geografia, enfim, com o ambiente. Este modo, na verdade, compõe o ambiente e é por ele composto. Seu mundo, assim como quem o faz, brota junto, ambos, produtos do mesmo movimento de praticagem, que se dá no tempo como significação e ressignificação. A praticagem, movimento no tempo, é o modo como, sem ruptura, a história continua a evolução, e a cultura, sem ruptura, continua a natureza; é o movimento no qual o homem cria a si mesmo (2010:17). No homem, nesta perspectiva, cultura e natureza deixam de ter fronteiras.

No caso do Facebook, ambiente para o qual a vida do homem se estende, a experiência do ator também é de produção de sentido. Também é de praticagem. Enquanto publica algo, compartilha, replica, curte, interage, o ator o faz no ambiente digital, a valer-se de seus elementos. Mas aqui, diferentemente do ambiente atômico, a paisagem se mostra inteiramente organizada na forma de um código geral, semiótico, clara e conscientemente constituído com o fim de mediar e potencializar tal produção. Diferente da paisagem atômica em que os sinais estão colados a coisas como árvores, cerâmicas, rochas, a concentração de determinada espécie vegetal, elementos sobre os quais a presença humana deixou indícios, aqui, paisagem digital, são os sinais em si que, “descolados” de coisas, compõem a paisagem: imagens digitais, textos, cores, sons, gráficos... Elementos que a semiótica classifica como ícones (em que significante e significado se relacionam com base na semelhança), índices (em que a relação é de causa e efeito, decorrente de uma conexão física) e símbolos (o signo verbal, em que a relação é convencional), e que, na dinâmica do ambiente, compõem aquele entrelaçamento que, a reportar Charles Sanders Peirce, Roman Jakobson (2011) refere como *hierarquia toda relativa*.

No ambiente semiótico do Facebook, como em qualquer ambiente em que os três tipos fundamentais de signo estejam presentes, as funções se misturam de tal modo no uso, na apropriação, na atuação de quem ali “abre caminhos”, que um ícone pode ter função indicial ou simbólica, e vice-versa, já que, como explica o linguista russo, “não é a presença ou a ausência absolutas de similitude ou de contiguidade entre o significante e o significado, nem o fato de que a conexão habitual entre esses constituintes seria da ordem do fato puro” que caracterizam a

hierarquia relativa, “mas somente a predominância de um desses fatores sobre os outros” (103-04). Para ilustrar como isto se dá, basta lembrar o exemplo fornecido por Jakobson a propósito da frase atribuída a César: “*veni, vidi, vici*” [vim, vi, venci] (105), em que a cadeia de verbos imita, *assemelha-se* à ordem dos acontecimentos relatados: tem-se o símbolo predominante, mas a função icônica é que garante a sintaxe da frase. Do mesmo modo, um ator do Facebook pode se utilizar do signo verbal para compor uma imagem. E frequentemente usa a fotografia [elemento indicial] com função simbólica (arbitrária), como quando se fotografa seguindo determinada tendência ou convenção. Fotos no espelho, por exemplo, são bem convencionais no site. Se, além disso, o que também é comum, a foto retrata um ângulo em que o fotografado fica “mais bonito”, e este a publica na expectativa de ser tomado pelo que consta na fotografia, quando sua aparência geral não corresponde àquele ângulo, tem-se um caso de uso do índice com sofisticada função icônica.

Casos de ícone com predominância da função indicial são abundantes em fotografia. Por exemplo, aquelas mencionadas por Benjamin (1994:95), em que “as primeiras pessoas reproduzidas entravam nas fotos sem que nada se soubesse sobre sua vida passada, sem nenhum texto escrito que as identificasse”, de modo que “o rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava”. O ícone silenciava porque faltavam referências que identificassem o retratado: em fotografias antigas, sem legendas, e em que o tempo levou toda possibilidade de identificação baseada no reconhecimento da semelhança [já não resta vivo quem conheça o retratado], esta nada diz, exceto que o fotografado um dia esteve ali a fazer a pose para a câmera [conexão física]. O que se preserva na imagem é seu caráter indicial – o “isto foi”, de que fala Barthes (1984:115). E o próprio Peirce, lembra Philippe Dubois (2011:49), “já assinalara em 1895 (!) a condição indicial da fotografia”, quando registrou:

As fotografias, e em particular as fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, elas se parecem exatamente com os objetos que representam. Porém, essa semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe à natureza. Desse ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física [índice].

E são esses elementos que o ator utiliza para produzir sentidos, para compor seu mundo e a si mesmo como aquilo que Andrew Keen (2012) denomina “autoícone”. Não obstante a acentuação das diferenças, há algo comum entre as paisagens atômicas e virtual, posto que ambas

se compõem, a um só tempo, de elementos fixos [ou com maior estabilidade] e dinâmicos [ou com menor estabilidade]. No caso das paisagens clássicas ou atômicas, os elementos fixos ou com maior estabilidade ficam por conta do relevo: vales, planícies, outeiros, lagunas... Estes, enquanto facilitam ou dificultam a presença humana, que neles precisa se fixar por questão de subsistência imediata, condicionam e motivam, embora não determinem, de modo absoluto, o estilo das práticas culturais. Estas, embora aqueles possam ser significativamente alterados, geralmente deixam marcas, rastros e indícios na superfície. São essas marcas, rastros e indícios da superfície que são mais dados à mobilidade. No caso da paisagem do Facebook, os elementos dinâmicos também correspondem às práticas dos atores: postagens, interações, comunicações... Sempre em fluxo, estas práticas também são estimuladas pelos elementos estáveis que compõem a paisagem.

O modo como no caso do Facebook os elementos mais estáveis da paisagem condicionam e estimulam os elementos dinâmicos pode ser compreendido mediante sua apresentação. Dado, porém, que aí as páginas podem ser numerosas, e em que um simples link pode conduzir a outros elementos – janelas, páginas do site ou da Web em geral, onde novos links são outras portas a outras páginas, outros lugares..., procederei a descrição até o ponto em que esta se mostre suficiente para ilustrar a correspondência entre esses elementos estáveis e os dinâmicos, e de que modo essa relação atende à finalidade fundamental do site que, como define Recuero (2011:104) a propósito de todo site de redes sociais, é “expor e publicar as redes sociais dos atores... está na exposição pública das redes conectadas aos atores, ou seja, cuja finalidade está relacionada à publicização dessas redes”. Em outras palavras, a finalidade está em promover práticas de visibilidade, uma vez que dessa visibilidade depende o volume das interações e o crescimento mercadológico do site. Este, como visto, já alcançou mais de um bilhão quatrocentos milhões de usuários, e, segundo Keen (2012:35-6) pretende conectar todo o planeta até 2017.

Clique XI

Embora, da perspectiva do ator, o site do Facebook possa conter um grandioso número de páginas, dada a quantidade de links, em que cada um é uma porta que conduz imediatamente a ambientes internos, como também externos ao site e pertencente à Web em geral, pelo menos quatro delas lhe são fundamentais enquanto interface de sua experiência na rede social, a saber: 1) a página inicial, para onde é diretamente remetido quando acessa o site, e onde lhe são apresentadas as últimas novidades sobre seus amigos virtuais; 2) a página pessoal, onde estão as informações

que disponibiliza aos amigos ou ao público de atores em geral [são essas informações, juntamente com as interações realizadas, que caracterizam sua presença e identificação na rede, seu perfil, sua representação; e como esta é produto de sua atuação direta, eu a denomino *autorepresentação* ou, simplesmente, *apresentação*; 3) a página de algum de seus amigos; e 4) a página de alguém que ainda não consta em sua rede de amigos, isto é, com o qual não possui conexão de primeiro grau.

Evidentemente, trata-se aqui de um recorte [há, por exemplo, páginas de comunidades temáticas, mas para efeito de descrição da paisagem, julgo que estas sejam suficientes]. Assim mesmo, como os elementos envolvidos na paisagem referente a essas quatro páginas podem ser exaustivamente numerosos, sempre devido ao caráter hipertextual que os articula e encaminha a outros e outros indefinidamente, reduzirei a descrição ao que já chamei de elementos *estáveis* e elementos *dinâmicos*, em que os primeiros correspondem a elementos estruturais, presentes em todas as páginas, e os segundos referentes ao teor, sempre mutável, em fluxo, decorrente da apropriação e uso pelos atores desta estrutura. Não obstante, é preciso ter cuidado com a nomenclatura, posto que a estrutura do site pode mudar, conforme necessidades administrativas e logísticas da empresa, e os elementos dinâmicos, dado a convencionalidade dos usos de que resultam, podem também ser contados como estáveis. Concessões são necessárias.

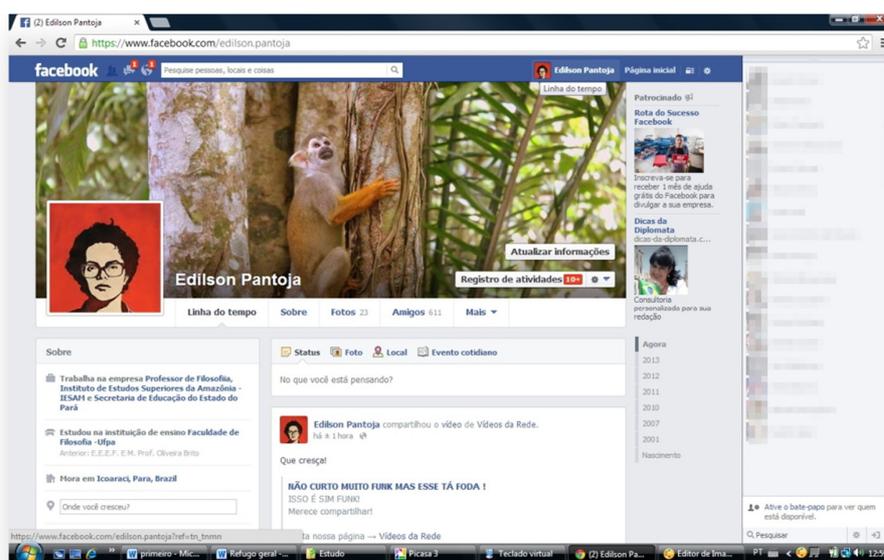
Do ponto de vista da movimentação, das interações em geral, publicações, replicações, atualizações de status, enfim, da dinâmica dos atores nas redes sociais, a “Página Inicial” é o grande centro, é, por isso, a página mais importante. Não é por acaso que o ator seja a ela remetido tão logo realize o *login* [comandos de identificação e acesso]. É que nela se localiza o chamado *news feed*, o alimentador de notícias, que lhe traz os *últimos* acontecimentos de sua rede, *novos* posts dos amigos, últimas atualizações de status, o *feed back* de amigos ou terceiros em forma de curtidas, comentários, compartilhamentos, interações, enfim, a suas postagens, e que lhe dão certa medida de sua visibilidade, de seu sucesso – valor social - na rede. É bem verdade que nem sempre alguém que leu, visualizou ou gostou do que o ator postou, sinaliza, mas quando isto é feito, lhe permite ter alguma noção de sua popularidade, de sua reputação, enfim, de seu “capital social”.



Página Inicial na perspectiva do ator logado

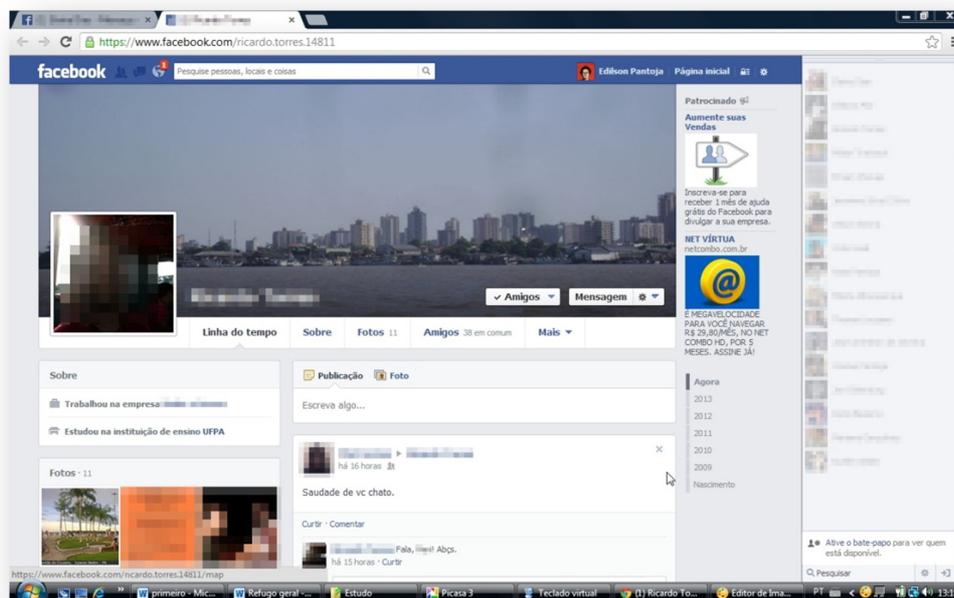
A página inicial, como as demais, é uma tabela, composta de quatro colunas, cada uma com variado número de linhas a conter ícones e links para outros elementos e ambientes alhures. No alto, logo abaixo da barra de endereço, um retângulo horizontal azul se apresenta. Tanto as quatro colunas quanto o retângulo, assim como os ícones que o compõem, são comuns a todas as páginas. Isto é, compõem parte do que denominei elementos estáveis da paisagem. Outra parte destes distribui-se no interior das colunas. Assim, na página inicial constam, na coluna da esquerda, o ícone fotográfico do ator, seguido, para baixo, do link para o *feed* de notícias, que, se clicado, atualiza a página inicial, cuja segunda coluna, da esquerda para a direita, este ocupa. Na sequência para baixo, outras ligações personalizadas. A terceira coluna, por sua vez, traz sugestões de amizade, assim como *links* de anúncios publicitários, sempre personalizados, de acordo com o teor de interações, postagens, e navegações do ator, mapeados pelos algoritmos do site, que, assim como fazem ao sugerir amigos, sugerem produtos. Aqui também consta pequena e genérica referência cronológica da presença do ator titular no site. A quarta coluna, por sua vez, exhibe sempre, também obra dos algoritmos, a relação de amigos com os quais o ator mantém interações mais frequentes, sinalizando com pequeno círculo verde quando estes estão online, e supostamente, disponíveis para interações privadas, via “bate-papo”.

Na página pessoal, no alto, um retângulo largo e horizontal, denominado “capa da página”, é reservado para preenchimento pelo ator com a imagem que lhe convier, assim como, no canto inferior esquerdo deste retângulo, pequeno quadrado se destina ao preenchimento com outra imagem para perfil, que identificará o ator imediatamente nas interações e publicações. Abaixo da capa, uma série de links azuis dá entrada a ambientes com mais informações e vínculos pessoais. No canto inferior direito da capa, links dão entrada para mais ambientes informativos. Na primeira coluna da esquerda são exibidas informações pessoais fornecidas pelo ator. Na segunda, da esquerda para a direita, tem-se, no topo, nova série de links para ambientes informativos, e, abaixo deles, o espaço para postagem, onde a pergunta: “No que você está pensando?” é um apelo a nova atualização. Abaixo deste espaço tem-se a chamada “linha do tempo”, que ordena temporalmente as atualizações realizadas pelo ator. As duas colunas da direita já foram descritas.



Página pessoal do ator desde sua própria perspectiva

O referido sobre a página pessoal serve para a página de um amigo em conexão de primeiro grau, salvo que as informações pessoais aí disponíveis dizem respeito a ele. Os links ao canto inferior direito dão entrada para administração da relação e estímulo à interação. O espaço para postagem, onde se lê a frase “escreva algo”, se usado pelo visitante, incidirá em publicação no mural [linha do tempo] daquele amigo, conforme este permita a exibição. Permitida, esta também constará no *feed* de notícias, da página inicial, como atualização vinculada a ambos.



Perspectiva do ator da página de um de seus amigos na rede

O dito sobre as duas últimas páginas serve para a página de um ator com quem o ator logado ainda não tem conexão direta. Exceto que, conforme este restrinja agências por atores estranhos a sua rede, ao visitante não é permitido visualizar informações ou publicar algo. Neste caso, porém, como em qualquer outro, mas a sempre depender da permissão do titular, pode-se lhe mandar mensagem, como também, convite de amizade.



Perspectiva da página de terceiro ainda não conectado à rede do ator logado

Feitas estas considerações sobre o teor das colunas, considerações bem gerais, eu gostaria de abordar o teor do retângulo azul, estável em qualquer das páginas referidas.



Neste, como se vê à esquerda, tem-se, branca, a logomarca do site – um clique sobre ela atualiza a página. Da esquerda para a direita, vizinhos à logomarca, três pequenos ícones, em azul mais escuro que o do retângulo mencionado, o que lhes dá certo destaque, se sucedem. O primeiro simula duas silhuetas em busto sobrepostas e é usado - quando destacado com pequeno retângulo vermelho e número branco ao centro - para sinalizar novas solicitações de amizade [com tais sinais os ícones ficam em tom mais claro]. Um clique sobre ele exhibe uma tela em forma de coluna com as solicitações existentes - novas, quando é o caso, ou antigas, já visualizadas, mas que não foram aceitas [clique na janela “confirmar”, em azul, contígua e alinhada ao ícone fotográfico em miniatura que sinaliza o solicitante] nem rejeitadas [clique na janela “agora não”, em cinza, à direita

da janela “confirmar”]. Um clique sobre o ícone fotográfico remete à página pessoal do solicitante, e o solicitado pode então ter maiores informações sobre aquele e facilitar sua decisão.



Nesta mesma tela de solicitações, abaixo destas, aparecem indicações supostamente fornecidas por amigos em relações de primeiro grau, em que se tem, tal como antes, o ícone fotográfico em miniatura e duas pequenas janelas alinhadas, na mesma ordem de cores, e com as respectivas mensagens e opções: “Adicionar aos amigos” e “Ignorar”. Em todos esses casos, abaixo do ícone fotográfico mencionado, tem-se a informação [fornecida pelos algoritmos do site, sistemas lógicos que, entre outras funções, cruzam dados dos usuários, suas relações, e mapeiam o número de amigos em comum] do número de amigos comuns ao ator solicitado e o solicitante. Uma terceira categoria de amigos a acrescentar é aquela constituída por sugestões do próprio site, de seu sistema logarítmico. Neste caso, ao lado do ícone, ou da silhueta vazia [sim, esqueci, mas ela também pode se apresentar nos casos anteriores] geralmente objeto de cuidado, pois pode se tratar de armadilhas e intenções escusas, aparece uma única mensagem em cinza e preto: “+1 Adicionar aos amigos”. Sob a silhueta é informado o número de amigos em comum. Uma barra de rolagem, na margem direita da coluna de solicitações, indicações e sugestões, permite o movimento para cima ou para baixo a fim de exibi-las, quando seu número é superior à área visível da referida coluna. Na margem inferior, a mensagem em azul “ver todas” abre a coluna até o final.

O segundo ícone, alinhado ao das silhuetas em busto e na mesma cor daquelas, tem forma de dois balões [sobrepostos, como as silhuetas] como os utilizados para diálogos em histórias em quadrinhos. No caso em questão, os balões são retangulares e as linhas da área indicativa do personagem que fala também são retas. Os balões sinalizam o ambiente privado para troca de mensagens. Se aparecem com o pequeno retângulo em vermelho designam mensagem ou mensagens novas, de acordo com o número branco, geralmente enviada (s) quando o destinatário não estava disponível ou não quis interagir [se estiver on-line aparecerá o aviso no canto inferior direito da tela, quarta coluna estrutural, onde se abre pequena caixa de bate-papo]. As mensagens trocadas e não apagadas ficam disponíveis no ambiente virtual e acessível pela janela [caixa de entrada], também em forma de coluna, que se abre a quando do clique nos balões. Aí, organizados em posição vertical e conforme ordem temporal das interações - as mais recentes postas no topo - são exibidos os já referidos ícones em miniatura representativos do interlocutor. Clicando-se sobre quaisquer deles uma janela central se abre na tela e as mensagens podem ser lidas, assim como novas serem digitadas. Aqui também uma barra de rolagem pode ser usada para subir ou descer a visualização. O recuso “ver todas”, na fronteira inferior da janela, além de lhe abrir toda a extensão, torna disponível, no topo, um recuso de pesquisa para mensagens ali alocadas. A janela central que se abre na tela, há pouco referida, também serve de sala de bate-papo ao vivo se os interlocutores estiverem on-line. Trata-se de uma versão com mais recurso que a caixinha virtual de bate-papo situada no campo inferior direito da página, posto ser possível anexar e enviar arquivos, como se faz com e-mails.

O terceiro ícone na sequência das silhuetas em busto e balões sobrepostos é um pequeno globo com a mesma cor dos anteriores e em que o mapa dos continentes tem tom mais claro, o mesmo do retângulo onde se encontram. Dadas as conexões em rede, que se estendem mundo a fora, notifica, quando com o antes mencionado destaque em vermelho, que alguém, uma conexão de primeiro ou outro grau, interagiu de algum modo com algo que diz respeito ao usuário em questão. Se clicado, o ícone, que como todos os demais é um link, uma passagem para outro ponto, abre janela em forma de coluna tal como antes descrito, e as interações, em ordem temporal, são mostradas, a começar com as mais recentes, ficando as demais para baixo até se ocultarem do espaço visível. Também aqui a arquitetura é semelhante: uma barra de rolagem à direita, um link na extremidade inferior “ver todas”. Clicando em qualquer das notificações aí mostradas, o ator é remetido ao contexto da interação: alguém comentou seu post, ou sua fotografia, ou o link com a

notícia que disponibilizara, o vídeo, o comentário que fez em outro lugar... Uma vez aí, ele pode clicar no ícone do perfil do amigo – ou do amigo do amigo, e prosseguir até os perfis e páginas respectivos, dando sequência ou não à cadeia potencialmente interminável de interações. Na sequência para a direita, ainda no retângulo, logo após a série de ícones descrita, tem-se um espaço “vazado”, em banco, para buscas, em cujo interior se lê: “pesquise pessoas, locais e coisas”. Se inserida aí qualquer palavra e apertada a tecla “enter” [no teclado] ou clicado o ícone de lupa na extremidade direita do espaço vazado, tem início o processo de busca, que em segundos apresenta o resultado: novas interações e amizades em potencial se abrem; antigos conhecidos e pessoas tidas como interessantes, conforme finalidades e interesses quaisquer, podem ser encontrados neste processo, se estiverem cadastrados no Facebook. Encontrados, laços e interações em potencial se abrem ao clique. O próximo elemento à direita é o ícone fotográfico (ou silhueta vazia, se for o caso) em miniatura que representa o ator. À direita do ícone, seu nome. Ambos compõem um único link que, se clicado, remete à página pessoal. Passando-se o mouse sobre o link abre-se pequeno retângulo em cinza escrito “linha do tempo”, a indicar que a página pessoal é a própria linha do tempo do ator – representação de sua vida, do que ele compartilhou diretamente ou assentiu conforme a ordem temporal. À direita desse link, o próximo é o da página inicial, que, clicado, conduz às atualizações mais recentes de sua rede, esta a incluir atualizações de primeiro grau em diante, conforme digam direta ou indiretamente respeito ao ator-titular. A seu lado, os ícones de um cadeado e de uma coroa de engrenagem designam, respectivamente, a possibilidade de controle do usuário sobre a privacidade das informações que lhe digam respeito, sobre quem ele permite ou [em tese] impede acessar seus dados, que dados, etc., assim como configurar sua conta ou sair do sistema.

Bem, como dito, pode-se prosseguir a descrição, pois cada click remete a mais e mais ambientes. Contudo, além de infinita, a tarefa se mostra desnecessária a esta altura, dado eu haver alcançado meu objetivo que era tanto mostrar como nesta paisagem virtual se dão as relações entre elementos *estáveis* e *dinâmicos* – aqueles enquanto configuração estrutural, instrumental, espacial, ambiental, mas também temporal, posto que os efeitos das agências, as atualizações – causa direta de elementos dinâmicos, é organizado, ordenado temporalmente, e elas mesmas, as atualizações, são fenômenos temporais. E mais que isso, são tentativas, cada uma, de *presentificar*, de ordenar o tempo, o fluxo. Quem sabe, congelá-lo, na forma de um presente, presente personalizado enquanto *presença*, a sua, do agente que atualiza.

MATAMORFO

Clique I

No Facebook, sou o centro de uma rede social de setecentos e quarenta pessoas. Minha própria rede. Digo que sou o centro porque os perfis dessas pessoas estão diretamente conectados ao meu. Mas cada pessoa que compõe minha rede tem a sua própria e, assim, também cada uma delas, de sua perspectiva, é o centro de sua rede. As redes são, portanto, personalizadas. Embora coletivas, têm, em primeiro plano, a imagem e semelhança de seu titular, o que lhe dá um caráter perspectivista: o que determinado ator vê no mural coletivo depende de suas relações sociais e interações. A grande rede, que é o próprio site, formada por todas as sub-redes, maiores, menores ou iguais à minha, que, aliás, cresce continuamente na medida em que adiciono novos amigos, conta, hoje, onze anos depois de fundada num alojamento de estudantes, com mais de um bilhão e quatrocentos milhões de usuários mundo a fora¹. A grande rede, por sua natureza virtual, é a um só tempo acêntrica e policêntrica, pois seu foco é o indivíduo, aí elevado, de certo modo, a “medida de todas as coisas”. Assim, embora a proposta do site seja, em parte, conectar pessoas, por outro lado, é também dar visibilidade a suas redes e interações: o que eu publico em minha rede, por exemplo, repercute nas de meus amigos virtuais, e vice-versa, segundo a natureza de nossos laços, “fracos” ou “fortes”, (Recuero 2011:41-42), a depender da frequência e intensidade de nossas interações. Algoritmos que compõem a estrutura lógica do site fazem o mapeamento das interações, das navegações, e se encarregam dessas repercussões para, assim, realizar o objetivo do site, que, como dito, é dar visibilidade recíproca às redes sociais dos indivíduos, os quais, deste modo, podem observar e acompanhar os movimentos de seus amigos desde um lugar privilegiado: o centro da rede. Então, titular, centro, tenho, como todos os outros membros, recursos tecnológicos com o poder de acompanhar sua movimentação, e, como eles, me expressar, dizer o que desejo e penso. Podemos, assim, eu e todos os outros, de nossas perspectivas, nos dirigirmos ao mundo ou apenas a nossos amigos mais próximos - a expressividade está em aberto: o indivíduo tem a palavra. Quando surgiu, em fevereiro de 2004, há exatos onze anos, o meio de expressão mais usado, porque mais disponível, era a escrita. Apenas uma fotografia era permitida no perfil. Pouco depois, em atendimento ao anseio dos usuários, tornou-se possível publicar mais fotografias, marcar [sinalizar com *links*] pessoas nas fotografias e nos *links* externos compartilhados, com notícias e conteúdos alhures. E de, aproximadamente, dois anos até aqui, é possível também publicar vídeos diretamente na própria rede do usuário. De modo geral, são esses

¹ Ver: <http://www.statista.com/statistics/264810/number-of-monthly-active-facebook-users-worldwide/>, acesso em julho de 2015.

recursos, mais a estrutura tecnológica digital, informática, cibernética e visual, que os atores, termo com que se designa os membros das redes sociais, dispõem para se expressar. Para falar de si e discutir temas de seus interesses, de banalidades cotidianas e idiosincrasias existências às questões de gênero e preconceito racial, do meio ambiente, da política nacional à política mundial, por exemplo. Mas tudo sob a perspectiva da expressão individual. Conectados digitalmente pela internet, e socialmente por essa versão cibernética da amizade, os atores dão expressão e rosto ao mundo e ao homem contemporâneos, que, também por estes meios, movimentam e *atualizam*.

Clique II

Amigo – *amigo virtual* - é o termo convencionalmente usado para designar participantes de redes sociais no Facebook. O site, criado por Mark Zuckerberg em 2004 num alojamento de estudantes, hoje conecta quase um bilhão e meio de pessoas planeta a fora, a caracterizar-se, ele próprio, como uma gigantesca rede social. Nela, como é de se supor pela quantidade de usuários, nem todos os conectados - nem todos os “amigos”! - se conhecem. Mesmo em minha pequena rede nem todos se conhecem. Nem



mesmo eu, *nó*, centro dela, conheço todos os meus amigos virtuais. Vê-se então, de início, a ironia concernente ao uso do termo, que, em sua acepção mais comum, evoca laços de proximidade, cumplicidade, companheirismo, entre outros, convencionalmente atribuídos à noção de amizade. De modo que não é incomum se encontrar questionamentos a esse termo, tanto

interna [ver os dois *prints* acima] quanto externamente ao site, como é o caso da crítica de Márcia Tiburi (2011), filósofa, para quem as redes sociais, ao oferecerem a possibilidade de se fazer milhares de amigos – no Facebook, esse limite é de cinco mil -, lidam imaginariamente com o desejo inconsciente da aceitação plena, a dar ensejo ao que Tiburi denomina “complexo de Roberto Carlos”,

em referência à música “Eu quero apenas”², na qual o intérprete expressa em dado momento: “Eu quero ter um milhão de amigos...”. Para a filósofa, as redes sociais encerram um paradoxo: “a maior quantidade de amigos é equivalente a amizade nenhuma”, pois defende que “a amizade é como o amor, que só se sustenta na promessa de que será possível amar”, e acrescenta que, “quando se sonha com o amor, ele sempre é desejo de futuro, no extremo, de uma eternidade do amor. O mesmo se dá com a amizade. Um amigo só é amigo se for para sempre”, ao que contrasta com a pergunta: “Mas quem é capaz de sustentar uma amizade hoje quando se pode ser amigo de todos e qualquer um?”. Estudiosa do pensamento de Theodor Adorno (1906-1969) e sua crítica ao que denominou “Indústria Cultural” (1985), Tiburi considera que a adoção do termo “amigo” e, sobretudo, a tendência dos indivíduos, membros dessas redes, a se conectarem a centenas ou milhares de outros, é da ordem do desejo e do fetiche. Assim, ao “complexo de Roberto Carlos”, também denomina “Complexo de Deus”, a respeito do qual, diz:

Tal complexo se caracteriza pelo desejo de ter um milhão de amigos no qual não está contido o desejo de ter um amigo verdadeiro, muito menos único. A impossibilidade de realização desse desejo é até mesmo física. Não seria sustentável para o frágil corpo humano enfrentar “um milhão” de contatos reais. Na base do complexo de Roberto Carlos está a necessidade de sobrevivência que fez com que pessoas tenham se reunido em classes sociais, famílias, igrejas, partidos, grêmios, clubes e sua forma não regulamentada que são as “painéis”. Um milhão de amigos, portanto, ou é metáfora de canção ou é fantasmagoria que só cabe no infinito espaço virtual que cremos operar com a ponta de nossos dedos como um Deus que cria o mundo do fundo obscuro de sua solidão. Complexo de Roberto Carlos, de Rei, ou de Deus...

Eu não questiono inteiramente a crítica, mas penso que ela não enxerga o fenômeno da amizade nas redes sociais em sua complexidade, alimentada no fluxo daquilo que Pierre Lévy (1996) denominou *virtualização* [elevação à potência de uma entidade qualquer – ou de várias!, ou do todo!], nó problemático mediante o qual o humano, suas instituições, sempre em aberto, sempre em devir, se atualiza, se transmuta. Lévy, numa convergência com o pensamento de Ernst Kapp [mencionado no capítulo anterior], e não sei informar se intencional, diz que a virtualização é a própria “heterogênese do humano” (1996:12). Ora, as redes sociais, a informática, a tecnologia digital, a amizade virtual, o ciberespaço, enfim, este conjunto tecnológico e sua relação com práticas humanas e valores concernentes, aquilo a que se tem denominado cibercultura – “conjunto de técnicas, de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem *juntamente* com o crescimento do ciberespaço” - (Levy 1999: 17 – grifo meu), compõem contemporaneamente este fluxo.

² Composição de Roberto e Erasmo Carlos, gravado no LP de 1974, pela gravadora CBS.

Considerando-se tal contexto, tal conjunto, é de se perguntar: O que *pode*, hoje, tal forma de amizade? A natureza comunitária das redes sociais, sua topografia reticular, associativa, sua lógica, seu princípio de vizinhança, conforme a metáfora lévyniana do hipertexto (Lévy 1997:21-27), o exercício cotidiano e público da linguagem a que dão ensejo, a caracterizar seu ambiente virtual como uma “ágora contemporânea”, enfim, sua potencialidade política e plástica - de que acontecimentos internacionais como “Primavera Árabe” (2011), “Ocupe Wall Street” (2011) e mesmo o que ficou conhecido como “Junho de 2013”, no Brasil, sobre o qual há o documentário “Junho de 2013 – o mês que abalou o Brasil”, de João Wainer, disponível no site **Youtube.com**, além de outros fenômenos políticos internacionais recentes [veja-se, por exemplo, os documentários “*The Square*” (2013), de Jehane Noujaim, e “*We Are Legion: The Story of the Hacktivists*” (2012), de Brian Knappenberger”, o primeiro, disponível na **Netflix.com**, e o segundo, no **Youtube.com** - são elementos que, se considerada a tradição institucional e teórica referente à noção de amizade, curiosamente olvidadas pela crítica!, encontram aí legitimação para o uso que fazem de “amigo” e, portanto, de certa - e *válida!* - noção de amizade. Por exemplo, os estudos de Jean-Pierre Vernant (1986), reconhecido helenista, sinalizam que, nos primeiros movimentos da *polis* grega, é sobretudo a noção de *philia* [amizade], a enlaçar aqueles que se reconhecem como *hómoioi* [semelhantes], que não necessariamente se conhecem, mas têm em comum direitos, sobretudo os relacionados ao uso público da palavra, antes privilégio do rei-sacerdote, que dá unidade à *polis*, lhes torna semelhantes, não obstante suas diferenças. Diz Vernant a respeito:

Aos dois aspectos que assinalamos – prestígio da palavra, desenvolvimento das práticas públicas -, um outro traço se acrescenta para caracterizar o universo espiritual da *polis*. Os que compõem a cidade, por mais diferentes que sejam por sua origem, sua classe, sua função, aparecem de uma certa maneira “semelhantes” uns aos outros. Esta semelhança cria a unidade da *polis*, porque, para os gregos, só os semelhantes podem encontrar-se mutuamente unidos pela *Philia*, associados numa mesma comunidade. O vínculo do homem com o homem vai tomar assim, no esquema da cidade, a forma de uma relação recíproca, reversível, substituindo as relações hierárquicas de submissão e domínio. Todos os que participam do Estado vão definir-se como *Hómoioi*, semelhantes, depois, de maneira mais abstrata, como os *Isoi*, iguais. Apesar de tudo que os opõe no concreto na vida social, os cidadãos se concebem, no plano político, como unidades permutáveis no interior de um sistema cuja lei é o equilíbrio, cuja norma é a igualdade (42).

Ora, ainda que não se possa reivindicar necessária identificação entre o ambiente das redes sociais contemporâneas e o da *polis* grega [embora não dê, evidentemente, para ignorar suas conexões culturais, o legado da primeira para a segunda, por exemplo, mediante, justamente, a virtualização na história que se seguiu, e atualização no presente, sem que a potência aqui se esgote, evidentemente], não dá para ignorar que outras formas de amizade existem, diferentes da ideia um tanto romântica, de que “Um amigo só é amigo se for para sempre”, e que, aqui, na “ágora cibernética”, tal como na

ágora grega, a amizade é uma potência política. A propósito dos gregos, Aristóteles (1984:179-195), que se ocupou detidamente do tema da amizade, distinguiu três espécies, correspondentes, por sua vez, a três graus distintos, a saber: amizade baseada na utilidade; amizade baseada no prazer; e a mais perfeita, a amizade baseada na virtude de caráter, que liga homens bons e afins na virtude e que, portanto, se desejam reciprocamente o bem, sendo, assim, “bons em si mesmos”, segundo o estagirita. É a este último tipo que Aristóteles concede o grau superior. No entanto, diz que os demais graus, que podem existir de modo exclusivo, também existem nesta primeira, posto que os homens bons, quando amigos, são também aprazíveis e úteis reciprocamente (181). Por outro lado, ao discorrer sobre as diversas circunstâncias em que se estabelecem relações de amizade, Aristóteles aborda-a na forma política, isto é, como associação comunitária. Introduce a discussão a respeito afirmando que toda comunidade supõe uma noção de justiça e, igualmente, de amizade (188). Diz, pouco depois, que todas as formas de comunidade são como partes da comunidade política, “que não visa à vantagem imediata, mas ao que é vantajoso para a vida no seu todo” (189), para, por fim, declarar que as espécies particulares de amizade correspondem às espécies particulares de comunidade. Ora, há amigos e amigos, como há comunidades e comunidades, inclusive digitais, virtuais. Diante do exposto - e numa referência indireta a Michel Foucault, que se dedicou ao estudo de afetos entre os gregos, e concebia um potencial plástico e mesmo político na amizade (1981), potencial para a invenção de novos modos de vida – torno a perguntar: o que pode a amizade?

Clique III

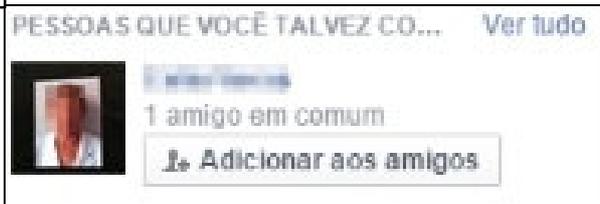
O próprio Facebook, aliás, que surgiu com a proposta de reunir amigos (Kirkpatrick 2011), condiciona a conectividade a pessoas entre as quais exista algum conhecimento prévio, ou, pelo menos, amigos em comum. Lembro-me, a propósito, de certa ocasião em que criei um perfil impessoal com o fim de realizar um trabalho comunitário: a ideia era dar visibilidade a problemas sociais de determinada comunidade periférica da Grande Belém – o nome da comunidade intitulava o perfil -, e passei então a enviar convites de amizade a políticos e autoridades locais. Quando a estrutura algorítmica do site, *softwares* que rastreiam a navegação dos usuários a fim de personalizá-las e incrementar a sociabilidade, detectava elos em comum entre tais autoridades e membros já adicionados à referida rede, o processo de conexão seguia normalmente. Quando não era o caso, porém, aparecia a janela de advertência [à esquerda] em minha tela, onde se mostram as normas sobre a política de solicitação de amizade do site. A ideia subjacente, princípio, mesmo, do site, é que se

esteja entre próximos, entre amigos. Por outro lado, não obstante as normas, o site também sugere



conexões quando detecta amigos em comum entre dois usuários que porventura não se conhecem, a supor interesses compartilháveis [dois exemplos nos *prints* abaixo]: caso, aliás, de algumas das conexões em minha rede pessoal. Assim, o fenômeno – a existência de “amigos” que não se

conhecem -, não é exclusivo de grandes redes. Também nas pequenas, como a minha, conforme dito, o fenômeno ocorre: eu também não conheço



todos os amigos que a formam, embora se trate de uma rede-ego, conforme caracterização de Albert-László Barabási (2009), embora eu seja o *centro*, o *nó* a que todos os demais membros estão diretamente

conectados.

Clique IV

Em todo caso, a amizade virtual, no ambiente interconectado das redes digitais e sua paisagem visual, afora a potência política que lhe subjaz, atualizável a qualquer momento, conforme os movimentos fluidos e imprevisíveis da virtualização, é também potência plástica - no duplo sentido de: 1) dar ensejo à “hominização” ou “heterogênese do humano”, nos termos de Pierre Lévy (1996:11-12), isto é, de fazer emergir o humano em novas formas [ora, qual o sentido, por exemplo, desse movimento ao mesmo tempo afetivo e orgânico à conectividade tecnológica? [Donna Haraway (2009) fala em “ciborgue”; Ernst Kapp (1887), pioneiro na formulação de uma teoria antropológica da tecnologia (os instrumentos e ferramentas teriam como modelo membros, órgãos e funções do corpo humano), e de uma teoria tecnológica da antropologia (o ser do homem se atualiza historicamente na criação de novas fases tecnológicas), vê a criação tecnológica como “*organprojektion*”, projeção orgânica de membros e funções do corpo, e, portanto, como realização e manifestação visível, histórica, do ser do homem; Hermínio Martins (2012) fala de “gnosticismo

tecnológico”, tendência, presente nas tecnociências contemporâneas, com vistas à superação da condição humana, esta decorrente, sobretudo, do elemento orgânico, que é quem, afinal, envelhece, adoce e morre; Michel Serres (2003) chama “hominescências” ao processo em curso, protagonizado pela ciência e tecnologia, no qual *outra* humanidade estaria em processo] e: 2) dado o aspecto visual de sua malha dar suporte àquilo que, numa referência às práticas individuais e cotidianas dos amigos virtuais, se chamou de “exercícios de alteridade” (Gonçalves e Head 2009) - estes, a se darem nas formas verbal e não-verbal, imagética, da linguagem, onde a fotografia, facilitada pela proliferação de aparelhos eletrônicos com função de câmera fotográfica e conexão à grande rede - de que são exemplo os hoje populares *smartphones* -, predomina. Virtualizados nesses “devires imagéticos” (Gonçalves e Head 2009), e a investirem no que denomino “práticas de visibilidade”, os atores das redes sociais, ligados pela amizade virtual, dimensão social da conectividade cibernética, “dão-se a ver”, expressão que tomo emprestada de Sandra Koutsoukos (2010:17;121), que, por sua vez, a atribui a Manuela Carneiro da Cunha (1988). *Apropriados*, portanto, da - e *na* - tecnologia digital, artefato cultural, mas também plataforma de práticas, rituais, comportamentos, novos modos de ser, os atores dão-se a ver, mostram-se, exibem-se em imagens, expressam-se, atualizam-se: em resumo, *são*. – “atualização de status” [dos estados de *ser*, interpreto], é o termo usado no Facebook para as publicações dos atores.

Clique V

A estrutura tecnológica permite a conectividade e a autopublicação, os laços da *philia* virtual aproximam os amigos, independente das fronteiras espaciais. Na coexistência de ambos, o dar-se a ver encontra situação propícia. Este constitui apelos por visibilidade, tanto individuais quanto coletivos, imperativos dirigidos ao olhar, à atenção dos amigos – um “Olhai-me!” multimodal, a expressar-se tanto através do verbo quanto da imagem, e a replicar-se, ante o fluxo cotidiano das redes, nos murais desses amigos, conforme sejam a natureza dos laços de sua amizade, se *fracos*, com interações ou relações eventuais, ou *fortes*, com interações ou relações constantes (Recuero, 2011:38-44) – critério usado pelos algoritmos, programas que compõem a estrutura lógica do site, a fim de replicar mecanicamente entre os amigos suas atualizações. Além dessa operação automática, de ordem inteiramente tecnológica, cibernética, as publicações podem ser replicadas por qualquer ator, conforme seus critérios e escolhas pessoais, sempre, em quaisquer dos casos, em procedimentos associativos, isto é, hipertextuais. Desse modo, as práticas de visibilidade caracterizam um processo sincrônico, a constituir padrões [que denomino *cosmético*, *caótico*, *cômico*, *cínico* e *non sense*, os

quais, não obstante, procedem de um fundo geral, a que denomino *trágico*, padrões de que ocupo em capítulo subsequente], com o que possibilitam a inteligibilidade de sua dinâmica. Esta envolve interações, valorações, processos sociotécnicos de conexão-comunicação, exercícios similares de alteridade dos indivíduos e da sociedade. No entanto, tal sincronia se dá simultaneamente a um processo diacrônico, que é o desdobrar histórico, tanto tecnológico quanto linguístico, mediante o qual o “dar-se a ver” é continuamente ressignificado, enquanto a figura do indivíduo consumista, elevado pelo mercado a “medida de todas as coisas”, ganha cada vez mais importância. Exemplo desse desdobrar tecnológico, observado durante a pesquisa, iniciada em 2011, e escrevo no início de 2015, é a emergência e rápida popularização de nova geração de *smartphones* e do neologismo *selfie*, de origem inglesa [de *self-portrait* - autorretrato], logo transposto para outros idiomas e imediatamente popularizado. Tais fenômenos não se dão isoladamente ou fora do contexto geral da publicidade, do contemporâneo incremento de costumes em torno da visibilidade, do apelo ao olhar. A cultura, que, segundo Roy Wagner (2010), se constitui na dialética “convenção” *versus* “invenção”, se dá na forma de um todo: tentativas de inovação se convencionam, e a convenção leva a novas tentativas de inovação e, estas ao convencional, que leva àquelas outra vez - o fluxo a continuar fluxo. É de se notar a relação entre o apelo ao olhar e a correspondência tecnológica, e a relação entre ambos na dinâmica da cultura. - “A representação da vida segue nossas capacidades técnicas”, diz Michel Serres (2003: 64) de modo bastante significativo.

Clique VI

A propósito dos *smartphones*, aparelhos móveis e artificialmente inteligentes, cuja tecnologia nos permite conexão constante, a indústria, o mercado, ante a constatação do contemporâneo apelo por visibilidade individual mediante a fotografia digital, publicável na rede, e, principalmente, o autorretrato, têm investido em modelos com câmeras frontais, que permitem ao indivíduo, como se diante de um espelho, mirar-se antes dos cliques decisivos: o da foto e o da publicação. Tendo realizado a pesquisa de campo na maior parte do tempo apenas com o uso do *notebook*, recentemente, incentivado por um amigo pessoal, mas também por pressões profissionais, alhures interesses e outras necessidades sociais, decidi adquirir um *smartphone*. Na loja em que o adquiri, as paredes exibiam painéis com uma significativa campanha publicitária, do ponto de vista de minha pesquisa, sobre modelos como o da imagem abaixo, à esquerda, onde, ao lado da imagem do aparelho, se lê: “Apresentamos o Lumia 735. Desenvolvido para as melhores *selfies*!”. Embora, desde a elaboração do projeto de pesquisa, eu tivesse delimitado que a mesma se restringiria ao

ambiente *online*, às autorrepresentações dos usuários ali publicadas, intuí, naquele momento, que



seria importante fotografar aqueles painéis, pois o fenômeno do autorretrato nas redes sociais só seria devidamente compreendido em sua dinâmica interna mediante as associações que o ligam ao aspecto externo e ao movimento geral

da cultura, algo que eu não deveria ignorar se quisesse realmente compreender os hábitos e o sentido das autorrepresentações. Além disso, outras reflexões, sempre insinuadas, mas olvidadas em nome daquela restrição, tornaram na forma de múltiplas suposições. Decidi, então,



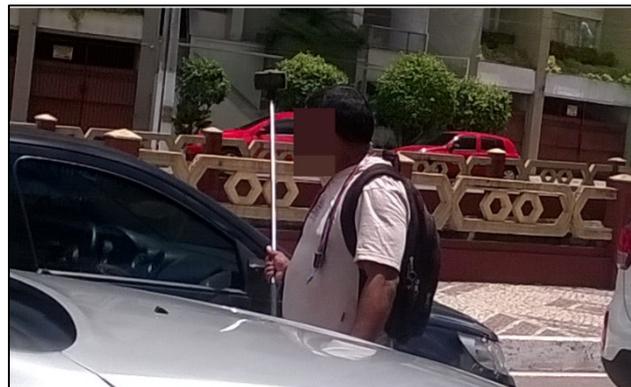
que deveria ouvir o apelo daqueles dados, daquelas observações; que deveria fotografar. Mas eu acabara de comprar o aparelho e ainda não sabia usá-lo, e devo confessar que não me senti à vontade para pedir ajuda e fotografar os cartazes exibidos. Eu teria tanto que pedir autorização, e explicar meus motivos, quanto informações de como usar, e não fiquei à vontade. Mais tarde, em casa, adentrei o campo virtual, e bastou uma pesquisa num site de buscas para encontrar o que procurava – as referidas imagens, e esta outra, acima: campanha da mesma marca, cujos aparelhos usam o sistema operacional da Microsoft, uma das empresas gigantes da informática, que registra, internacionalmente, com repercussão em vários sites brasileiros, o que seria a maior *selfie* do mundo, feito de sua lente extraordinária e sistema operacional, que teriam captado imagem com mais de mil pessoas, conforme se vê na replicação. Ora, o sentido desta ampliação, aliás, se mostra importantíssimo se o pensarmos como correspondência tecnológica da de amizade e da conectividade digitais, pois, sem tirar o indivíduo titular da rede do centro que lhe cabe, autor da *selfie*, essas câmeras, como, aliás, outra recente inovação, que é o extensor de *selfie* (popularmente chamado “pau de *selfie*”), permitem que ele inclua na fotografia aqueles a quem, atual ou potencialmente, se conecta na rede: seus amigos. A propósito do extensor de *selfie*, a primeira imagem abaixo mostra alunos meus, de uma faculdade particular, após o término de uma aula, a posarem para uma *selfie* coletiva; a segunda, o protagonismo de um amigo virtual em *selfie* coletiva no salão do aeroporto; e a terceira, um vendedor ambulante a oferecer extensor de *selfie* num sinal de trânsito na Avenida Visconde de Souza Franco, área nobre do centro de Belém. Quanto à câmera fotográfica frontal, por sua vez,

permite ao indivíduo conferir, antes do clique definitivo, o enquadramento da fotografia, a composição, assim como a própria aparência – o que não era possível antes, com a geração anterior



de celulares com câmera apenas traseira, que exigiam, por isso, várias tentativas até se conseguir uma imagem publicável, conforme os critérios do indivíduo, internalizados desde o coletivo: a sociedade globalizada das redes sociais. Além da câmera frontal, vários dos novos

aparelhos também trazem *softwares* para edição automática de imagem, a corrigirem “imperfeições” na aparência, como manchas de pele, rugas e sinais ou clarear zonas escuras como olheiras, entre outras possibilidades. E, fundamentalmente, o que dá sentido a essas



inovações, nesses aparelhos, é a disponibilidade de conexão à internet em alta velocidade, a permitir que as pessoas permaneçam conectadas e possam, assim, publicar suas fotografias, seus pensamentos, seus passeios, sua vida, enfim, de onde quer que estejam, em tempo real, como incentivam as peças publicitárias nas fotografias

abaixo, que finalmente colhi, quando, dias depois, após dominar o uso do aparelho, retornei à loja especificamente para fotografá-las, o que fiz com o consentimento da pessoa ali responsável. Na primeira das imagens abaixo tem-se, sob a identificação do aparelho, da pergunta: “Qual é a sua história?”, e do slogan: “Suas fotos ganham vida com o Storyteller” [que tanto incentivam as pessoas a publicarem suas fotografias e contarem suas histórias, quanto parecem corresponder à demanda do desejo, nelas presente, de se mostrarem], o mapa de uma cidade com fotografias distribuídas por sua malha, a representar e sugerir atualizações na forma de narrativas lítero-áudio-visuais de pessoas, conforme seu deslocamento por ambientes como restaurante, teatro, igreja, aeroporto, entre outros, lugares icônicos de certos estilos de vida. Deslocamentos que o aplicativo *storyteller* [contador de

histórias] transforma em narrativas que, claro!, podem ser compartilhadas com amigos. Na mesma



imagem, a tela de um celular replica o mapa e as atualizações de pessoas em circulação pela cidade, a sugerir a publicidade da vida cotidiana como hábito e valor do indivíduo contemporâneo. Na outra imagem, à direita, também colhida na visita à loja, esse ideal é reforçado no convite: “Viva a emoção em tempo real”. Abaixo dele, o anúncio da câmera

frontal, com função para fotografia e vídeo em resolução de boa qualidade, conforme informação sobre a quantidade de megapixels – pixel é a unidade básica de imagens digitais. Na parte superior da imagem, um jovem, que parece ter em torno de trinta anos, sorri para a câmera frontal enquanto tira uma *selfie* – os cabelos levemente desgrenhados, a camisa de mangas compridas,



jovial, e o fundo azul, cor de céu, que também é a cor da camisa, sugerem que esteja em ambiente aberto, fora de casa, mas feliz – harmonia no ambiente externo como na alma. Talvez a trabalho, talvez em viagem necessária. Pouco abaixo, a tela do mesmo modelo de *smartphone* mostra uma mulher jovem, também sorridente, a segurar um bebê em situação descontraída, cena também harmônica, como reforça a imagem do violão na camisa do bebê, que, braço estendido, parece tocá-lo. As informações visuais do quadro sugerem, no todo, uma cena afetiva, familiar, de proximidade, apesar da distância física sugerida, proximidade possível tanto pelo afeto, quanto pela conectividade virtual, que suprime barreiras físicas. O cenário por trás da mulher e do bebê, mãe e filho, conforme a sugestão, informa que estão em ambiente caseiro, na privacidade e proteção do lar, não obstante a publicidade em potência. A *selfie* do jovem sorridente, o pai, aparece numa tela menor. A sugestão do quadro, repito, é de conectividade, comunicação visual em tempo real e compartilhamento de momentos felizes a despeito das barreiras espaciais. Tem-se no conjunto a expressão daquilo que Pierre Lévy (1996) denomina “Efeito Moebius”, mediante o qual, com a conectividade e publicidade digitais, dá-se o rompimento de fronteiras até então opostas, como o público e o privado, por exemplo.

Clique VII

O conjunto também passa a ideia-valor de que conectados vivemos melhor, de que a conectividade digital nos faz mais felizes, princípio dos arquitetos das redes sociais ou “Web 3.0” [também denominada “internet de pessoas”], segundo Andrew Keen (2012:13-16), para quem a Web 3.0 tem como fundo filosófico o utilitarismo de Jeremy Bentham, doutrina filosófica para quem o bem é sinônimo de útil, e

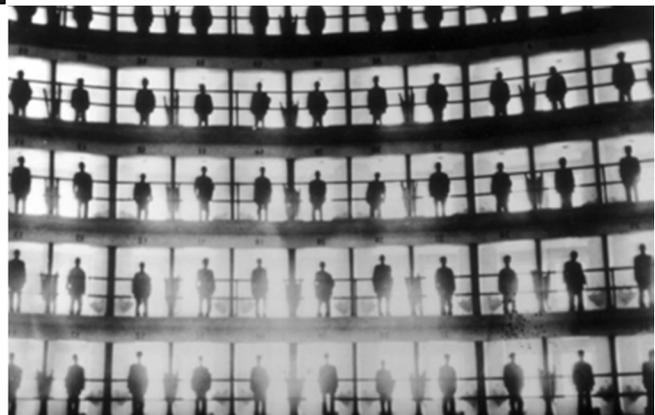


internet, fincado no quarteirão onde moro [não fotografei – eu ainda achava que deveria restringir a pesquisa ao ambiente *online*, mas a conectividade não pode ser restringida; a rede é maior que a Web, diziam-me os fenômenos -, mas depois encontrei a campanha publicitária na internet, imagem acima, à direita]: a cultura da conectividade e da visibilidade alcança o

mercado-mundo, e não está desvinculada de elementos políticos, como logo abaixo refiro. A propósito, lembra Keen (2012), Bentham é o mesmo que, no século XIX, concebeu o sistema de vigilância-total conhecido como panóptico [imagens acima], sistema arquitetônico de prisão e vigilância onde todos os prisioneiros ou operários ficavam visíveis a um único vigilante, e, de tal forma que, mesmo se este não os vigiasse, eles se sentiriam vigiados. A ideia subjacente ao panóptico é a de que tendemos a evitar atitudes inconvenientes ou proibidas, e produzir mais, no que tange ao trabalho, se nos sentimos vigiados. Vale lembrar que tal princípio está nos fundamentos da civilização ocidental, expresso, por exemplo, no mito do “Anel de Gíges”, narrada por Glauco, personagem de



que a felicidade deve ser estendida ao maior número possível de pessoas. A ideia de que conectados vivemos melhor, de que somos mais felizes porque, entre outras vantagens, eliminamos a solidão, também apareceu no *slogan* publicitário exibido, cerca de um ano atrás, no *outdoor* de uma empresa provedora de



Platão (1990) em “A República” [359b – 360a]: Giges, um pastor lídio, tendo encontrado certo anel que dava a seu possuidor o poder de ficar invisível, passa a usá-lo para cometer crimes, seduzir a rainha e assassinar o rei. Glauco termina a narrativa com as seguintes palavras, chamado a atenção à importância do olhar público como regulador de nossas ações e comportamento:

Se um homem que tivesse tal poder não consentisse nunca em cometer um ato injusto e tomar o que quisesse de outro, acabaria por ser considerado, por aqueles que conhecessem o seu segredo, como o mais infeliz e tolo dos homens. Não deixariam de elogiar *publicamente* a sua virtude, mas para disfarçarem, por receio de sofrerem eles próprios alguma injustiça. Era isso que eu tinha a dizer [grifo meu].

John Whitfield, faz ver em *O poder da reputação* (2014), como certos animais desenvolvem habilidades sociais baseados na observação e na expectativa de obter vantagens; e demonstra como, entre nós, humanos, a sensação de sermos observados faz ordenar nossas ações conforme o que denomina “economia do prestígio”. A propósito, Erving Goffman, em seu *A representação do eu na Vida Cotidiana* (2011), desenvolveu o conceito de “dramaturgia social”, com o qual expressa o que seria nossa atuação em público, sempre voltados à finalidade de dirigirmos e controlarmos as impressões que aqueles com quem interagimos terão de nós; atitude que corresponde a finalidade similar na expectativa daqueles. Diz Goffman a respeito:

Quando um indivíduo chega à presença de outros, estes, geralmente, procuram obter informação a seu respeito ou trazem à baila a que já possuem. Estarão interessados na sua situação socioeconômica geral, no que pensa de si mesmo, na atitude a respeito dele, capacidade, confiança que merece, etc. Embora algumas destas informações pareçam ser procuradas quase como um fim em si mesmo, há comumente razões bem práticas para obtê-las. A informação a respeito do indivíduo serve para definir a situação, tornando os outros capazes de conhecer antecipadamente o que ele esperará deles e o que dele podem esperar. Assim informados, saberão qual a melhor maneira de agir para dele obter uma resposta desejada (11).

E pouco mais adiante, sobre a atuação:

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser (25).

O fato de haver publicado seu livro bem antes da internet (1959) não desautoriza as ideias de Goffman quanto ao ambiente visual e interativo das redes sociais. Quanto a Keen, conhecido por seu conservadorismo (Rüdiger 2011) e, mesmo, pessimismo com relação à sociabilidade virtual, defende que a Web 3.0, sob a máxima do “conectados vivemos melhor” e “vamos eliminar a solidão”, tende a nos esvaziar, num processo de banalização de nosso interior, a transformar nossos sentimentos

e emoções em mercadorias, uma vez que empresas de redes sociais usam nossa exposição para atrair anunciantes. Para ele, levados cada vez mais a viver em público, nós perderemos a privacidade e, com ela, o mistério que dá sentido a nossas vidas, a nos tornarmos, cada vez mais, vigiados e controlados pelos poderes do mercado e do Estado: “Vamos ficar nus” (2012:55) é o título de um dos tópicos de seu *“Vertigem Digital: por que as redes sociais estão nos dividindo, diminuindo e desorientando”* (2012), livro no qual, a secundar o Michel Foucault de *“Vigiar e Punir”* (1987), declara: “a visibilidade é uma armadilha” (2012:75). Para Keen (157-8), nós, os conectados, nos tornamos, cada um a seu modo, um pouco aquele personagem do filme *“O Show de Truman”*, de Peter Weir (1998), cujas peripécias, transmitidas por um programa televisivo, um “reality show”, são acompanhadas por um público ávido por sua privacidade. Truman Burbank, o personagem, contudo, não sabe de sua exposição, transmitida desde seu nascimento pelo diretor do programa. Quanto a nós, argumenta Keen, não apenas sabemos, como somos os próprios diretores de nossas atuações, ávidos por atualizar nossos status e nos tornarmos cada vez mais informações - nossos próprios autoícones hipervisíveis, a compormos a versão digital do panóptico, a casa de inspeção idealizada por Jeremy Bentham, um “projeto habitacional totalitário”, segundo Aldous Huxley, citado por Keen: uma rede física, um prédio circular de pequenos apartamentos, todos transparentes e totalmente conectados, nos quais os indivíduos podiam ser supervisionados por um inspetor que tudo via (28), uma vez que era “como tantas gaiolas, como tantos pequenos teatros, em que cada ator está só, totalmente individualizado e constantemente visível”, diz Keen (28) a citar outra vez *Vigiar e Punir* (1987). Curiosamente, Bentham, o idealizador da visibilidade constante, optou por permanecer visível mesmo depois de morto, de modo que seu cadáver, exposto num corredor do prédio Bloomsbury do University College, em Londres, tornou-se um autoícone. Keen acredita que a hipervisibilidade das redes transforma a todos nós, seus atores, à semelhança do cadáver de Bentham, em nossos próprios autoícones. Para ele, mediante o caráter social das redes, tomado como o compartilhamento de nossas informações pessoais, nossa localização, nossas preferências e identidades em redes como Twitter, LinkedIn, Google+ e Facebook (17), fundamentado em uma arquitetura digital “descrita por Clay Shirky, estudioso de mídia social da Universidade de Nova York, como o ‘tecido conjuntivo da sociedade’ e pela secretária de Estado Hilary Clinton como o novo ‘sistema nervoso do planeta’” (30), “o que era antes visto como prisão é agora considerado um parque de diversões; o que era encarado como dor hoje é visto como prazer” (30). Tendo por referência o panóptico como arquitetura de vigilância do século XIX, e sua atualização na arquitetura social da Web, diz Keen que a “era

analógica da grande exibição é substituída pela era digital do grande exibicionismo”, ao que complementa:

Hoje a arquitetura simples é a internet – aquela rede das redes em expansão constante, combinando a rede mundial de computadores pessoais, o mundo sem fio de aparelhos portáteis em rede, como meu BlackBerry Bold, e outros produtos sociais “inteligentes”, como televisores on-line, consoles de jogos e o carro conectado - na qual cerca de um quarto da população mundial já instalou residência. Em contraste com a casa de inspeção original de tijolos e argamassa, essa rede global em rápida expansão, com seus 2 bilhões de almas digitalmente interconectadas e seus mais de 5 bilhões de aparelhos conectados, pode abrigar um número infinito de aposentos. É um autoícone global que, mais de dois séculos depois de Jeremy Bentham ter esboçado a casa de inspeção, afinal está realizando seu sonho utilitarista de permitir que sejamos perpetuamente observados (30).

A propósito, denúncias de espionagens e invasão de privacidade, tanto da parte de empresas



como o Facebook, como de governos, principalmente, dos Estados Unidos, têm vindo a público frequentemente nos meios de comunicação, e o mundo tem acompanhado a situação do ex-funcionário da CIA, o Serviço Secreto Americano, Edward Snowden. Snowden, acusado de divulgar informações secretas sobre a prática de espionagem norte-americana, vive hoje

exilado na Rússia, em decorrência de suas revelações³. A imagem da aranha à espreita de vítimas na teia [conectada ao autoícone de Benhthan], que flagrei em meu jardim, me pareceu oportuna como metáfora dessa vigilância e controle. Outro caso famoso a esse respeito é o de Julian Assange⁴, ciberativista fundador do site Wikileaks.com, que acaba de



completar três anos em prisão domiciliar na embaixada do Equador, em Londres – de onde, desde 19 de junho de 2012, não pode sair sob o risco de ser preso e extraditado para os Estados Unidos, que desejam puni-lo por ter divulgado, em 2010, milhares de documentos secretos norte-americanos a

³ Resumo do chamado “Caso Snowden em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2013/07/entenda-o-caso-de-edward-snowden-que-revelou-espionagem-dos-eua.html>, acesso em 13 de junho de 2015.

⁴ Resumo do caso aqui: <http://g1.globo.com/tudo-sobre/julian-assange>, acesso em 13 de junho de 2015.

envolver e revelar detalhes sórdidos de sua política externa. Assange, ele próprio um guru da transparência, defende, contudo, que esta deve dizer respeito ao Estado, não aos cidadãos. Assange é autor do livro *Cipherpunk – liberdade e o futuro da internet* (2013), no qual defende que usuários comuns dominem códigos de proteção para suas informações. A respeito do risco a que nós, atores das redes sociais e usuários da internet em geral, estamos sujeitos, diz:

Atualmente, tenho visto a militarização do ciberespaço, no sentido de uma ocupação militar. Quando nos comunicamos por internet ou telefonia celular, que agora está imbuída na internet, nossas comunicações são interceptadas por organizações militares de inteligência. É como ter um tanque de guerra dentro do quarto. [...] Nesse sentido, a internet, que deveria ser um espaço civil, se transformou em um espaço militarizado. Mas ela é um espaço nosso, porque todos nós a utilizamos para nos comunicar uns com os outros, com nossa família, com o núcleo mais íntimo de nossa vida privada. Então, na prática, nossa vida privada entrou em uma zona militarizada. É como ter um soldado embaixo da cama (53).

Clique VIII

O tema da vigilância eletrônica tem chamado a atenção de pesquisadores e críticos dessa “retórica da transparência”, que tanto se mostra nas práticas da *Web* em geral, com o rastreamento de navegação, comunicação e consumo, como o rastreamento das relações. No Brasil, Fernanda Bruno et al (2010) organizaram a publicação de uma série de estudos sobre o tema da vigilância e visibilidade eletrônicas, a mostrar o avanço cada vez maior de tecnologias com tal fim, tanto na internet quanto nas ruas das grandes cidades, como é o caso da sempre mais abrangente instalação de câmeras de segurança nesses espaços, dando origem ao que se tem chamado de “espacialidades vigiadas”. Dentre estes, o de David Lyon, vinculado à Universidade de Toronto, intitulado *11 de setembro, sinóptico e escopofilia: observando e sendo observado* (115-140), dedicado à análise do que chama de “sociedades espectadoras”, movidas por uma escopofilia, um amor - um *apetite* - do olhar, nas quais é comum a ação simultânea de dois modos de vigilância contemporâneos, em curso com o auxílio de recursos eletrônicos: panóptico e sinóptico, em que o primeiro termo, de herança Benthamiana, designa a vigilância de muitos por poucos, e, o segundo, a vigilância de poucos por muitos. Modos esses que, diz, numa remissão a Thomas Mathiessen (1997), “se desenvolveram exatamente no mesmo período de tempo, dos anos 1800 ao 2000” (125) e encontraram, a partir do atentado de 11 de setembro, cujas imagens percorreram o mundo tanto em tempo real como depois, em reprises eloquentes que se tornaram habituais, a fim de constituírem um discurso midiático legitimador de estratégias oficiais de vigilância e visibilidade generalizadas. Não obstante, informa Lyon, que modos

Icoaraci Vila Sorriso

Os veículos do projeto Google Street View, já esteve em Icoaraci. O serviço que coleta imagens das cidades é integrado ao Google Maps e os carros com equipamentos, estiveram ano passado a cidade, no dia 16 de maio de 2012.

Cada carro da marca/modelo Chevrolet/Captiva, leva nove câmeras fotográficas, que captam imagens do horizonte e do céu, fornecendo uma captura de 360° na horizontal e 280° na vertical. Ao fotografar as ruas, um GPS marca as imagens para que o computador identifique onde é o local.

Uma vez finalizado os trabalhos em Belém, será possível os usuários que acessarem o Google Maps, e você pode fazer um passeio pelas nossas ruas . Basta acessar o endereço : <https://maps.google.com.br/>



Curta · Comentar · Compartilhar · há 8 horas · Editado ·

31 pessoas curtiram isso.

11 compartilhamentos

Ver mais 2 comentários

sociabilidade digital, mas mescla-se – conecta-se, estende-se! - de modo profundo ao ambiente físico, urbano, tradicional, digamos, neste vínculo ou nó cultural que ultrapassa fronteiras entre um e outro campo, fundindo-os na forma do que entendo a cibercultura, neologismo que, a meu ver, mais que restringir o âmbito de sua referência – o da cibernética e telemática, designa a abertura e inter-relacionamento entre as duas esferas na forma de um todo cultural – o global-contemporâneo. Assim é que, por exemplo, Icoaraci, distrito onde resido, e que pertence à capital do estado do Pará, Belém, recebeu, há mais de três anos, a visita das viaturas do Projeto *Google Street View*. Tal projeto, como diz a legenda na fotografia aqui compartilhada pelo administrador do perfil comunitário de nosso distrito, coleta imagens de cidades mundo a fora, “em capturas de 360° na horizontal e 280° na vertical”, imagens essas que são marcadas por um sofisticado sistema de geolocalização, hoje popularizado – o GPS [*Global Positioning System*], e adicionadas a um mapa virtual que nos permite consultas precisas sobre lugares do mundo inteiro. A propósito, um de meus amigos virtuais, um ex-aluno, mostrou-se num *post*, em um bairro vizinho, flagrado pelas câmeras do referido projeto, e o

de vigilância pública, enquanto meios de poder em potencial, existiriam desde os gregos. Vale lembrar, a propósito, o mito do “Anel de Giges”, narrado por Platão. E Danilo Marcondes (2007:30) lembra que a versão platônica do “Anel de Giges” é uma reelaboração do mito encontrado antes, em Heródoto. Em todo caso, a “retórica da visibilidade” ou “retórica da transparência”, seja por esta herança mais antiga, seja pelos acontecimentos contemporâneos relatados, constitui, hoje, para além da vigilância propriamente dita, parte de nosso *modus vivendi*, de nossa existência digital interconectada, e, de tal modo, que não se restringe à

mesmo perfil comunitário compartilhou a imagem da padaria vizinha à escola onde trabalho, e onde costumo passar ao retornar para casa. O local mais distante é apanhado pelo mesmo movimento de



visibilidade que se espalha pelos grandes centros do mundo. Na verdade, o movimento varre o globo, enquanto instaura o modo de vida contemporâneo. Movimento que, claro, não tem apenas finalidade cartográfica. Como visto pouco acima, ele não se restringe a essa modalidade. Outra amiga virtual, uma senhora aposentada, escreveu, surpresa, também há cerca de três anos – então, as pessoas ainda se surpreendiam -, após retornar de um passeio pela cidade em companhia de seu *smartphone*: “Quero saber quem avisou para o Facebook que eu estive na Estação das Docas e em outros nove lugares. Eu mesma não sei por onde andei e ele não me conta...”. O lugar que ela identifica é um dos pontos

turísticos de Belém. A razão do fenômeno: aparelhos móveis dotados de aplicativos inteligentes de geolocalização, que realizam *check-in* automaticamente. Alguns, por opção ou inadvertência do usuário. Outros, por programação de fábrica. E Keen adianta que em breve as câmeras expostas em vitrines de lojas situadas em shoppings contarão com conexão online, aplicativos de localização e



reconhecimento facial, a fim de enviar para empresas, e a quem mais interesse, informações sobre lugares frequentados e hábitos de consumo das pessoas. Ora, em meio a toda essa movimentação, a essa subjetivante “retórica da

visibilidade” que conforma nossa sensibilidade e nossas expectativas, nós nos habituamos à onipresença das câmeras que nos vigiam [mesmo em lugares supostamente reservados, como é a sala



de professores da escola estadual em que trabalho, vizinha daquela padaria!, imagem ao lado], achando-a necessária, inclusive, ante os altos níveis de violência amplamente salientados pela imprensa escrita e televisiva, e compartilhado eventualmente nas redes sociais, geralmente, embora não de modo exclusivo, imagens fotográficas e vídeos com tal teor. Assim, ante tal retórica, não apenas

nos habituamos à hipervisibilidade da sociedade contemporânea, mas fazemos dela nosso *modus vivendi*, tornando a visibilidade um valor ao qual correspondemos mediante a auto-exposição, o “dar-se-a-ver”, o retratar-se e publicar-se apelativos ao olhar de nossos amigos e do mundo interconectado, tendo, portanto, nas mercadorias e produtos tecnológicos suportes desejáveis e convenientes para tal fim. O indivíduo é incentivado a se mostrar, a viver em público. Como consequência, assistimos uma “verdadeira corrida ao cerne da privacidade”, conforme reportado por Keen (2012:90), acompanhados de aparelhos que tanto nos retratam quanto nos vigiam (92), e a transformar nossas emoções, sentimentos e amigos “em mercadoria” (91), mostrando-nos cotidianamente nas redes sociais, num misto de realidade e ficção, de fabulações, em que a fotografia desempenha papel fundamental. A propósito dessa corrida e suas inter-relações, e, especificamente, a focalizar o Facebook, “a mais visível e mais agressiva” das empresas pró-visibilidade, diz Keen (91), a reportar Julia Angwin:

“Da mesma forma que o Facebook transformou amigos em mercadoria, ele reuniu nossas informações pessoais – atualizações, foto de bebês, cartões de aniversários – e as acondicionou para embalar e vender” (91).

Mas o indivíduo que se autoexpõe, o ator da rede social, será ele é mero e passivo reflexo do apelo desses poderes, da determinação desses poderes e sua necessidade de vigilância e controle? Com sua retórica utilitarista da transparência e máxima felicidade, eles o condicionariam inteiramente a vender suas emoções, aventuras, privacidade, enfim, em nome da celebridade, canto contemporâneo

de sereia, prometida por aqueles poderes, como parece afirmar Keen? Não obstante reconhecer a importância desse movimento geral pró-visibilidade, a atingir esferas da sociedade, e, assim, a plasmar, de certo modo, a face do contemporâneo, eu penso que uma leitura não pessimista, não niilista dessa movimentação é possível.

Clique IX

Joe Moretti, personagem do filme *O homem das estrelas* (1995), do diretor italiano Giuseppe Tornatore, é um picareta que, no contexto da Segunda Guerra, de posse de uma câmera, percorre o interior da Itália dizendo-se representar grandes estúdios cinematográficos, e a fazer testes com possíveis “estrelas” para o cinema. A inocência das pessoas, aliadas a seu desejo de fama, é o trunfo do malandro. Moretti transforma em lucro pessoal o sonho de celebridade daqueles que se deixam atrair por sua câmera e promessa de estrelato. As reflexões de Andrew Keen me fazem lembrar desse filme. Seriam as redes sociais mera farsa, um contemporâneo canto de sereia a nos atrair para uma armadilha? Keen defende que sim, como visto. Para ele:

A velha cultura de celebridade de massas industrial foi de tal forma virada de pernas para o ar, pelas redes sociais como Facebook, LinkedIn e Twitter que a fama foi democratizada e nos recriamos como celebridades inventadas... (31).

Desse modo, desejosos da atenção das pessoas, crentes de possuímos qualidades admiráveis, dignas de serem vistas, nós nos exibimos com nossas fotografias ideais, nossas tiradas espirituosas, nossa inteligência expressa nos objetos, músicas, sabores, filmes, visão política, notícias, enfim, em tudo que compartilhamos, de modo que ser amigo de uma pessoa na rede social é “incluí-la em nossa sala de espelhos elogiosos” (32). Como dito, eu não discordo inteiramente de Keen, mas penso que a publicidade, embora constitua o mote principal das redes sociais, não é necessariamente um mal, como, senão me engano, ele parece ver. Uma leitura não pessimista das redes sociais é inteiramente possível. A tecnologia digital, o ciberespaço, as redes sociais, a sociabilidade virtual, tudo isso tem uma potência – uma *virtú* - que o crítico parece desconsiderar a fim de carregar nas tintas e pinceladas do quadro pessimista. E quando Keen se apoia em Michel Foucault para dizer que as redes sociais e sua hipervisibilidade são uma armadilha, um logro, relembro, por minha vez, que também vem de Foucault a expectativa da amizade como potência para conformar novos modos de vida – e creio haver exposto o suficiente sobre a amizade virtual, mais acima, a ponto de que não se a tome como algo desprezível! Então, a meu ver, tomar esse indivíduo que se expõe nas redes sociais,

que se mostra aos amigos, que os introduz em sua “sala de espelhos elogiosos”, como mero reflexo de poderes aliciadores, alguém sem iniciativa, autonomia, protagonismo, é ignorar o potencial humano, sua capacidade criativa, sua força, seu poder de invenção, de subversão, de recriação, de *alter*-ação. É ignorar a complexidade do movimento geral de virtualização pelo qual, “heterogênese do humano” (Lévy 1996:12), viemos a ser, isto é, “hominescemos”, para lembrar o título do livro de Michel Serres (2003). Ele próprio, o movimento, obra humana: – “Autocriação” (Lévy 1996:12)! Os poderes, mostra a história, sempre tentaram moldar a seu gosto o social, mas este nunca deixou de lhe oferecer resistência; contra-forças; *tensão*. A propósito da fotografia, Koutsoukos mostra em seu estudo *Negros no estúdio do fotógrafo* (2010), em que analisa a fotografia de escravos e forros do século XIX, fotografados a pedido de seus donos ou por contrato com os próprios estúdios, que visavam satisfazer o gosto europeu sobre o “exotismo brasileiro”, chama a atenção para elementos em que, apesar da subordinação do negro fotografado, revelam, na atitude, no olhar, no *rosto* [ver, a propósito do rosto, o último capítulo], um traço distintivo e marcante de sua autonomia, de sua automostração, de seu dar-se a ver. É bem verdade que, aqui, na rede social, epifenômeno do âmbito geral, planetário, marcado pela “retórica da transparência”, pela sede de vigilância e controle, a dominação se vale de meios mais sutis, mais sedutores, mas justamente esses meios podem ser - e o são! - utilizados, apropriados pelos atores para finalidades de seus interesses, como o mostrar-se conforme o próprio desejo de ser visto, expressão da própria subjetividade autoafirmada, autorrepresentação, protagonismo. Mas isto, claro, pode se associar, se conectar, sem prejuízo [ao contrário!], a outras conotações, como referi mais acima, quando os amigos decidem ocupar espaços, ruas, cidades inteiras como forma de protesto, como ocorreu em Belém, em 2013, no contexto de manifestações que varreram o Brasil em junho daquele ano, e agregar tal participação, tal vínculo, à autorrepresentação. Então, eu acompanhei a movimentação a fim de também protestar e fazer registros foto-etnográficos, como nas três imagens abaixo, em que jovens, unidos aos amigos, e munidos de suas máquinas fotográficas e *smartphones*, saíram a protestar e, claro, a captar suas autoimagens, que mais tarde compartilhariam em suas redes sociais [para auto-exibição, sim, mas, também para vincular sua potência participativa, inventiva, seu protagonismo no movimento político!]. Sua participação, como qualquer outra coisa compartilhada, é agregada a sua subjetividade. Em ambas as finalidades dessa *apropriação* da - e na - rede social, sua tecnologia, sua abertura, é

essa potência transformadora que está em causa. Assim, por exemplo, quando a jovem da primeira



fotografia exibe o cartaz com a frase “Saímos do Facebook”, sua frase e atitude são, em primeiro plano, um posicionamento contra o discurso conservador, existente em Keen, mas também no senso comum sobre as redes, que relega a juventude à passividade e apatia por conta de sua assiduidade na Web, onde se envolveria apenas

com entretenimento e autocontemplação, a não participar da vida “social” e política. Mas, num segundo plano, faz ver mais: que as esferas da vida “online” e “offline” não se excluem, ao contrário, compõem nosso modo de viver contemporâneo, nosso modo de ser – a informação e organização decorrentes das



redes ganham ruas e para lá tornam na forma de fotografias, autorretratos, relatos, debates, críticas, posicionamentos em primeira pessoa, a intensificarem, conforme as associações, os fluxos, os laços que vierem a compor os hipertextos aí construídos, novas movimentações – na forma de uma dialética incessante entre virtualizações e atualizações, atualizações e

virtualizações. As cenas resultam de duas participações minhas nos protestos e foram captadas, respectivamente, no entorno do Mercado de São Braz, ponto combinado para o encontro e ponto de partida das manifestações; no Mercado Ver-o-Peso, por onde o fluxo de milhares de manifestantes passou em seu deslocamento até o alvo-final combinado para concentração dos protestos, a Prefeitura Municipal de Belém; e Praça do Relógio, que, conforme o itinerário seguido, dá acesso ao prédio da prefeitura. Outrossim, é preciso não esquecer, tal como argumentado a propósito da amizade virtual, que estende suas raízes até o solo da *polis* grega e sua conotação política – a *ágora* -, conforme tentei argumentar, que as reivindicações e protestos contemporâneos, cuja organização e mobilização

ocorrem nas redes sociais, e que varrem o contemporâneo a assustar poderes estabelecidos, também não podem ser vistos isolados – desconectados - da tradição esclarecida, alimentada no ideário iluminista em torno de direitos como igualdade e liberdade, que levou a revoluções como a Francesa, a Americana, e o próprio Movimento Operário, insurgido justamente no interior das fábricas inglesas e suas máquinas, na Revolução Industrial, contra a exploração capitalista, o que levou Eric Hobsbawm, em *A era das revoluções* (2010:97), à célebre frase: “Se a economia do mundo do século XIX foi formada sob a influência da revolução industrial britânica, sua política e ideologia foram formadas fundamentalmente pela Revolução Francesa”. Oriunda do século XVIII, a movimentação atravessou o XIX e percorreu o século XX, na forma da luta operária, com profundas implicações políticas, e prosseguiu até próximo do final deste, a propor uma visão de mundo antagônica, paralela e alternativa à visão liberal, burguesa, e serviu, até momentos finais do último século, como referência de sentido e mobilização a gerações de idealistas. Tal referência não tem mais, hoje, o mesmo fervor que lhe atribuiu o passado recente, mas isto tem a ver com a mesma capacidade inventiva do homem e seus percursos histórico-culturais ante os poderes e obstáculos vários. Tem a ver, repito, com a “heterogênesse do humano” conforme terminologia de Lévy, que, aliás, em *A inteligência coletiva* (2007), vislumbra o potencial político-transformador decorrente da abertura, colonização e fluxos no ciberespaço, de sociabilidades, tecnologias, inclusive figurativas, ideias, atitudes, ações e saberes coletivos e coletivamente movimentados. Lévy detecta, na “cultura de redes”, em andamento, o devir da hominização. Em *Tecnologias da inteligência* (1997), a propósito de sua abordagem do conceito de hipertexto, fundamental à organização e existência dos fluxos no ciberespaço, faz ver, em dado momento (34-36), a íntima relação entre tecnologias como a escrita e a impressão, por exemplo, e o pensamento; entre tecnologias e a plasmação de sensibilidades, de subjetividades. Lévy vê a tecnologia digital e o ciberespaço, a internet, como ambiente e suporte ao exercício de uma “inteligência coletiva” e uma sociabilidade em novos moldes, cujo potencial transformador não pode ser ignorado em nome de considerações hemerocêntricas pessimistas. A propósito da virtualização e sua ligação com o processo de “hominização”, eu gostaria de lembrar o disposto no capítulo sobre paisagem, onde, à luz do pensamento de Tim Ingold, e sua definição de paisagem como “lugar de rastros” e “campo ou cenário de práticas”, interpreto o ambiente gráfico e semiótico das redes sociais e do ciberespaço em geral como paisagem, e, portanto, ambiente de herança - mas também de invenção, abertura a novos modos de ser. Portanto, Andrew Keen [como Márcia Tiburi em sua infeliz crítica à noção de amizade virtual], simplifica demais o objeto a que se reporta. Prefere uma visão alarmista e apocalíptica da tecnologia, fundada no temor da perda do controle humano sobre a própria

criação. Parece desconhecer ou olvidar que a tecnologia é o fundamento da hominização, que é pela criação de instrumentos e ferramentas que o homem se vem a tornar, a se autocriar, a se pôr a caminho na história - para lembrar Ernst Kapp (1887), que vê a tecnologia como extensão do ser o homem e meio pelo qual este vem a se conhecer, a ter consciência de si. Para Kapp, o homem pré-tecnológico seria um *homo absconditus* (Martins 2012:16). Então, como dito, a tecnologia, nosso *modo próprio de ser*, não contribui apenas para o incremento e o desenvolvimento de nossa inteligência e conhecimento; ela também é suporte de nossa sensibilidade, visão de mundo, enfim, de nossa subjetivação. A propósito, lembra André Parente (2011:14-15), por ocasião do que denomina “agenciamento homem-máquina”:

Nenhuma reflexão séria sobre o devir da cultura contemporânea pode deixar de constatar que existe uma enorme multitude de sistemas maquínicos, em particular a mídia eletrônica e a informática, que incidem sobre todas as formas de produção de enunciados, imagens, pensamentos e afetos. É legítima a preocupação de muitos, que se perguntam se o homem e a vida não estariam ameaçados pela crescente ingerência das ciências e da tecnologia sobre a sociedade. Essa preocupação com o determinismo tecnocientífico remonta, em última instância, a Husserl e Heidegger, para quem a tecnociência é sinônimo do esquecimento do ser, como se ela fosse uma potência diabólica que ameaçasse o homem; como se ela fosse absolutamente estranha ao homem e à sociedade que a fabrica, e aos agenciamentos coletivos que determinam seu uso. Nesse sentido evocamos Guattari, para quem a informática e a tecnociência não são nada mais do que formas hiperdesenvolvidas da própria subjetividade. Guattari (*O compromisso bárbaro*) observa que não são apenas as atuais máquinas informacionais e comunicativas que nos permitem falar de uma produção maquínica da subjetividade, uma vez que as subjetividades “pré-capitalistas” e “arcaicas” eram engendradas por diversos dispositivos maquínicos de modelização das formas de existência.

Se cada sociedade tem seus tipos de máquinas, é porque elas são o correlato de expressões sociais capazes de lhes fazer nascer e delas se servir como verdadeiros órgãos da realidade nascente. Cada tecnologia suscita questões relativas à sua consistência enunciativa específica que, em última instância, se articula com a produção discursiva de uma sociedade em determinado momento (14-15).

O pensamento de Parente, aqui exposto, alinha-se ao de outro brasileiro, pouco conhecido em sua reflexão sobre a tecnologia, que é Álvaro Vieira Pinto, o qual, em *O conceito de tecnologia* (2005:141-154) dirige críticas a Heidegger, principalmente ao Heidegger de *A questão da técnica* (2002:12-38), mas também a Spengler, de *A decadência do Ocidente* (1919), aos quais, a respeito de seu posicionamento sobre a técnica, acusa de “fabricantes de impressionismos filosóficos” (49), de empreenderem “jogos sofisticos” (50) e “lucubrações irrealistas” (51), uma vez que divorciam a técnica do que Vieira Pinto considera seu real fundamento: a relação do homem com a natureza, mediante o trabalho e o conhecimento, pelos quais a transforma e domina, transformando-se ao mesmo tempo, realizando-se progressivamente (50). Heidegger e Spengler, cada um a seu modo, encontrariam na técnica um perigo supremo: este, por “fundar a concepção da técnica sobre uma base

biologista” (143), vendo-a como “arma da vida”, desenvolvida e utilizada por “povos senhoriais” para dominar povos servis (144); aquele, por ver que a essência da técnica moderna, de cunho meramente instrumental, não tem nada de caráter técnico – Heidegger entende a técnica no duplo sentido do termo alemão “*hervorbringen*”, que tanto significa, imediatamente, “produzir”, como, num sentido mais metafísico - apreensível pela etimologia do termo -, “trazer para a frente, para diante”, “pôr à luz”, isto é, de desvelamento do ser. Para Heidegger, portanto, o verdadeiro sentido da técnica seria este último, com o que aproxima sua doutrina da técnica de sua questão geral do ser e da verdade como *aletheia*, como verdade, como desvelamento do ser. Para Heidegger, então, segundo Vieira Pinto, a técnica moderna constitui um perigo porque “ameaça o homem de perder a possibilidade do desvelamento original e falar à verdade inicial” (152). Vieira Pinto, assim como Kapp, Lévy e o próprio Lemos, entre outros, talvez possam ser reunidos, com o devido cuidado, sob a nomenclatura dos “prometeicos”, par oposto dos “fáusticos”, segundo terminologia de Hermínio Martins em *Tecnologia, modernidade e política* (2012:35-64), texto no qual aborda duas visões gerais e antagônicas a respeito da tecnologia: a visão prometeica, daqueles para quem a técnica tem a finalidade de servir e realizar o humano, sob cujo controle há de permanecer, e a visão fáustica, dos que, como Andrew Keen – eu me arrisco a afirmar, Heidegger e Spengler, temem e acusam o perigo da perda do controle humano sobre a técnica. Ambas visões têm como referência o mito grego do titã Prometeu e o mito medieval alemão de Fausto. Do primeiro se narra haver roubado o fogo dos deuses para dá-lo aos homens, com o que se lhes permitiu garantir, pelo artifício da técnica, para o qual o fogo é fundamental, a sobrevivência. Do segundo, consta que, em nome do desejo de conhecimento, teria feito um pacto com o Demônio, ao qual, em troca do saber, ter-lhe-ia prometido a própria alma. Sobre Prometeu, ver a *Teogonia*, de Hesíodo (1995:104), que o descreve a cumprir a pena imposta por Zeus, e Platão, em seu *Protágoras* (1980:57-59), onde o mito é retomado; sobre Fausto, é famosa a adaptação do mito por Goethe (2004). Quanto às redes sociais, caso da tecnologia em geral, está claro que suas consequências dependem do uso.

Clique X

Não, talvez, de um uso fundado em decisões sóbrias, rigoristas, instrumentais, como a de Ulisses (Odisseu) no relato de Homero (2014:367), que, para fugir à sedução das sereias, se faz amarrar ao mastro do navio por seus remadores, os quais, enquanto atravessam a proximidade da ilha das cantoras, têm tampões de ceras nos ouvidos. A propósito desse episódio, Adorno e Horkheimer

(1985), para quem “Todo esclarecimento burguês está de acordo na exigência de sobriedade, realismo, avaliação correta das relações de força” (62), e que nele veem uma espécie de prenúncio ou protótipo da ética moderna, burguesa, esclarecida, comentam:

Ulisses reconhece a superioridade arcaica da canção deixando-se, tecnicamente esclarecido, amarrar. Ele se inclina à canção do prazer e frustra-a como frustra a morte. O ouvinte amarrado quer ir ter com as sereias como qualquer outro. Só que ele arranhou um modo de, entregando-se, não ficar entregue a elas. Apesar da violência de seu desejo, que reflete a violência das próprias semideusas, ele não pode reunir-se a elas, porque os companheiros a remar, com os ouvidos tapados de cera, estão surdos não apenas para as semideusas, mas também para o grito desesperado de seu comandante. As sereias recebem sua parte, mas, na proto-história da burguesia, isto já se neutralizou na nostalgia de quem passa ao largo” (64).

Ulisses flerta com a música apenas na medida em que nela esteriliza o perigo. Entrega-se ao prazer, mas não ao perigo, ao qual se antecipa pelo artifício racional. A esterilização do primeiro é condição negativa da fruição do último. *Metódico* como o burguês que antecipa, o herói grego usa três artifícios para tanto: ele se amarra ao mastro, põe tampões nos ouvidos dos remadores, e passa ao largo. Ele, que vive, na jornada de volta a Ítaca, um processo de “vacilação identificatória” (Gagnebin 2001:63; Adorno e Horkheimer 1995:55-57), mas cujo *eu* há de se fortalecer e definir justamente no paulatino contato com o meio, *aí*, experiência singular, se enrijece para se preservar. Para permanecer. Os jovens de hoje, que se expõem e ou articulam movimentações nas redes sociais, nautas como Odisseu, mas do ciberoceano, não passam ao largo. Se as redes por si mesmas constituem um perigo, o da virtualidade panóptica, da perda da privacidade, e do rastreamento vigilante que dá à visibilidade o caráter de armadilha, justamente isto constitui uma potência favorável [“Mas onde há o perigo cresce também o que salva” diz o verso de Hölderlin citado tanto no referido texto de Adorno e Horkheimer (56) quanto no de Heidegger - *A questão da técnica* (2002:31;37)] ao que não passa ao largo, mas, ao contrário, enfrenta o inimigo no próprio território em que este se acastela e de onde, a fazer da retórica da transparência o manto falsamente translúcido com que recobre e ostenta pretensa majestade, reina absoluto. O território em que se oculta a tramar estratégias de dominação, vigilância e controle são as sombras, o todo-escuro que o olhar público não costuma acessar. Antro obscuro como o do ciclope Polifemo, invadido pelo Odisseu (Homero 2014: 261-283) ainda não enrijecido no episódio das sereias (367). Ao contrário do ciclope mítico, limitado na visão como na inteligência, o gigante contemporâneo tem mil olhos e é esclarecido: disfarça sua obscuridade operacional mediante o bem montado jogo de aparência que aquele que não se enrijece nem passa ao largo – o jovem das redes sociais - vai enfrentar no próprio antro [a obscuridade, condição da invisibilidade]

e com as mesmas armas: o mesmo jogo de luz e sombra através do qual troca de lugar com o inimigo, a lhe assumir a invisibilidade enquanto, *pari passu*, o expõe à luz e ao olhar de todos: a máxima visibilidade que o gigante oferta a todos se volta contra ele. Se o sistema vigilante e controlador, monstro de muitos olhos, esclarecido, subsistente na forma do mercado, do estado totalitário, mas travestido de transparência, articula nas sombras, longe dos olhos do público, suas tramas de dominação, os jovens, como os da foto abaixo, que também capturei nas manifestações de 2013, em Belém, Avenida Nazaré, vão até a obscuridade, gruta do inimigo, sob as máscaras que lhes retiram a identificação, a personalidade, numa renúncia da própria visibilidade para, assim, expor a farsa do manto translúcido: milhares de documentos secretos têm vindo a público pela ação de jovens hackers, hackerativistas que, animados por um ideal de justiça, mas também pelo prazer de “trollar” [zoar] o inimigo, de “trollar” sua sede de poder, têm-no enfrentado diretamente, mas, sem cometer o erro de



Odisseu, que, tendo-se apresentado inicialmente com o não-nome “Ninguém”, a Polifemo, não resiste revelar-lhe a verdadeira identidade, assim como a fama que o acompanha – “Odisseu Laércio, arrasa-urbes” (Homero 2014: 279), grita, vaidoso, após cegar o monstro e deixar a caverna. Sua vaidade quase lhe custa a vida e a de seus companheiros. Julian Assange e Edward Snowden também se revelaram e tiveram sua

liberdade e poder de ação comprometidos. Na luta contra o gigante falsamente transparente, e a fim de realmente expô-lo, é preciso permanecer na sombra, é preciso ocultar-se, adotar um não-nome, como o movimento “*Anonymous*”, um não-rostos: uma máscara. Os jovens de minha fotografia sabem disso. E a melhor forma de explicar como sabem é transcrever o trecho abaixo, do citado documentário “*We Are Legion*”, com parte do depoimento de um jovem hackerativista. Então, ele fala de uma das primeiras movimentações contra um adversário específico – a Igreja da Cientologia, movimentação que reuniu milhares de anônimos em várias cidades do mundo onde há templos da religião. O trecho, transcrito da legenda, se encontra entre o trigésimo oitavo e o quadragésimo minuto do filme:

A Cientologia tem uma história de assédio, perseguição e fazer coisas horríveis a seus críticos. Então, as pessoas precisavam de um jeito para esconder quem eram. A maioria das pessoas tinha um medo verdadeiro. Não queriam ser seguidos por aí e até em casa, não queriam colocar a si mesmos ou suas famílias em perigo. Todos falavam que íamos usar uma máscara. Qual a única máscara que conhecemos ou já fizemos piadas com ela? A máscara do Guy Fawkes. Assistiu ao filme “V de Vingança”? Sabe, a última cena onde todos estão usando uma máscara dele? Isso lembra muito o que o Anonymous pensa e o que ele é. Queríamos representar o anonimato de algum jeito, quando passasse para a vida real. Acho que a máscara do Guy Fawkes, era uma das coisas mais normais a acontecer.

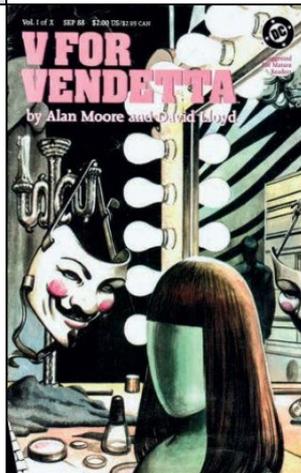
Os jovens da fotografia talvez não saibam que existiu um verdadeiro Guy Fawkes [primeiro



print à esquerda] na Inglaterra em fins do século XVI, soldado católico que tentou explodir o parlamento britânico sob o reinado de James I, contra o que julgava ser a opressão protestante. Eu também não sabia até buscar as informações, conforme notas mais à frente. Fawkes foi preso em 5 de novembro de 1605 e enforcado meses depois. Suas vísceras foram expostas no mesmo lugar que pretendia explodir. A data de sua prisão passou a ser

celebrada anualmente em comemoração

ao salvamento do rei e como tempo, tornou-se uma tradição nós com a malhação de judas, para estrangular e queimar nas personagem anarquista “V”, da [reprodução no *print* Moore e o desenhista David inspiraram na máscara compor o personagem dos



aviso a potenciais traidores, mas, com o em que, a exemplo do que acontece entre também se fazem bonecos de Fawkes ruas. Em 1983, quando lançaram o série (*Graphic Novels*) “V de Vingança” intermediário], pela DC Comics, Alan Lloyd - este principalmente -, se estilizada do rosto de Fawkes para

quadrinhos. Mais tarde, em 2005, o personagem foi adaptado para o filme “V de Vingança”, que popularizou ainda mais a onde, então, sua adoção pelo “Anonymous”, referida hackerativista no documentário [as duas imagens como a última desta página, são reproduzidas da jornalista Nathan Fernandes (2013), conforme página seguinte, nota 7]. É possível que os jovens de



quadrinhos. Mais cinema, com o máscara, de pelo acima, assim reportagem do informações na minha fotografia

não conheçam o Fawkes histórico, mas é menos difícil que conheçam os quadrinhos, e, ainda mais,

o filme, dada a popularidade desses produtos da cultura pop entre os jovens. Mas, claramente, eles sabem do significado da máscara para o movimento, descrita como “o maior símbolo do ativismo político moderno”⁵. Em matéria da revista *Playboy*, de agosto de 2013, o jornalista Nathan Fernandes⁶ apresenta o histórico da máscara



e mostra como ela se fizera presente nos diversos lugares do mundo onde hackerativistas organizaram manifestações [primeira imagem, à direita, protesto no Rio de Janeiro, em junho de 2013; no *print* intermediário, em sentido horário: protesto durante o “Ocupe Wall Street”, em 2011; e protestos de 2013, no Egito, na Colômbia e na Malásia. No último *print* da página, protestos de 2013 em São

Paulo – os créditos das imagens são identificados por Fernandes no link da nota 7]. Assim, sua presença em Belém, além de significar a conexão com o movimento que varre o planeta, significa também que, localmente, esses seis jovens podem se multiplicar aos milhares conforme seja a postura do adversário em campo. A propósito, as manifestações em Belém, como pelo Brasil, envolveram violentos confrontos com a polícia e jovens mascarados, fosse pela máscara de Fawkes ou apenas com camisas que protegem a



⁵ Informações retiradas de: <http://ambrosia.virgula.uol.com.br/como-a-mascara-de-guy-fawkes-em-v-de-vinganca-criou-o-maior-simbolo-do-ativismo-politico-moderno/>, e : <http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/politica-sabem-quem-foi-guy-fawkes-fois-ele-deu-origem-as-mascaras-que-estao-em-manifestacoes-no-brasil-na-malasia-na-colombia-tremenda-historia/>, ambos acessados em 06 de julho de 2015.

⁶ http://issuu.com/nathan.fernandes/docs/pb459_fawkes_final , acesso em 06 de julho de 2015.

identidade, como os mascarados conhecidos como “Black Blocks”, cujo alvo principal, e nisto profundamente significativo, eram as vitrines das lojas multinacionais e bancos: atacar tais vitrines é atacar o manto falsamente transparente de uma das faces do poder estabelecido, o econômico [a



primeira imagem, à esquerda, sem identificação da autoria, foi “printada” de matéria contrária à ação dos “Black Blocks” neste site de política de esquerda⁷; enquanto que a segunda imagem, de autoria de Fábio Braga/Folhapress, foi “printada” deste outro site⁸, de orientação política mais direitista: em comum entre

ambos, a crítica negativa aos “Black Blocks”]. Eu dizia que na luta contra o gigante falsamente transparente, e a fim de realmente expô-lo, é preciso permanecer na sombra, é preciso ocultar-se, adotar um não-nome, um não-rostro. Cobrir a identidade pessoal, em manifestações de ruas, e criptografia, que protege os dados, identidade no ambiente virtual, flanco



importante para ataques cibernéticos, de seus integrantes, é, pois, a tática fundamental. Com o não-nome e o não-rostro, os amigos, guerreiros anônimos - “Ninguéns”! – ombreados, nivelados pela máscara que elimina as diferenças e destaques individuais, são como os antigos hoplitas de que nos fala Jean-Pierre Vernant (1986:43-44): guerreiros gregos que, unidos pela *Philia* [amizade], o espírito de comunidade, combatiam em linha, ombro a ombro, na falange, formação militar na qual, em nome da ordem e coesão do todo, deviam conter a *lyssa*, ardor guerreiro com fins de proeza puramente individual, com a *sophrosyne*, “um domínio de si, um constante controle para submeter-se a uma disciplina comum, o sangue frio necessário para refrear os impulsos instintivos que correriam o risco de perturbar a ordem geral da formação” (44). Nesse sentido, diz Vernant, o hoplita se opõe ao *hippeu*, o condutor de cavalos, dado este à façanha e à audácia individuais, ao furor belicoso, tomado pela *lyssa* e pelo *menos*, ardor inspirado por um deus, que o deixava fora de si mesmo. O *hippeu* busca destaque pessoal; o hoplita sabe que só pela *sophrosyne*, pela renúncia da individualidade, pelo

⁷ <http://www.pstu.org.br/node/19855>, acesso em 21 de julho de 2015.

⁸ <http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/politica-cia/o-bando-dos-caras-tapadas-quem-sao-os-manifestantes-baderneiros-do-black-bloc-que-saem-as-ruas-para-quebrar-tudo/>, acesso em 21 de julho de 2015.

controle da *lyssa* e do *menos*, pode enfrentar à altura o inimigo, que é de toda a comunidade política. O hoplita-soldado corresponde ao cidadão disciplinado a zelar pela coesão da *Polis*. A respeito da relação entre o hoplita e o cidadão, diz Vernant:

A falange faz do hoplita, como a cidade faz do cidadão, uma unidade permutável, um elemento equivalente a todos os outros, e cuja *aristeia*, o valor individual, não deve jamais se manifestar senão no quadro imposto pela manobra de conjunto, pela coesão de grupo, pelo efeito de massa, novos instrumentos da vitória.

Mas apesar de sua circunstancial opção pela invisibilidade no combate ao inimigo comum, o ator das redes sociais, que se autorretrata, o hackerativista, o *netzen*, conforme neologismo nem tão novo referido por Pierre Mounier (2006:15-19), não se assemelha ao hoplita senão por essa opção pela invisibilidade face ao combate, opção circunstancial. Apenas enquanto, unido aos amigos, nas vias físicas ou infovias, junta-se no combate ao inimigo de todos. No cotidiano comum, porém, das redes, entre autorretratos e compartilhamentos alhures, ele está mais para o *hippeu*, no sentido de buscar o destaque pessoal, de nem sempre pautar-se pela *sophosyne*, mas de às vezes dar lugar ao excesso, ao puro *páthos*, como, aliás, ocorre com o “Anonymous”, cuja origem remonta ao grupo de jovens frequentadores do site “4chan.org”, que tinha a função inicial de apenas “zoar” possíveis alvos. Como dito, esse indivíduo que se mostra nas redes sociais não se confunde nem com o hoplita, que mantém a disciplina, seja na formação militar, seja na vida da *Pólis*; nem com o Ulisses das sereias, amarrado ao mastro, “eu enrijecido”, que passa ao largo do perigo. Ele está mais para o Ulisses do encontro com Polifemo, que desafia o perigo em seu próprio antro. É que, como veremos logo mais, o indivíduo contemporâneo é aberto, é *cool*: consegue equacionar, sem conflito, sem a necessidade de esterilização do segundo, dever e prazer. Sobretudo, no caso específico das redes sociais, o prazer da visibilidade, da automostração. E mesmo quando opta por abrir mão da visibilidade pessoal imediata, isto não pode ser interpretado necessariamente como expressão de ascetismo ou rigorismo: é preciso seguir a cadeia de associações ao fim da qual suas motivações hedonistas ou páticas podem ser encontradas. Então, quando o ativista oculta seu rosto e cifra seus dados, ele o faz como medida de proteção ante os poderes que ousa desafiar - e desmascarar -, o que é uma forma de proteger a própria liberdade ou mesmo a vida, sim. Mas, no desafio, no confronto com o inimigo contestado, no perigo que ele oferece, há também uma gama de ofertas e oportunidades de excitação e fruição de prazeres, desde o simples “zoar” o inimigo, que, quanto mais esbraveja e oferece perigo [no afã de defender seus privilégios, a recorrer ao aparato jurídico, policial, legal, e, às vezes, ilegal, com o fim de identificar e punir os “desordeiros”, como se vê no documentário “We Are Legion”, antes

mencionado], mais dá prazer em zoar. Entretanto, a valer-me do conceito de “vacilação identificatória”, empregado por Jeanne-Marie Gagnebin (2001) a propósito do trânsito de Ulisses, e do conceito adorniano de mimesis, oriundo da filosofia clássica, e que está vinculado, na reflexão do frankfurtiano sobre o Esclarecimento (*Aufklärung*) - a racionalidade ocidental -, a tendências de dominação e destruição. Diz ela, a referir-se às considerações de Adorno no texto “Elementos do Anti-semitismo”, constante do livro “Dialética do Esclarecimento” (1985), anteriormente mencionado:

Lembra que a civilização humana também se edifica graças à repressão de tendências naturais e animais do homem. Ora, um dos elementos essenciais que devem ser reprimidos mesmo esquecidos e recalçados, é o medo primevo perante o mundo ameaçador. Medo que se traduz por reações corporais involuntárias tais como o calafrio, o suor e por respostas miméticas originárias de transformações físicas para escapar do perigo. Essas transformações miméticas afetam a identidade do sujeito (que já se sentia ameaçado na sua integridade) pois o tornam semelhante ao meio ambiente ou ao inimigo. Isto é, apagam a delimitação clara entre o sujeito e o resto do mundo até fazê-lo desaparecer na paisagem como nesses livros de brincadeiras para criança onde se procura a figura do herói (Wolly ou outros). Na assimilação mimética coexistem, portanto, o risco do desaparecimento (o sujeito se confunde com o outro) e também, inseparavelmente, o júbilo, o êxtase da transgressão dos limites da individualidade (o sujeito se une com o outro). É precisamente esta estreita relação entre perda da identidade e gozo da união que torna, segundo Adorno e Horkheimer, a experiência mimética tão perigosa, ameaçadora para a reta edificação de uma sociedade regrada e de uma civilização luminosa” (62-63).

Não sendo o caso aqui de abordar diretamente a discussão sobre o antissemitismo, mas apenas o tema da mimesis, aí arrolado, que, como um resquício, vem convergir para minha interpretação. Tal tema em Adorno está diretamente relacionado à constituição tanto do sujeito racional quanto da sociedade esclarecida, formada sob tal modelo. Então, esse texto de Jeanne-Marie Gagnebin é significativo por dois motivos. Primeiro, porque ele permite prosseguir aquilo que eu já vinha discutindo a respeito do enrijecimento de Ulisses no encontro com as sereias, porque isto faz parte da análise de Adorno e Horkheimer. Quer dizer, é durante o processo de racionalização que o “eu” se enrijece e que se torna, portanto, capaz de, por meio do plano, da astúcia, do método, se desvencilhar dos perigos, dos inimigos, duplamente: do perigo propriamente dito, ameaçador da integridade, mas também da confusão com os inimigos e com o meio. Trata-se, segundo esses frankfurtianos, de um processo de repressão, de recalque e, portanto, uma superação ou negação da mimesis originária. O processo de constituição do sujeito esclarecido implica numa rejeição da mimesis. Então, esse é um ponto importante. Quer dizer, se a sociedade formada por esses indivíduos de que Ulisses é o protótipo, tende a, futuramente, seguir o modelo do grande líder, essa é uma questão fundamental para o que vem sendo discutido. O outro ponto que torna o texto significativo

tem a ver com o que está acontecendo hoje, com o surgimento desses movimentos, não de massa, mas de “revoada” [eu explico mais abaixo o uso do termo], das revoadas potencializadas e tornadas exequíveis pelas redes sociais, pela comunicação cibernética, pela comunicação pluri, multilateral que permite o agenciamento desses encontros, desses protestos. É que isso se dá justamente mediante um retorno à mimesis, vamos dizer, à “mimesis originária” e à vacilação identificatória. Ora, o que significa esta circunstancial recusa da identidade, da pessoalidade, gesto significado pelo uso da máscara, pela adoção de um não-nome, e pela fusão, união no todo? Recusa que, no entanto, nada tem de circunstancial se considerarmos o processo maior, de fundo, de fusão cada vez mais global, mais duradouro, numa conectividade cibernética, de *philia* virtual, pela qual tanto estendemos, fundimos nosso ser no todo dos outros, quanto somos deles extensão – algo como um hipertexto humano, um hipercorpo, um hiperser movido a sinapses, ligações cibernéticas? -: um retorno ao pathos, ao prazer da fusão, ao “gozo”, ao “júbilo”, ao “êxtase da transgressão dos limites da individualidade” pela união, pela fusão do sujeito ao outro, pela “estreita relação entre perda da identidade e gozo da união” -, portanto, uma abertura clara ao pathos, uma recusa à exclusividade racional, da razão, e ao mesmo tempo uma recusa da figura do líder. Não se trata de “massa” como Vernant, talvez de modo infeliz, se refira ao hoplita, e que, na reflexão adorniana caracteriza o que é moldável a partir de fora, por um agente que não é a própria massa. Há uma recusa, no movimento, da liderança, uma recusa do líder e de seu modelo de sociedade, de poder. E é justamente esta recusa, esta fuga ao modelo do líder e de um objetivo muito bem definido que tem posto em xeque a sociedade forjada segundo tal modelo. Quer dizer, todas as cobranças feitas ao movimento – e eu me refiro particularmente às que vi de perto, sobretudo nos debates nas próprias redes sociais a propósito do junho de 2013 no Brasil - eram com relação à falta de líder, à falta de proposta e de reivindicação nos moldes burocráticos, racionais. Se se tem um líder, é mais fácil negociar, convencer, corromper. Se se tem um objetivo bem definido, é mais fácil lhe tramar obstáculos, desvios. Ora, quem fala a partir dessa perspectiva é alguém que ainda não entendeu que o padrão é outro, é o padrão da revoada dos pássaros migratórios, é o padrão do cardume, como vemos nas imagens subaquáticas. Quer dizer, não tem o líder. Não tem proposta clara. Não tem objetivo único ou bem definido. Há, fundamentalmente, uma indignação. E prazer. Como diz a moça no documentário “We Are Legion”, aos cinquenta e três minutos:

Gosto de descrever isso como a imagem de um bando de pássaros. Todos estão voando bem quietos, de repente, um deles voa em outra direção, e o bando vai na mesma direção, seguindo esse pássaro.

Pássaros que voam em grupo, num dado momento, um faz uma manobra e todos seguem sem que se tivesse constituído uma liderança. Então, isso é novo. Quer dizer, esse mergulho na mimesis que acompanha o movimento de conectividade, de expansão do eu nos outros e dos outros no eu [figurado na lente frontal do smartphone ou no “pau de *selfie*”], a constituir o fluxo, a rede, a revoada, o cardume. E aí tem o elemento do prazer a que eu me referia, e esse questionamento da sociedade fundada em princípios supostamente racionais, e consequentemente, uma sociedade voltada para a constituição do líder bem formado, isto é, daquele que, melhor que os outros, conseguiu recusar a mimesis. A liderança é momentânea e circunstancial. Então, é este modelo de sociedade, é esta cultura política que está a ser questionada. Assim, se for para tomar como referência alegórica a obra homérica, o herói homérico, é muito mais o Ulisses que encontra Polifemo do que aquele que, no episódio das sereias, passa de largo. A esse respeito, penso que a fotografia referida [na Avenida Nazaré, em Belém] pode ser vista como uma imagem-síntese de tudo isso. Nela, como se vê, cinco jovens, em primeiro plano, o rosto coberto pela máscara de Fawkes, ocupam o centro da imagem. Dois deles exibem a bandeira do Brasil enquanto três outros, a bandeira do Pará. Nas bandeiras os símbolos coletivos do local e do nacional dão conta do comum a ser defendido: a comunidade, luta em nome da qual recusam a pessoalidade. Por trás dos cinco jovens, um sexto, também mascarado, segura, acima das cabeças dos demais, um cartaz com as palavras: “Se é público, porque eu pago; se eu pago, porque é ruim?”, num questionamento local, e ao mesmo tempo, geral, de todo o serviço público. Não obstante o pronome em primeira pessoa, não se trata de uma reivindicação individual, embora não deixe de sê-lo: o eu aí é coletivo, tem o mesmo sentido impessoal das máscaras que recobrem o rosto e recusam o eu particular. Recusam, não renunciam. A renúncia implica abnegação, alguma dose de ascetismo, de rigorismo, e o jovem das redes sociais, a contar por seu cotidiano publicado sem a máscara, não é necessariamente um asceta, um abnegado. Ele não tem uma ideologia no sentido de um conjunto de ideias ou doutrinas firmadas por pensadores de um movimento, a formar um conjunto bem organizado de referências de sentido; ele não tem uma proposta, uma disciplina, um fim a propor: ele tem uma indignação e um senso de justiça, do que não pode ser, contra o qual se projeta [como o jovem Black Block faz contra a vitrine]. E esta indignação, ao atingir e mobilizar o grupo, a rede, gera as movimentações gigantescas, a dinâmica padronizada daquilo que Mark Buchanan (2010) denominou átomo social, que o mundo tem assistido. Não há proposta clara de novo modelo para substituir o anterior, como não há liderança identificável. Tudo que há é a dinâmica. A força. O complexo problemático da pura potência. Sob a máscara, sob o anonimato que o ombreia aos demais, ele experimenta o prazer do perigo, da “trollagem” e da “zoação”, mas,

fundamentalmente, o prazer da mimesis pela qual, em vacilações identificatórias, se une ao todo: caminhar às sombras é escurecer-se, é fundir-se ao todo escuro, ao uno-originário, é também ocultar-se. Enfim, é caminhar num sentido diferente daquele que constituiu o modelo de social agora questionado. Modelo que, como lembra Bruno Latour em sua abordagem epistêmica (2009), exclui o híbrido, o ator-rede, o elo de ligação, a associação. Ante tal questionamento, a máxima “conectados vivemos melhor” parece ganhar outra conotação.

Clique XI

Por outro lado, não deixa de ser curioso como esse páthos de mergulho na fusão da rede, da amizade virtual, e da revoada, se dá em meio a uma dialética cultural pela qual cada indivíduo que se conecta parece não querer outra coisa senão separar-se, definir sua distinção, exibir seu contorno, mostrar-se especial. Para usar outra alegoria mítico-filosófica, tem-se, simultâneo, um abandono da individualidade pela fusão com o todo, característico do que Nietzsche (1992) denomina “princípio dionisíaco”, fundado no prazer da fusão; mas também um movimento de distinção, de tentativa de enrijecimento ou, pelo menos, de delimitação das características individuais, de retoque dos contornos do eu, movimento este mais identificado ao “princípio apolíneo”. A respeito desses dois conceitos, fundamentais na reflexão de Nietzsche em “O Nascimento da tragédia” (1992), Roberto Machado (2005), num livro em que situa a recepção inicial ao livro em questão, explica:

O apolíneo é para Nietzsche o princípio de individuação, um processo de criação do indivíduo, que se realiza como uma experiência da medida e da consciência de si. E se Nietzsche dá a esse processo o nome de apolíneo é porque, para ele, Apolo, deus da beleza, cujos lemas são “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia”, é a expressão a representação, a imagem divina do princípio de individuação. O que se pode compreender pelas duas propriedades que ele encontra em Apolo: o brilho e a aparência. Por um lado, Apolo é o brilhante, o resplandecente, o solar. Propriedade que pertence não só a Apolo, mas aos deuses olímpicos em geral e até mesmo aos homens, quando se tornam gloriosos por seus feitos heroicos. Por outro lado, intrinsecamente ligada à ideia de brilho está a de aparência. Pois conceber o mundo apolíneo como brilhante significa não só criar uma proteção contra o sombrio, o tenebroso da vida, mas principalmente criar um tipo especial de proteção: a proteção pela aparência. Os deuses e heróis apolíneos são aparências artísticas que tornam a vida desejável, encobrendo o sofrimento pela criação de uma ilusão. Essa ilusão é o princípio de individuação.

Já o dionisíaco é pensado por Nietzsche a partir do culto das bacantes: cortejos orgiásticos de mulheres que, em transe coletivo, dançando, cantando e tocando tamborins em honra de Dioniso, à noite, nas montanhas, invadiram a Grécia vindos da Ásia. Em vez de um processo de individuação, trata-se de uma experiência de reconciliação das pessoas com as pessoas e com a natureza, uma harmonia universal, um sentimento místico de unidade. A experiência dionisíaca é a possibilidade de escapar da divisão, da individualidade, e se fundir ao uno, ao ser; é a possibilidade de integração da parte na totalidade. Ao mesmo tempo, o dionisíaco significa o abandono dos preceitos apolíneos da medida e consciência de si. Em vez de medida, delimitação, calma, tranquilidade, serenidade

apolíneas, o que se manifesta na experiência dionisíaca é a *hybris*, a desmesura, a desmedida. Do mesmo modo, em vez da consciência de si apolínea, o dionisíaco produz a desintegração do eu, a abolição da subjetividade; produz o entusiasmo, o enfeitiçamento, o abandono ao êxtase divino, à loucura mística do deus da possessão (7-8).

Outra perspectiva, também alegórica e fronteira da relação mítico-filosófica, para pensar a relação entre uma unidade coesa, originária, em termos humanos, sua separação em partes e o impulso de retorno àquela unidade, é o “mito” de Eros narrado por Aristófanes, o comediógrafo de *O Banquete*, de Platão (2011:115-123). Aristófanes fala da “natureza humana” originária e sua transformação, em decorrência de um castigo divino, pelo qual Zeus, com o auxílio de Apolo, dividiu os homens, antes poderosos e completos, a fim de torná-los frágeis e controláveis, uma vez que seu poder desafiava os próprios deuses: “Eram de força e vigor extraordinários, e por serem dotados de coragem sem par, atacaram os próprios deuses” (117). Dada a divisão, restou a fragilidade e o desejo de reestabelecimento do inteiro original. E, a propósito, do que estou a discutir sobre as redes sociais e sua tecnologia de conectividade, que me leva a esta seletiva referência de *O Banquete*, é interessante que a possibilidade de reunificação da unidade, e implicitamente, o reestabelecimento do poder dos homens, passe, na própria narrativa de Aristófanes, pela consideração da tecnologia, representada na pessoa de Hefesto, o deus metalúrgico, dos instrumentos e do artifício (123). Na ausência de tal reestabelecimento, diz o humorista, e em face do perigo – a fragilidade é sempre perigosa, ameaçadora –, resta praticar a religião e clamar o favor dos deuses, a fim de que não nos enfraqueçamos e fragilizemos ainda mais. Não obstante, permanece o desejo, o páthos do retorno à unidade: “...primitivamente era assim nossa natureza, e nós formávamos um todo homogêneo. A saudade desse todo e o empenho de restabelecê-lo é o que denominamos amor” (123). Deixando a alegoria dos mitos, sempre expressiva, e buscando instrumentos analíticos em termos de uma abordagem propriamente antropológica da dinâmica cultural contemporânea, pela qual a conectividade geral [união do todo] se dá mediante práticas individualizantes [tendência à separação], que, não obstante, se tornam coletivas [nova [re] união], penso que a concepção de Roy Wagner (2010), em termos do que denomina de dialética entre *convenção* [aspecto coletivo: união] e *invenção* [atos de escapada ao coletivo: separação], é uma perspectiva interessante. Afirma Wagner (96) que “invenção e convenção mantêm entre si uma relação dialética, uma relação ao mesmo tempo de interdependência e contradição”, e que tal dialética “é o cerne de todas as culturas humanas (e muito provavelmente as animais)”. Em seguida, esclarece seu uso do conceito de dialética:

Pode ser que o conceito de ‘dialética’ seja familiar aos leitores em sua formulação hegeliana e marxista, como um processo ou desdobramento histórico envolvendo uma sucessão de tese, antítese e síntese. Minha formulação, muito menos explicitamente tipológica, é mais simples e, creio eu, mais próxima à ideia grega original - a de uma tensão ou alternância, ao modo de um diálogo, entre duas concepções ou pontos de vista simultaneamente contraditórios e solidários entre si. Como um modo de pensar, uma dialética opera explorando contradições (ou, como LéviStrauss as chamaria, "oposições") contra uma base comum de similaridade - em vez de recorrer à consistência contra uma base comum de diferenças, à maneira da lógica racionalista ou ‘linear’ (96).

Mais à frente, quando está a se referir a culturas não-ocidentais – “povos tribais” -, por ocasião de um comentário sobre os Iatmul, estudados por Gregory Bateson, Wagner faz um comentário esclarecedor sobre a dinâmica dessa dialética, que tanto vale para os Iatmul ou Dairibi, estudados pelo próprio Wagner, quanto para o homem contemporâneo, que busca distinção nas redes sociais, no mesmo tempo em que une ao todo, e, ao fazê-lo, age como todos os outros, isto é, na constituição do coletivo diferenciante:

Os atos e papéis diferenciantes da existência cotidiana criam coletividade e comunidade; os atos coletivizantes do ritual e do cerimonial criam as identidades, papéis e outros aspectos diferenciantes da existência ordinária. Uma vez que a alternância entre esses dois modos é ela própria concebida dialeticamente, cada conjunto de relações pode ser entendido como ‘trabalhando contra’ o outro. A ‘resistência’ aos atos diferenciantes produzida pela coletivização dos controles motiva os atores a novos esforços de diferenciação; a diferenciação dos controles coletivizantes, por sua vez, motiva os atores a esforços adicionais de coletivização. Assim, cada modo de atividade retém a capacidade para contradizer e negar o outro, e cada qual é executado de tal maneira que exclui o outro (186).

E a dirigir seu foco para a sociedade norte-americana, sua própria cultura, Wagner, que escreve no início dos anos setenta, analisa como a propaganda [publicidade], em termos da dialética convenção *versus* invenção, tem, para tal coletividade, função semelhante à da magia em sociedades como a dos Dairibi [estudada por Wagner] e Iatmul. Ele mostra como a propaganda toma a base cultural comum, coletiva, para incentivar, pelo consumo de produtos tecnológicos, estilos de vida diferenciantes, mediante uma reinterpretação – invenção - desde aquela base cultural. O que afirma a esse respeito é interessante tanto no que concerne ao funcionamento da dialética na cultura industrializada e consumista, quanto pela importância da tecnologia, que faz emergir novos produtos, os quais são incorporados, coletivizados, mediante a invenção – isto é, mediante um “distanciamento interpretativo” daquela mesma referência e ponto de partida, sem o qual a inovação não teria sentido:

Os estilos de vida criados e promovidos pela propaganda envolvem a tecnologia em uma contínua dialética com uma imagem coletiva da vida popular, com a Cultura do homem comum. Eles precipitam essa Cultura novamente. E a dialética “inflaciona” a vida no processo de publicizá-la: torna as experiências e emoções pessoais comercialmente disponíveis para todos (a um preço) por meio dos produtos que são vendidos, mas também tem um efeito sobre esses produtos. Em lugar dos

engenhos relativamente simples e “práticos” do século XIX, os produtos se tornam adaptações a um “mundo do consumo” de compra e venda, sendo projetados para “fazer o serviço” de vender bem em vez de curar dores de cabeça, limpar dentes ou transportar pessoas de um lugar para o outro. Os produtos “se encaixam” nas vidas criadas pela propaganda, e é preciso participar dessas vidas para usar e usufruir os produtos. (É isso que significa dizer que algo está “in” ou “out”: uma Cultura que depende tanto da reinterpretação para sua sobrevivência se torna uma espécie de culto da Cultura.) Assim como os produtos são “vendidos” ao ser objetificados por meio de certos estilos de vida, eles por sua vez objetificam esses estilos de vida. Eles encarnam estados de espírito para o consumidor sintonizado e criam episódios em sua vida, ainda que estes sejam meras excrescências da “magia” do produto. Além disso, como os itens em si mesmos são produzidos em massa, completamente substituíveis ou mesmo intencionalmente perecíveis, são virtualmente tão comunicáveis e convencionalizados quanto as palavras: os outros sabem exatamente o que você comprou, provavelmente sabem por que você comprou e podem obter um igualzinho (112-113).

O que Wagner aí afirma sobre esta relação entre publicidade, consumo e configuração de novos estilos de vida mediante produtos da inovação tecnológica, isto é da relação disto com a invenção e convenção da cultura, me parece adequado para - tendo eu me detido a enfatizar o aspecto da fusão, do todo, via conectividade digital, uma das faces da cultura cibernética contemporânea – retomar a outra face, deixada em suspenso, páginas atrás, sobre a simultânea elevação do indivíduo contemporâneo a primeiro plano, a centro do mundo, não obstante o aspecto coletivizante, uma vez que, fundamentalmente, no ambiente das redes sociais, tudo, ou quase tudo, é agregado à expressividade do indivíduo. O ator se mostra, se autorretrata, a valer-se da convergência tecnológica que, tal como favorece o movimento para o todo, também o faz no sentido do destaque individual, pelo uso da fotografia e da palavra, do pensamento, enfim, da fruição da vida em primeira pessoa. Tal aspecto tem a ver com o processo de personalização dado em paralelo com o desdobrar tecnológico, e, fundamentalmente, com o que denomino “tecnologias plásticas”, voltadas para nossas autorrepresentações. E é deste paralelo que passo a me ocupar no próximo clique, que inicio a retomar o que antes eu falava sobre inovações tecnológicas em relação ao autorretrato, fundamentais para nosso apelo ao olhar dos outros, nossos amigos virtuais. Para tanto, relembro aqui Michel Serres, quando afirma que “A representação da vida segue nossas capacidades técnicas” (2003:64).

Clique XII

Antes das inovações tecnológicas referidas anteriormente – a lente frontal nos novos



smartphones -, para se conseguir uma imagem publicável, segundo critérios individuais, mas em acordo com expectativas contemporâneas acerca da imagem ideal, aquela em que a pessoa exibe atributos que considera admiráveis, era comum se recorrer a muitos cliques, num processo de tentativa-erro [clicando-se e conferindo a foto em seguida] até acertar, ou a espelhos. E dos autorretratos que coletei no início da pesquisa [2011], boa parte se deu em frente a espelhos, como nas três imagens aqui compartilhadas, que têm em comum, além do espelho, a valorização de atributos físicos [o peitoral avantajado que os dois

jovens sem camisa exibem, o estufa-o sob a camisa], os espaços íntimos] e os inevitavelmente registrados – e uma máquina fotográfica advento dos *smartphones* com imagem, esse tipo de máquina, Fotografias no espelho, capturáveis em lugares Espelhos em ambientes finalidade de publicação], autorretrato [o que é final oculta o processo de



rapaz vestido e em corpo inteiro, ambientes das fotos [banheiros e respectivos cenários indicam instrumentos fotográficos celulares nos dois primeiros casos, digital, no último. Hoje, com o câmera frontal e boa qualidade de antes muito comum, tem rareado. porém, só eram mais facilmente íntimos como nos dessas fotos. públicos, curiosamente [dada a pareciam inibir a pose para o compreensível, pois a fotografia

lhe antecedem, assim como os vários arranjos e trejeitos pose, em geral constrangedores se observados por terceiros]. prática de se fotografar ante o espelho está em se poder conferir enquadramento, os objetos que se quer ou não mostrar na quais são sempre significativos, e a própria aparência, o que facilita a decisão para o clique. Então, de acordo com o tamanho do espelho e a preferência individual, se pode retratar o corpo inteiro,



tentativas que necessários à A vantagem na tela o composição, os

apenas do busto para cima, ou apenas o rosto, conforme motivações pessoais. O que os novos aparelhos com câmeras frontais fizeram foi dispor um espelho pessoal e um cosmético virtual, um “melhorador” de aparência, extremamente personalizáveis e transportáveis para qualquer lugar. Mas dispõem muito mais. O surgimento desses aparelhos, analisado à luz do hábito do autorretrato e da autopublicação em tempo real, trouxe mais autonomia e liberdade operacionais ao indivíduo, que, antes, se ausente de casa, precisava retornar a esta, ou ir a uma loja com serviço de conexão, para transpor a fotografia ao computador de mesa ou a um *notebook*, onde dispunha de conexão e *softwares* para edição de imagens, a fim de publicá-las. Mas o smartphone dispõe muito mais. Ou melhor, significa muito mais. Sua oferta, sua disposição, será melhor compreendida à luz daquilo que Gilles Lipovetsky (2005), a escrever na passagem dos anos 1970 para os 1980, denominou “processo de personalização”: lógica cultural, contínua e profunda, de remodelação dos setores da vida social e cultural, pela qual se deu a passagem de uma sociedade fundada em princípios rigoristas, do imperativo moral e da “vontade geral”, instituída a partir dos séculos XVII e XVIII, para uma outra, consumista, na qual emergiu o indivíduo hedonista e narcisista, fruto dessa lógica e da estratégia que lhe corresponde, a sedução, pela qual a sociedade “não mais pela tirania dos detalhes, mas com o mínimo de constrangimento e o máximo de escolhas privadas, com o mínimo de austeridade e o máximo possível de desejo...” (2005:XVII), imerge esse indivíduo numa “profusão luxuriante de produtos, imagens e serviços”, (2005:02), a lhe oferecer cada vez mais opções e combinações sob medida, conforme a “sedução à la carte” pela qual o mercado e os valores se reformulam de tal modo a entronizarem tal indivíduo enquanto “medida de todas as coisas”. Enquanto a sociedade anterior requereria submissão e abnegação do indivíduo ante a uniformidade das regras racionais e coletivas, marcada pela austeridade ética, abordada por Max Weber (2004), quanto ao consumo, regulado pelo princípio econômico da “ética protestante”, a poupança, esta outra, baseada no princípio do crédito e na diversificação das possibilidades de escolha, mina os valores da modernidade nascente e administra uma cultura personalizada, sob medida, na qual “a personalização do indivíduo se define pelo desejo de sentir mais, de planar, de vibrar ao vivo, de ter sensações imediatas, de ser colocado em movimento integral numa espécie de viagem sensorial e pulsante” (07). A respeito dessa personalização e hipertrofia do ego, a que denomina narcisismo, Lipovetsky identifica na TV a cabo, com sua programação combinável sob medida [em que o usuário podia rejeitar a programação geral, impessoal, e selecionar programas de sua preferência], o vídeo cassete, que lhe permitia um filtro ainda maior quanto à escolha de filmes, e o *walkman*, aparelho pessoal para audição de música gravada em fitas cassete, equipado com fone de ouvido, que adequava a música à liberdade de

escolha, ao gosto e à expressão pessoal, instrumentos tecnológicos a serviço da sedução sob medida. Ora, hoje, todos esses elementos e serviços, além de outros, se reúnem num único e portátil aparelho: o *smartphone*, computador manual no qual convergem todas as mídias hoje disponíveis, como filmes, rádios, músicas, programas televisivos e telefone, por exemplo, além da fotografia, da conectividade e da autopublicidade, o que lhe concede uma importância cultural fundamental em nosso tempo, na medida em que, nele o processo de personalização atinge seu ápice, embora, como é de se inferir, dado o fluxo histórico e a “heterogênesse do humano”, não se trata do ápice definitivo.

Clique XIII

Mas, além de atualizar o processo de personalização pelo qual costumes e valores entronizam o indivíduo como centro de referências na cultura contemporânea, o *smartphone* tem sua importância simbólica aumentada se considerado na perspectiva daquilo que Bruno Latour (2010) denomina “inscrição” e “centros de cálculo”, em que o primeiro termo designa o conhecimento científico enquanto formulação, registro num suporte, qualquer que seja - livro, mapa, gráfico, coleções - em que se reúnem, artificial e abstratamente, informações diversas recolhidas, empiricamente, por pesquisadores alhures - desenhistas, cartógrafos, taxidermistas, físicos, etnógrafos, enfim -, homens a serviço da ciência, que, em campos os mais distintos possível, fontes periféricas, de lá as trouxeram até os “centros de cálculo” para reuni-las, compará-las, processá-las, capitalizá-las, desdobrá-las, calculá-las, distingui-las, torná-las equivalentes, dadas em coerências, abstraídas na forma de conhecimento científico. Assim, sob a inscrição subjazem miríades de conexões, deslocamentos, movimentações entre montante e jusante, entre periferias e “centros de cálculo”. Estes, esclarece Latour, são lugares fechados, “silenciosos, abrigados, confortáveis, dispendiosos, onde se elabora o conhecimento, e as redes ampliadas e violentas, através das quais circulam os fenômenos”; “onde leitores escrevem e pensam”, lugares que “se ligam por mil fios ao vasto mundo, cujas dimensões e propriedades se transformam” (2010:62): gabinetes, bibliotecas, museus, laboratórios, mistura de instituições, formas, matérias e inscrições (61). Para o centro de cálculo, e para a inscrição realizada, convergem características, dados e fenômenos que somente aí têm condições de capitalização e equivalência. Por conta dessa reticularidade e convergência, Latour vê o centro de cálculo como um “panóptico”, modelo reduzido – quadro sinótico - do mundo, ao qual está ligado e cuja compreensão, em termos científicos, permite. Assim, no centro de cálculo:

O controle intelectual, o domínio erudito, não se exerce diretamente sobre os fenômenos – galáxias, vírus, economia, paisagens – mas sim sobre inscrições que lhe servem de veículo, sob a condição de circular continuamente, e nos dois sentidos, através de redes de transformações – laboratórios, instrumentos, expedições, coleções (51).

Desse modo,

A partir do momento em que uma inscrição aproveita as vantagens do inscrito, do calculado, do plano, do desdobrável, do acumulável, do que se pode examinar com o olhar, ela se torna comensurável com todas as outras, vindas de domínios da realidade até então completamente estranhos. A perda considerável de cada inscrição isolada [o pássaro capturado na região distante para fins de empalhamento e comparação no centro de cálculo, lembro um exemplo dado por Latour] em relação com o que ela representa, se paga ao cêntuplo com a mais-valia de informações que lhe proporciona esta compatibilidade com todas as outras inscrições. O mesmo mapa pode encobrir-se de cálculos; é possível sobrepor a ele mapas geológicos, meteorológicos, pode-se comentá-lo num texto, integrá-lo um relato (48).

Na inscrição, diz Latour, “cada dado se liga, por um lado, a seu próprio mundo de fenômenos, e, por outro lado, a todos aqueles com os quais se torna compatível” (50). Desse modo, o conhecimento não é mera descrição realista de um estado do mundo:

A veracidade não vem da superposição de um enunciado e de um estado do mundo, mas procede da manutenção contínua das redes, dos centros e dos móveis imutáveis que aí circulam. Apalavra verdade não ressoa quando uma frase se prende a uma coisa como um vagão a outro vagão, conforme o modelo comum da *adequatio rei et intellectus*. Deve-se ouvi-la antes como o ronronar de uma rede que gira e que se estende. Compreende-se então que as instituições como as bibliotecas, os laboratórios, as coleções não são simples meios que se poderiam dispensar facilmente, sob pretexto de que os fenômenos fariam por si mesmos à simples luz da razão. Adicionados uns aos outros, eles compõem os fenômenos que só têm existência por esta exposição através das séries de transformações (59).

Como exemplo, veja-se o caso da cartografia, uma das referências recorrentes no texto de

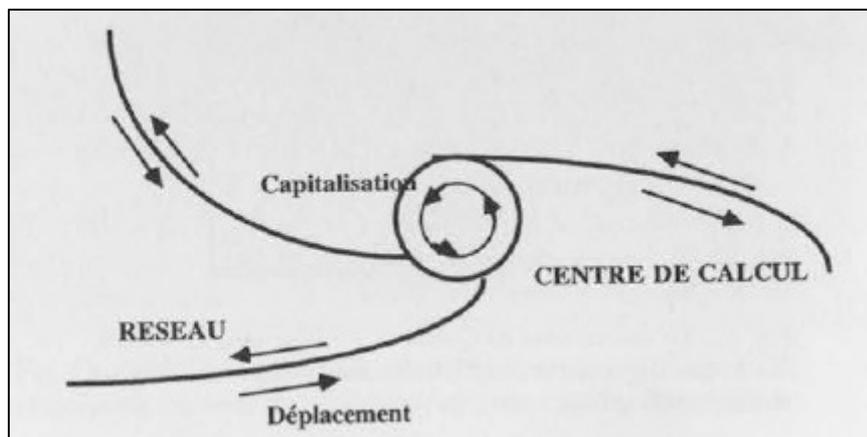
Latour:

Para que o mundo termine no gabinete do geógrafo, é preciso que expedições tenham podido quadricular os Andes com balizas bastantes para obter, por triangulações sucessivas, o meridiano de Quito e visar em seguida as mesmas estrelas fixas nas duas extremidades. Que tenham sido necessários vinte anos de duros trabalhos e de inverossímeis aventuras para obter este meridiano, eis o que não se deve esquecer, sob pena de crer que o signo representa o mundo sem esforço e sem transformação, ou que ele existe à parte, num sistema astronômico que lhe serviu de referência. Mito científico oposto ao mito literário, e que dissimula tanto o labor dos construtores de redes como o dos centros de cálculo (2010:54-55).

Finalmente:

Para compreender um centro de cálculo é preciso pois apreender o conjunto da rede de transformações que liga cada inscrição ao mundo, e que liga em seguida cada inscrição a todas as que se tornaram comensuráveis a ela pela gravura, o desenho, o relato, o cálculo, ou, mais recentemente, pela digitalização (53).

Ora, todas essas características dos centros de cálculo, esta sua ligação epistêmica, estes fios



que o conectam ao mundo [a imagem à esquerda é usada por Latour (2010:55) como ilustração do centro de cálculo], sobre o qual eles ensinam, explicam e transformam, e da inscrição, nó de redes fenomênicas,

epistêmicas, existêntivas, das mais diversas procedências, interconexões, hipertextos, tudo se reúne no *smartphone*, instrumento privilegiado, artefato tecnológico, cultural, computador de mão para o qual também convergem todas as mídias e tecnologias de comunicação, formas de expressão. Além disso, subjacentes ao fluxo, e a engrossá-lo, estão praticamente todas as formas de epistême que vieram à luz após a encarnação do *lógos*, entre os gregos, que lhes preparou a base. Assim, sua existência enquanto artefato material, mas também como espírito, estrutura lógica de programação, recebe saberes de ciências como física, matemática, cibernética, inteligência artificial, entre outras. Tudo cristalizado como saber e condição, mas também em *virtú*, estado de potência e objeto de consumo nas mãos do indivíduo contemporâneo. Então, o retrato desse indivíduo com seu *smartphone* tem esse amplo alcance semântico, simbólico. Tal retrato, encontrável com facilidade em qualquer navegação nas redes sociais, é o quadro sinóptico tanto da revolução dos costumes, no sentido do narcisismo e hedonismo individualistas que elevam o indivíduo contemporâneo à condição de centro do mundo, quanto da convergência dos saberes científicos e da tecnologia [base da civilização ocidental, cada vez mais globalizada] que, tal como o espelho e o cosmético, cabem agora na palma da mão. O *smartphone* é a nova imagem do globo segura por Atlas, o titã mítico, cuja figura tem agora o contorno do indivíduo contemporâneo. É que a meu ver, *meu olhar*, o que Latour fala do mapa como inscrição, abaixo, serve para o *smartphone* – o qual inclui toda a tecnologia e vantagens do computador pessoal, agora acrescido da mobilidade e conectividade em tempo real - e seu titã. Pois, na cultura contemporânea, o gigante e seu globo se confundem: hoje, Atlas, o titã que sustinha “o céu com a cabeça e infatigáveis braços” (Hesíodo 1995: 96) agora é Atlas, o quadro sinóptico do

mundo que cabe na palma da mão. Mas, em tempos de redes sociais, cuja arquitetura centraliza o indivíduo, Atlas fundiu-se a Narciso. E seu mapa, seu duplo, tornou-se também seu espelho – seu retrato:

Quando Mercator utiliza pela primeira vez a palavra Atlas, para designar não mais o gigante que carrega o mundo em seus ombros, e sim o volume que permite segurar a terra em suas mãos, ele materializa a inversão das relações de força que a cartografia torna tão claramente visíveis – mas se encontram, em graus diferentes, em todas as disciplinas que entram sucessivamente na “via direta de uma ciência”. Resumo notável da história das ciências, este frontispício em que Atlas não tem mais nada a fazer, senão medir a bola que segura sem esforço nos joelhos (50).



Como se vê nos autorretratos aqui compartilhados [eu aproveitei a inversão das relações de forças mencionada por Latour], Atlas segura seu duplo nas mãos. Feito sob medida para refletir sua imagem, que é a do mundo personalizado, servido *à la carte* pelo mercado, o duplo lhe absorve a atenção. Ante o próprio reflexo, Atlas-Narciso é puro gozo. E mesmo quando não está diante do espelho, auto-absorvido, antecipa a fruição na vibração com que recebe o mais desejado presente dos dias atuais [segunda imagem à direita]. Como o titã mitológico, segura nas mãos o volume, sinóptico do mundo e de si, que hoje, dada a tecnologia *touch screen* [sensível ao toque], percorre com a ponta

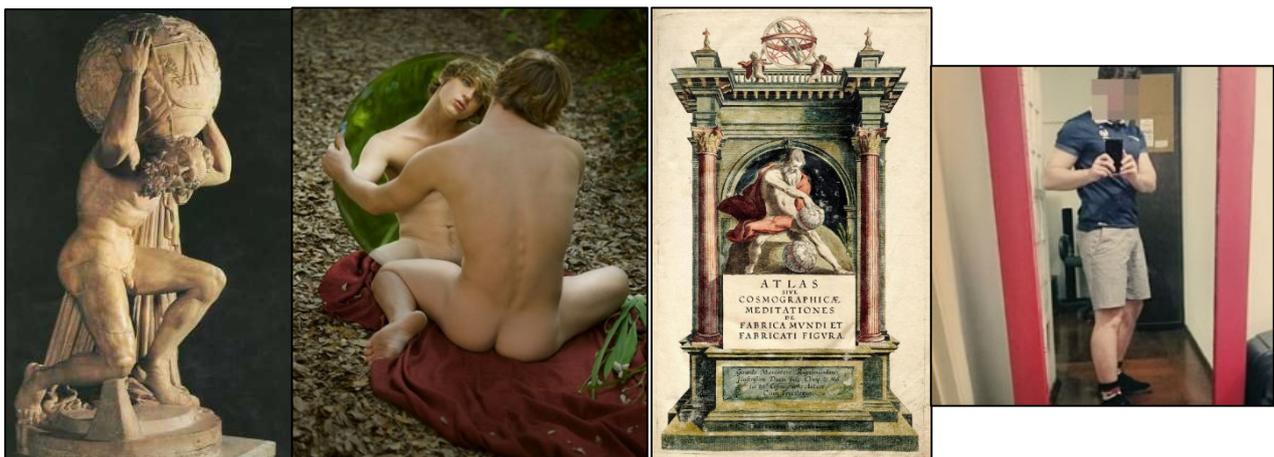
dos dedos. Mundo que, não se pode esquecer, também é do consumo. Com os poderes de Atlas e o autoembebecimento de Narciso [para usar a metáfora de Lipovestky], o indivíduo contemporâneo tem um grande poder nas mãos, um poder capaz de reconfigurar o mundo sob a perspectiva da política, conforme abordado anteriormente. Mas, lembra Lipovetsky, este Narciso é *cool*, é leve, capaz de se envolver em movimentações dessa ordem mais por um “entusiasmo relacional” que por qualquer ideologia, interessado muito mais na “lógica da subjetivação”, da narrativa em primeira pessoa, que nos grandes e falidos sistemas de referência impessoais ou objetivos. Assim, mirar-se, fotografar-se, mostrar-se, publicar-se em retratos verbais ou imagéticos, direta ou indiretamente autorreferentes, tem constituído boa parte de suas tarefas [o mito de Atlas, aliás, expressa o homem atarefado] no ambiente online, embora, vez por outra, como mencionei mais acima, venha ocupar-se da política, apoiado nos laços cibernéticos da amizade virtual. Esta, no entanto, não obstante a potência que lhe subjaz, apta a atualizar-se na forma de qualquer acontecimento político, em qualquer inovação, também lhe é conveniente quanto à referida auto-absorção, pois Narciso, não obstante, e justamente por seus atributos pessoais, que o levam a tal estado, quer ser contemplado por mais olhos que os dele mesmo, daí então, a conveniência da amizade virtual, e seu apelo ao olhar do mundo, de quem se apropria ao toque dos dedos a fim de se expressar. A esse respeito, aliás, é realmente interessante que Lipovetsky, que escreveu seu livro seminal, aqui referido, há mais de trinta anos, que tenha ali percebido esta lógica, a mesma que movimenta boa parte do fluxo nas redes sociais digitais atuais. Diz ele nesse longo e indispensável trecho:

É preciso recolocar Narciso na ordem dos circuitos integrados: solidariedade de pequenos grupos, participação e organização em trabalhos voluntários, “redes situacionais” não contradizem a hipótese do narcisismo, na verdade, confirmam sua tendência. Isso porque o notável no fenômeno é, por um lado, a retração dos objetivos universais, se os compararmos à militância ideológica e política de outrora, e, por outro, o desejo de estar entre idênticos, junto aos demais indivíduos que compartilham as mesmas preocupações imediatas e circunscritas. Narcisismo coletivo: parecemo-nos porque somos semelhantes, porque somos sensibilizados diretamente pelos mesmos objetivos existenciais. O narcisismo não se caracteriza apenas pela auto-absorção hedonista, mas também pela necessidade de se reagrupar com seres “idênticos”, não só para se tonar útil e exigir novos direitos como também para se libertar, para organizar os problemas íntimos por meio do “contato”, do “vivido”, do discurso na primeira pessoa: a vida associativa, instrumento psicológico. O narcisismo encontra seu modelo na *psicologização* do social, do político, do cenário público em geral, na subjetivação de todas as atividades antes impessoais ou objetivas. A família e muitas organizações passaram a ser meios de expressão, tecnologias analíticas e terapêuticas; estamos longe da estética monadológica, o neo-narcisismo é a psicologia *pop*.

Assim como a idade moderna foi obcecada pela produção e pela revolução, a idade pós-moderna [mas tarde (2004: 52ss.) Lipovetsky faz a crítica do termo “pós-modernidade” e o substitui, em sua reflexão, por hipermodernidade, reconhecendo na revolução individualista uma radicalização da modernidade, fundada na defesa da liberdade e dos direitos individuais] é obcecada pela informação e pela expressão. Dizem que nos expressamos por meio do trabalho, dos “contatos”, do esporte, dos lazeres, de tal maneira que logo não haverá uma só atividade livre do rótulo “cultural”. Isso já deixou de ser um tema ideológico, trata-se de uma aspiração de massa cujo último avatar é o extraordinário aumento das rádios livres. Somos todos DJs, apresentadores e animadores: ligue na FM e será

envolvido por uma onda de músicas, de mensagens rápidas, de entrevistas, de confidências, de “discursos” culturais, regionais, locais, de bairro, de escola, de grupos restritos. Democratização sem precedentes da palavra: todo mundo é incitado a ligar para a central telefônica, quer contar algo a partir de sua experiência íntima, ou pode se tornar um locutor e ser ouvido. Isso vale tanto nesse caso como no dos grafites nas paredes das escolas ou no dos inúmeros grupos artísticos: quanto mais a gente se expressa, menos há o que dizer; quanto mais a subjetividade é solicitada, mais o efeito é anônimo e vazio. Este paradoxo é reforçado também pelo fato de que ninguém, no fundo, está interessado nessa profusão de expressões, com uma exceção que deve ser levada em conta: o próprio emitente ou criador. Isto é exatamente o narcisismo, a expressão sem retoques, a prioridade do ato de comunicação sobre a natureza do comunicado, a indiferença em relação aos conteúdos, a assimilação lúdica do sentido, a comunicação sem finalidade e sem público, o remetente transformado em seu principal destinatário. Daí essa plethora de espetáculos, de exposições, de entrevistas, de proposições totalmente insignificantes para qualquer pessoa e que não levam em conta nem mesmo a ambiência; outra coisa está em jogo: a possibilidade e o desejo de se expressar qualquer que seja a natureza da “mensagem”, o direito e o prazer narcisista de se manifestar a respeito de nada, por si mesmo, mas retransmitido e amplificado por um meio de comunicação. Comunicar por comunicar, expressar-se sem qualquer outra finalidade a não ser expressar-se e ser ouvido por um micropúblico, o narcisismo revela, tanto aqui quanto em outros aspectos, a sua conveniência com a ausência de substância pós-moderna, com a lógica do vazio (XXII-XXIV).

Pois bem, hoje Narciso chegou à Web 3.0. Ele continua a dispor da FM, da central telefônica, das paredes da escola e demais meios de comunicação para se expressar, com uma diferença qualitativa sem precedentes: tudo isso agora foi elevado à potência com a tecnologia digital, com as redes sociais e seu mural virtual, sua natureza plástica, sua paisagem visual onde predominam a presença e a força das imagens. Assim, realocam, com a vantagem das tecnologias digitais, o ver e ser visto que, antes de seu advento, requeria a circulação pelos espaços públicos tradicionais de sociabilidade, como as ruas e alhures ambientes públicos, espaços de circulação física (Albuquerque e Tellería 2014). E no ambiente digital, assim como no ambiente tradicional, físico, “atômico”, para lembrar Nicholas Negroponte (2001), essa potência plástica é apropriada por nós, atores em devir, para nos darmos a ver, fundamentalmente, através de fotografias.



Imagens: Atlas, à esquerda, da coleção Farnese, Museu Nacional de Nápoles; “Narciso” diante do espelho em fotografia disponível na web, e cuja autoria e modelo não me possível identificar; representação de Atlas de Mercator, usada por Bruno Latour no texto aqui citado; ator da rede social com seu *smartphone* diante do espelho.

ESPETÁCULO E TRAGÉDIA NA VITRINE DO TEMPO

Clique I

Entre as diversas formas de expressão que a convergência tecnológica abriu e dispôs ao indivíduo contemporâneo nas redes sociais, a fotografia é uma das mais utilizadas. A escrita é sua concorrente mais acentuada e complemento mais comum, embora, como imagem, a fotografia tenha elevado grau de autonomia semântica. Tão elevado que a escrita geralmente funciona como direcionamento ou limitação, no sentido de dar precisão a essa potência significativa. A causa principal dessa preferência é, sem dúvida, o aspecto visual, inscrito na natureza do fotográfico, a estimular uma de nossas principais fontes de informação sensorial que é a visão, a qual, segundo Aristóteles (1984:11), “é, de todos os sentidos, o que melhor nos faz conhecer as coisas e mais diferenças nos descobre”. E de acordo com Alfredo Bosi (1995:65), no homem, oitenta por cento dos estímulos seriam visuais. Pertencente, pois, ao campo da visualidade, a fotografia teria nisto um estimulante natural por si mesma. Subjacente a esta sua natureza está certo efeito de verdade, certo apelo de veracidade, de objetividade, dada a abertura cognitiva, epistêmica, de que fala Aristóteles: a fotografia tende a nos fazer crer que a cena enquadrada tem relação de fidelidade com aquilo a que ela, como representação, remete. Esse potencial “retórico” de veracidade também pode ser elencado como outra motivação de nossas publicações fotográficas na rede social: ao nos mostrarmos numa fotografia, queremos, de certo modo, levar o público que nos olha a acreditar que correspondemos fielmente ao retrato. Que somos tal como nos damos a ver. Mas a natureza visual da fotografia também a fragiliza quanto àquele apelo de veracidade – daí o aspecto “retórico” -, pois, como tudo que é visual, ela também pertence ao campo problemático da aparência, uma vez que, como diz certo ditado popular de inegável cunho filosófico, “Nem tudo que parece é”. Além disso, enquanto *instantâneo*, a fotografia é recorte temporal: ainda que símile de um determinado estado de coisas, ela tende, instantes depois, a não mais corresponder como representação. Mas ela também é *enquadramento*: a cena a que remete, a composição, resulta sempre de uma escolha espacial, de seleção; logo, também de exclusão de partes do real. Tais razões, entre outras, levaram estudiosos como Philippe Dubois (2011), Roland Barthes (1984) e o próprio Charles S. Peirce [citado por Dubois (2011:65)], que classificou os tipos fundamentais do signo em *índice*, *ícone* e *símbolo* (Jakobson, 2007), a caracterizar a fotografia como concernente muito mais ao campo do mero índice – a remeter muito mais ao “isso foi!” (Barthes, 1984:140) que ao do pretensioso ícone - o “isto é!” [Vale lembrar que, segundo a classificação de Peirce, o índice, como signo, remete a uma conexão causal, física, com o referente; enquanto que o ícone,

a uma semelhança: no ícone há uma pressuposição de ordem mimética; o símbolo, mais arbitrário dos três, corresponde à palavra]. Em todo caso, seja por esse apelo à objetividade, ou, por seu efeito contrário, sua frouxidão representativa decorrente de sua relação com o campo da aparência, ou por sua abertura à ficcionalidade, à ilusão, idealização, à subjetividade, enfim, como lembra José de Souza Martins (2011), a fotografia exerce um fascínio sobre as pessoas, fascínio este responsável por boa parte do sucesso do Facebook como empresa de rede social.

Clique II

O site, que nasceu no alojamento de estudantes, em Harvard, a partir de uma questionável brincadeira com fotografias dos álbuns estudantis, chamados “facebook”, tem uma antiga e profunda relação com a fotografia. Esses álbuns, de acordo com Kirkpatrick (2011:31-32), continham “fotos dos calouros tiradas no dia de sua chegada à universidade para identificação – o tipo de foto desajeitada e apressada que quase todos prefeririam renegar”. Até então os álbuns ficavam isolados nos respectivos alojamentos. E Mark Zuckerberg, sem autorização, disponibilizou essas fotografias on-line, entre amigos, no ambiente universitário de Harvard. Ao fazê-lo, contemplou um *desejo* pré-existente nos estudantes, de virem suas fotografias na internet. Assim, na tarde em que, a testar um *software* de socialização - de nome “Facemash”, ele as compartilhou com alguns amigos, e estes com outros, noite adentro, o sucesso que se seguiu campus a fora foi estrondoso. “Por volta das 22h30, o site havia sido visitado por 450 alunos, que votaram em 22 mil pares de fotos” (33). Os votos julgavam a aparência das pessoas. Onze anos depois daquela noite em que Zuckerberg testou o Facemash, o Facebook, nome que se seguiu a “Thefacebook”, que, por sua vez, substituiu o anterior, é uma das empresas com maior crescimento da história e atingiu o total de um bilhão e quatrocentos milhões de usuários ativos mensais [dados do início de 2015¹], provenientes de todas as regiões do planeta, e o status de “maior site de compartilhamento de fotos da internet, por exemplo, com mais de três bilhões de fotos adicionadas a cada mês”, informa Kirkpatrick (2011), com dados de 2010. “O Facebook está unindo o mundo”, diz ele ao contar a história da empresa de Zuckerberg: “Tornou-se uma abrangente experiência cultural compartilhada por pessoas de todo o planeta... tornou-se uma potência tecnológica com influência sem precedentes sobre a vida

¹ <http://www.statista.com/statistics/264810/number-of-monthly-active-facebook-users-worldwide/>, acesso em 11 de julho de 2015.

moderna, tanto pública quanto privada”, cuja composição “inclui as mais diversas gerações, geografias, idiomas e classes sociais” (24).

Clique III

A história e o sucesso do Facebook estão diretamente ligados ao fascínio exercido pela fotografia, um dos principais motivos de atualização no site, tendo este registrado, em 2011, o volume de 300 milhões de *uploads* (subidas) de fotografias diários, o que quer dizer que 136 mil fotos são postadas por segundo, tempo em que também geram 293 mil atualizações de status e 510 mil comentários². O recurso “fotos”, que permite arquivar, compartilhar e marcar fotografias foi inserido em 2005. Desde o início a fotografia já estava presente no site, mas apenas uma foto – no perfil – era permitida. Tal limitação, porém, não impedia que o usuário mudasse sua foto com certa frequência, o que, aliás, era comum ocorrer várias vezes ao dia. Em consequência de tal inserção, o recurso fotos, diz Kirkpatrick, “tornou-se o site de fotografias mais popular da internet e a característica mais popular do Facebook em pouco tempo”. Ao que acrescenta: “Um mês depois de seu lançamento, 85% dos usuários do serviço haviam sido marcados em pelo menos uma foto”, e como os marcados eram avisados e voltavam ao site para ver as marcações, mais novidades e interagir, e isso muitas vezes ao dia, a medida gerou uma “espantosa taxa de lealdade do usuário para qualquer site da internet – e para qualquer tipo de empresa, na verdade” (170). E num trecho bem ilustrativo da importância que o aplicativo “fotos” [que permitiu maior expressividade ao fascínio popular pela fotografia] passou a desempenhar para o crescimento do site, diz Kirkpatrick:

O sucesso das fotos fez com que todos no Facebook, de Zuckerberg para baixo, tivessem uma revelação. A equipe havia construído o que, de outra forma, não passaria de um mero aplicativo de hospedagem de fotos. No entanto, a forma como o integraram ao Facebook mostrou a magia de se sobrepor uma banal atividade on-line a um conjunto de relações sociais.

Pela primeira vez os executivos do Facebook estavam vendo o Efeito Facebook em ação. Zuckerberg começava a falar sobre o que mais tarde chamaria de “diagrama social”, a teia de relações que se formava dentro do Facebook como resultado de os usuários se conectarem a seus amigos. Com as fotos do Facebook, os amigos – seu diagrama social – forneciam a você mais informações, contexto e um senso de companheirismo. Mas só funcionava porque as fotos estavam marcadas com os nomes das pessoas, e o Facebook as alertava quando eram marcadas. As marcas determinavam como as fotos eram distribuídas em toda a rede social. (...) O mecanismo de distribuição eram os relacionamentos entre as pessoas (171).

² Em: <http://www.brainstorm9.com.br/31646/social-media/hubspot-lanca-ebook-com-estatisticas-do-facebook/>, acesso em 20/04/2013.

Clique IV

Além do Facebook, outros sites de redes sociais também hospedam, com grande sucesso, fotografias com serviço interativo, o que demonstra que o fascínio pela imagem fotográfica, de si e dos outros, é um fenômeno abrangente. A interação que a tecnologia digital permite, no âmbito dessas redes sociais, dá expressão, em termos transculturais, ao poder desse fascínio. O mesmo que, no contexto das primeiras décadas de invenção da fotografia, levou ao surgimento e ao recheio dos álbuns fotográficos de que fala Walter Benjamin (1991:225). “Essa foi a época em que os álbuns de fotografias começaram a ser recheados”, diz ele, antes de destacar o hábito então contemporâneo de alocá-los nos espaços mais públicos – mais visíveis! - da casa: “Preferencialmente eles se encontravam nas partes menos íntimas da residência, sobre *consoles* ou *guéridons* na sala de estar: encadernados em couro, com horríveis fechaduras metálicas e capas de um dedo de grossura marginadas a ouro, sobre as quais estavam distribuídas figuras bobamente ornamentadas ou coladas”. Tudo nos álbuns, do recheio à superfície, assim como sua posição na casa, apelava à visibilidade.

Clique V

Em diversas vezes, a observar fotografias de meus amigos no Facebook, a navegar entre seus álbuns digitais coloridos e dinâmicos, “recheados” de fotografias, lembro-me de algo bem remoto, do tempo de infância, em que morei na Pará-Maranhão, antes de mudar para Capanema. Então meu pai, falecido em novembro 1976, ainda era vivo. Ali um homem movimentava olhares e palpitava corações sempre que ia de um lado a outro da ponte (BR-316) que une os dois lugarejos fronteiros, Alto Bonito (Pa.) e Boa Vista do Gurupi (Ma.). Era seu Acrísio, o retratista, como era conhecido. Tipo conversador, branco, calvo e dono de um grande bigode, sujeito de fala rápida, aquele fotógrafo era também um álbum itinerante. Ele não morava em nenhum dos dois lugarejos da fronteira, que, por causa de sua ligação pela ponte, a unir o que o rio Gurupi separa, costumo ter como um lugar só, transfronteiriço. Talvez morasse em Capanema, cidade desenvolvida mais próxima, a cerca de cem quilômetros. Mas tinha ali, como em outros lugarejos da região, sua “praça”. A ponte tem uns trezentos metros de comprimento e elevação bem acima daquela das casas [e então o guarda-corpo, diferente do de hoje, todo maciço, era vazado em retângulos], o que lhe destaca e dá visibilidade para os dois povoados. Quando a atravessava, o retratista portava diversas fiadas de monóculos coloridos sobre os ombros e tórax. Lembraria, respeitadas as diferenças e concedida a intenção com o exagero da imagem, um cangaceiro multicolor. Sobre a ponte, Seu Acrísio era como os álbuns na

sala de estar mencionados por Benjamin. Um monóculo, objeto ótico hoje raro, é uma pequena e cônica caixa de plástico colorido que traz um cromo [fotografia semitransparente e colorida] no interior, onde pode ser vista através de pequena lente de aumento. Na época, os monóculos eram muito populares no interior. E a ponte, durante o dia, é o lugar menos íntimo do lugarejo transfronteiriço. Os colares coloridos eram a um só tempo a mercadoria e a publicidade do retratista. Quando saía a fotografar e a entregar monóculos de casa em casa pelas ruas e vilarejos da região, cobria-se com as fiadas. Quando parava em algum lugar, era logo rodeado por clientes e curiosos ávidos pelas peças que, cheios de mãos, fascínio, um olho fechado e outro aberto, se punham a “espiar”. Fotografias em festas, cerimônias várias e situações sociais alhures que os fotografados [às vezes só se descobriam fotografados naquele momento] compravam para guardar, olharem-se, mostrar aos amigos, às visitas e, no futuro, relembrar. Rara era a casa do interior em que não se encontrassem monóculos. Seu Acrísio também fazia fotografias formais de famílias que, curiosamente, não entregava reveladas em monóculos, mas pintadas em quadros emoldurados, em que as pessoas surgiam em trajes e aparência melhorados, como as que meu pai mandou fazer da família. Ele e minha mãe ocupavam, cada um, um quadro inteiro, conectados por dobradiças metálicas. Papai de terno e gravata, roupa que não usara na ocasião e, talvez, na vida; mamãe, num vestido estampado com flores, também fictício. No quadro das crianças (um só) eu e meu irmão mais velho (o caçula ainda não era nascido) aparecíamos na parte superior em gravatas borboleta, vestimenta social correspondente a nossa idade, quando originalmente vestíamos simples camisas de botão. As duas meninas ocupavam a parte de baixo, em vestidinhos também inventados. Enquanto posto minhas próprias fotografias ou percorro álbuns virtuais de meus amigos nas redes sociais, vez por outra lembro de seu Acrísio, primeiro álbum desterritorializado que conheci. Também no interior da Amazônia, como em Harvard ou Berlim, a fotografia fascina.

Clique VI

Todo mundo neste planeta está separado por apenas seis outras pessoas. Seis graus de separação. Entre nós e qualquer outra pessoa neste planeta. O presidente dos Estados Unidos. Um gondoleiro em Veneza... Não são apenas os grandes nomes. É qualquer um. Um nativo em uma floresta tropical. Um habitante da terra do fogo. Um esquimó. Estou ligada a qualquer um neste planeta por uma trilha de seis pessoas. É um pensamento profundo...

As palavras acima são da personagem Ousa, da peça *Seis graus de separação*, de John Guare, que estreou na Broadway em 1991 e depois foi adaptada para o cinema. A história é relatada por Albert-László Barabási (2009:26-27), que atribui a Guare a criação da expressão

“seis graus de separação”, de onde a ideia – “pensamento profundo” de Ousa -, se popularizou. É também Barabási quem informa a real procedência da ideia: ela aparece inicialmente no conto *Láncszemek* (1929), do escritor húngaro Frigyes Karinthy, e, três décadas depois, foi redescoberta por Stanley Milgran, professor de Harvard, que “celebrizou muito o conceito revolucionando o estudo acerca de nossa interconectividade” (25). Em 1997, quatro anos após a estreia de *Six Degrees of Separation* (1993), o filme dirigido por Fred Schepisi, com roteiro de Guare, surgiu o primeiro site de redes sociais da internet. Chamava-se “sixdegrees.com”, e não é difícil imaginar que Andrew Weinreich, seu criador, tenha se inspirado na ideia e título do filme. Ao criar o site, ele não apenas tomava carona na popularidade do filme, como também aproveitava a realidade da internet para atender a demanda social por conectividade social. O *sexdegrees.com* foi o primeiro site de redes sociais, conforme conta David Kirkpatrick (2011), que, além disso, explica o conceito de rede social:

A era das redes sociais modernas finalmente começou no início de 1997. Foi então que a *start-up* nova-iorquina chamada sixdegrees.com inaugurou um serviço inovador com o uso de nomes reais. Duas sociólogas especializadas em internet, Danah Boyd e Nicole Ellison, listaram em um artigo de 2007 as principais características de uma verdadeira rede social: um serviço no qual os usuários podem ‘construir um perfil público ou semipúblico’, ‘integrar-se a uma lista de outros usuários com os quais partilham uma conexão’, e ‘ver e percorrer suas listas de conexões e aquelas feitas por outras pessoas dentro do sistema’. Você estabelece sua posição em uma complexa rede de relações, e seu perfil o posiciona no contexto dessas relações, normalmente com o objetivo de descobrir pontos de interesse comuns ou conexões que, de outro modo, permaneceriam ocultas (79).

Clique VII

O *sixdegrees.com* foi revolucionário para a época, experimentando um sucesso estrondoso de adesão. No entanto, fechou dois anos depois de inaugurado. Quando encerrou suas atividades, em 1999, contava três milhões e meio de usuários cadastrados. O grande crescimento, num contexto em que a tecnologia disponível, além de cara, não oferecia suporte satisfatório, foi sua maldição. Entre as fragilidades que o acometeram estava a ausência de suporte tecnológico que permitisse a presença de fotografias nos perfis dos usuários:

Os perfis podiam ter nome, dados de carreira e filmes favoritos, mas não tinham fotos. Afinal de contas, poucas pessoas naquela época tinham câmeras digitais. A falta de fotos era um problema tão óbvio que, em 1999, Weinreich [*o criador*] cogitou seriamente pedir aos integrantes que enviassem seus retratos impressos para que os estagiários pudessem digitalizá-los um a um, com o método de uma linha de montagem (Kirkpatrick, 2011: 80).

O sixdegree.com não teve tempo nem estrutura para tal. Mas hoje, além do Facebook, de longe o maior, outros sites de redes sociais – Myspace.com, LinkedIn.com e Google+, por exemplo - dão ensejo a esse nosso fascínio pela imagem fotográfica: nossa e dos outros. Mas tratar-se-á de algo relativo exclusivamente à fotografia? Ou será ela apenas a versão mais bem-acabada [até o presente!] das tecnologias plásticas, das tecnologias figurativas do humano? Talvez a que, até então, melhor realiza nosso duplo desejo, isto é, de “objetividade” [pelo qual queremos fazer crer que somos tal qual parecemos na fotografia] e ficção – ou idealização - [pelo qual, com base naquele aspecto “retórico”, queremos parecer mais belos do que realmente somos] com relação a nossa própria imagem? A respeito da relação entre fotografia e idealização, ou melhor, entre fotografia e beleza, Susan Sontag (2004), que lembra o nome original com que Fox Talbot patenteou a fotografia em 1841 - “calótipo: do grego *kalos*, belo” (101) -, diz: “O papel da câmera no embelezamento do mundo foi tão bem sucedido que as fotos, mais do que o mundo, tornaram-se padrão do belo”, e, em seguida, por conta disso, sobre a influência da fotografia em nossa percepção de nós mesmos: “Aprendemos a nos ver fotograficamente: ver a si mesmo como uma pessoa atraente é, a rigor, julgar que se ficaria bem numa fotografia”. Enfim, sobre o temor que, por conta disso, a câmera pode inspirar:

Muitos se sentem nervosos quando são fotografados: não porque receiem, como os primitivos, ser violados, mas porque temem a desaprovação da câmera. As pessoas querem a imagem idealizada: uma foto que as mostre com a melhor aparência possível. Sentem-se repreendidas quando a câmera não devolve uma imagem mais atraente do que elas são na realidade.

No entanto, esse temor, despertado, de certa forma, pela relação entre a concepção da câmera como “máquina copiadora” da realidade (Sontag 2004:104) e a expectativa de nossa própria idealização – ou entre a concepção documental da fotografia e o imaginário idealizante -, teve ainda na segunda década de invenção da fotografia, um apaziguador tecnológico: o retoque do negativo. Com ele, precursor do mais famoso *software* para retoque e edição de imagens, o *Photoshop*, a fotografia tornou-se menos temida. A respeito desse precursor, relata Sontag:

Em meados da década de 1840, o processo negativo-positivo de Fox Talbot começou a substituir o daguerreótipo (o primeiro processo fotográfico viável). Uma década depois, um fotógrafo alemão inventou a primeira técnica de retocar o negativo. Suas duas versões de um mesmo retrato – uma retocada, a outra não – espantaram a multidão na Exposition Universelle de Paris, em 1855 (a segunda feira mundial e a primeira com uma exposição de fotos). A notícia de que a câmera podia mentir tornou muito mais popular o ato de se deixar fotografar” (102).

Clique VIII

É conhecida a crítica de Baudelaire à concepção do “público moderno”, da “multidão idólatra”, sobre a fotografia. O trecho da carta ao “Sr. Diretor da *Revue française* sobre o Salão de 1859”, é bastante citado por estudiosos, dentre os quais Walter Benjamin (1994:107), Philippe Dubois (2011:27-28), Maria João Cantinho (2012:149) e Ronaldo Entler (2007:05). Em geral, o texto é citado para referir o pessimismo de Baudelaire com a nova técnica (Benjamin); como sintoma ambivalente de medo [denúncia virulenta do gosto da multidão pela foto] e atração [Baudelaire se deixou fotografar por Nadar, entre outros fotógrafos, por exemplo] (Dubois); como ataque virulento à fotografia (Cantinho); e explícita posição contra a fotografia (Entler). Mais alinhado à posição de Dubois, eu cito o conhecido texto (Baudelaire, 1995: 801-802):

Nestes tempos deploráveis, surgiu uma nova indústria que muito contribui para confirmar a tolice na sua fé e para destruir o que podia restar de divino no espírito francês. Essa multidão idólatra postulava um ideal digno de si e apropriado à sua natureza, isso é evidente. Em matéria de pintura e de escultura, o *credo* atual das pessoas da alta sociedade, sobretudo na França (e não creio que alguém ousará afirmar o contrário) é este: “Creio na natureza e apenas na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e não pode ser senão a reprodução exata da natureza (uma seita tímida e dissidente quer que os objetos repugnantes sejam afastados, como, por exemplo, um urinol ou um esqueleto). Assim, o engenho que nos desse um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta”. Um Deus vingador atendeu os pedidos dessa multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela diz para si mesma: “Já que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos), a arte é a fotografia”. A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos esses novos adoradores do sol. Estranhas abominações surgiram. Associando e agrupando os gaiatos e as gaiatas, ataviados como os açougueiros e as lavadeiras no Carnaval, rogando a esses *heróis* para que prolongassem, pelo tempo necessário à operação, seu esgar de circunstância, vangloriava-se de se produzir as cenas, trágicas e graciosas, da história antiga. Algum escritor democrata deve ter visto aí um modo barato de disseminar entre o povo a aversão pela história e pela pintura, cometendo assim um duplo sacrilégio, insultando ao mesmo tempo a divina pintura e a arte sublime do ator. Pouco tempo depois, milhares de olhos ávidos curvaram-se sobre os orifícios do estereoscópio, como sobre lucarnas do infinito. O amor pela obscenidade - tão vivo no coração original do homem quanto o amor por si mesmo - não deixou escapar uma tão bela ocasião para regalar-se.

Bem observada, a crítica não é propriamente contra a fotografia, nem contra seu caráter, digamos, documental, de exatidão, pois concede neste âmbito – da exatidão - um lugar para a fotografia como auxiliar da objetividade científica [“...que seja, enfim, a secretária e o bloco de notas de quem quer que necessite de uma absoluta exatidão material em sua profissão, até aí nenhuma objeção”, diz Baudelaire linhas abaixo]. Também não é contra a abertura criativa, idealizante, que, observe-se o parêntese irônico (eles acreditam nisso [exatidão], os

insensatos), ele transparece reconhecer. Eivada de preconceito contra a “sociedade imunda”, a crítica é contra justamente a “democratização” de seu uso, devido às implicações decorrentes, em termos do que julga mau gosto; é contra o fascínio com que a multidão - “como um único Narciso” a ela se entrega, lançada “à contemplação de sua imagem trivial sobre o metal”. É contra a trivialidade, o uso banal, descuidado, sem embelezamento. Mais para defesa da arte como exclusividade do gênio, a crítica é contra a abertura à popularização, na qual vê uma decadência do gosto. É contra a aspiração fetichista do populacho, de fazer “arte” com a fotografia: “Uma loucura, um fanatismo extraordinário” a produzir “estranhas abominações” com que se lisonjeiam de “oferecer cenas, trágicas e graciosas, da história antiga”. Não obstante o preconceito, Baudelaire, ao mesmo tempo em que acusa a multidão de cultuar a exatidão da fotografia, com que expõe sua feiura, suas caretas, deixa ver que a mesma também serve à fantasia dessa mesma multidão. Será, portanto, contra o que considera grosseiro, de mau gosto, popular, no uso da fotografia, que Baudelaire se posiciona no texto. Não, contra a fotografia, como tem sido comum interpretar. Parte desta acusada grosseria e mau gosto, repito, baseado em sua ênfase no gosto da multidão pela exatidão, estará na ausência de retoque, de suavização da aparência nas fotografias de pessoas, isto é, do cultivo da “semelhança”, do “documental” quando se trata da fotografia de pessoas. Afinal, como lembram Dubois e Entler, o poeta e crítico se deixou fotografar diversas vezes por “grandes fotógrafos como Etienne Carjat, Charles Neyt e Nadar [pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon]”, informa este último (2007:07). Embora preconceituoso, o texto deixa ver a compreensão dos dois aspectos concernentes ao fotográfico ainda hoje em questão: o documental e o idealizante, assim como o fascínio – talvez inerente a um “amor por si mesmo”, que a fotografia exerce sobre as pessoas. Quanto ao dito sobre o retoque, a capacidade de “mentir” característica da fotografia, como refere Susan Sontag pouco acima, tem-se a curiosa, mas coerente com as ideias acima, carta que Baudelaire escreveu à mãe em 1865, citada por Philippe Dubois (2011:54), assim como por Ronaldo Entler (06) e Sandra Koutsoukos (2010:39). Transcrevo-a desde o primeiro:

Eu gostaria muito de ter teu retrato. É uma ideia que se apoderou de mim. Existe um fotógrafo excelente no Havre. Mas temo que isso não seja possível neste momento. Eu teria de estar presente. Tu não entendes disso, e todos os fotógrafos, mesmo excelentes, têm manias ridículas: consideram uma boa imagem a imagem em que todas as verrugas, todas as rugas, todos os defeitos, todas as trivialidades do rosto tornam-se muito visíveis, muito exageradas: quanto mais a imagem for dura, mais ficam satisfeitos. Ademais, gostaria que o rosto tivesse pelo menos a dimensão de uma ou duas polegadas. Só em Paris há quem saiba fazer o que desejo, ou seja, um retrato exato, mas com o flou de um desenho. Enfim, vamos pensar nisso, não é?”

O *fou* suaviza aparência, abrindo-a, será exagero imaginar, Baudelaire aqui fotografias tenham sido nesta de Nadar, de tomado de luz contra o sobretudo no mesmo “imperfeições”. Assim, de softwares para capacidade de “mentir”



a “exatidão” grosseira da pelo artifício, ao ideal. E não tomando-se os dois textos de transcritos, que suas devidamente retocadas, como 1855, em que o rosto do poeta, fundo escuro, os cabelos e o tom, há de ocultar diversas hoje, quando inúmeras versões edição de fotos ampliam a da câmera, pode ser ato imperdoável alguém aparecer



em fotos nas redes sociais sem os devidos retoques. Daí, ser compreensível a indignação de uma amiga, que submeteu seus arquivos à descarga com publicação automática em seu mural virtual, o que implicou na exibição de retratos não escolhidos, não editados: retratos em desacordo com o princípio da imagem idealizada. Na ocasião, e sob o calor da emoção, ela postou: “Éguaaaa da burra – pqp!”. Em seguida, iniciou-se uma interação com outras duas amigas, conforme reprodução abaixo, e transcrição, dada a dificuldade de leitura. Tanto na reprodução por *print*, quanto na transcrição, por motivos éticos, ocultei os nomes

reais [Vale ressaltar que o termo “égua” aí usado tem conotação regional paraense, onde é usado como interjeição; o período inicial do trecho em maiúsculo expressa uma risada; a caixa alta significa falar alto ou gritar, o que, no caso, demonstra o estado de indignação da moça]:

Amiga 1: “Caaalma, eu não vi as foto do álbum. Hehehe”

Autora: “HASUIHUIHASIUHASIAHS EU APENAS SELECIONEI TODAS AS FOTOS TIRADAS, TODAS--' INCLUSIVE AS MINHA PODRES!”

Amiga 1: “Percebi! Hahaha”

Autora: “Vai te catar, F...”

Amiga1: “ooooooooooooo. Hahaha”

Autora: “Égua, vontade de chorar, sério!”

Amiga 2: “Apagaste minhas fotos, R...?”

Autora: “Apaguei todo o álbum...”

Autora: “Eu coloquei álbum personalizado e esqueci de tirar outras marcações--' resultado... Égua sério...”

Amiga 1: “Calma. É só um deslize. É só mudar a privacidade do álbum ☺”

Autora: “Já apaguei, mana... e tacarei fogo em mim assim que sair do trabalho ;)”

Clique IX

A propósito dessa busca de embelezamento pessoal através da - e na - fotografia, disso que Sontag denomina “a melhor aparência possível”, ideia também subjacente à posição de Baudelaire, lembro de uma experiência pessoal, certa feita, quando fui a Abaetetuba, cidade do interior paraense, terra natal de minha esposa, e aproveitei para rever um amigo com quem dividi moradia em Belém, numa república de estudantes, aquando da graduação. Tal convívio fez com que eu estreitasse relações com seus pais, que o visitavam com frequência. Na época da referida viagem eu tinha uma máquina fotográfica analógica, que levei. Chegando à casa desse amigo, que não se encontrava, fomos recebidos por sua mãe, que se alegrou em nos ver. Ao final da visita, perguntei se poderia lhe tirar uma foto. Ela assentiu, mais pediu que eu aguardasse um pouco, e se dirigiu ao interior da casa. Quando retornou, havia trocado a roupa cotidiana por uma de passeio e ocasiões especiais, e estava maquiada. A mãe de meu amigo, como minha amiga virtual acima citada, não queria estar na foto senão “com a melhor aparência possível” ou, como diz certo ditado popular, bastante significativo, queriam ficar “bem na foto”. Todas essas histórias estão de acordo com aquilo que José de Souza Martins, em *A fotografia e a vida cotidiana: ocultações e revelações* (2011:34-62), afirma, inspirado no conceito de dramaturgia social, de Erving Goffman (2011), sobre a relação entre apresentação e representação, a propósito da fotografia e sua instrumentação pelo imaginário. Diz Martins:

A fotografia não documenta o cotidiano. Ela faz parte do imaginário e cumpre funções de revelação e ocultação da vida cotidiana. Portanto, as pessoas são fotografadas representando-se na sociedade e representando-se para a sociedade. A fotografia documenta, como atriz, a sociabilidade como dramaturgia. Ela é parte da encenação. Ela reforça a teatralidade, as ocultações, os fingimentos. Traz dignidade à falta de dignidade, ao simplismo repetitivo da vida cotidiana. As pessoas se mostram representando, mas recorrem frequentemente à fotografia para mostrar-se como terceira pessoa, a verdadeira, a que não está ali na cena, mas que está na foto. A fotografia “conserta” o fato de que na vida cotidiana a apresentação social desmente a representação social. Ela é o rodapé esclarecedor da postura, do decoro.

Ao que acrescenta:

Na fase histórica dos retratos de estúdio, isso era mais claro na vestimenta domingueira, quando as pessoas se representavam negando o trabalho e as informações do respectivo equipamento cotidiano de identificação, o traje de trabalho. Mas a crescente disseminação da fotografia vernacular contou com adaptações para dizer a mesma coisa. Não é regra, mas não é raro, que o fotógrafo amador que fotografa pessoas, parentes, amigos, conhecidos, escolha um cenário de fundo que enobreça os fotografados ou que sugira uma classe social que não é a deles. Ou então valorize um detalhe mais digno dos cenários costumeiros. Deixar-se fotografar diante de monumentos, de palácios, de casas de pessoas ricas, reforça a encenação visual. Tenta contextualizar, falsamente, o fotografado.

O retrato fotográfico, seja em tempos da fotografia analógica ou digital, das redes sociais, “quer” ser vista. É feita para os olhos. É sempre um apelo ao olhar. Seu destino e sentido imediatos. Seja nos álbuns de que fala Benjamin, onde, do lugar mais visível da casa, apelavam por visibilidade, seja nos álbuns virtuais da Web, a fotografia se constitui sempre como um convite ao acolhimento do olhar. E, ato voltado para o público, quer controlar, como lembra Erwing Goffman (2011), a impressão que se possa ter do retratado. Por conta disso, é uma apresentação da qual a representação não se distancia. Daí então a formalidade da pose, por mais espontâneo que pareça - Sontag (2004:102) diz que a espontaneidade é sempre posada - e a distinção, de momento especial, que será visto e avaliado, a envolver o autorretrato ou o retrato, quando o fotógrafo é outro que não o retratado, o que implica uma negociação de sentido, relações de poder em torno do que será visto, entre quem fotografa e quem é fotografado, entre quem se mostra e quem o vê, como no caso da mãe de meu amigo, que se posicionou ante a possibilidade de dar-se a ver numa fotografia. Sandra Koutsoukos (2010), em seu *Negros no estúdio do fotógrafo* (63), chama a atenção para o “rito da pose”, e para o fato de que a fotografia é a possibilidade de perpetuação da própria imagem, e, a propósito, cita interessante argumento de Boris Kossoy (1989:74):

Por que não “congelar” sua imagem de forma nobre? Por que não representar através da aparência exterior – que é, na verdade, a matéria-prima para o registro fotográfico – a personagem que ele nunca havia sido e jamais seria? Não seria esta uma fantástica possibilidade de autoilusão para sua apreciação posterior? Não seria esta uma saída digna para a imortalidade, isto é, quando seu retrato fosse apreciado no futuro pelos descendentes desconhecidos?

Clique X

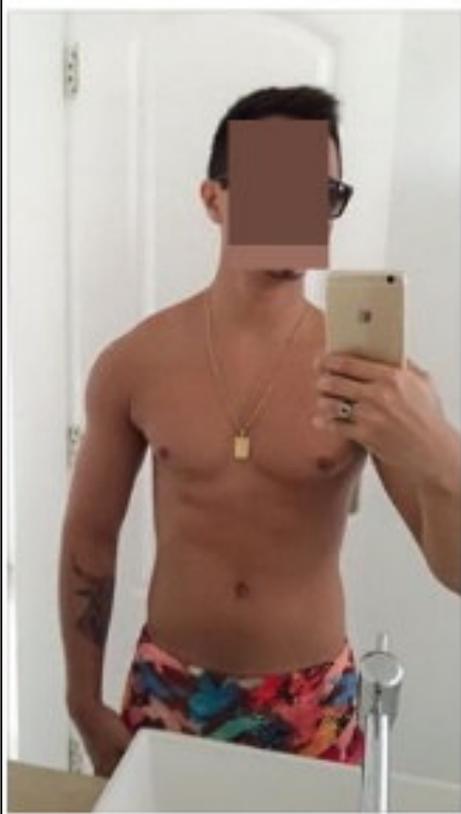
Os retratos, diz Marcelo Eduardo Leite (2011:02), por sua vez, a se referir aos “*cartes de visite*”, inventados pelo francês André Disdéri em 1854, e que, mais baratos que os retratos tradicionais, devido a inovações técnicas, popularizam o retratar-se, são “um misto de realismo e idealização”, a implicar sempre uma “composição cênica” (10). Assim, o direito do retratado à idealização, e o respeito ao mesmo, constitui um valor a que todo fotógrafo deve estar atento quando fotografa alguém. A propósito, no trecho a seguir, no qual relata a experiência antropológica de Jelín, Vila e D’Amico (1987), José de Souza Martins dá um exemplo bem esclarecedor:

Elisabeth Jelín e Pablo Vila, antropólogos argentinos, e alicia D’Amico, fotógrafa, publicaram um livro de Antropologia Visual, sobre favelados em Buenos Aires, em que o

favorecimento do documental, em detrimento do imaginário e da função da fotografia no imaginário popular empobreceu o trabalho realizado. A fotógrafa empenhou-se em fotografar as pessoas “como elas são”, como ela e os pesquisadores supunham que eram as pessoas na situação-objeto do estudo, como viviam, documentalmente, sem maquiagem. Mostradas aos fotografados, as fotografias provocaram-lhes inconformismo por aquilo que interpretaram como desconsideração e desrespeito a seu direito de se prepararem adequadamente para serem fotografados, como registraram os autores. Sua concepção de decoro pressupunha que, para constar de uma fotografia, deveriam ter tido a oportunidade de apresentar-se dignamente, para que na representação do antropólogo e do fotógrafo não fossem apresentados como acham que não são. (48)

Clique XI

Pegar um sol pq ainda tô branco!!! Hehehe



idealizado é o fato real. Veja-se, a propósito o caso dos instantâneos aqui compartilhados. Os dois jovens, corpo em dia com a máxima do atlético, do saudável e desejável moldado pela dietética, pela moda, pelos discursos da medicina, ginástica, pelo esporte, pela publicidade, televisão, pelos saberes atualizados sobre o orgânico em geral, sobre a equivalência das funções transcorporais que permitem, hoje, por exemplo, transplantes de órgãos entre espécies, entre vivos, e entre mortos e vivos, a constituir aquilo que Pierre Lévy (1996:30) denomina hipercorpo – o corpo em rede – possibilitado pelas biotecnologias e tecnociências que se

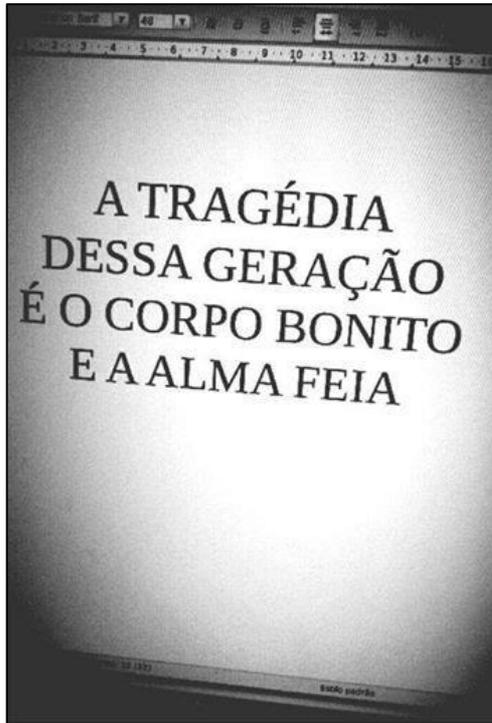
Não é por acaso, portanto, que o retrato fotográfico exerce fascínio sobre nós. Ele, em última instância, para além dos sentidos sociais imediatos, é, como lembra Kossoy (1989:74), é sempre uma possibilidade de permanência, de imortalidade, de supressão do tempo, ainda que ilusória, de certo modo. Em todo caso, oferecido ao olhar – a estimular uma de nossas principais fontes de informação sensorial que é a visão, que, segundo o Aristóteles acima citado (1984:11), “é, de todos os sentidos, o que melhor nos faz conhecer as coisas e mais diferenças nos descobre” - terá sempre o duplo apelo da veracidade e da ilusão. Este a apoiar-se naquele. A idealização aposta no aspecto documental da fotografia para “provar” que o

Vivemos em um mundo que o foco é corpo, peito, bunda.... Que ter tudo isso e a alma vazia? As pessoas te julgam pela aparência isso é questão de valores. Cresça por dentro, amadureça seu intelecto alimente sua alma.... Viva pra você e não pros outros.... Faça p... Já treinei hoje, e vocês?? #helorochafitness #ficagrande #agac... #fechaacaraetreina #treinoanimal #treinopramim #gym #legday #acreditabonita #secuidarfazbem



Curtir - Comentar - Compartilhar

voltam para o orgânico, assim como para o inorgânico afim de fundi-los, romper fronteiras (Martins 2011), vem, possivelmente sem noção deste pano de fundo, dispensável como conteúdo intelectual, é verdade, mostrar-se ao triplo espelho, o doméstico ou da academia, o da



câmera e o da tela, e daí aos olhos do mundo. Seu objetivo é a exibição dos belos corpos pura e simplesmente, mas não ousam fazê-lo sem um atenuante sofisticado na legenda. Na *selfie* do rapaz, se lê: “Pegar um sol pq ainda tô branco!! Hehehe”. Na da moça observa-se uma franca contradição entre a legenda e sua tripla exposição, a mostrar-se de diversos ângulos. Tal recurso sofisticado é comum em autorretratos em que o ator se mostra em dia com o corpo ou a vida ideal, segundo valores contemporâneos. Não obstante, ele se apresenta claramente dividido entre o desejo de se mostrar e outra força, destinatária de sua legenda, junto à qual

busca um oblíquo apoio. Essa força é a crítica, existente nas redes sociais, que também, para lembrar o que eu disse sobre David Lyon (2010), no terceiro capítulo, se constituem numa espécie de “sinóptico”, em que todos observam todos. A crítica, aliás, também existe fora das redes, principalmente em setores menos simpáticos à autoexibição em redes sociais, como é o caso de Andrew Keen (2012), antes mencionado. Um exemplo dessa crítica é a imagem ao lado, à



esquerda, a condenar os valores subjacentes à autoexibição. Note-se a convergência entre ela e a paradoxal legenda da moça na imagem mais acima. É, portanto, a crítica que leva o ator ao recurso sofisticado, à evasiva pela qual parece se desculpar, justificar a publicação, amenizar ou tentar desviar-se, paradoxalmente, a autoexibição, como se a cometer algo proibido, a quebrar

algum tabu, dada a recorrência a tais pequenos truques de comunicação, com o que tenta mobilizar, por contraste à imagem, a empatia do receptor. Esses pequenos truques, pequenos blefes, pequenos sofismas, são recursos verbais, como sorrisos e gargalhadas que inserem ao fim das legendas e comentários, ou imagéticos, como *smiles*, pequenas imagens que formam carinhas – às vezes estas são também formadas por signos verbais a adquirirem função icônica. A propósito desse tipo de situação, o *meme* [o termo “meme” foi criado por Richard Dawkins (2001) para explicar como se dá a transmissão da cultura. O meme, termo com vinculação etimológica ao grego “mimesis”, imitação, seria para a cultura o que o gene é para a natureza, conforme Dawkins. Nas redes sociais, o meme é uma montagem, imagem de natureza diversa e híbrida, em geral satírica, que é muito reproduzida ou compartilhada com o fim de “trollar” certas práticas e atitudes], embora faça referência a outra atitude, também comum, que são as chamadas “indiretas” [mensagens oblíquas destinadas a alvos específicos, embora enviadas ao grande público], expressa o uso do recurso, assim como a percepção do truque. Tais truques e blefes são, pois, a meu ver, uma forma de amenizar a autoexposição potencializada pela conectividade digital, pela publicidade e hipervisibilidade que em muitos casos invadem o âmbito privativo, a intimidade, a despertar críticas. A virtualização, como já observado por Pierre Lévy (1996:24), rompe fronteiras, a deixar em zona indistinta a relação entre privacidade e publicidade. E atores das redes sociais têm exposto sua imagem, sua vida, seus hábitos, seu cotidiano, seus pareceres, opiniões, enfim, suas idiossincrasias. E, às vezes, o modo como o fazem, repito, parece ferir alguma regra, um tabu. Então, com o fim de minimizar tal ousadia, recorrem a esses jogos, pois sabem que tal tipo de autoexposição é alvo constante de críticas, justamente por parecer apostar na superficialidade da aparência.

Clique XII

Enquanto instantâneo, o retrato implica uma seleção do que se deseja mostrar, e, conseqüentemente, em contrapartida, uma exclusão, disfarce ou encobrimento do que não se deseja. E penso que a dinâmica entre o documental e o imaginário acerca do retrato fotográfico gera pelo menos cinco padrões de uso do retrato na rede, padrões relativamente associados, e muito gerais. Ao primeiro deles, que é também o mais comum e mais destacado, denomino *cosmético*. Exemplo desse padrão são os autorretratos, como os acima, também chamados *selfie*, termo que, de 2013 em diante, devido à globalização da prática e da influência da língua inglesa, se tornou popular no Brasil e no planeta, sendo escolhida pelo dicionário Oxford, como

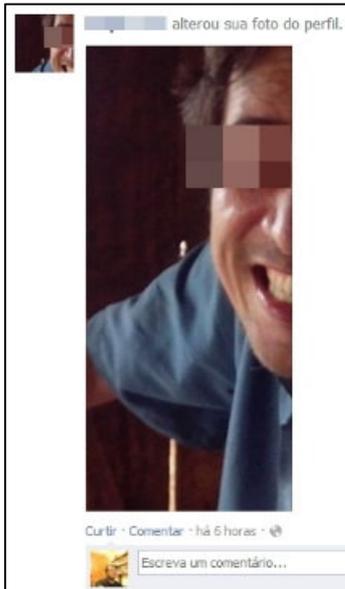
a palavra do ano em 2013, conforme informação no site “<http://rollingstone.uol.com.br/>”³ [acessado em maio de 2014]. Na *selfie*, retratado e fotógrafo são a mesma pessoa, que também, em geral, é a mesma que publica a fotografia na rede, numa proposição de sentido de si, em “exercícios de alteridade”, conforme termo de Gonçalves e Head (2009), para o olhar dos outros. Sua característica fundamental, além disso, é justamente a do “melhoramento” da realidade do indivíduo mediante a ficção, a idealização, pela qual o que é desagradável ou fragiliza essa realidade imediata, seja em termos estéticos, sociais ou econômicos, tende a ser encoberto, disfarçado, melhorado, em nome de um “status” positivo, admirável. A respeito do que denomina “cultura do status”, escreveu Lara Vascounto (2014) em sua coluna no site “www.obviousmag.org” [acesso em maio de 2015]:

Não é nenhuma novidade o fato de que estamos vivendo e alimentando constantemente a cultura do status - isto é, uma cultura que preza as aparências, mesmo que as aparências não representem muito bem a realidade. Diabos, basta acessar a sua conta do Facebook para observar boa parte dos seus amigos e conhecidos em uma competição acirrada em forma de atualizações de status sobre quem tem o melhor emprego, a melhor família, o melhor namorado, as melhores noitadas, os melhores amigos, o melhor destino de férias, a melhor vida.

Embora a citação não mencione explicitamente a fotografia, a importância desta para a “cultura do status” é fundamental. Boa parte do efeito pretendido é alcançado por meio dos retratos e autorretratos. Não é por acaso, pois, que, como lembra Susan Sontag em obra anteriormente citada, é justamente a descoberta de que a câmera ou a fotografia podem mentir, que aumenta o fascínio da fotografia, ainda no século XIX. Mas há também ilusões e “mentiras” mediatas e de alcance mais profundo, também instrumentalizadas cosmeticamente, apoiadas no aspecto documental, objetivante, da fotografia. Tais ilusões, mediatas e urgentes, são de ordem existencial, como a da permanência de si como *presença*, mediante a supressão do fluxo temporal. Enfim, a ilusão da imortalidade. A fotografia, enquanto “cosmético”, do grego *kósmo*: ordem, é uma proposta de sentido com vistas à “ordenação”, à “harmonização” e ao “embelezamento” da vida, supressão do desagradável, da fragilidade, da impotência característica da condição de cada um. Nesse sentido, ela implica uma postura diante da morte, uma aposta de contradição e negação do aspecto caótico da existência: uma aposta na felicidade. Uma idealização, portanto, mas que se apoia naquele aspecto “documental”. O cotidiano das redes sociais está pleno desse padrão de uso, que é, na verdade, o mais visado pelos detratores dessa prática, embora tal padrão, como dito, não seja o único, e nem toda *selfie* tenha finalidade

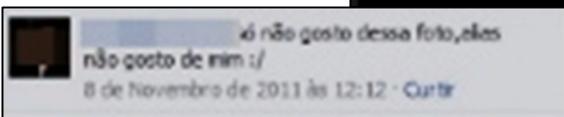
³ <http://rollingstone.uol.com.br/blog/dicionario-oxford-escolhe-selfie-como-palavra-do-ano/#imagem0>

imediatamente cosmética, como explicarei mais adiante. Em todo caso, qualquer que seja o tipo ou padrão de uso, ele tem uma relação, ou clara ou subterrânea com o cosmético. Antes, a título de exemplo, compartilho alguns casos extremos, como do rapaz abaixo, que trocou sua foto de perfil, antes uma imagem impessoal, por uma *selfie* da qual eliminou o lado do rosto em que tem um olho vazado; ausência que tentou compensar com a exibição da boa denteição. Ora,



como tudo que é seletivo, o retrato com finalidade cosmética deixa “entrevir” um outro tipo, implícito, como suposto: justamente o rejeito, o resíduo que se deseja encobrir e negar. Não obstante tal estratégia, e justamente por ela, que o *outro* do cosmético, seu contraponto, se insinua e dá testemunho de si. Denomino *caótico* a este aspecto implícito e rejeitado, que costuma se mostrar apenas de forma indireta, contrastante, latente, como aquilo contra o qual se insurge o cosmético. Valho-me para tanto da mesma referência grega onde busquei a ideia para nominar o padrão *cosmético*, termo, como se sabe, utilizado pela chamada “indústria da

beleza”, com seus produtos de maquiagem e técnicas de “embelezamento” que tanto prometem esconder ou melhorar o que em nós não parece admirável esteticamente,



como preservar o que é ou retardar sua perda. Os termos *Kósmo* [ordem], e seu contraponto *Kaos*

[desordem] estão na base da filosofia pré-socrática e sua tentativa de explicar o princípio fundamental pelo qual o mundo físico, como regularidade e harmonia naturais [*Phýsis*], “ordenou-se” [*Kósmo*], a suceder, com sua regularidade harmônica, o estado da matéria [*Hylé*] que esses filósofos supunham como anterior e, enquanto tal, desordenado [*Kaos*]. Em geral, o aspecto *caótico* do uso do retrato se dá pela simples oposição, como sintoma subjacente e contrastante ao uso *cosmético*. Mas há situações em que ambos se apresentam juntos, visíveis, principalmente em retrato coletivo, publicado geralmente por um dos retratados satisfeito com

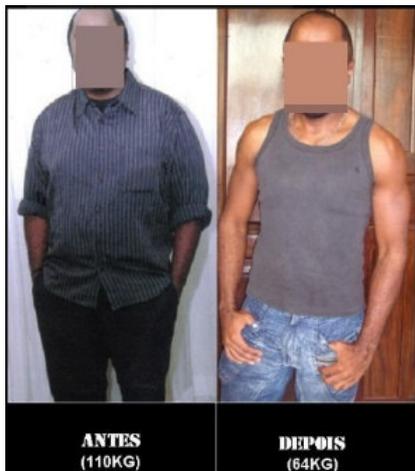
a própria aparência, gerando assim insatisfação em que porventura não se sintam “bem na foto”, como no grupo de jovens acima, em que um deles se mostra insatisfeito, conforme o que diz no registro de interações, também acima: “só não gosto dessa foto; aliás, não gosto nem de mim:!” - e note-se [no destaque] o signo formado, no final de sua frase, pelos dois pontos sucedidos pela barra diagonal, a exprimir desconsolo. A esse respeito, vale citar o comentário do publicitário e roteirista Domênico Massareto feito no site “Digestivo Cultural”, na coluna da jornalista Pati Rabelo, a propósito de um artigo sobre moda para mulheres ditas “acima do peso”, intitulado *Modelos plus size: as novas mulheres irreais* (2013)⁴: Rabelo aborda justamente a “inclusão midiática”, pela moda, de mulheres acima do peso, e chama a atenção para o fato de que, não obstante, lidando com a falta e o desejo, “principal motor do consumo”, revistas e veículos de moda utilizam mulheres idealizadas esteticamente como modelos. Interessantíssimo em seu todo, o artigo recebe o comentário de Massareto, referido por Rabelo em artigo subsequente, do qual citarei trechos mais abaixo. Eis o comentário:

Quer ver uma diferença interessante? Observe no Facebook as nossas fotos que postamos e as nossas fotos que as outras pessoas postam de nós. Tudo muda: da nossa expressão ao cenário. E olha que louco: a gente gosta mais da 'nossa versão' de nós mesmos. A gente não se reconhece - ou nega que vê a si mesmo - nas fotos publicadas pelos outros. Como se tivéssemos autoridade para falar de nós mesmos. Não é exatamente assim? Em relação às nossas fotos que publicamos, funcionamos como uma espécie de diretor e/ou editor: se, na pior das hipóteses, não tiver sido possível definir a melhor expressão facial, pose, ângulo e iluminação na hora do clique, no mínimo, antes de publicar, teremos o poder de fazer alguns retoques digitais e de escolher, entre as várias imagens produzidas, aquela que acreditamos melhor nos representar. Já em relação às fotos dos amigos, o nosso poder de direção e edição é menor: perdemos, em grande parte ou completamente, o condão de definir o resultado final. E como nem sempre a foto em que o amigo ficou ótimo necessariamente coincide com aquela em que saímos bem, normalmente acontece um descompasso traduzido em frases do tipo "Fulano me marcou numa foto em que ele ficou lindo, e eu horrorosa". Desse modo, é compreensível por que gostamos mais da versão que publicamos de nós mesmos e por que rejeitamos aquelas publicadas por terceiros. É como se as fotos que escolhemos tivessem mais autenticidade, fossem mais fidedignas. E não deixam de ser, pelo menos se estivermos falando de fidedignidade em relação à imagem que queremos projetar de nós mesmos.

⁴ Disponível aqui:

http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3875&titulo=Modelos_plus_size:_as_novas_mulheres_irreais, consulta em julho de 2015.

Além desse aspecto indireto pelo qual alguém vem a público em desvantagem estética, ou de outra ordem, e contra a sua vontade, em decorrência da ação de terceiros, há outro, de



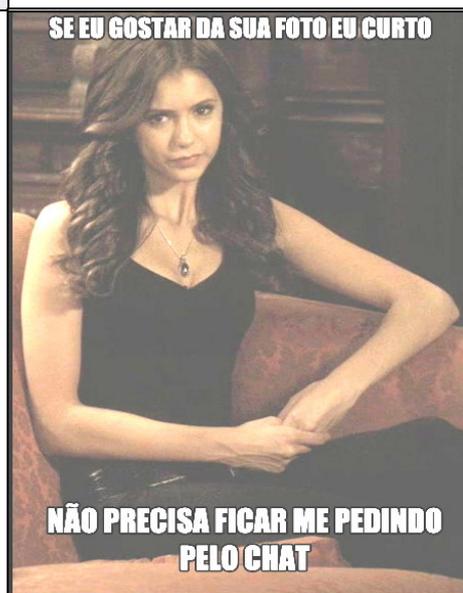
pouco acima, após o processo segundo informa, perdeu de interações a ele conectado, compartilhamentos e iniciativa foi bem-sucedida - o admirados de seus amigos aparência geralmente não critérios adotados, motiva o contrastado, saudado como admiração e os elogios

recebidos publicamente incentivam novas postagens, novos exercícios de alteridade. Tal fenômeno decorre do fato de que o ambiente virtual, ao desprezar as barreiras espaciais físicas, facilita a autoexposição, de visibilidade para os atributos de que nos orgulhamos. No entanto, esta abertura também facilita o retorno [*feed back*], a nosso apelo e incentiva outras formas de exposição, não necessariamente cosméticas, embora sempre se possa rastrear uma proposta cosmética sob qualquer *post* [na verdade, os padrões de *post* - que

incluem outras formas de expressão, além da fotografia – não são estanques, dissociados, de modo que sua classificação tem apenas função explicativa: dar-se-á com eles algo similar à chamada “hierarquia toda relativa” de Peirce, referida por Jakobson (2007)]. Em termos

mesma natureza, que decorre da escolha do próprio ator, que então julga vantajoso se mostrar em relativa desvantagem. É quando, segundo critérios pessoais, mas ancorados em valores vigentes, ele considera ter melhorado sua aparência ou situação: então se mostra com a aparência antiga, cujo contraste em relação à atual é motivo para publicação e, é de se esperar, aprovações e louvores na forma de curtidas e comentários elogiosos de seus amigos pela conquista

alcançada. É o caso deste amigo de emagrecimento pelo qual, quarenta e seis quilos: no quadro o número de curtidas, comentários demonstra que a ator recebe elogios e afagos virtuais: a exibição de uma “elogiável”, segundo certos reconhecimento do feito ato heroico em nossos dias; a





tipos equivalentes em necessário reforçar duas primeira: que se pode encontrar finalidade cosmética [a busca qualquer que seja o uma tentativa de ordenação do o *post* é caótico] em qualquer cosmético o padrão mais a segunda observação, é a de classificados são híbridos, cada

maior ou menor grau, características dos demais, características sempre móveis, a depender das circunstâncias em que se apresentam – daí a comparação com a “hierarquia toda relativa”, de Peirce, a qual, segundo referência de Jakobson (2007:103-4), se caracteriza, não pelo fato puro da distinção entre as funções dos tipos de signo, mas apenas pela predominância [circunstancial] de alguns desses fatores sobre os outros. Finalmente, além dessas duas observações reprisadas, há uma terceira – inédita. É que todos os tipos emanam de uma mesma dimensão, a que denomino *trágica*, e da qual me ocuparei na parte final deste capítulo.

fotográficos, os atores podem se apresentar como na seqüência no alto, à esquerda, numa expressão do padrão que denomino *cômico*. Além deste ainda se pode falar num tipo *irônico* ou *cínico*, muito próximo do *cômico*, e – como este *pode* ter, tem uma função crítica; e num tipo *non sense*, como na fotografia da mão. Sobre o tipo *irônico*, é muito comum que ele surja na forma de meme, como nesta imagem, por exemplo. Não obstante esta classificação pretender ser geral, no sentido de subsumir a variedade de outros tipos menos elásticos, menos abrangentes, ela é limitada: não se necessitará de grande esforço para encontrar



generalidade, acho observações, a saber, sempre uma de visibilidade, subterfúgio, é sempre caos, mesmo quando post, dado ser o abrangente de todos; que os tipos aqui um a conter, em

Clique XIII

Por outro lado, não se pode esquecer que a autoapresentação e a autorepresentação não são fenômenos exclusivos desse ambiente, que, como dito, apenas facilita e potencializa a visibilidade. Afinal, não é nenhuma novidade que nós, humanos, como registra Goffman

(2011), buscamos a aprovação de nossos pares, para quem nos vestimos e em relação aos quais providenciamos outros cuidados relativos a nossa aparência. A esse respeito Pati Belo (2014) chama a atenção no artigo “Autoimagem, representação e idealização”, publicado no site “www.digestivocultural.com”, acessado em janeiro de 2015:

É consenso a ideia de que, nas redes sociais, damos preferência a mostrar os atributos dos quais nos orgulhamos. Mas é sensato lembrar que, antes da internet, as pessoas já exibiam o seu melhor na cena social, deixando as coisas nem tão legais assim pros bastidores. Afinal, quem nunca conheceu aqueles dois que brigavam a ponto de quebrar tudo em casa, mas publicamente posavam como o casal perfeito? A web se torna um palco privilegiado por desprezar as barreiras físicas relativas ao espaço, então há uma amplificação do alcance daquilo que é registrado. No Facebook, é como se cada um tivesse sua *Caras* [título de famosa revista de ricos e celebridades, explico] personalizada, mas, em vez de lermos sobre as celebridades tradicionais, lemos sobre as pessoas de nossa rede e produzimos informação a respeito de nós mesmos. *Microcelebs* viramos todos. Assim, se antes precisávamos de eventos limitados a um tempo e espaço específicos para encontrar amigos e familiares e contar as boas-novas, agora desprezamos esses pré-requisitos. E, no ambiente virtual, a pessoa, seus amigos, filhos, namoro, trabalho, casamento, festas, tudo é exposto em sua versão mais luminosa e superlativa⁵.

As tecnologias de comunicação, de conexão, que dão ensejo às redes sociais, têm uma natureza fundamentalmente plástica. Sua malha tecnológica, sua paisagem, é visual. E na mesma medida em que aproxima pessoas, amigos, com fins de comunicação, também incentiva, induz esta comunicação à forma visual, onde predominam a presença e a força das imagens. Assim, realocam, com a vantagem das tecnologias digitais, o ver e ser visto que, antes de seu advento, requeria a circulação pelos espaços públicos tradicionais de sociabilidade, como as ruas e alhures ambientes públicos, espaços de circulação física, como destacam as pesquisadoras portuguesas Ana Isabel Albuquerque e Ana Serrano Tellería (2014). E no ambiente digital, assim como no ambiente tradicional, físico, “atômico” (Negroponte 2001), essa potência plástica é apropriada por nós, atores em devir, para darmos a ver o que quisermos mostrar, no limite, claro, dos filtros de conduta, do próprio site, que, não poucas vezes, a propósito da exibição de cenas de nudez, por exemplo, tem advertido e punido usuários, a propósito do que interpreta como infrações de suas regras – advertências e punições, com suspensão do uso por determinado período, por exemplo. A propósito, não são incomuns queixas sobre equívocos a este respeito, uma vez que usuários têm recebido advertência e punições por replicarem, compartilharem, publicarem obras de arte, pinturas famosas, por exemplo, com cenas de nudez. Equivocada ou não, a “Censura no Facebook” tem sido objeto

⁵ Texto completo aqui: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/imprimir.asp?codigo=3901>, acesso em julho de 2015.

de críticas, ativismo e mesmo de estudos acadêmicos, como o de Wilhelm Rodrigues Macedo Lima (2014), denominado *Facebook: casos de censura no Brasil*. Considerando-se isto um dos fenômenos do uso de imagens, e, portanto, das práticas de visibilidade inerentes às redes sociais, o uso imagético mais comum desse “dar-se a ver”, desse mostrar-se, exibir-se, entretanto, é mesmo através das imagens fotográficas, do retrato, fotografia que dá ênfase ao indivíduo, que os apelos sociais da visibilidade, antes já existente nos ambientes tradicionais, têm vez. E, neste uso, a forma consensualmente mais destacada, como ressaltado, é aquela voltada para a representação ideal, pela qual visamos destacar nossas qualidades e atributos de que consideramos admiráveis, e que, portanto, devem ser exibidos. Fenômeno, este, que não surgiu com a internet ou com as redes sociais, eu dizia, apenas foi para aí estendido e potencializado. Afinal, como registra André Bazin, a propósito da fotografia [um dos veículos do fenômeno], citado por José de Souza Martins (2011:41): “na fotografia o essencial... é o fato de que ela satisfaz, por um meio mecânico, nosso apetite de ilusão, e a ilusão ultrapassa as eras” (41). Não por acaso, Jacob Burckhardt, que em *O retrato na pintura italiana do Renascimento* (2012:199) estudou o fenômeno e a origem da retratística renascentista, registra, em dado momento, a respeito da escola veneziana [que tem em Tiziano a influência principal - Tiziano que “pintou não apenas a sua Veneza, mas a Itália e a Europa ilustre”]: “Até onde é retrato e até onde é ideal? é um dos mais deliciosos segredos da história da arte italiana”. “Ultrapassa as eras”, afirma Bazin. Dirá com isto que o desejo de ser visto e bem reputado é constituinte da própria condição humana? Ou, pelo menos, de sua condição de vida em sociedade?

Clique XIV

Jean-Jacques Rousseau (1973), em seu método hipotético-dedutivo, pelo qual tenta compreender as origens da desigualdade entre os homens e critica os males da vida em sociedade, defende que esta criou necessidades supérfluas, inexistentes no homem do hipotético estado de natureza. Partindo, então, do que em seu tempo eram os salões parisienses, onde as pessoas teriam desenvolvido uma camada de aparência por ele denominada polidez, o filósofo, reconhecido por Lévi-Strauss (1976) como o fundador das ciências humanas, cogita que a necessidade de visibilidade pessoal tem início logo nos primeiros tempos da vida em sociedade, quando os homens, antes dispersos na natureza, passam a habitar em cabanas, dando início ao que, segundo o filósofo, seria a época mais feliz da humanidade, a chamada Idade de Ouro. Nesse contexto diz ele, a necessidade de se fazer notar, de chamar a atenção para atributos

peçoais tidos como admiráveis - um traço, um talento, uma diferença distintiva - começa a se fazer expressar. E a dança é o instrumento de apelo à visibilidade. Diz Rousseau:

“A medida que as idéias e os sentimentos se sucedem, que o espírito e o coração entram em atividade, o gênero humano continua a domesticar-se, as ligações se estendem e os laços se apertam. Os homens habituaram-se a reunir-se diante das cabanas ou em torno de uma árvore grande; o canto e a dança, verdadeiros filhos do amor e do lazer, tornaram-se a distração, ou melhor, a ocupação dos homens e das mulheres ociosos e agrupados. Cada um começou a olhar os outros e a desejar ser ele próprio olhado, passando assim a estima pública a ter um preço. Aquele que cantava ou dançava melhor, o mais belo, o mais forte, o mais astuto ou o mais eloqüente, passou a ser o mais considerado, e foi esse o primeiro passo tanto para a desigualdade quanto para o vício; dessas primeiras preferências nasceram, de um lado, a vaidade e o desprezo e, de outro, a vergonha e a inveja. A fermentação determinada por esses novos germes produziu, por fim, compostos funestos à felicidade e à inocência. Assim que os homens começaram a se apreciar mutuamente e se lhes formou no espírito a idéia de consideração, cada um pretendeu ter direito a ela, e a ninguém foi mais possível deixar de tê-la impunemente (269).

Mas talvez neste âmbito [da visibilidade] Rousseau possa ser acusado de cometer o mesmo erro que, a propósito do chamado “estado de guerra”, vê em Thomas Hobbes, isto é, de imaginar o passado a partir de referências do presente – a vaidade dos salões parisienses. Seria o caso então de procurarmos outras referências para além da cultura europeia.

Clique XV

Quando subiu o rio Gurupi, divisa entre os estados do Pará e Maranhão, Amazônia, em 1949 e 1950, a ter com os Urubu-Kaapor lá das cabeceiras, Darcy Ribeiro (1996:557-59) encontrou o belo mito de Madjú-ã, a ele narrado pelo kaapor Tanurú. O mito conta a origem da Via-Láctea, do mar e das cores tão importantes nos adornos indígenas. Madjú-ã era uma cobra grande que amedrontava a aldeia. Devorava quem se arriscava a buscar água no rio. Certo dia, o pajé (Karará-ramúí) decidiu enfrentá-la e cortou, um a um, seus dez corações. Ferida, Madjú-ã abateu-se. Depois, levantou-se e foi ao céu, onde deixou sua sombra, a Via-Láctea. Depois disto caiu sobre a floresta, formando um grande buraco, onde agora é o mar... Após este resumo, cito a parte referente às cores – Madjú-ã, logo após cair, morreu:

Com cinco dias, Karará-ramúí foi ver. Madjú-ã estava morta. Era quase da altura do céu e fedia demais.

Karará-ramúí tirou o sangue de Madjú-ã. Tinha sangue de toda cor. Ele encheu aqueles panelões, cada um com sangue de uma cor. Uma panelona de vermelho como arara-gralha. Outra de sangue amarelo como ararajuba. Outra de sangue pintadinho como rabo de *surukuá*.

Aí Karará-ramúí chamou todos os bichos. Primeiro a arara e o jacamim (nesse tempo arara era muito feia) para pintar com sangue da cobra.

Arara falou assim:

- Olha, jacamim, vamos passar para ficar bonitos.
- Não, eu não passo nada – disse jacamim.
- Então, vá embora, desapareça daqui.

Jacamim correu. Arara passou bastante sangue nas penas. Ficou bonita assim. Ali, naquele painelão de Madjú-ruy é que os bichos todos apanharam a cor que têm hoje. O tucano pintou o peito e o bico de amarelo.

Owí-mê-en passou sangue azul nas penas do corpo e vermelho no papo. Nambu pintou as asas de branco e preto, com vermelho nas costas e no peito. Agora, a gente esquentava as penas dele e elas ficam vermelhas. *Iapú* pintou o rabo de amarelo. Ararajuba pintou o corpo todo com sangue amarelo, só a ponta das asas de verde. O mutum-fava só pintou o bico de encarnado. O mutum-pinima pintou o bico com sangue amarelo e o penacho com sangue pintadinho. O araçari só fez uma listra vermelha no peito e pintou o bico com sangue amarelo, porque já estava acabando. *Araruna* só passou sangue azul. *Say-timã-pirang* pintou a cabeça de azul e as pernas de vermelho.

Arara foi quem se pintou primeiro. Ainda tinha muito sangue, por isso tem tanta cor e o macho e a fêmea são bonitos. Os outros bichos já acharam pouco, por isso o macho pintou mais.

As caças também se pintaram ali. O veado ficou vermelho, a cutia também. O caititu, a queixada, o quati, a anta, as onças, todos se pintaram com sangue de Madjú.

Quando Karará-ramúí acabou de pintar todos os bichos, botou no sol para secar, depois soltou. Agora, estão aí na mata. A gente caça para tirar as penas e fazer enfeites.

Clique XVI

Kaaró era um índio que conheci quando menino. Conheci apenas de vista, pois não



ousava chegar perto. Lembro-me de tê-lo visto duas ou três vezes em Marajupema, vilarejo situado na margem paraense do Gurupi, onde nasci, próximo de Canindé, na mesma margem, sede da reserva indígena. Quando subia ou descia o rio, às vezes o barco da Funai [Fundação Nacional do Índio], que transportava indígenas até a Pará-Maranhão, para deslocamentos a São Luís do Maranhão ou Belém, e os trazia de volta ao Canindé, encostava em Marajupema. Kaaró era um velho capitão. Vivia numa aldeia Urubu-Kaapor no centro da mata. Diferente dos indígenas de várias etnias que residiam no posto Canindé, de prolongada convivência com não-

índios, e que já se vestiam como estes, Kaaró parecia-me “mais índio”. Nas vezes em que o vi, portava seu capacete de penas de pássaros como os acima descritos, braceletes e colares coloridos, seu arco e flechas enfeitados. Não sei se viajava assim, enfeitado, ou se se enfeitava para entrar em Marajupema, em atitude diplomática. Em Marajupema, meu pai, por ser o

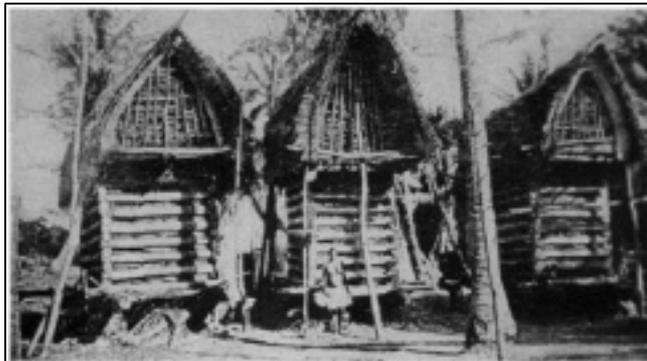
regatão e dispor de trabalhadores a seu serviço ao longo do rio, era uma espécie de “chefe”. Mas, certamente, uma das coisas que marcaram minha lembrança do velho capitão era seu destaque visual, a visibilidade que os enfeites lhe davam. Outra razão é que, por conta disso, por ele parecer, digamos, “mais índio”, eu o temia. Como já era bem idoso na metade dos anos setenta, suponho que seja o mesmo capitão Kaaró que Darcy Ribeiro encontrou em 1950, quando lhe estimou a idade entre 40 e 50 anos (204) e registrou em foto [ao lado] no cotidiano da aldeia (207).

Clique XVII

O cerimonial *kula* encontrado por Malinowski (1976) na Nova Guiné Melanésia tem, entre seus motivos, a busca por reputação e fama pessoal, enquanto aciona a reciprocidade das trocas de objetos – colares e braceletes de contas e conchas coloridas que, quanto mais circulam, mais podem agregar distinção a seus possuidores temporários. Algo interessantíssimo sobre o ritual, e pouco valorizado por Malinowski neste aspecto, é o fato de que seus heróis míticos fundadores eram inicialmente feios, condição desvantajosa que, por astúcia e magia, conseguem superar tornando-se belos e, portanto, visualmente agradáveis. Um desses heróis fundadores chama-se Tokosikuna. Numa das versões míticas sobre ele, tem-se que é “ligeiramente aleijado, manco, muito feio, de pele enrugada; tão feio era ele que não conseguia casar-se” (235). Mais à frente, pelo intercurso da magia e da astúcia, “Tokosikuna muda de aparência, torna-se um jovem de pele macia e bonito”, com o que “casou-se com todas as mulheres”. Outro herói, de nome Kasabwaybwayreta, tem história similar. Velho, grisalho, o herói ficou esperando na canoa a comitiva liderada por seu jovem e belo filho, que foram a Wawela tentar conseguir um valioso colar, de nome Gumakarakedakeda, ali em posse do chefe local. Diz o texto:

Seus filhos desembarcaram na praia, foram obter Gumakarakedakeda. Ele permaneceu na canoa. Seu filho ofereceu alimentos, eles (os nativos de Wawela) recusaram. Kasabwaybwayreta proferiu um encantamento sobre a noz de betel; ela amarelou (amadureceu); ele proferiu o encantamento sobre o coco: sua polpa macia intumescceu; ele encantou as bananas; elas amadureceram. Ele arrancou seu cabelo, seu cabelo grisalho; sua pele enrugada ficou na canoa. Ele se levantou, foi (à aldeia, fez um presente *pokala* de comida, recebeu o valioso colar como presente *kula*, pois já se tornara um homem muito belo. Ele foi, ele o colocou, enfiou-o no cabelo. Ele veio para a canoa, apanhou sua capa (a pele enrugada); vestiu as rugas, o cabelo grisalho, ele permaneceu (245).

Entre este ato e o retorno da frustrada comitiva, um neto de Kasabwaybwayreta aparece e o velho lhe pede para que examine o cabelo em busca de piolhos, procedimento no qual descobre o colar ali enfiado. Quando a comitiva retorna, conta ao pai, que reage: “Ah, não, ele não conseguiu! Eu sou um chefe, eu sou belo, eu não consegui aquele valioso colar. Como esse velho enrugado poderia ter realmente conseguido o colar? Não, não é possível!”, ao que o garoto responde: “É verdade, meu pai, ele já o conseguiu. Eu vi; ele já está no cabelo dele”. Da magia à técnica, vê-se o sentido do *Photoshop*, não?, este instrumento de melhoria da aparência pessoal. “Muito provavelmente”, diz Malinowski a respeito da motivação para o convite do velho, “o motivo era a vaidade”



(247). A vaidade e o desejo por fama também aparecem como motivação de encantamentos, como neste trecho de uma fórmula usada para encantar canoas e abençoar expedições: “Vou ancorar no mar aberto, e minha fama chegará à

laguna, vou ancorar na laguna, e minha fama chegará ao mar aberto. Meus companheiros estarão no mar aberto e na laguna. Minha fama é como o trovão, meus passos são como o terremoto” (162). Além das canoas (*wagas*), que lhes possibilitam a navegação e a realização do kula, os trobriandeses dispõem de outra “máquina da fama” - para usar a referência de



Andrew Keen (2012) aos computadores -: os celeiros (*bwayma*) [a primeira fotografia de celeiros, acima, é de autoria de Malinowski (1978:402); quanto às outras duas, não tenho certeza, mas as encontrei na web a combinar as palavras “celeiros + kiriwina + Mainowski] em que estocam os melhores produtos da safra de inhame com a única finalidade de exibição [a fotografia do alto consta na edição de 1978; as demais, consegui com busca na web; documentário: <https://www.youtube.com/watch?v=FWE-kpOoBv8>]:

Eles os acumulam não tanto pelo fato de saberem que o inhame pode ser armazenado e usado no futuro, mas porque gostam de exibir seus estoques de alimentos. Seus celeiros são construídos de tal modo que, olhando por entre os interstícios das vigas, possam os nativos calcular a quantidade de alimentos e verificar sua qualidade. Os inhames são dispostos de tal maneira que os melhores deles ficam por fora e bem visíveis (136-7).

Mais à frente do trecho citado, Malinowski diz que “o direito de exibir alimentos é muito prezado” pelos trobriandeses, e que “a finalidade principal do acúmulo de alimento é mantê-los em exibição nos paióis até que apodreçam e possam ser substituídos por uma nova mostra de produtos” (137). Alguma coincidência entre os mitos de Tokosikuna, Kasabwaybwayreta, a finalidade dos celeiros trobriandeses e os álbuns fotográficos e perfis do Facebook? E diante da informação de Malinowski, segundo o qual “O nativo dedica à lavoura metade de sua vida de trabalho, pois é na lavoura que se centraliza grande parte de seus interesses e ambições” (58), parece fazer sentido o fato de que, hoje, conectados às redes sociais, seja por meio de computadores caseiros, seja de aparelhos móveis, que nos seguem aonde vamos, dediquemos tanto tempo a produzir nossas visibilidades.

Clique XVIII

Certa vez acolhi alguém que veio ao solo
avoengo, e nunca mais chegou à minha casa
outro mortal originário dos confins
que fosse mais querido a todos nós. Dizia
ser filho de família itácia e que o avô paterno,
Arcésio, era pai de um homem designado
Laerte. O recebi de braços ampliabertos
e o conduzi ao paço. Minhas posses não
eram pequenas, o que permitiu lhe dar
regalos de que o hóspede é merecedor:
sete talentos áureos hipervalorados,
uma cratera pan-argêntea antológica
nos flóreos arabescos, doze mantas simples,
outros tantos tapetes, outros tantos belos
lençóis, além de doze túnicas e quatro
habílimas ancilas, graciosas, ótimas
em obras raras, que ele então selecionara (Homero 2014:719-20).

Os versos acima são do Canto XXIV da Odisséia, contexto em que se narra o encontro de Ulisses (Odisseu) com Laertes, seu velho pai. Desaparecido desde o final da Guerra de Tróia, quando, a retornar para casa, foi aprisionado pela ninfa Calipso, Ulisses agora, vinte anos depois de partir de sua Ítaca, finalmente consegue retornar. No trecho em destaque ele, disfarçado de estrangeiro, conversa com o pai, a ver se este o reconhece. É quando, nos versos acima, diz ter

hospedado o próprio Ulisses, certa feita. Mas a razão porque o trecho inicia este tópico é a referência ao costume grego em torno da hospedagem, aí referido. Do hábito de presentear o hóspede. A prática, que envolve reciprocidade, também vincula o conceito de honra, reputação, fama, prestígio. Hospedar alguém e lhe dar presentes valiosos contava a favor de quem o fazia, tanto no sentido de, em circunstância propícia – por exemplo, na eventualidade de ser hóspede na casa daquele a quem hospedou, e receber contra-dom equivalente (Tabosa 2011), como ser pública e socialmente reputado. Ser um bom anfitrião implicava certa publicidade e, portanto, dava visibilidade e respeito social. Não tem necessariamente a forma estética da exibição, como na visualidade dos enfeites de Kaaró, legitimado a partir do mito de Madjú-ã ou dos celeiros de Kiriwina, mas não deixa de ser, de algum modo, um apelo à visibilidade, à publicidade. E práticas assim os antropólogos conhecem bem. Marcel Mauss (2003) até lhes dedicou um ensaio a partir de diversos relatos etnográficos mundo e tempos a fora. Ora, o que acontece quando esta motivação, esta busca por prestígio, reputação, fama, honra, enfim, dispõe de uma conectividade global, virtual, onde as fronteiras entre o perto e o longe, entre o aqui e o lá, entre a aldeia e o mundo – e também onde o privado e o público foram desfeitas? Além disso, onde recursos tecnológicos visuais e imagéticos se encontram à mão, e mesmo constituam elementos fundamentais numa engrenagem de publicidade global?

Clique XIX

“...na fotografia o essencial... é o fato de que ela satisfaz, por um meio mecânico, nosso apetite de ilusão, e a ilusão ultrapassa as eras” (André Bazin).

Antes de chegar às redes sociais como fotografia, antes mesmo de ser fotografia, imagem analógica, cópia “fiel” – “mecanismo [a] nos oferecer um resultado idêntico à natureza” (Baudelaire), a técnica de nossa própria imagem [Diz Michel Serres (2003:64) que a representação da vida depende de nossas técnicas], pela qual apelamos ao olhar dos outros e aos nossos próprios, gerou outras tantas imagens. Todas, como a fotografia, digital ou analógica, expressão do desejo de sermos vistos, olhados, admirados, termos fama, sermos célebres, que é uma forma de buscar permanência, imortalidade, de nos furtarmos ao fluxo do tempo e demais fragilidades decorrentes de nossa condição, como disse acima Boris Kossoy (1989:74). Antes de dar forma à imagem fotográfica, antes de constituir tal técnica, este desejo, também necessidade de *sobrevida*, engendrou outras técnicas figurativas e outras formas

imagéticas do humano Giorgio Vasari (1511-1574), que dedicou parte da vida a coletar e registrar informações sobre arquitetos, pintores e escultores do Renascimento, publicadas em seu *Vida dos Artistas* (2011), assim inicia o prefácio, com o que contempla nossa questão:

Os egrégios espíritos, em todas as suas ações, movidos por vivo desejo de glória, não costumavam poupar-se ao trabalho, por mais penoso, a fim de alçar suas obras a um grau de perfeição que as tornasse estupendas e admiráveis para todo o mundo; nem a pouca fortuna de muitos podia retardar seus esforços para atingir graus supremos, de tal modo que pudessem viver honrados e deixar para o futuro a eterna fama de todas as raríssimas qualidades de que eram dotados. E, ainda que, em vida, tão louváveis diligências e desejos fossem altamente recompensados pela liberalidade dos príncipes e pela virtuosa ambição das repúblicas, sendo depois da morte também perpetuados perante o mundo pelo testemunho de estátuas, sepulcros, medalhas e outras memórias semelhantes, percebe-se claramente que a voracidade do tempo não só obscureceu em grande parte as obras deles e os prestigiosos testemunhos alheios, como também apagou e extinguiu os nomes de todos aqueles que nos foram conservados por algo mais que as mui vivazes e compassivas plumas dos escritores. Assim, considerando tais coisas e sabendo, não só graças aos exemplos dos antigos, mas também dos modernos, que os nomes e as inúmeras e belas obras de muitíssimos arquitetos, escultores e pintores antigos e modernos, em diferentes regiões da Itália, estão sendo esquecidos e vão desaparecendo aos poucos e de uma maneira que, a bem da verdade, não pode ser julgada senão como uma espécie de morte muito próxima, estando eu decidido a defendê-los ao máximo dessa segunda morte e conservá-los pelo maior tempo possível na memória dos vivos, tendo para tanto despendido muito tempo na busca das obras e diligenciado descobrir a pátria, a origem e os feitos dos artistas, extraindo-os com grande trabalho dos relatos de muitos idosos e de diversas recordações e escritos que seus herdeiros deixaram entregues à poeira, para repasto das traças, obtendo deles, finalmente, proveito e prazer, julguei conveniente, aliás, julguei dever meu, compor as memórias que o meu fraco engenho e pouco tino me permitissem. Portanto, em honra daqueles que já estão mortos e para benefício de todos os estudiosos, principalmente dessas insígnies três artes – arquitetura, escultura e pintura –, escreverei as vidas dos artistas de cada uma delas, de acordo com o tempo em que viveram, um a um, de Cimabue até hoje (5).

Vale lembrar, a propósito, que a maioria dos artistas de que se ocupa Vasari, sobretudo os pintores, como registra Jacob Burckhardt em seu *O retrato na pintura italiana do Renascimento* (2012), foram os que, em termos modernos, sob influência inicial da viva e realista pintura flamenca, fundaram a retratística ocidental, que immortalizou – salvou da morte, da “voracidade do tempo” – muitos indivíduos. Retratística moldada tanto com vistas à semelhança realista [talvez Baudelaire, que tanto criticou o culto à exatidão na fotografia de pessoas, desconhecesse esse aspecto do retrato pictórico, antecessor do fotográfico] quanto na idealização da figura individual [que aliás, lembra Burckhardt, tem, justo na pintura de retratos, um dos nascedouros da ideia de indivíduo], a “individualidade sublimada”, conforme suas palavras (137). Burckhardt fala, a respeito da retratística renascentista, em “forte espírito individualista” (69), “força individualizante” (77) e, entre outras passagens, registra a respeito:

...é preciso admitir que a *capacidade de retratar*, que se difundiu por completo, tornou útil também o sentido do retrato individual, quando considerou o retrato digno de representação individual e desejou evitar a sua aparição junto a outros, fossem esses santos, cidadãos ou demais personagens conhecidos (75).

É justamente nesse contexto, em que forças religiosas, por conta das cenas votivas, e profanas ou laicas, devido ao à busca do destaque individual, que Burckhardt fala em “força individualizante”. Diz, noutra parte (127), que no século XVI o retrato individual havia se “tornado um costume difundido nas casas mais abastadas”. E, a propósito das queixas de Baudelaire (1995:802) sobre os hábitos do povo, que se “vangloriava” de se fazer retratar em cenas “trágicas e graciosas da história antiga”, vale reforçar o evocado na citação de Burckhardt sobre santos e personagens conhecidos, pois, antes de se tornar inteiramente laico e privado, colocado em “lugares mais recônditos da casa” (141) burguesa renascentista, o retrato, como pintura voltada para a semelhança, começou como afresco, pintura votiva, coletiva, em cenas religiosas, bíblicas, em que o comitente se mandava retratar em destaque, como santo, apóstolo, rei mago, e, não poucas vezes, os circundantes tinham o rosto de contemporâneos:

Deve-se pensar, de todo modo, em histórias bíblicas, em episódios da Igreja primitiva ou em lendas, onde os personagens apresentam frequentemente os traços de contemporâneos; ou ainda em cenas alegóricas onde, em torno de caracteres abstratos, eram reagrupados homens célebres do passado e do presente (86).

A propósito desse hábito de se fazer retratar em cenas célebres ou ao lado de



personagens importantes, que, ao que parece, era o caso do hábito criticado por Baudelaire, vale lembrar que hoje, por conta das *selfies* nas redes sociais, o costume de fãs solicitarem autógrafos de seus ídolos está a ser *selfies* junto aos mesmos. E, para traçar um paralelo do que visto como mera coincidência, note-se [em conexão nada autorretrato de Filippino Lippi no afresco com episódio da crucificação de São Pedro (séc. XV), o destaque de seu rosto logo abaixo do quadro inteiro [ele está à direita, atrás do personagem de verde] e o da mulher

personagens importantes, que, ao que parece, era o caso do hábito criticado por Baudelaire, vale lembrar que hoje, por conta das *selfies* nas redes sociais, o costume



substituído por não pode ser casual] o



muito criticada por fazer uma *selfie* ante o cadáver do ex-candidato a presidente da República, Eduardo Cunha, em agosto de 2014.

Clique XX

Terá sido a mesma necessidade de se fazer ver, de se mostrar a outrem, de perpetuar-



se, que noutros tempos levou antepassados, no Ocidente e fora dele, a deixar suas marcas em paredes de cavernas, os “muraís” da época, ouso dizer, em breve

comparação com os muraís digitais. Neste aspecto, são duplamente significativas as figuras de mãos em negativo encontradas nas cavernas de Altamira, Espanha; Lascaux, França; e Maros, Indonésia⁶, datados em dezessete, trinta e quarenta



mil anos, respectivamente. Significativas, 1: por não serem desenhos, mas marcas personalizadas de quem ali esteve, alguém que, embora, tal como a vendedora de peixes de New Haven, referida por Benjamin (1985:93), não se o possa mais identificar, de fato ali esteve a

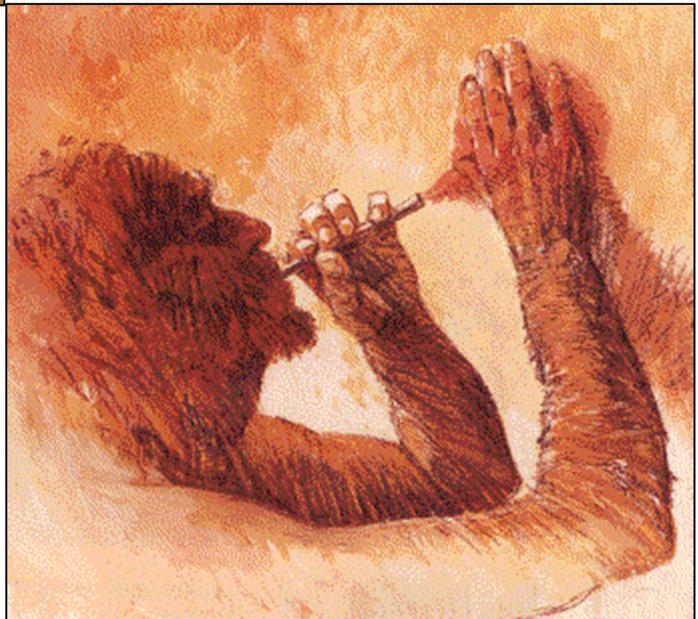
⁶ De cima para baixo, mão em negativo na caverna de Maros, Indonésia, datada em quarenta mil anos; mão em negativo na caverna de Lascaux, e na caverna de Altamira. Ver a respeito: <http://www.hominides.com/html/art/main-prehistoire.php>; <http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2014/10/arte-das-cavernas-ja-existia-na-asia-ha-40-mil-anos-revela-estudo.html>; <http://www.ancient-wisdom.co.uk/francelascaux.htm>; acesso em fevereiro de 2015.

pousar a mão na parede da caverna e sobre ela soprou o jato de pigmentos⁷; e, 2: porque, assim,



dada a tecnologia utilizada, semelhante ao estêncil, na pintura, e o fotograma, na fotografia, se registrava a única parte do corpo possível de representação direta: a mobilidade do braço permitia aproximar a mão do rosto, de modo a que o sopro e o jato de pigmentos se projetassem sobre ela, até o limite do antebraço. Num comparativo talvez exagerado, mas tão verossímil quanto aquele entre a ágora grega e a ágora cibernética, pode-se entender as mãos nas cavernas, dada sua personalidade, como precursoras

das *selfies* contemporâneas que hoje disputam espaço na linha do tempo, o mural coletivo das redes sociais. Aliás, ao que parece, elas também disputaram espaço nos murais do neolítico. A propósito desses autorretratos, note-se a inversão de papéis entre produtor e modelo da imagem, operada pelo desdobrar tecnológico: a mão, modelo paleolítico, veio assumir o lugar do



rosto na produção do retrato: o rosto, parte mais expressiva e personalizada do corpo, tornou-se, enfim, modelo. Nessa inversão, o braço, intermediário, também sofreu alterações representativas: a parte que ficava fora da imagem, agora entrou; a que ficava dentro, saiu. Não obstante, a diferença entre o autorretrato paleolítico e o fotográfico, diz Dubois (2011), a propósito das mãos

⁷ A imagem à esquerda é da caverna Chauvet, França (<http://www.hominides.com/html/art/grotte-chauvet.php>, acesso em fevereiro de 2015); a imagem ilustrativa da técnica se encontra neste site: <http://www.cape.k12.me.us/Twalls/T.W.wall15.html>, acesso em julho de 2015.

de Lascaux, “já é, de uma certa maneira, todo o dispositivo da fotografia que está em ação aqui” (116) e vê, na técnica do primeiro, o princípio mesmo da técnica fotográfica. Eis o contexto de suas observações na íntegra:

“Em Lascaux, isto é, na origem histórica da pintura, procedia-se portanto, em geral por essa técnica primitiva, aparentada ao decalque ou à impressão, o “padrão”. A relação indiciária de proximidade e de contiguidade físicas entre o signo (a mão pintada) e seu objeto (sua causa: a mão a ser pintada) é aqui das mais estreitas, das mais diretas, das mais aplicadas (“*aplicava-se a mão*”) possíveis. A imagem obtida é literalmente um traço, uma transposição, o vestígio de uma mão desaparecida *que estava ali*. Notaremos que em seu processo essa técnica implica ao mesmo tempo a presença de uma *tela* que sirva de *suporte* para a inscrição (a parede), assim como a *projeção* (que aqui opera pelo sopro), *originada* (o tubo como buraco e como foco), de uma matéria (o pó), que deverá ao mesmo tempo *colorir, desenhar e fixar* o todo. O resultado, imagem de um contorno por contato, aparece assim como uma *sombra* conduzida, mas uma sombra *em negativo*, figura em branco, em oco, esvaziada, pintura não pintada (“*soprava-se em torno*”) obtida por subtração, por preservação de um espaço virgem correspondente à zona que era muito exatamente recoberta pelo referente. Podemos pressentir: já é, de uma certa maneira, todo o dispositivo da *fotografia* que está em ação aqui. As mãos de padrão de Lascaux são até bem exatamente comparáveis a essa espécie de foto (que só faz explicar a ontologia de qualquer fotografia) que Man Ray chamou de “*Rayografias*” e Moholy-Nagy “*Fotogramas*”: fotografias realizadas sem máquina fotográfica, colocando objetos opacos e translúcidos diretamente sobre o papel sensível, expondo o conjunto assim composto à luz e revelando o resultado. A mimese não tem qualquer papel aqui (muitas vezes qualificaram-se essas fotos por contato de “*composições abstratas*”); importam apenas o princípio do *depósito* do objeto sobre o suporte e a *projeção* de uma luz que deixará virgem, à sua imagem, a parte do suporte coberta pelo objeto; a semelhança apaga-se diante da necessidade imperiosa da contiguidade” (116-117).

Clique XXI

Também interessante é a remissão de Dubois à fábula narrada por Plínio sobre a origem da pintura. Plínio, que situa esta origem mítica na relação amorosa entre a filha de certo oleiro e um jovem que, devido a determinadas circunstâncias, tem de partir para lugar distante. Na cena de despedida – “vê-se o quanto essa história já é de imediato da ordem da representação, da encenação, da narrativa, da ficção”, observa Dubois (117) -, os jovens estão num quarto onde uma fonte de luz – um fogo ou lâmpada – lhes projeta na parede a sombra. Então:

A fim de conjurar a ausência futura de seu amante e conservar um traço físico de sua presença atual, nesse instante precioso, todo tenso de desejo e medo, à moça ocorre a ideia de representar na parede com carvão a silhueta do outro aí projetada: no instante derradeiro e flamejante, e para matar o tempo, fixar a sombra daquele que ainda está ali, mas logo estará ausente (117-118).

Noutra versão desse mito de origem, versão de Vasari, o citado autor de *Vidas dos Artistas* (2011:68), ainda remissão de Dubois (123), também importante para meus propósitos,

consta que Gíges, o lídio, o mesmo sobre quem Platão narra o episódio do anel da invisibilidade, estava junto a uma fogueira, a olhar a própria sombra projetada na parede, então, tomando de súbito um pedaço de carvão, desenhou seu próprio contorno. A respeito dessa variação narrativa, em que, com relação à primeira versão, do casal de amantes, o enredo, a representação se desloca, se autorreferencializa com Gíges, Dubois ressalta que “a fábula situa explicitamente a própria origem da pintura no narcisismo (o desejo do outro é aí o desejo de si)”. Ao que acrescenta pouco depois:

Por outro lado, esse deslizamento narcísico da “primeira” pintura para o autorretrato de sombra abre também caminho rumo ao paradoxo. Sabe-se que qualquer autorretrato condensa na mesma pessoa duas instâncias bem distintas do processo de representação: o objeto a ser pintado e o sujeito que pinta. No autorretrato de pintura, essa condensação já coloca todos os tipos de problemas, teóricos e práticos, vinculados ao fato de o sujeito que se toma como objeto dever, em princípio, se quiser ser estrito, se pintar enquanto pinta, isto é, incluir em seu enunciado o próprio processo de enunciação deste. É a base do paradoxo, e qualquer autorretrato terá que se ver com isso (123-124).

Tal paradoxo, inerente, conforme Dubois, a todo autorretrato, sintomático do narcisismo – o desejo de si -, que denota, portanto, uma completude impossível, como impossível é a completude do traço, se mostra nos autorretratos em formas de mãos: único possível dada a tecnologia então disponível, em que o braço é cortado, signo da incompletude e da permanência do desejo como falta. Também nas redes sociais, antes das mencionadas câmeras frontais, que continuam limitadas quanto à representação inteira [há que se recorrer a espelhos], a falta se prolonga ou se repete na permanência impossível na “linha do tempo”, de onde a ocorrência do desejo sempre insaciável de permanência – e a necessidade de atualizar-se como *presença* sob a máxima existencial do “atualizo, logo, existo”. Seja nas *selfies* pré-históricas, seja nas contemporâneas, a falta dita as ações como desejo.

Clique XXII

A constatação de que a sociedade ocidental contemporânea é fundamentalmente imagética e visual é anterior ao *boom* do retrato fotográfico e toda sorte de imagens digitais nas redes sociais do ciberespaço, e teve em invenções como a fotografia, o cinema e a televisão, por exemplo, e na massiva popularização que tiveram, razões de tal diagnóstico. Através delas as imagens atingiram um tal nível e volume, que Baudrillard (1991) chegou a denunciar uma desreferencialização do real a ocorrer simultânea à plasmação do simulacro como hiper-real. Vilém Flusser (2011), por sua vez, constatou que, dada a proliferação e onipresença das

imagens fotográficas, o homem contemporâneo, disparador do aparelho que as engendra, submetido que é à lógica, ao programa do aparelho, tornou-se um funcionário desse aparelho, a viver em função do mesmo. Tivesse escrito hoje, quando a fotografia é produzida e exibida digitalmente nas redes sociais, talvez Flusser reconhecesse na lógica do aparelho um instrumento pró-autonomia do indivíduo contemporâneo – narcisista, sim; hedonista, também; mas, além disso, *atlético*: o que pode, hoje, *Atlas*, o titã? No conjunto dessa produção, reprodução e simulação imagéticas, não obstante as distintas cenas e cenários, a figura que lhes ocupa o centro, seja indiretamente, como alusão ou metáfora, como nas fotografias de fachadas de casas no nordeste brasileiro, obra de Anna Mariani, referidas por Patrick Pardini (2010), onde estas são mostradas sob fisionomia humana; seja como representação direta de pessoas desde a proximidade física com o dispositivo ótico, como num decalque [a contiguidade característica de todo índice (Dubois 2011, Jakobson 1999, Barthes 1984,)], é a figura humana seu mote fundamental. Aqui, como no enigma da Esfinge, trata-se, afinal, do humano. E, tal como na ameaça do enigma, trata-se, subjacente a toda representação, de lutar contra *certo* e “voraz” (Vasari 2011:05) devorador.

Clique XXIII

Nas redes sociais do Facebook o fluxo de imagens é tão grande, atualmente, que só computadores podem calcular. O que se percebe claramente, porém, é que, na dinâmica do mural coletivo, denominado “atualizador de notícias” [*news feed*], ou “linha do tempo” [*time line*], onde vêm disputar visibilidade para seus representados, elas passam, breves, como estrelas cadentes. Ainda que permaneçam nos álbuns virtuais particulares, só alguém com interesse específico vai até aí procurá-las. O mural coletivo é a vitrine mais concorrida. Procedentes de atividades cotidianas de mais de um bilhão e quatrocentos milhões de usuários espalhados pelo planeta, elas *signalizam* a existência desses indivíduos, a requerer atenção, via retorno [*feed back*] na forma de “curtida”, compartilhamento ou comentário públicos. Por outro lado, curtir, comentar ou compartilhar imagens, assim como quaisquer dados, também são modos de dar-se a ver, de atualizar-se, de sinalizar publicamente a própria existência. A propósito das imagens, um dos tipos mais destacados, é o retrato fotográfico. Sua função imediata nessas redes é representar o ator, titular do perfil, ante seus pares – aqueles a quem está virtualmente conectado. Mediamente, porém, defendo que, como na ameaça da Esfinge, trata-se, subjacente a toda representação, de lutar contra Aquele *devorador*. Luta trágica, incessante, não obstante o aspecto lúdico de superfície, e que se dá, fundamentalmente, como

expectativa de visibilidade, como apelo ao olhar e à atenção dos demais. Registro de existência à espera de reconhecimento. Assim, embora essas redes sociais sejam fenômeno cultural específico do contemporâneo, a produção imagética, a retratística que aí se efetiva, embora assimilável sob um ponto de vista sincrônico, penso que, dada sua abrangência planetária, atualização do processo de ocidentalização referido por Lévi-Strauss (1960:13-14), é mesmo lançando o olhar “mais longe”, conselho que ele recebe de Rousseau, o “fundador das ciências do homem” (Lévi-Strauss 1976), diacrônica, neste caso, que se pode compreender melhor o homem presente, hoje globalizado. Pois, seja no ambiente virtual, onde a tecnologia digital é o material “plástico” que dá forma e suporte às imagens, seja nas diversas épocas ou culturas, a produção de visibilidades se dá na forma de saberes tecnológicos aplicados a distintos materiais.

Clique XXIV

Em sua inquietante antropologia da imagem, em que chama a atenção para a compulsiva repetição, e, portanto, sobrevivência (*Nachleben*), na Cultura, de formas que se atualizam metamorfoseadas em renovadas figurações imagéticas, formas carregadas de *pathos* (*Pathosformeln*), energia vital (*Lebensenergie*), Aby Warburg (2013), no artigo *A arte do retrato e a burguesia florentina*, publicado originalmente em 1929, faz ver a relação entre a plasticidade dos materiais e o tempo, que propicia o domínio técnico de novos materiais destinados à figuração das formas: relação que se dá, portanto, mediante tecnologias desenvolvidas e aperfeiçoadas para esse fim, e disponíveis em dados momentos da história. Através delas e do material a que se aplicam, os homens produzem e reproduzem imagens de si, o que leva Warburg à afirmação de que o tempo é *plástico*. Para Didi-Huberman (2013:143), seu intérprete contemporâneo mais reconhecido, Warburg demonstraria magistralmente “o elo entre a plasticidade do tempo e a plasticidade do material”. A seguir Jacob Burckhardt (2012), que analisou o retrato na pintura renascentista, cuja motivação fundamental, segundo Bruckhardt, é o desejo de fama, Warburg mostra que a representação imagética dos indivíduos tem sua origem nos sarcófagos antigos e máscaras mortuárias, feitas em gesso ou estuque, reaparecendo posteriormente em forma de esculturas votivas de cera, a amontoarem-se nas igrejas florentinas até a superlotação, onde disputavam visibilidade [coincidência com as muitas mãos nas paredes das cavernas e as muitas *selfies* no mural digital?], e de onde, num deslocamento temporal todo particular, mas vital, *patético*, passaram, escultura de terracota ou pintura, aos retábulos de altar e afrescos renascentistas, para, por fim, surgirem como retratos nas paredes da aristocracia comerciante. Numa remissão a Vasari (2011), referência

fundamental a todo estudioso da imagem em geral (1511-1574), Warburg comenta: “Vasari relata que, decoradas com os retratos fiéis de seus antepassados, as máscaras mortuárias podiam ser encontradas em todas as casas florentinas, e a elas a pintura florentina devia a sua capacidade de retratar fielmente os mortos” (2013: 143). Sobre as esculturas de cera, os *voti*, tem-se que eram “diretamente moldados no rosto dos doadores” (Didi-Huberman, 2013: 143). E a comentar sobre os *voti*, de como superlotavam igrejas, diz Warburg a propósito da igreja da Santíssima Annunziata, em Florença:

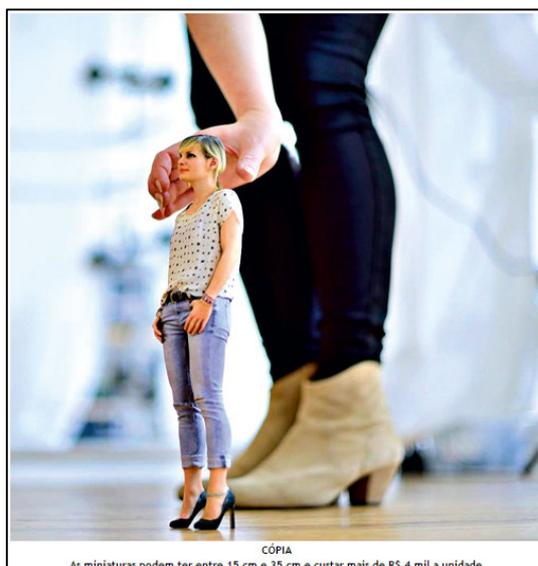
No início do século XV o número de figuras votivas tinha aumentado tanto que, em 20 de janeiro de 1401, a Signoria viu-se forçada a emitir um decreto para limitar aos cidadãos elegíveis membros de guildas superiores o direito de instalar uma figura (2013:126).

E sobre a situação, um século depois, na mesma igreja:

Já no início do século XVI, o número desses *voti* aumentou tanto que em pouco tempo não havia mais espaço para eles no interior da igreja. As figuras foram suspensas no vigamento e fixadas com cordas, e os muros tiveram que ser reforçados com correntes. Após os fiéis terem sido perturbados várias vezes por *voti* que caíam do teto, todo esse museu de cera foi banido para um pátio lateral, onde seus restos ainda podiam ser vistos até o final do século XVIII (142).

Clique XXV

A superlotação das igrejas italianas pelas esculturas de cera, que, se por um lado, dava conta da religiosidade do homem renascentista, por outro, dada o apelo por visibilidade pessoal dos retratados, o aspecto secular, faz lembrar o que diz Walter Benjamin a propósito dos álbuns fotográficos, tão recheados de imagens quanto as igrejas italianas mencionadas por Warburg, e a clamar por visibilidade. Aliás, hoje, a tecnologia digital permite reproduções individuais em forma de escultura através das impressoras 3D, como na imagem ao lado⁸. Benjamin (1991:225), cuja *Pequena história da fotografia* é publicada (1931) quando a então nova técnica de produção de imagens [fotografia] contava por volta de um século e cujo histórico envolvera diversas experiências tecnológicas em diferentes



⁸ Matéria a respeito aqui, de onde a imagem foi copiada: <http://economia.estadao.com.br/noticias/geral,o-selfie-ja-era-vem-ai-a-escultura-pessoal-com-impressora-3d,179771e>, acesso em abril de 2014.

combinações físico-químicas de materiais, faz ver, em trecho já citado, como ela substitui o retrato pictórico pelo fotográfico e leva ao costume dos álbuns fotográficos no ambiente doméstico, muito comuns até recentemente, quando passaram a ser substituídos pelos álbuns virtuais das redes sociais.

Clique XXVI

Olhar. Ser visto. Ter o “retorno” do que damos a ver. Publicar algo no Facebook é como pescar... É como lançar uma isca no invisível da água densa e turva do rio: no escuro do ciberespaço, não sabemos que peixes verão a isca. Mas, como no rio, fica-se na expectativa. E como na pesca de rio, há iscas para diversos tipos de peixe. Jogamos a isca e esperamos que ela atraia os peixes desejados. Em minha analogia, a linha é daquelas com múltiplos anzóis. Como na pesca, após atirar os anzóis à água profunda e turva, ficamos na expectativa das “mordidas”, das “beliscadas” – do retorno dos peixes. Nas malhas da rede social, como no rio, o retorno - *o feed back* – dos “peixes”, nossos amigos virtuais, nos deixa contentes, causa sensações de bem-estar, rápidos ou duradouros picos de prazer. Aqui, suas “mordiscadas” têm gradações: o qualitativo é a publicidade, o valor que mede nossa popularidade, isto é, nossa importância ou reputação entre os pares. As “curtidas” são as manifestações mais comuns, e em geral agregam valor pela quantidade. Mas, tudo depende do “tipo” de peixe que belisca: há peixes raros, como aquele amigo importante, seguido por muita gente, popular – um *hub*, grande conector -, um “nó” importante na rede: um “peixe grande”. Se ele curte sua isca, sua “mordida” pode ser vista por muitos dos que o seguem. Seu gesto pode ser imitado por quem quer agradá-lo. Muitas curtidas, muitos *likes*, e sua necessidade de dar-se a ver é momentaneamente satisfeita. Daí o prazer.

Clique XXVII

No dia-a-dia de nossa vida cibernética, digital e virtualmente conectada, nós, atores das redes sociais, damos a ver o que queremos dar a ver sobre nós mesmos. Publicamos o que é desejável publicar. Por outro lado, nem tudo que desejamos dar a ver, nós nos permitimos. O conteúdo publicado, então, resulta de um jogo de forças, um filtro entre desejo de mostrar e



autocensura. O que é censurável, por outro lado, como o que é desejável, varia de indivíduo para indivíduo. Por exemplo, quando uma de minhas amigas virtuais escreveu em sua rede, a queixar-se do marido – que, em plena noite do Dia dos Namorados, a deixara na cama, à espera de uma noite de amor, e passara a noite a ver

mulheres nuas na internet -, isto pareceu censurável aos olhos de suas amigas, que em comentários a seu *post*, a censuraram e recomendaram deletar. Ela não o fez. Tempos depois do ocorrido aparecer no mural coletivo, ambiente virtual para onde fluem as atualizações dos membros da rede, e onde a vi originalmente, procurei o registro em seu perfil e constatei que ela realmente não havia deletado. Noutro exemplo, chega a minha rede, compartilhado por um amigo, a sequência fotográfica de quatro imagens, duas delas autorretratos, feita por uma jovem durante acidente de carro sofrido no Paraná, que a publicou em sua rede social: nas duas *selfies* a moça se mostra com o rosto ferido e ensanguentado. O fato virou notícia num jornal de grande circulação,



cuja manchete diz: “Jovem faz *selfie* após capotar com carro no Paraná”⁹. Na legenda que escreveu ao compartilhar a notícia, aquele meu amigo diz (sic): “Para mundão que vou descer”.

⁹ <http://extra.globo.com/noticias/brasil/jovem-faz-selfie-apos-capotar-com-carro-no-parana-15196462.html>, acesso em 30 de janeiro de 2015.

Para ele, como para quem escreveu a notícia, há algo de inusitado, quiçá, censurável na atitude da moça. Mas, como se pode ver, ela decidiu publicar as imagens. Seu filtro entre desejo e autocensura lhe permitiu. Num terceiro e último exemplo, dado meu objetivo com ambos, um rapaz, cerca de 19 anos, membro de minha rede pessoal, e que recentemente tornou-se *vlogger* no Youtube – termo que se dá a quem tem um canal com vídeos autorais, mostra-se no próprio quarto, sentado na cama, a narrar, em meio a insossos efeitos sonoros e visuais, o que ele mesmo denomina “férias frustrantes” ocorridas no último final de ano. Salvo o desejo de esgarçar publicamente a própria intimidade, não há nada, do ponto de vista artístico ou de entretenimento, que justifique a publicação do vídeo, em cujo final, como é comum nesses canais, e após dizer que sua “vida é uma merda”, o autor conclama às pessoas curtirem o vídeo e se inscreverem no canal. Mas o que se experimenta ante a sofrível performance e seu teor, é aquele constrangimento, sentimento de ridículo, a que se costuma denominar “vergonha alheia” - e a impressão de que se está diante de um excesso e algum tipo de autodegradação.

Clique XXVIII

Os exemplos acima, classificáveis naqueles tipos que, *grosso modo*, denominei *caótico* e *non sense*, páginas atrás, vão claramente na contramão das práticas cosméticas, sem, contudo, nenhuma compensação aparente. Como explicá-los partindo-se da ideia generalizada, mas inquestionavelmente caolha, superficial, incompleta, das redes sociais como “sala de espelhos elogiosos” (Keen 2012:32)? Se as redes sociais da Web formam, até o presente, o conjunto tecnológico que melhor realiza o histórico e transcultural desejo de autoexibição, de dar-se a ver, e conferir o retorno disso - pela conectividade global, pela autopublicidade, assim como pela facilidade do *feed back* – elas, por outro lado, parecem apresentar um elemento distoante dessa tradição de tecnologias figurativas e de comunicação com fins de apresentação e reputação ideais, da “sala de espelhos elogiosos”, que, aliás, segundo estudiosos alemães (Krasnova et al. 2013), numa pesquisa divulgada no mundo inteiro, e com repercussão em diversos jornais brasileiros¹⁰, provoca sentimentos como inveja e solidão naqueles que acompanham esse tipo de exibição. Por outro lado, a focar o que considera um aspecto negativo das redes sociais, o filósofo italiano Umberto Eco disse recentemente, de modo a meu ver infeliz, que “as redes sociais deram voz a uma legião de imbecis”¹¹. Ora, como explicar esse

¹⁰ Aqui, por exemplo: <http://globo.com/rede-globo/jornal-da-globo/v/redes-sociais-promovem-mais-inveja-entre-as-pessoas-diz-estudo/2364020/>, acesso em janeiro de 2013.

¹¹<http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/a-conspiracao-dos-imbecis/>, acesso em 27 de junho de 2015.

tipo cacofônico de atualização de status [estado de ser] no sistema que, em tese, deve produzir significados cosméticos? De certo modo, como dito antes, se pode encontrar uma face cosmética em qualquer tipo de atualização de status: voltadas que são à atenção pública, para quem apelam, cada uma se constitui, além disso, num imperativo: “Olhai-me!”. Enquanto tal, para além do aspecto superficial a requerer fama e quaisquer outros bens superficiais que os homens almejem, este imperativo tem um sentido mais profundo: ele clama, fundamentalmente, por atenção: quererá dizer “Sê comigo!”, “Sê junto a mim!”, e isto é uma tentativa cosmética ante a solidão, o sofrimento, ante o caos, portanto. Com ele o ator compartilha, sobretudo, sua fragilidade, sua miséria, sua finitude, na forma de um aceno, um apelo, um imperativo - “Olhai-me!”. Ao revelar sua fraqueza, o ator fala de sua morte: *aquela devorador* de que falou Giorgio Vasari (2011:05); Jacob Burckhardt (2012:174), por sua vez, quando, por exemplo, a respeito de retratos pintados por Tiziano, diz que “diante do qual” – aborda o retrato do médico Parma (Galeria de Veneza) – “a força imponente da morte... devia fugir a passos largos”; os diversos estudiosos da fotografia aqui referidos, não discordam que ela, como gesto dirigido ao olhar tenha mensagem fundamentalmente distinta: Boris Cossoy (1989:74) vê na fotografia “uma fantástica possibilidade de autoilusão”, uma “saída digna para a imortalidade”; Susan Sontag (2004:85) diz que “a fotografia é o inventário da mortalidade”, que “As fotos declaram a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição, e esse vínculo entre fotografia e morte assombra todas as fotos de pessoas”; Philippe Dubois (2011), que dedica um capítulo inteiro do livro (109-157) a falar da fotografia como constituída pela lógica do índice, do “isso foi”, que implica necessariamente, por isto, uma relação com a perda, com o vazio, com ausência – signos da morte, diz, pouco antes:

Por mais que se diga que esta ou aquela foto acaba por encontrar seu sentido nela mesma, que sua carga simbólica excede seu peso referencial, que seus valores plásticos, seus efeitos de composição ou de textura fazem dela uma mensagem autossuficiente etc., jamais se poderá esquecer que essa autonomia e essa plenitude de significações só se instituem para virem revestir, transformar, preencher posteriormente, sob a forma de efeitos, uma singularidade existencial primitiva que, num determinado momento e num determinado local, veio se inscrever num papel tão bem qualificado de “sensível”. Essa *necessidade absoluta de uma dimensão pragmática preliminar à constituição de qualquer semântica* distingue radicalmente a fotografia de todos os outros meios de representação [grifos do autor].

É essencialmente por aí que se explica um bom número de usos e de valores do meio – valores e usos mais ou menos pessoais, íntimos, sentimentais, amorosos, nostálgicos, mortíferos, etc. -, usos sempre adotados nos jogos do desejo e da morte... (79).

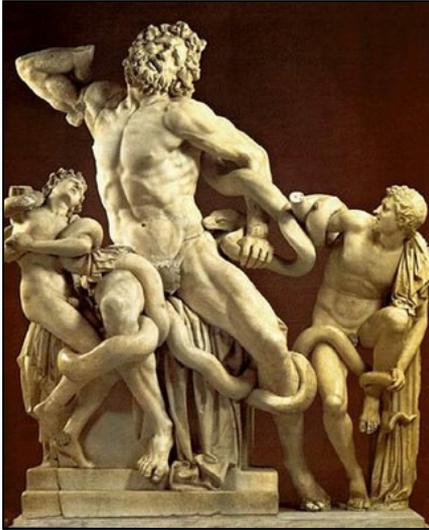
A propósito do que denominei acima imperativo - o “Olhai-me!”, mote fundamental com que, nas redes sociais, seja pela imersão com que, como dito em capítulo anterior, buscamos uma fusão aos demais, lembro que a conectividade, mesmo antes das tecnologias digitais, tem, para além da sociabilidade e eventuais frivolidades, um fundamento existencial

trágico – aquela dimensão que, a meu ver, conforme antecipado no trecho em que falei dos tipos de “*posi*” [cosmético, caótico, cínico...], subjaz a toda tentativa e proposta de significado -. Por exemplo, ao cogitar sobre a origem das línguas [instrumentos de conexão, primariamente], Rousseau, que também se ocupa de entender a origem da sociedade, a tal ponto de fazer das duas uma só questão no *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1973a), afirma, no *Ensaio sobre as origens das línguas* (1973b:189-191), que dois apelos fundamentais estão na origem das mesmas: “Amai-me!” [*Aimez-moi*] e “Ajudai-me!” [*Aidez-moi*]. Em tempos de redes sociais e sua paisagem fundamentalmente visual, imagética, o “Olhai-me!” é um correspondente direto daqueles imperativos, a revelar, que também aqui, onde, apesar do princípio utilitarista da máxima felicidade e de que “conectados vivemos melhor”, é esta velha e mesma dimensão trágica quem nos impulsiona ao gesto cosmético, a revelar aquilo que Aby Warburg (2015:269), em sua peculiar antropologia da imagem denomina “tendências harmonicais”. Para Warburg, é da dimensão trágica, âmbito de todos os perigos que cercam o homem, dentre os quais a morte é o maior, que nasce o temor, o medo (*Phobos*), e sinais de perigo provocam excitações visuais ou acústicas - “reflexos fóbicos” - como medidas defensivas, processo este no qual forças de morte [subjacentes ao perigo] e vida [implícitas no reflexo fóbico], configuram estilos, formas, imagens.

Clique XXIV

Misto de filósofo, antropólogo visual e historiador da arte, Warburg analisou a pintura florentina renascentista, assim como outros fenômenos artísticos e culturais não-ocidentais, sob o pressuposto de que a Cultura (inicialmente, pensa na ocidental, e depois também em vertentes não-ocidentais), é atravessada por forças sempre ativas, decorrentes da percepção trágica da existência, as quais, postas em movimento incessante, produzem manifestações culturais diversas, como a literatura e as artes plásticas, mas também fenômenos figurativos ou rituais exteriores ao campo das chamadas Belas Artes, nas quais as formas e o conflito dessas forças - de vida e de morte; de razão e desrazão (Páthos) - são cristalizadas na forma de tensões. Tal concepção, inspirada na teoria nietzscheana exposta em *O nascimento da tragédia* (Nietzsche 2005) leva Warburg à elaboração de conceitos fundamentais como *Nachleben* (Sobrevivência), pelo qual interpreta a movimentação subterrânea dessas forças, cujas formas, como dito, se manifestariam plasticamente nas obras em formas *patéticas* (de Páthos); e *Pathosformeln* (Fórmulas de Páthos), com o qual designa as referidas manifestações estéticas, formais,

daquelas forças sempre em movimento, sempre intensas, tensas, ativas. Forças e formas



“sobreviventes” (Didi-Huberman 2013). Desse ponto de vista, em que as imagens compõem “campos de força atravessados por tensões” (Michaud 2013: 295), imagens e obras de arte manifestariam elementos inconscientes e estranhos à intenção dos autores, enquanto fenômenos culturais, pois, subterraneamente a tais intenções, resultariam dessa tensão. Tal concepção levou Warburg a pensar a História da Arte sob uma perspectiva não

atravessada por abalos, que, não obstante, a despeito do sugerir, não repetem o idêntico, mas mediante de *Diferença e repetição*, de Didi-Huberman (2013), destacado de Warburg. Neste forças em tensão; sob formas que, de certo modo, mesmas. *Primavera de Sandro Botticelli* originalmente em 1893, por



linear, não-evolutiva, rupturas, retornos e repetições que tal informação possa “mesmo” enquanto tal, como diferenças formais, no sentido Deleuze, conforme a leitura de intérprete contemporâneo mais caso, o que se repetem são as sempre outras, alteradas, ainda Em *O nascimento de Vênus e A* (2013), publicado

exemplo, Warburg demonstra, num recurso à literatura poética latina, assim como à teoria da arte da época, como essas forças – “forças figurativas do estilo” (2013:3) - aí se movimentam até sua cristalização formal, digamos assim, na pintura do Quattrocento. Posteriormente, ao assistir ao “ritual da serpente” [em 1895-96, registrado em *Imagens da região dos índios pueblós na América do Norte* e textos afins (2015:199-287)], cerimonial dos índios pueblós, autóctones do Novo México e Arizona, no qual estes manuseiam e dançam com cascavéis a fim de, mediante o simbolismo mágico do ritual, pautado na semelhança entre a serpente (representação das forças naturais terrenas) e o relâmpago (representação das forças naturais celestes), prenúncio da chuva e das boas colheitas, aquela cultura domina as forças da natureza do alto e de baixo – domínio este que é uma forma



de, embora temporariamente, dominar a morte, “salvar-se”, sobreviver à tragédia cotidiana do viver. “O réptil venenoso”, diz Warburg, “é o símbolo daquilo que o homem precisa superar externa e internamente junto às forças demoníacas da natureza”. Warburg denomina “demoníacas” as forças patéticas, irracionais, relacionadas à experiência trágica, que, afinal, também é a de culturais não-ocidentais, e que, para nosso autor, a partir da experiência junto aos pueblos, encontrariam na imagem da serpente, no movimento serpentiforme, e, fundamentalmente, no amontado de cobras em movimento que presenciara por ocasião do ritual, a imagem que lhe permitiria pensar sua dinâmica, seu movimento subterrâneo na cultura, a configurar estilos, formas plásticas, patéticas! (*Pathosformeln*), que aí se “enrodilham” em movimentos de sobrevivência (*Nachleben*), a envolverem a experiência humana da tragédia, a partir da qual se manifestam nas artes, rituais, imagens, das quais, para Warburg, o antigo conjunto escultórico, o *Laocoonte*, que representa o sacerdote de Apolo, juntamente com os filhos, envolvidos por serpentes mortais, numa “incorporação ostensiva do máximo sofrimento humano” (Warburg 2015:239), talvez seja a expressão paradigmática. Em todo caso, além da serpente, imagem privilegiada, cuja forma “apresenta um máximo de movimento e um mínimo de superfície” [caso também do relâmpago] (2015: 263), Warburg vê na figura animal, qualquer animal, uma referência às forças irracionais da natureza. A propósito, figuras míticas e híbridas, antropomórficas, como são o centauro e os sátiros, referências de Dioniso, a meio caminho entre a animalidade e o humano, o alto e o baixo, entre Dioniso e Apolo, também são vistas como representações desse “campo de forças”, do eterno conflito a envolver o homem, cuja recorrência a imagens expressaria o que chama de “tendências harmonicais” (2015:269), pelas quais busca “instaurar a ordem diante do caos” (263). Warburg, que dedicou a vida à elaboração do Atlas *Mnemosyne* [“uma história da arte sem palavras”, “uma história de fantasmas para adultos”, lembra Etienne Samain (2012:63)], um total de sessenta e seis pranchas com imagens organizadas segundo o princípio da *Nachleben* e da *Pathosformeln*, base tanto de sua História da Arte como de sua Antropologia, é a inspiração teórica para boa parte da tentativa de compor, neste meu texto, uma atuação no campo da Antropologia Visual, sobretudo na concepção sobre a imagem e no modo como as imagens que o constituem estão distribuídas, segundo uma concepção de montagem e conexão interna. A propósito, Samain, antropólogo belga vinculado à Antropologia Visual, da Universidade de Campinas – Unicamp. -, cujo livro *Como pensam as imagens* (2012) me apresentou Warburg, diz (63), numa citação da edição original de *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, de Georges Didi-Huberman (2013) [*L’image survivant. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002:48-9)] - na edição brasileira, o trecho se encontra à página 40 -:

Para Warburg, com efeito, a imagem constituía um “fenômeno antropológico total”, uma cristalização, uma condensação particularmente significativas do que é uma “cultura” [Kultur] em um momento de sua história. Eis o que é necessário entender primeiro na ideia, cara a Warburg, de uma “potência mitopoética da imagem” [*die mythenbildende Kraft im Bild*] [...] Com poucas palavras, a imagem não devia ser dissociada do *agir* global dos membros de uma sociedade. Nem do *saber* próprio a uma dada época. Nem, evidentemente, do *acreditar*: aí reside outro elemento essencial da invenção warburguiana, que foi a de ter aberto a história da arte ao “continente negro” da eficácia mágica – mas também litúrgica, jurídica ou política – das imagens.

Clique XXV

Em *Cibernética*, campo em que se situam os dispositivos tecnológicos inteligentes que dão realidade à Web e às redes sociais, o fenômeno dos *posts* com teor *cosmético* ou *caótico* e suas modulações nos tipos ou funções *crítica*, *cínica* e *híbrida* pode ser interpretado à luz de sua teoria da informação, para quem informação é nosso modo de ajuste à contingência do meio ambiente, processo este que implica, por conseguinte, leitura ou apreensão sensível do mesmo através dos veículos de entrada - nossos sentidos e sistema nervoso -, processamento cerebral do teor captado, e retorno, mediante o sistema nervoso e muscular, na forma de ação [saída] qualitativamente adequada às circunstâncias com vistas àquele ajuste, o que pode implicar, por conta disso, uma intervenção ou *controle* no meio, na medida em que tal ajuste requerer. Tal processo implica a noção de sistema, aplicado a nosso organismo, como enclave mais ou menos equilibrado, isto é, no qual subsiste alguma *ordem*, que, no entanto, tende necessariamente, de acordo com a segunda lei da termodinâmica, conforme a qual todo e qualquer sistema tende ao *caos*, ao desequilíbrio, à deterioração: à morte, enfim. A tendência ao caos é identificada como *entropia*, enquanto que o dispositivo de equilíbrio resultante do processo que envolve a *informação* e o *controle* com fim àquele ajuste é denominado *homeostase*. Assim, pensando a interconexão mundial como sistema formado pelos indivíduos, suas redes sociais, a envolver sistemas orgânicos, maquínicos e sociais, e cada uma delas também como subsistemas, tem-se que o movimento observado – naquilo que diz respeito a minha pesquisa, isto é, a publicidade ou visibilidade -, tem-se que os fenômenos destacados e classificados como *cosméticos* e suas variações, são perfeitamente compreensíveis como característica normalmente atribuída ao funcionamento de qualquer sistema, seja ele orgânico, maquínico, social, híbrido, como é a grande rede, ou de outro modo. Assim, por exemplo, quando um indivíduo qualquer publica em sua rede, aos olhos de seus amigos, características que considera vantajosas e admiráveis, corresponda elas ou não a um estado de coisas objetivo, isso implica sempre numa forma de manter ou produzir equilíbrio, bem-estar, mediante o retorno [ou realimentação], *feed back*, dos

amigos, que verão na oportunidade uma forma de também expandir sua ordem interna ou isto lhes provocará desequilíbrio, como aponta a pesquisa alemã. Por outro lado, a entropia é algo que também diz respeito à informação, que tende a se deteriorar em todo seu processo de geração e transmissão, de modo que a tendência ao caos, realidade que a atinge, também repercutirá, conforme a potência de seu alcance na rede, pelo sistema afora. Quando um indivíduo publica algo inteiramente caótico, sua atitude e informação pode ser entendida como expressão mesma da *entropia* [ruído] experimentada subjetivamente, mas também como uma tentativa de retroação, de ação em busca de reintroduzir o equilíbrio ou homeostase, isto é, como tentativa de ajuste pelo apelo ao olhar solidário dos amigos, apelo este e possível retorno subsequente, que envolverão o grande e complexo enclave: a comunidade mundial - ou uma ou várias de suas partes – interconectada, formada por atores orgânicos e maquínicos. Do mesmo modo, as funções *cínica* e *crítica* podem ser lidas como expressões dessa dinâmica interna do próprio enclave em meio à tendência ao caos e a necessidade de reequilibrar-se. Não obstante, diz Norbert Wiener (1984), criador da Cibernética - que via nos sistemas maquínicos e autômatos, dotados da capacidade de aprendizado e inteligência artificial, um auxiliar na luta humana contra a entropia – a tendência ao Caos é algo que diz respeito ao próprio universo como um todo, o qual, por conta disso, assim como suas partes, assim como os homens, perecerá: questão de *tempo*. Tempo, o grande devorador mencionado por Vasari (2011:05); Tempo, que a mitologia grega imaginou na forma de um Titã, Chronos, devorador dos próprios filhos; Tempo, signo da Morte. Também na cibernética o problema trágico existe. Máquinas, homens... enclaves circunstanciais em que a *ordem*, seja como vida, seja como programa lógico-racional que caracteriza os autômatos, são atravessados pela tendência ao *caos*, que os arrastará inevitavelmente. No fim, toda forma de ordem sucumbirá. – “A vida é uma ilha, aqui e agora, num mundo agonizante”, diz Wiener (94). Influenciado pelas ideias do físico e estatístico americano Willard Gibbs (1839-1903), cuja Física, diferentemente da de Newton, que, diz Wiener, “descrevia um universo em que tudo acontecia precisamente de acordo com a lei; um universo compacto, cerradamente organizado, no qual todo futuro depende estritamente de todo passado” (09), a concepção de Gibbs, complementada pelos franceses Borel e Lebesgue, apresenta um universo contingente no qual, por conta disso, acontecimentos futuros são apenas prováveis. “O que aconteceu à Física desde então”, explica Wiener, “foi que se abandonou ou modificou a rígida base newtoniana, e a consequência gibbsiana agora se ergue, desnudamente, como alicerce integral da Física” (12). Sob tal alicerce, o *acaso* é admitido na Física – “não apenas como um instrumento matemático, mas como parte de sua mesma trama” (13). A

admissão do acaso implica, por consequência, na introdução, pelo menos em parte, de um princípio de *irracionalidade*, pano de fundo da entropia. Consequentemente:

Conforme aumenta a entropia, o universo, e todos os sistemas fechados do universo, tendem naturalmente a se deteriorar e a perder a nitidez, a passar de um estado de mínima a outro de máxima probabilidade; de um estado de organização e diferenciação, em que existem formas e distinções, a um estado de caos e mesmice. No universo de Gibbs, a ordem é o menos provável e o caos o mais provável.

Todavia, enquanto o universo como um todo, se de fato existe um universo íntegro, tende a deteriorar-se, existem enclaves locais cuja direção parece ser o oposto à do universo em geral e nos quais há uma tendência limitada e temporária ao incremento da organização. A vida encontra seu *habitat* em alguns desses enclaves. Foi com esse ponto de vista em seu âmagô que a nova ciência da Cibernética principiou a desenvolver-se (14).

A finalidade da Cibernética, então, em resumo, é contribuir para o controle da tendência à desordem, em nosso enclave, mediante a realimentação do equilíbrio no sistema social, com o desenvolvimento de sistemas inteligentes, autômatos e dotados da capacidade de aprendizado e intervenção, produzir uma inversão temporária e local na direção normal da entropia. A tal inversão temporária, Wiener denomina progresso (37). Sabe, no entanto, que a ideia de progresso, tal como impulsionada “nos últimos quatrocentos anos”, comprometeu recursos naturais, de tal modo a se constituir, ela própria, posta em prática, num agente ameaçador do próprio equilíbrio necessário à sobrevivência. Ante isto, comenta:

Modificamos tão radicalmente nosso meio ambiente que devemos agora modificar-nos a nós mesmos para poder viver nesse novo meio ambiente. Não mais podemos viver no antigo. O progresso não só impõe novas possibilidades para o futuro como também novas restrições. Parece quase como se o próprio progresso e a nossa luta contra o aumento de entropia deveriam terminar no caminho descendente do qual estamos tentando escapar. Entretanto, esse sentimento pessimista condiciona-o apenas a nossa cegueira e inatividade, pois estou convencido de que uma vez que tomemos consciência das novas necessidades que o novo meio ambiente nos impõe, assim como dos novos meios de que dispomos para atender a tais necessidades, talvez decorra longo tempo para que nossa civilização e nossa raça humana venha perecer, embora tenham de perecer, assim como todos nós nascemos para morrer. Contudo, a perspectiva de uma morte final está longe de se constituir em completa frustração da vida; isso é tão verdadeiro para a civilização e a raça humana quanto para cada um de seus indivíduos componentes. Possamos nós ter, para enfrentar a eventual ruína de nossa civilização, a mesma coragem com que enfrentamos a certeza de nossa morte pessoal. A simples fé no progresso não é uma convicção própria da força, mas própria da aquiescência e, por isso, da fraqueza (47).

Fraqueza, fragilidade que, cotidianamente – *temporalmente* – seja como queixa ou celebração, tiradas inteligentes ou nosso retrato no aeroporto, a sós ou com amigos, preenchem os murais das redes sociais, espaço ironicamente denominado “linha do tempo” [lembrems do devorador dos próprios filhos] em tentativas de atualização, isto é, supressão do tempo na forma do presente. As atualizações de status, apelos ao olhar dos amigos, são fenômenos temporais. Enquanto tais, se “organizam”, e “ordenam” temporalmente. As aspas querem ser irônicas, pois na linha do tempo, mural coletivo, a forma de organização é, sintomaticamente, uma maneira

do *post* – *atualização* – não permanecer atual; não se presentificar, salvo por alguns minutos ou segundos: tentativas de presentificar, as atualizações de status apenas expressam o estado de ser: sua derrisória e trágica condição.

Clique XXVI

A gatinha que acolhemos da rua, perto de casa, certa noite, após um dia chuvoso, ao confundi-la com a nossa, que se perdera duas semanas atrás, deixando a nós e nossos filhos desolados, estava magra, faminta, e, o que nos deixou ainda mais penalizados, tinha um dos olhos saltado da órbita, protuberante, a lhe deixar com a parte óssea superior ao olho muito elevada e um aspecto desagradável à vista. A gatinha que se perdera também fora acolhida da rua, com seu irmãozinho, recém-nascidos, e foram criados com muito carinho, mimos de nossos filhos e cuidados veterinários. Seu sumiço nos deixara apreensivos, e a sensação de pensar que ela, acostumada com o carinho e conforto, estivesse a sofrer pelas ruas era angustiante. A verdade é que não tornamos a encontrá-la... Mas naquela noite em que seguíamos bem devagar pela rua enlameada, na região de sítios em que a perdemos, e a luz do farol incidiu sobre a gatinha com seu mesmo tipo físico e coloração, nosso coração saltou no peito, e minha esposa desceu do carro imediatamente para apanhá-la. Pensamos na alegria de nossos filhos ao chegarmos em casa! Mas, ao retornar com o animal no colo, minha esposa, que já havia percebido o problema, me mostrou, e ficamos realmente sensibilizados, a lamentar o sofrimento porque passara, a violência que fizera seu olho saltar daquele modo. Ao chegarmos em casa, na cidade, dez quilômetros distante daquele ponto, porém, nossos filhos, que nos aguardavam e conheciam bem certos traços da gatinha perdida, perceberam que esta não era aquela... E agora, o que fazer? Hoje, cerca de quatro meses depois daquela noite, e após várias tentativas junto ao veterinário, e uso de medicamentos diversos, de curar o olho doente, lacrimejante, ela, com um cone protetor na cabeça, se recupera da cirurgia que lhe extraiu o olho e o aspecto desagradável, agora inteiramente adaptada à família, que além dos dois filhos e do outro gatinho, tem ainda uma cadela vira-lata. No momento em que escrevo este relato, a gatinha, que esteve embaixo da mesa por algum tempo, agora me olha, de longe, no quintal do mesmo sítio próximo do qual foi encontrada, totalmente ignorante de que virou estrela em minha tese; mas sua expressão serena e descontraída me diz que está feliz. Minha interpretação é baseada no que diz Charles Darwin em *A expressão das emoções no homem e nos animais* (2012:58 – ver imagem copiada desde tal página, abaixo). Mas, qual a razão deste relato? É o comportamento intenso e

insistentemente apresentado durante seus primeiros meses de convivência e adaptação conosco,



em que ela se aplicava a se mostrar, em que buscava - para usar expressão a esta altura bem repetida neste texto - “dar-se a ver”! Sabe-se que os gatos costumam roçar em paredes, móveis, pernas humanas e objetos alhures para demarcar território, o que fazem pela liberação de certos odores perceptíveis por outros gatos, com o que dão notícia de si: espalhar o próprio cheiro é estender-se pelas dimensões do ambiente. O cheiro, de certo modo, lhes dá visibilidade para além dos limites físicos do próprio corpo. Ora, nos primeiros meses conosco, e num processo decrescente, hoje equilibrado, além desse comportamento de fundo comum a todo

gato, a insistência, a repetição com que ela o fazia me chamaram a atenção, e vi nisto - assim como em seus não menos constantes e insistentes atos de atravessar meu caminho para onde quer que eu me dirigisse [ou meus familiares] a, literalmente, *fazer-se notar*, *fazer-se ver* - uma similaridade com o comportamento do ator que torna constantemente à linha do tempo para atualizar sua existência, a *fazer-se presença*, *presente*, no que parece uma “assimilação cibernética e inconsciente” da tese de George Berkeley (1992:13; 32; 41 [§§ 3, 98 e 139], segundo a qual *esse est percipi (aut percipere)* - ser é ser percebido ou perceber. Seu gesto será ainda, caso se queira, uma curiosa paráfrase existencial desvirtuada da famosa conclusão de René Descartes (2004:45), a assim se expressar: “Atualizo, logo, existo”. A similaridade na luta por visibilidade, que é, *pari passu*, contra o anonimato e a invisibilidade, aproxima, em minhas associações, o ator da rede social e minha gatinha, tantas vezes ignorada, tornada invisível à beira da rua ante a indiferença dos passantes, com o que se expunha cada vez mais à morte, contra a qual seu gestos e insistência eram uma forma de luta. Também pode ocorrer que justamente sua insistência tenha levado alguém a agredi-la e roubar-lhe metade da visão, remetendo-a, assim, ainda mais à obscuridade, maior proximidade da morte, a redobrar-lhe os gestos, cujo reflexo permaneceu mesmo depois que a fortuna lhe veio sorrir. Os gestos repetidamente insistentes de minha gatinha estendiam seu corpo, sua presença, via odores e aparições, a todos os ambientes da casa, duplicada, triplicada, e daí em diante, em cada um dos lugares em que se esfregara ou mostrara. É como crescia em presença, agigantava-se, tal como fazem os gatos em situação de perigo [o perigo de morte é o maior de todos!], em que ampliam seu tamanho como a parecerem maiores a fim de assustarem o inimigo, como fala Darwin (2012) neste trecho:

Os gatos, quando amedrontados, ficam bem erguidos e arqueiam suas costas de uma maneira bem característica e ridícula. Eles cospem, chiam ou rosnam. O pelo ao longo de todo corpo e especialmente na cauda fica arrepiado. Nos exemplos que pude observar, a base da cauda estava levantada e sua porção distal jogada para o lado; apesar de que às vezes a cauda fica só um pouco levantada mas curvada da base até a ponta (ver fig. 15 [que eu também reproduzo, aliás]). As orelhas ficam para trás, e os dentes, expostos. Quando dois filhotes brincam, frequentemente um tenta assustar o outro dessa maneira. Pelo que vimos nos capítulos anteriores, todos esses traços expressivos são inteligíveis, excetuando-se o forte arqueamento das costas. Sinto-me inclinado a acreditar que, assim como os pássaros, que estufam sua plumagem, esticam as asas e cauda para parecer tão grandes quanto possível, também os gatos erguem-se ao máximo, arqueiam as costas, com frequência levantam a base da cauda e arrepiam os pelos com a mesma finalidade. Dizem que o lince quando atacado arqueia suas costas, e assim foi retratado por Brehn. Mas os tratadores no jardim zoológico jamais viram alguma tendência desse tipo em felinos maiores como tigres, leões etc.; e estes têm poucos motivos para assustar-se com algum animal (112-114).

Também os atores das redes sociais se duplicam, triplicam, estendendo-se: agigantam-se via conectividade, fotografias e gestos a superlotarem o mural coletivo, e às vezes uma mesma fotografia com sua presença, como nos retratos aqui inseridos. O mural coletivo é como as paredes das cavernas do paleolítico, que mãos em negativo, “*selfies*” da época, dada a limitada tecnologia autofigurativa disponível, vinham superlotar; como os pátios das igrejas medievais, superlotados de estátuas votivas de cera, feitas à imagem, semelhança e tamanho natural dos devotos, cujas roupas também vestiam. Depois que adentraram as casas burguesas do renascimento como hábito difundido, relembro Burckhardt (2012:127), vieram recheiar os nos consoles e *gueridóns* de que fala Walter Benjamin (1991:225). Mais tarde, quando as máquinas fotográficas caíram nas mãos do povo, eram as próprias casas que se recheavam delas, como destaca Susan Sontag em seu famoso ensaio de 1977 (2004), vinte anos antes de surgir o primeiro site de redes sociais. Sontag situava o curso então atual desse abrangente processo de produção de retratos. “Desde seu início”, diz ela, “a fotografia implicava a captura do maior número possível de temas”, ao que acrescenta pouco depois: “A subsequente industrialização da tecnologia da câmera apenas cumpriu uma promessa inerente à fotografia, desde seu início: democratizar todas as experiências e traduzi-las em imagens” (2004:18). E situava o lugar da câmera e da fotografia nos costumes então contemporâneos:

Em época recente, a fotografia tornou-se um passatempo tão difundido quanto o sexo e a dança – o que significa que, como toda forma de arte de massa, a fotografia não é praticada pela maioria das pessoas como uma arte. É sobretudo um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder.

... Segundo um estudo sociológico feito na França, a maioria das casas tem uma câmera, mas as casas em que há crianças têm uma probabilidade duas vezes maior de ter pelo menos uma câmera, em comparação com as casas sem crianças. Não tirar fotos dos filhos, sobretudo quando pequenos, é sinal de indiferença paterna, assim como não comparecer à foto de formatura é um gesto de rebeldia juvenil (18-19).

Hoje a maioria dos indivíduos tem câmeras digitais. Um bilhão e meio dessas pessoas está no Facebook a duplicar-se, agigantar-se nas fotografias. Com a interconectividade, estão mais próximas, sentem-se mais protegidas – “conectados vivemos melhor”. Com elas a cultura contemporânea encontrou uma forma de, como diz o dito popular, “unir o útil ao agradável”. Não será difícil associar esta proliferação de imagens, tentativas inconscientes de resistir ao inimigo amedrontador, porque ameaçador, com a afirmação de Aby Warburg, para quem imagens podem provir, entre outras fontes, de “reflexos fóbicos” (2015:269).

Clique XXVII

Mas atualizar-se na “linha do tempo” do mural virtual, sempre movente, sempre em devir, é um “Trabalho de Sísifo”, o personagem da mitologia que foi castigado a rolar eternamente uma pedra desde baixo até o alto da montanha, pedra que antes de chegar ao topo despencava para baixo, levando o personagem a rolá-la outra e outra vez, indefinidamente. Na linha do tempo, como é curiosamente denominada a dinâmica temporal da tela, os posts, atualizações de status [estados de ser], são remetidos para fora do ambiente visual, na medida em que outros atores postam: eles são “rolados” para “baixo” da tela, cujo espaço limitado mantém visível apenas os posts mais recentes – o que leva os atores a, se quiserem “permanecer” visíveis, atualizados, atuais, presentes, têm que atualizar outra e outra e outra vez, sem fim. “Trabalho de Sísifo”, digo, porque, a meu ver, expressa a dolorosa e trágica experiência do ator, que é uma experiência do tempo, o devorador de que falava Vasari; experiência de si como duração sempre ameaçada, como presença, duração sempre entrecortada, intermitente, a demandar, por isso, novas investidas na tela-vitrine-mural, novas subidas da montanha a rolar a pedra sempre e outra vez desobediente.

Clique XXVIII

O “mural coletivo”, “linha do tempo” é também denominado “*news feed*” - alimentador de notícias. Nesta trágica experiência o homem contemporâneo em fluxo na rede transforma-se em *news*, doses intermitentes de pequenas novidades, pequenas notícias, pequenas narrativas textuais - verbais ou imagéticas - a falarem do banal, do ordinário, do ridículo, do *caótico*, quando, a contrariar a lógica da “sala de espelhos” já não denotam

necessariamente reputações positivas, mas denúncias da própria fragilidade por todos vivida, como a “mulher da noite dos namorados”. De segundo a segundo, de milésimo a milésimo, unidade mínima racional da ordenação do tempo, novas atualizações, novas exibições passam na tela-vitrine para logo em seguida desaparecer, remetidas para baixo, para o passado, ao limbo abaixo da tela, e ainda que estas possam ser *momentaneamente* recuperáveis pela barra de rolagem, seu destino é mesmo o limbo ou o porão, depósito cansativo e tedioso de todas as atualizações particulares, a linha do tempo do ator, para onde só os realmente muito curiosos e com *tempo* disponível, o que é raro, se põem a vasculhar, como certos pesquisadores.

Clique XXIX

Atualizar-se como novidade é atualizar a hoje velha lógica do *novo* que, segundo Walter Benjamin, em *O narrador* (1994), alimentava a imprensa: a informação como notícia. No contexto referido a imprensa vinha substituir a narrativa tradicional, expressão de outra relação social com o tempo, o longo tempo da tradição, os jornais, voltados para a informação enquanto notícia do cotidiano espetacularizado e fragmentado em novidades momentaneamente impactantes, logo envelhecidas, passadas, a requererem outras e mais outras:

Villmessant, o fundador do Figaro, caracterizou a essência da informação com uma fórmula famosa. “Para meus leitores”, costumava dizer, “o incêndio do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri” (203).

“A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento”, diz Benjamin (204).

É a radicalização desta relação fragmentada com o tempo que as redes sociais, onde o indivíduo mesmo, em seu cotidiano comezinho, tornou-se informação, vêm expressar no *news feed* personalizado. A experiência do tempo é trágica porque é a si mesmo que o ator experimenta como passagem, com não-ser, como temporal. Experiência que impulsiona à produção de sentidos, à significação, tentativa de preenchimento da existência, ela mesma passagem, e a que a fotografia, por exemplo, com sua promessa de congelar o tempo e a vida, de suspender o processo, muito bem serve. Mas, como tudo o mais, isto não resolve. Na tela-vitrine a promessa é refeita. Mas aqui, novamente, o tempo se apresenta. A experiência se repete e radicaliza. Os significados produzidos não têm constância. As atualizações logo se desatualizam. Mesma tragédia. Mesma disrupção. Mesma corrida rumo ao preenchimento. E não mais importa o que se posta. Se vantagens ou desvantagens. Se boa ou infeliz reputação. A

fragilidade subjacente é a mesma. Pouco importa. O importante agora é atualizar. É fazer-se presença. Constância. É apelar aos olhares. É rolar a pedra. É lançar a isca.

Clique XXX

Curiosamente, esta prática cotidiana de atualizações mediante micronarrativas levou Katie Roiphe, em matéria publicada no *The New York Times*, em 2010, citada por Keen (2012:31) a dizer que “O Facebook é o romance que todos estamos escrevendo”. Ora, isto me soa pertinente, a remeter-me outra vez ao texto de Benjamin (1994:201), segundo o qual o romance é uma forma de comunicação marcada pela solidão e perda do sentido da vida: do escritor [“o romancista segrega-se”, “a origem do romance é o indivíduo isolado”], do herói desorientado, e do leitor, que neste se identifica. No “romance coletivo” do Facebook, numa expressão do anteriormente mencionado “Efeito Moebius” (Lévy 1996:24), que confunde fronteiras, entre elas, a de autor e leitor, estes, assim como o herói, acrescento, dado que cada um de nós é o herói de nossas micronarrativas, os três se com-fundem. O romance “é a forma do desenraizamento transcendental”, lembra Benjamin a citar Lukács (212). Enfim, “o sentido da vida é o centro em torno do qual se movimenta o romance”: autores, personagens e leitores ao mesmo tempo, *nós*, nessa fusão de fronteiras, lançamo-nos, Sísifos contemporâneos, cotidianamente, premidos pela urgência do novo e da presença, enfim, pela temporalidade, a novas produções de sentido com que colorir nossas existências sempre outra vez esvaziadas. Na rede social, fazemo-lo por via da visibilidade, imersos em sua paisagem semiótica, imersos na linguagem, e a tornarmo-nos, *nós* próprios, linguagem – autoícones –, pois que todos os elementos aí, dos gráficos às palavras, das imagens às cores, são *signos*, unidades básicas que compõem a linguagem, fundamento de toda significação. Desse modo, navegar no Facebook é navegar no interior da própria linguagem; é também fazer-se linguagem e produzir sentido, sentidos, significados, para si, para o mundo que nos corresponde. Ao postar o que quer que seja, qualquer texto, qualquer imagem, qualquer sinal, na intermitência irrepitível da vitrine temporal, o ator, autoícone, o faz enquanto linguagem, imerso na linguagem, um com ela, mas a colorir-se de modo particular: a propor e construir para si, publicamente, apolíneo, sentidos distintivos, identificações, contornos próprios, suposto afastamento desde o fundo comum. Por outro lado, o apelo por visibilidade é proferido desde o interior da linguagem, âmbito de todo ato significativo, e se dá, simultaneamente, à experiência concreta da conectividade orgânico-maquínica. Esta constitui, atualiza cibernética e organicamente [cib +org] o ser do homem contemporâneo, a dar expressão à ideia kappiana (Kapp 1877) da técnica como extensão do

homem, este sempre em aberto e a atualizar-se em novas criações. Também contempla a concepção de Ingold (2010), que vê na história o prolongamento da evolução e palco da autocriação, concepção que borra a fronteira entre natureza e cultura. Também dá margem ao mito concebido por Donna Haraway (2009:33-118), que vê no contemporâneo rompimento de fronteiras e dualismos expressão do que ela denomina ciborgue, “organismo cibernético”, “matéria de ficção e também experiência de vida” (36). Enquanto *nós* da grande rede, movidos pela *philia* virtual, cibernética, temos nos reunido e composto na forma de gigantesco ente reticular que, como dito, faz lembrar aqueles poderosos seres circulares, poderosos e com facilidade de movimento para todos os lados, descritos por Aristófanes no *Banquete* de Platão: tão poderosos que quiseram equiparar-se aos deuses em poder, a lhes constituir séria ameaça. Ora, se ali, “antes” da mítica cisão, tínhamos seres circulares, aqui, reticulares, também com facilidade de movimento a todas as direções, dadas as hiperligações da conectividade, parecemos, pela união com a máquina, buscar a mesma potência divina, pelo menos aquela ante à qual a mortalidade nada pode [Wiener, criador da *Cibernética*, terá errado?]. Se aquela cisão deu oportunidade a Eros, aqui, a reunião pela *philia* parece querer derrotar Thánatos: Álvaro Vieira Pinto, em seu *O Conceito de Tecnologia* (2005), diz que “Os homens nada criam, nada inventam nem fabricam que não seja expressão de suas necessidades, tendo de resolver as contradições com a realidade” (49). Ora, a maior e mais grave das contradições se dá entre o querer viver e a negação deste querer representado pela ameaça de não podê-lo.

Clique XXXI

Schopenhauer (2001), que concebia o mundo como representação, isto é, como *espelho* da vontade, impulso cego e irracional de vida, via esta luta ferrenha contra a morte sob nossos simples gestos de sorver o ar ou alimentar-nos: “A cada sorvo de ar que jogamos fora”, escreveu, “é a morte que ia entrar em nós e que afastamos” (327), ao que acrescenta: “Nós a combatemos a cada segundo”, e a completar, enfim: “finalmente é preciso que ela triunfe, visto que basta ter nascido para lhe caber em partilha; e, se por um momento ela brinca com a presa, é à espera de devorá-la”. Na perspectiva de Schopenhauer, a vontade, fundamento metafísico de tudo que é perceptível, embora subjacente a toda entidade, individualiza-se conscientemente no ser racional, homem. Este, como tudo, movido pelo desejo, querer cego e absoluto de vida, experimenta o sofrimento, na medida de sua racionalidade, dada a limitação espaço-temporal que o condiciona. A consideração de Schopenhauer sobre o homem em sua relação com o tempo é outro recurso que pode auxiliar na compreensão de nossas contemporâneas atualizações de

status: aquela limitação espaço-temporal impede a plena realização do absoluto querer impulsivo. Manifestação visível e individualizada da vontade, o homem, como os demais fenômenos especulares, aparência visível, passa sob o tempo, aniquila-se. Não obstante o aniquilamento a que está destinado, este indivíduo, definido como “a natureza no mais alto grau da consciência de si” (290), experimenta-se a si pelo contato com os fenômenos especulares, todos temporais, inclusive o próprio corpo, na forma do *presente*. Isto é, ainda que como existência situada o homem esteja destinado à morte, e passe, aniquile-se no tempo, enquanto consciência ele apenas experimenta o *presente*, e a si como presença: “o que constitui o presente”, diz o filósofo, “é o ponto de contato do objeto com o sujeito, o objeto que tem como forma o tempo com o sujeito [enquanto consciência, explico] que não tem como forma nenhuma das expressões da razão suficiente” (293). Para Schopenhauer “a forma própria da manifestação do querer – por consequência, a forma da vida e da realidade - é o *presente* ... é só o *presente* que é a forma de toda a vida”, diz ele (292), ao que acrescenta: “o presente é a forma essencial que a manifestação da vontade deve tomar: ele é-lhe inseparável. O presente é a única coisa que existe sempre, sempre estável, inabalável” (293). Ao falar do presente, dimensão temporal ante a qual as demais – o passado e o futuro – são “o campo das noções fantasmas” (293), Schopenhauer, aborda o tempo distinguindo-o claramente das representações, isto é, das entidades fenomênicas, entre as quais o indivíduo humano, que nele, tempo, repito, em cada instante se transformam e aniquilam (293). E dele, tempo, oferece duas belas imagens ilustrativas: “O tempo”, diz por ocasião da primeira, “pode comparar-se a um círculo sem fim que roda sobre ele mesmo: o semicírculo que vai descendo seria o passado; a metade que sobe, o futuro. No alto está o ponto indivisível, o ponto de contato com a tangente: é o presente inextenso” (294). E a segunda imagem, à mesma página: “O tempo assemelha-se ainda a uma enorme corrente irresistível, e o presente a um recife contra o qual a onda se quebra, mas sem levá-lo consigo”. Ao abordar o tempo distinguindo-o das coisas, dos “temporais”, Schopenhauer antecipa de algum modo, a meu ver, a concepção de Heidegger (0) sobre o tempo, assim como a relação que os temporais, inclusive o homem, o “ser-para-a-morte” [*Dasein-zum -Tode*], com o tempo mantêm. Em *Tempo e ser* (2009), Heidegger assim define o temporal:

O que está no tempo e dessa maneira é determinado pelo tempo chama-se temporal. Quando um homem morre e é arrebatado deste ou daquele ente aqui embaixo, diz-se: “Ele deixou o temporal”. O temporal significa o transitório, o que passa no decurso do tempo, pois o tempo mesmo passa. Mas enquanto o tempo constantemente passa permanece como tempo. Permanecer quer dizer: não desaparecer, portanto, pre-sentar-se. Com isto o tempo é determinado através de um ser. Como então ser permanecerá determinado por tempo? Na

constância com que o tempo passa fala ser. Em parte alguma, entretanto, encontramos o tempo sendo uma coisa.

Ser não é coisa, por conseguinte, nada de temporal. Não obstante, é determinado como presença através do tempo.

Tempo não é coisa, por conseguinte, nada de entitativo; mas permanece constante em seu passar, sem mesmo ser nada de temporal como o é o ente no tempo.

Ser e tempo determinam-se mutuamente, de tal maneira, contudo, que aquele – o ser não pode ser abordado como temporal, nem este – o tempo – como entitativo. Refletindo sobre isto, circunavegamos em enunciações contraditórias (9).

Não sendo o caso de seguir a circunavegação heideggeriana no momento, mas apenas de ilustrar e, assim, dar alguma profundidade à noção de *apresentação* referida a propósito da urgência de atualização, intimamente relacionada à experiência temporal na rede social, submeto, por enquanto, e desde o começo, meu tema, meu campo, a meu olhar ordenador, minha *pareidolia*, a minhas relações, ao sentido que é possível, por conta de minhas relações, propor. Heidegger, como tantos outros pensadores e situações, estiveram, silenciosos, mais ativos, sob minha maneira de ver. Schopenhauer, que além do exposto, diz que “somos nós que o [o modo explícito de a natureza atuar] obscurecemos através dos nossos sonhos, procurando dispor todas as coisas segundo o padrão das ideias que nos agradam” (297), está, ainda que não exclusivamente, na base de minha noção de *pareidolia*, assim como, ao inspirar sua tese sobre a *vontade* em culturas como a Hindu (289-90), a grega e a romana (290), em minha concepção da cultura, para falar de modo geral, como expressão de uma *vontade de sentido*. É que de meu ponto de vista, a cultura, o modo humano de existir, expressa, mediante os sentidos que a formam, *aquela* vontade. A ela, contextualizada nesse âmbito, eu denomino *vontade de sentido*, *vontade de significação*. E embora concorde com Roy Wagner quanto à dialética “convenção x invenção”, em que uma é concebida como motivação da outra, penso ainda, de modo mais radical e ousado, que a cultura é sempre uma resposta ao tempo e à consciência da morte. Isto é, que *a verdadeira motivação da cultura é a morte*. Não obstante, antropólogo, fundamentar minha defesa em recursos filosóficos parecerá uma fuga [do ambiente em que devo me situar, até o âmbito especulativo da filosofia]. Assim, encerro este capítulo numa evocação a um antropólogo, o etnólogo Denys Cuche (2002), em sua exposição do conceito de cultura nas ciências sociais. É ele quem me diz que:

De fato, toda cultura no sentido antropológico do termo, é globalmente orientada para a reprodução da vida. Por essa razão, aliás, cada cultura pretende ser uma resposta à questão da morte. Cada uma delas define uma certa relação dos vivos com a morte e com os mortos e procura dar um sentido às diferentes formas que a morte pode tomar, porque ao dar um sentido à morte, dá-se um sentido à vida (205).

No caso da cultura ocidental e tecnológica contemporânea, cada vez mais global, não obstante os avanços promissores rumo à superação da morte enquanto processo orgânico, é preciso lembrar que, por enquanto, a solução ainda não chegou em definitivo. Somos hoje clonáveis, implantáveis, transplantáveis [fala-se mais recentemente de que até a cabeça pode ser transplantada], acopláveis, geráveis a partir de três indivíduos diferentes... E sem querer adentrar questões desencadeáveis por tal alcance, quero apenas lembrar que, imerso no coração da conectividade que funde de uma vez

tempo e espaço, homens e máquinas, linguagem e técnica, o indivíduo, que, como o meu amigo no *print*, ao lado, vem apelar no *feed* de notícias, não consegue produzir mais que o próprio gesto, mal posto em movimento e logo silenciado como invisibilidade, pois,



como ele, todos os demais o fazem, e onde todos querem ser vistos ninguém o é. É assim então que suas práticas culturais, cuja finalidade imediata é o destaque pessoal, uma tentativa de distinção frente ao fundo harmônico geral, visual, da cultura imagética contemporânea, apenas a redobra como convenção, isto é, como cultura. Esta, como salienta Roy Wagner a propósito dos *dairibi*, se mantém ao impulsionar tentativas de distinção. Também aqui, se a convenção impulsiona a invenção, esta se convencionada, por sua vez. É como o meu amigo, reflexo de todos nós, apenas alimenta a harmonia do fundo geral imagético, com o que busca, mediante um disfarce humorístico – o uso de uma letra de música¹²-, que o exime da personalidade do apelo - marcar-se como *presença* na trágica vitrine do tempo.

¹² Trecho da música “Óculos”, da banda “Paralamas do sucesso”, do LP “O passo do Lui”. EMI-Odeon: Rio de Janeiro, 1984.

O ROSTO DO OUTRO.COM

[Conclusões]

Clique I

Retratar é uma tarefa comum ao ofício do pintor, do fotógrafo e do antropólogo. Compõem seu *métier*, sua especialidade profissional. Hoje, principalmente, dos dois últimos. Com letra ou com luz, seus retratos-relatos representam o outro, diante do qual estiveram. No retrato, traços desse outro. Traços. Esboços. Com-fusão. Não mais. Traços e esboços remetem ao outro. Mas, bem mais que imitar [*ekmimeisthai*] sua fisionomia, que “imitar o caráter da alma”, como quer o Sócrates de Xenofonte – do que discorda Parrásio, o pintor, antes de sucumbir à dialética daquele (citado em Lichtenstein 2008:16-17); enfim, mais que ser similitude icônica, o retrato - foto ou etnográfico -, é um *efeito* do encontro, do face-a-face que lhe deu origem. É a este encontro, portanto, que o retrato, traço, esboço, remete. Ele é um efeito. Tal efeito, perpassado muito mais pela subjetividade do retratista, que, como dito, pela semelhança fisionômica do retratado, diz que dele, encontro, fotógrafo e, sobretudo, o antropólogo, que em geral mais costuma se demorar diante do outro, não saíram ilesos, imunes. É que o encontro, muito mais que o retrato, traço, esboço, revela o outro. E isto, a bem da verdade, pode não requerer mais que o tempo de um clique. A este meio pelo qual o outro se revela no encontro não se chama retrato: chama-se rosto. Do que diretamente fala o retrato? Fala do efeito deixado pelo rosto do outro no retratista. Fala da profunda impressão, por mais breve que tenha sido o encontro. O retrato é ele mesmo esta impressão e efeito. Enquanto tal, o retrato, indício do face-a-face, do encontro, é indício do outro. Como indício ele remonta a um dado real, um acontecimento: o encontro, e a uma revelação: o rosto do outro. Nesse sentido, o retrato tem algo de objetivo: o resquício, e algo de subjetivo: o efeito. Feito com letras, ou com o jogo físico de luz e sombra, ele é, portanto, a representação desse subjetivo estado d’alma em que se acolhe a fisionomia do outro. Tal acolhimento é a impressão marcada pela objetividade do rosto acrescida do respeito subjetivo suscitado na revelação, o que dá ao retrato o estatuto de com-fusão, na dupla acepção da palavra: *desnorteamento* e *fusão*. Além desses elementos, o retrato também traz em si forças estéticas que moldam o gosto e o imaginário da época em que vem à luz: algo daquilo a que se nomeia *espírito de época*. Subjacentes a tudo isto, o retrato é ainda campo de luta entre forças de vida e de morte. Os retratos fotográficos de meus amigos virtuais são, em meu acolhimento, meu retrato-relato deles, tudo isto.

Clique II

Se este retrato-relato tiver sido feliz de algum modo, terá mostrado, em meio à forte impressão suscitada em meu espírito pelos retratos, não exclusivamente fotográficos, de meus amigos virtuais, que o “dar-se a ver”, que hoje superlota murais das redes sociais com fotografias digitais, não é um fenômeno restrito ao mundo contemporâneo. Se tiver alcançado a mínima graça, terei sugerido, a concordar com Rousseau (1973:269), que a autoexibição, da qual o autorretrato fotográfico é um epifenômeno, corresponderá a um desejo de ordem social, senão disseminado em toda a humanidade, em suas mais distintas *situações* culturais - inalcançáveis empiricamente -, pelo menos naquelas aqui referidas com fins de comparação. Tal desejo de se dar a ver, de ser visto, se vincula ao de uma reputação positiva. No entanto, ele também parece corresponder a uma questão de fundo, um desejo de expansão, de prolongar-se espacial e temporalmente, de firmar-se como existência para além do fluxo temporal que a todos e tudo arrasta. E a fotografia, com sua proposta de “congelar” o tempo, assim como a rede social, com sua promessa de conectividade e visibilidade universal, de fusão num todo compacto e móvel, parecem ser uma boa investida contra o fluxo negador, não obstante seu [fotografia e rede] relativo caráter de ilusão, que, entretanto, não anula a ação como proposta semântica, como significação, como “ordenamento” do real, alvo daquele “apetite de ilusão” do qual nos falou André Bazin. Então, isso parece corresponder a uma necessidade não apenas social, mas existencial. Assim, para relembra Michel Serres (2003:64), quando diz que nossas representações dependem de nossas técnicas, e Aby Warburg (2013), quando diz que o tempo é plástico, podemos dizer, numa generalização talvez descabida, mas não de todo incoerente, que a humanidade, nas suas mais diversas *situações* culturais, constrói tecnologias com fins de autoexibição pelos indivíduos ou grupos [por ver nisso, ao fim e ao cabo, um antídoto contra a morte], conforme o caso, o que chamei de tecnologias plásticas. E isso, no decorrer do tempo, ganha, domina novos instrumentos, a melhor realizar o desejo de visibilidade, que é, no fundo, desejo de permanência, de imortalidade, conforme argumentei. No entanto, se se pode falar de uma retratística, senão geral, mas ocidental, pelo menos, por outro lado, também se pode falar de uma analítica do retrato. Uma vez que desde a Antiguidade se demonstram ou registram saberes de ordem tanto teórica, quanto técnica e plástica sobre a imitação ou expressividade dos estados da alma. Afora as referências técnicas e plásticas do paleolítico, de que só temos as mãos em negativo, dão conta dessa preocupação teórica em torno do retrato, na Antiguidade, o episódio do encontro entre Sócrates e o pintor Parrásio, referido por Xenofonte em

“Memoráveis”, com trecho transcrito no volume 6 da coleção *A pintura* (2008), volume este dedicado à *figura humana*, organizado por Jacqueline Lichtenstein, e Jacob Burckhardt em *O retrato na pintura italiana do Renascimento* (2012:51 e 187) quando sinaliza, numa referência à preocupação com a semelhança, a existência do costume do retrato na pintura grega antiga. E vale lembrar que o mencionado volume 6, dedicado à pintura da “figura humana” traz textos que, a começar com este de Xenofonte (430-355 a. C.), seguido por trecho de *Os dez livros de arquitetura*, de Vitruvius (séc. I a. C.), percorrem a tradição ocidental, com textos de Leon Battista Alberti (1404-1472), Leonardo Da Vinci (1452-1519), entre outros, até uma entrevista com Willen de Kooning, pintor contemporâneo falecido em 1997, concedida ao crítico David Sylvester.

Clique III

A ideia, presente em estudos antigos e contemporâneos, tanto no campo da ciência quanto no campo da arte, de que o rosto humano é o campo privilegiado para a expressão de “certos estados de espírito”, levou Charles Darwin (2012) ao exame de diversas dessas fontes. Sobre uma delas, o tratado de fisiologia, *Anatomy and philophy of expression*, de Sir Charles Bell, publicado em três volumes, entre 1806 e 1844, ele diz que “deveria ser estudado por quem tente fazer falar o rosto do homem, pelos filósofos tanto como pelos artistas, pois”, acrescenta, “sob uma aparência mais superficial e sob o pretexto da estética, é um dos mais belos monumentos da ciência das relações entre o físico e o moral” (12). Não obstante, vê limitações na obra de Bell, que “não tentou tanto quanto poderia levar adiante seus pontos de vista”. Entre tais limitações, por exemplo, Bell “não tenta explicar por que diferentes músculos são acionados sob diferentes emoções; por que, por exemplo, as extremidades internas das sobrelhas são erguidas e os cantos da boca deprimidos por uma pessoa sofrendo de tristeza ou ansiedade” (12). Assim, “com o objetivo de fundamentar da melhor maneira possível e determinar, livre das opiniões correntes, até onde mudanças específicas dos traços e gestos são realmente expressões de certos estados de espírito” (20), Darwin recorre a seis meios distintos – a saber, 1) a observação de crianças, uma vez que “exibem um grande número de emoções” e com “extraordinária intensidade”; 2) a observação dos loucos, pois “são dados às mais intensas paixões e as manifestam sem nenhum controle” [tarefa para a qual Darwin conta com a ajuda de terceiros]; 3) o trabalho *Mécanisme de la physionomie humaine* (1862), de Guillaume Benjamin Duchenne, o qual “galvanizou certos músculos do rosto de um homem velho, cuja pele era um pouco sensível, e assim produziu várias expressões que foram

fotografadas em tamanho grande”; 4) fotografias e gravuras de obras famosas de mestres da pintura e da escultura, as quais, “com raras exceções, de pouco me valeram”, uma vez que “nas obras de arte a beleza é o principal objetivo; e músculos faciais intensamente contraídos destroem a beleza” (21); 5) questionário criterioso enviado a dezenas de pessoas ao redor do mundo – muitas delas “missionários ou protetores dos aborígenes” – a fim de, em suas respostas, principalmente daquelas em zona de nativos “que tiveram pouco contato com europeus”, comparar “se, como se afirmou com frequência, mas com escassas evidências, encontramos as mesmas expressões e gestos nas diferentes raças humanas”; 6) observação cuidadosa da expressão “de diversas paixões em alguns dos animais mais comuns”, ao que acrescenta:

e acredito que isso seja da maior importância, claro que não para decidir até onde no homem algumas expressões são características de determinados estados de espírito, mas para proporcionar a mais segura base para se generalizar as causas, ou origens, dos vários movimentos de Expressão. Ao observar animais, estamos menos propensos a nos deixar influenciar pela nossa imaginação; e podemos estar seguros de que suas expressões não são convencionadas” (24).

As perguntas enviadas por Darwin a seus colaboradores valem ser transcritas, dado seu teor relativo à expressão de diversos estados de espírito:

1. Exprime-se a surpresa pelo arregalar dos olhos e da boca e pela elevação das sobrancelhas?
2. A vergonha produz enrubescimento, quando a cor da pele nos permite percebê-lo? Se sim, até onde este desce pelo corpo?
3. Quando um homem está indignado ou desafiador, ele franze o cenho, mantém cabeça e corpo erguidos, apruma os ombros e cerra os punhos?
4. Quando se concentra ou tenta resolver algum problema, ele franze o cenho ou enruga a pele abaixo das pálpebras inferiores?
5. Quando abatido, desce os cantos da boca e eleva a extremidade interna das sobrancelhas pela ação desse músculo que os franceses apelidaram de “músculo do sofrimento”? Nesse estado as sobrancelhas fazem-se levemente oblíquas, com um pequeno inchaço em sua extremidade medial; e o meio da testa fica enrugado, não toda a sua extensão, como quando se elevam as sobrancelhas exprimindo surpresa?
6. Quando satisfeito, brilham seus olhos, enruga-se a pele em volta destes e retraem-se os cantos da boca?
7. Quando um homem olha para outro com desprezo ou ironia, ergue-se o canto do lábio superior por sobre o canino do lado pelo qual ele o está encarando?
8. Pode uma expressão de obstinação e tenacidade ser reconhecida principalmente pela boca firmemente fechada, pelo cenho baixo e pelas sobrancelhas levemente franzidas?
9. O desdém é exprimido por uma leve protrusão dos lábios e discreta expiração com o nariz empinado?
10. Manifesta-se o nojo virando-se o lábio inferior para baixo e levando-se levemente o lábio superior com uma súbita expiração, como um vomitar incipiente ou cuspir?
11. O medo extremo é expresso aproximadamente da mesma maneira que o fazem os europeus?
12. O riso pode chegar ao extremo de fazer com que lacrimejem os olhos?
13. Quando um homem quer demonstrar que não pode impedir algo ou que ele mesmo não consegue fazer alguma coisa, ele encolhe os ombros, vira para dentro os cotovelos e estende as mãos para fora com as palmas abertas; e as sobrancelhas erguidas?

14. As crianças, quando emburradas, fazem bico ou protraem fortemente os lábios?
15. Expressões de culpa, malícia ou ciúme podem ser reconhecidas, ainda que eu não consiga defini-las?
16. Balança-se a cabeça verticalmente na afirmação e horizontalmente na negação?

Clique IV

Em *A arte do retrato e a burguesia florentina* (2013), publicado originalmente em 1902, Aby Warburg analisa um afresco encomendado ao pintor Domenico Ghirlandaio por Francesco Sassetti, rico comerciante florentino e sócio em negócios do “homem mais poderoso da época”, Lorenzo de Médici, conforme palavras de Warburg em *A última vontade de Francesco Sassetti* (2013:174), texto sobre o testamento de Sassetti, original de 1907. O afresco, pintado entre 1480 e 1486, para o mausoléu da família Sassetti, na capela Santa Trinitá, em Florença, tem, como pano de fundo da análise warburguiana, questões relacionadas àquelas anteriormente mencionadas “forças impulsionadoras do estilo”, assim como a seus conceitos fundamentais de *sobrevivência* [*Nacheleben*] e *fórmula de páthos* [*Pathosformel*], e dá margem a uma comparação com outro afresco, mais antigo em 160 anos, pintado por Giotto sobre a lenda da fundação da ordem de São Francisco: “Uma comparação entre os dois afrescos revela como a vida eclesiástica se seculariza desde os dias de Giotto”, Diz Warburg (2013:124). O comentário se deve ao fato de que o Afresco pintado por Ghirlandaio também refere lenda de fundação da mesma ordem e, de certo modo, reporta ao afresco de Giotto. No entanto:

... enquanto de Giotto, em sua simplicidade extática, transmite como razão de existência principal da pintura a elevação involuntária de um grupo de monges desinteressados no mundo a vassalos fiéis da igreja combatente – Ghirlandaio, com toda a autoestima cultural do homem civilizado do Renascimento, transforma a lenda dos “eternamente pobres” em um pano de fundo para a rica aristocracia mercantil de Florença (125).

É que no afresco encomendado por Sassetti, em que constam representados ele e seus filhos, também constam serviçais graduados, e, principalmente, os três filhos ainda crianças de Lorenzo de Médici, o Magnífico, e o próprio Lorenzo. A comparação com o afresco de Giotto considera, entre outras referências, a expressão de um mundo em que os indivíduos ricos vinham constar em primeiro plano nas pinturas, embora estas, neste contexto, ainda referissem elementos ligados à religião. Não obstante, como num jogo de forças, a vida laica, secular e personalizada nas figuras individuais e históricas começava a se mostrar. Contudo, preciso deixar de lado as considerações de Warburg, voltadas para estas questões mais de fundo, merecedoras de toda a

atenção, para outra oportunidade, e, dada as referências anteriores ao tema da fisionomia e da expressão, focar a análise que Warburg faz das expressões de Lorenzo [na verdade, ele analisa vários personagens], dado meu objetivo momentâneo, uma vez que sua análise lhe permite revelar-nos a grandiosa personalidade [elemento “espiritual”] de Lorenzo de Médici. Diz Warburg num trecho em andamento:

No entanto, a aparência de Lorenzo suscita um interesse profundamente humano. Não é apenas pela curiosidade histórica que determina nosso desejo de obter uma imagem fiel de seu físico, mas o mistério de que uma das pessoas mais feias pôde ser o centro espiritual da mais elevada cultura artística e o aristocrata mais cativante e irresistível, que guiava as vontades e os corações das pessoas ao seu bel-prazer.

Escritores contemporâneos descrevem unanimemente os defeitos grotescos de sua aparência externa: olhos míopes, um nariz amassado com ponta pendente que, apesar de uma aparência chamativa, não era dotado de olfato; uma boca de tamanho descomunal, bochechas descarnadas e pele pálida, os retratos de Lorenzo em escultura ou pintura costumam mostrar a fisionomia tensa e repugnante de um criminoso ou os traços flácidos de um sofredor. Nada se percebe do encanto superior da dignidade humana que dele partia. Apenas Ghirlandaio nos permite imaginar nesse retrato de afresco aquela espiritualidade que conferia tamanha atratividade ao rosto com distorções tão demoníacas. Olhos e sobrancelhas formam (como, por exemplo, nas medalhas de Pollaiuolo e Spinelli) um amontoado de traços obstinados: aqui, os olhos, acolhidos sob sobrancelhas suaves, fixam calmamente um ponto distante, não sem certa arrogância principesca benevolente. O lábio superior não se aperta contra o lábio inferior revelando um retraimento como sinal de um agouro malsinado, mas descansa sobre ele com uma serenidade superior, e apenas no canto da boca se manifesta uma leve ironia, amenizada ainda mais pela dobra quase humorosa ente a boca e a bochecha. Toda sua personalidade é sustentada pelo sentimento de uma superioridade natural, que decide com intuição certa sobre distanciamento ou aproximação das pessoas em sua volta. Com a mão direita fecha seu casaco cor de escarlate sobre o peito; o antebraço esquerdo está estendido, com a mão erguida – num gesto um pouco surpreso, um pouco defensivo (129).

A descrição analítica de gestos e expressões faciais e corporais e sua interpretação continua - a contemplar os filhos de Lorenzo que, em companhia dos mestres, Luigi Pulci e Matteo Franco, cuidadosamente identificados por Warburg com o auxílio de fontes diversas, surgem do pavimento de pedra da Piazza della Signoria, a subir uma escada. No entanto, para o que me proponho, esta dupla exposição analítica do retrato, construção que designa o pertencente aos campos teóricos da Fisionomia – definido por Darwin como “o reconhecimento do caráter por meio do estudo da forma permanente dos traços” (2012:11) e da Expressão que - corro o risco de errar - terá sido aquilo que Alberti denominou “movimentos da alma” quando representados em “movimentos do corpo”. Por exemplo na passagem a seguir, constante do Livro III do seu *Da pintura*, constante do anteriormente citado volume 6, organizado por Lichtenstein (2008:29-30):

Prosseguindo, a história comoverá a alma dos espectadores se os homens nela pintados manifestarem especialmente seu movimento da alma. Faz a natureza – nada há mais ávido do seu semelhante que ela – com que choremos com os que choram, riamos com os que riem e sofram com os que sofrem. Mas os movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos do corpo.

Clique V

Apesar dessa tradição teórica interpretativa em torno da Fisionomia e da Expressão, em que os traços físicos na pintura ou fotografia, assim como os gestos no corpo, penso - conforme exposto no primeiro tópico - que a interpretação de um retrato, de uma fisionomia ou expressão, fala muito mais da relação entre quem interpreta e o interpretado, que propriamente de um estado objetivo deste último. Resulta sempre numa grande impressão e num acolhimento, e o retrato-relato é justamente isto. Traço, esboço, confusão. Patrick Pardini, fotógrafo e pesquisador vinculado ao Museu de Arte da Universidade Federal do Pará, no belo artigo *O mundo como fisionomia. Retrato ou paisagem?* (2010:89), cujas informações fertilizaram pelo menos dois capítulos desta tese – o segundo [para o qual também, além disso, me emprestou material pessoalmente] e este, quinto -, afirma que a fisionomia “é a expressiva configuração de um sujeito e o seu modo próprio de aparição, ou seja, é a manifestação de uma subjetividade”. E pouco depois: “Sujeito é o que se manifesta – e se experimenta – como rosto, fisionomia, olhar. Sujeito é o que nos olha... Essa é a função da arte, e nisso consiste a experiência do retrato”. Ao que acrescenta:

É através do rosto que o sujeito se manifesta simultaneamente como visível e como vidente. “O rosto não é somente o que é visto”, escreve Derrida comentando Lévinas, “é também o que vê”, ou melhor: “o que troca seu olhar” numa relação face a face. A experiência do retrato, enquanto relação face a face/relação entre sujeitos, efetiva-se na troca de olhares, ou seja, na experiência de olhar o outro e ser olhado por ele. Essa experiência pertence tanto ao fotógrafo e ao fotografado quanto ao leitor de fotografias... Sentir-se olhado... pelos seres significa ser afetado pelo outro. O outro é o que me afeta. Ao experimentar e acolher o outro como outro, entro numa relação ética e poética com o mundo (um mundo de sujeitos e subjetividades). Se “olhar”, de certo modo, é exercer um poder sobre objetos e dominá-los a distância, “olhar e ser olhado” é ser tocado pelo que se vê – tocado a distância – tocado/afetado por sujeitos – afetado poeticamente pelo mundo. Ser afetado pelo outro “como absolutamente outro” – aquele que não se deixa apropriar nem reduzir à condição de objeto – assinala ao mesmo tempo a condição artística (o modo poético de estar no mundo, a percepção de subjetividades) e a relação ética (que anuncia ou instaura uma sociedade).

A relação face a face é a relação ética por excelência, e o retrato é a experiência do outro na fotografia. O outro tem precedência na relação: ele é quem age e toma a iniciativa, olha para o fotógrafo e o escolhe, a ele se oferece e finalmente se impõe... O outro é um hóspede. Diante dele, a única atitude que cabe ao “eleito” é a receptividade e o acolhimento (90-91).

As palavras e Pardini iluminam minha experiência etnográfica como retratista e como leitor de fotografias, posto que em ambos os casos, que se fundem nessa experiência, o outro se

impôs em sua alteridade de sujeito, em sua recusa de reduzir-se à condição de objeto da pesquisa. Diferentemente de Darwin, que, para alcançar seu objetivo, se pôs numa relação assimétrica com os sujeitos-fontes de sua observação: animais, crianças e loucos e, além disso, distanciada fisicamente: aborígenes dele separados por milhares de quilômetros, eu estive entre próximos, posto numa direta e cotidiana relação, e, não obstante meu interesse científico, esses próximos me observam com os mesmos meios e da mesma posição privilegiada - o centro da rede - com que eu os observo. Do mesmo modo, a respeito da análise de Warburg, eu gostaria de destacar o fato de que tanto o autor do retrato por ele analisado quanto o retratado, jaziam mortos há séculos quando ele realizou seu estudo. Quanto a mim, estive entre vivos, pessoas concretas e reais. E se pude ler suas imagens como a expressarem “estados de alma”, não pude ignorar, por outro lado, que as fontes de onde procedem essas imagens não são terceiros, como pintores, fotógrafos, missionários ou funcionários governamentais, mas meus amigos em exercício da própria autonomia. Há nisto um constrangimento moral fundamental, uma vez que, em nome do respeito suscitado, não pude comportar-me ante suas imagens como se diante de um objeto epistêmico, obrigando-me a cobri-lhes o rosto em todas as imagens, e, assim, paradoxalmente, em nome do respeito, a desrespeitá-los, isto é, anular justamente o elemento pelo qual sua absoluta alteridade se me revelava: seu rosto. O fato de estarem próximos e vivos faz toda a diferença, embora o fato de se estar morto ou distante não deixe de impressionar: percebe-se o profundo respeito e admiração suscitados em Warburg pelo retrato de Lorenzo, o Magnífico, assim como o respeito de Darwin ao concluir, após receber as respostas de seus colaboradores, e antes dos antropólogos - que ainda levariam muito tempo para se livrarem de seu etnocentrismo, muito dele fortalecido em pretensas suposições “darwinistas”:

Conclui-se, a partir das informações assim adquiridas, que um mesmo estado de espírito exprime-se ao redor do mundo com impressionante uniformidade; e este fato é ele mesmo interessante como evidência da grande similaridade da estrutura corporal e da conformação mental de todas as raças humanas (23).

Clique VI

O retrato fotográfico, largamente usado nas redes sociais como elemento de identificação pessoal, mas também, simultaneamente, como exercício de alteridade, dada sua contenção visual, imagética, do rosto, se me anunciava, justamente por causa do rosto, como um interdito ético: eu nunca estive à vontade para, com a justificativa da pesquisa - em nome da ciência - reproduzir esses

retratos fotográficos até o ambiente do ensaio, sem a autorização dos retratados. Transportá-los sem autorização me soava desonesto, como a ferir a dignidade dessas pessoas, a trair, de algum modo, meus amigos virtuais, que, por iniciativa própria, com a autonomia que lhes cabe, ali se anunciam com seus retratos, conforme a proposta de sociabilidade, interatividade e identificações a que aderem junto ao site e aos demais atores. Minha proposta, enquanto pesquisador, no entanto, não é da mesma ordem. Outra finalidade tem a pesquisa. Embora fundada em finalidades morais elevadas, enquanto ideal humanitário, mediato, a ciência está relacionada, imediatamente, a um programa social de recompensas pessoais, enquanto trabalho de um pesquisador, que, não obstante ser de interesse social, também se vincula a interesses diretos e pessoais deste, o que lhe dá [ciência], simultaneamente àqueles ideais elevados, um caráter instrumental, relacionado a projetos de interesse pessoal ou de grupo, ascensão profissional; logo, finalidade junto à qual os dados da pesquisa são inevitavelmente usados como objeto, seja de análise, seja com relação àqueles fins imediatos, não obstante o ideal, digamos, elevado da ciência. Mas a ética, que interdita o uso do outro como instrumento, exige jogo limpo: o rosto, ou melhor, aquele que ele imediatamente apresenta, o outro, o sujeito humano, não se curva sem resistência à reificação, à instrumentalidade; fincado em tal resistência, posto ser fim em si mesmo, como nos lembra Immanuel Kant em *A fundamentação da metafísica dos costumes* (2007), só a despeito de si mesmo, de seu fim, via tratamento indigno, via supressão da ética, é objetificado. Diante disso, como falar do retrato fotográfico sem mostrá-lo? Como não reproduzir o retrato, se é por meio dele, principalmente, que o outro, o amigo virtual, se anuncia, se apresenta ao olhar dos pares, daqueles a quem se dirige, a quem se “dá a ver”, e, assim, a conformar novos modos de existência? Como relacionar sem prejuízo de ambos, agir ético e pragmática científica?

Clique VII

Em todo o percurso de minha formação antropológica eu me vi instigado por tal problemática. Ela, que, como vim a constatar, habita o coração de minha pesquisa, se antecipava ainda no período de formação, quando, durante as aulas, professores, sabendo de meu tema, perguntavam como eu faria para, ante a necessidade analítica, introduzir as imagens no texto etnográfico, dadas as limitações fundamentalmente éticas. A sugestão, que então me parecia razoável, é que eu procedesse como se dá, por exemplo, em programas de televisão, sobretudo jornalísticos, quando o direito exige que se cubram os olhos na imagem de certas pessoas a fim de

lhes proteger a dignidade, o que de fato terminei por fazer. Mas, enquanto prosseguia a pesquisa, enquanto me deparava com o rosto de meus amigos estampados nas imagens, eu me via ante o paradoxo cada vez mais acentuado: “Como falar do retrato, por onde o rosto do outro se mostra, e mediante o qual se apresenta em sua digna alteridade, impedindo-o de se apresentar ele mesmo? Mas, como fazê-lo sem interferir em seu direito sobre a própria imagem, expressão de sua dignidade?” Em qualquer dos casos pareceu-me que *eu*, como antropólogo, e como os antropólogos, teria de arbitrar sobre o outro em sua apresentação, o que, no fundo, implicava em diminuí-lo em seu *ser*, questão que, a meu ver, tem gerado sério mal-estar em Antropologia, mal-estar este, sintoma de uma crise de representação

Clique VIII

A representação imagética do rosto com fins epistêmicos, questão com a qual eu teria que lidar, adiantava questões que, vim a descobrir, expressava o próprio mal-estar de onde brotou a referida “crise da representação”, como vim a saber, principalmente, a partir de meu contato com a chamada “pós-modernidade” em Antropologia, crise que, a meu ver, envolve justamente o conflito entre ética e ciência, mal-estar que atinge e questiona a Antropologia em sua pretensão de cientificidade. Tal pretensão exige a apropriação do outro homem como objeto de análise, cujo pressuposto é o da representação do mesmo na forma do retrato etnográfico, e com os chamados “pós-modernos” tentou-se contornar o “mal-estar” fazendo-se a autocrítica, que é uma crítica do positivismo doméstico, ao mesmo tempo em que se propunham alternativas ao texto, ao *retrato* etnográfico: este seria mais autêntico, mais veraz [mais objetivo?!] se se abandonasse o aspecto monológico, autoritário, se se lhe dividisse a autoria com o próprio retratado, que passaria, então, a ter voz, a “dar-se-a ver” ele mesmo. E como uma retrospectiva dessa discussão se faz necessária, a ela dedico os próximos cliques. Com ele, ressalto o caráter problemático da Antropologia, razão de seu mal-estar, oriundo de sua aspiração à cientificidade e simultâneo constrangimento ético, quanto à forma “adequada” de retratar o Outro.

Clique IX

A afirmação de J. Clifford, de que “a escritura etnográfica atual está buscando novas formas para representar adequadamente a autoridade dos informantes”, retirada do texto *Sobre a autoridade etnográfica* (1998:48), dedicado à análise dos diversos modos discursivos tentados em Antropologia com fins de representação objetiva, indica que esta ciência, que nas últimas décadas

exercitou profundamente a autocrítica, como, aliás, é exigido de toda ciência, busca corresponder ao rigor de exigências epistemológicas contemporâneas. E, bem, não deixa de ser isto, mas, como anunciei, não se trata *apenas* disto. Há algo mais, profundamente significativo, de ordem moral, inerente à natureza da disciplina, germe de uma revolução que a ameaça desde o íntimo, talvez um anúncio de morte ou presságio de superação; em todo caso, um apelo de transcendência até um depois, por vir, e que, contudo, pouco se tem notado, encoberto, silenciado que é, ao que parece, pela suposição de que se trata apenas de ordinária exigência epistemológica - daquele *rigor* científico que, como lembra certa alegoria de Jorge Luis Borges (2008), intitulada *Do rigor na ciência*, termina por fazer da ciência, em sua obsessão pela representação objetiva, pela construção de teorias, modelos e recursos explicativos, uma espécie de cópia fiel da realidade:

...Naquele Império, a Arte da Cartografia atingiu uma tal Perfeição que o Mapa duma só Província ocupava toda uma Cidade, e o Mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o Tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele. Menos Apegadas ao Estatuto da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse extenso Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos Desertos do Oeste subsistem despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e Mendigos. Em todo País não resta outra relíquia das Disciplinas Geográficas (Suárez Miranda: Viagens de Varões Prudentes, livro quarto, cap. XIV, 1658).

Clique X

A busca minimalista dos detalhes para “representar adequadamente a autoridade dos informantes” faz ver apenas o mal-entendido de um apelo que é decorrente do constrangimento ético gerado pelo face-a-face com o Outro, mas que, no entanto, é interpretado como necessidade de adequação epistemológica. Nascida, como toda ciência, sob o ideal de objetividade, e por ele movida, a Antropologia, como indica a etimologia grega de seu nome, tem por escopo responder à pergunta: *O que é o homem?* Para tanto, constituiu-se campo epistemológico formalmente ativo desde o século XIX, a formar teorias, modelos explicativos, métodos, técnicas de pesquisa. Todavia, dado o aspecto geral, abstrato, essencialista, da pergunta, herança metafísica da tradição que lhe deu origem, e sob o efeito do contato europeu com povos do chamado “novo mundo”, a ciência teve por bem *localizar* as devidas correspondências empíricas – os homens *in concreto*, isto é, culturalmente *situados*. São esses homens, apreendidos na particularidade de suas culturas - horizontes simbólicos, dinâmicos, plásticos e plasmadores dos diversos modos pensar, agir e produzir dos homens, que caracterizam o objeto de estudo da ciência. Representá-lo

adequadamente, isto é, objetivamente, é a tarefa que, ela, desde o início, se impôs. No entanto, tal exigência, a princípio pouco problematizada, dado o etnocentrismo que originou e caracterizou os primeiros movimentos da ciência, ganhou ares de verdadeiro problema quando, iniciados os contatos entre antropólogos – *sujeitos* do conhecimento antropológico -, e seus *objetos*, percebeu-se a complexidade inerente ao funcionamento de cada cultura, suas regras, sua simbologia, complexidade que se mostrava equivalente à da própria cultura europeia, constatação que possibilitou a crítica do etnocentrismo europeu. Dada a finalidade da ciência – a representação objetiva da cultura estudada, e do homem que lhe correspondia, portanto, isto era um grande avanço. Mas ainda restava o fato de o antropólogo achar-se inevitavelmente enredado na própria cultura, condição que impossibilitava a neutralidade de suas influências, suas idiossincrasias, sua atitude valorativa ante o contato com o outro, com o “nativo”. Fazia-se então urgente encontrar meios que garantissem tal neutralidade, que controlassem a subjetividade do pesquisador e garantissem confiabilidade científica a seus enunciados.

Clique XI

A máxima integração possível à cultura estudada (concebida modelarmente na forma de um organismo, um todo complexo regulado por funções das partes constitutivas – as instituições sociais), o mergulho em seu cotidiano, o abandono de si à realidade cultural estudada com fins de observação das referidas instituições – uma *observação participante*, foi a solução proposta e experimentada por Malinowski, conforme sua defesa do método em *Os Argonautas do Pacífico Ocidental* (1978), livro em que fenômenos culturais seriam apresentados de forma objetiva, mediante o auxílio da escrita e da fotografia, tal como ter-se-iam dado na realidade. Todavia, como referido no primeiro capítulo, contemporaneamente à estadia entre “os trobriandeses” (com intervalos entre 1914-1918), os “argonautas” representados, Malinowski escreveu um diário no qual sua subjetividade, sua intimidade, sua humanidade demasiado humana se mostram ativas, deixando ver aos críticos que, não obstante o realismo das descrições, elas são fruto de um esforço de “tradução” intercultural, no qual a subjetividade do observador, seus interesses pessoais, profissionais, por exemplo, forças que agenciam e assaltam sua existência, estão *presentes e ativas*. Além disso, perceber-se-á mais tarde, a partir de Clifford Geertz (1972; 1988), pelo menos, que, subjacente a tudo isso, há o esforço do etnógrafo Malinowski em convencer os leitores de *Os argonautas* sobre a autoridade do pesquisador, autoridade legitimadora de seu discurso e cujo

fundamento está justamente em demonstrar, através dos recursos já mencionados, estrategicamente utilizados, sua experiência pessoal do trabalho de campo: o famoso “eu estive lá”. Desse modo, a crítica não apenas demonstra a fragilidade objetiva da representação de Malinowski, haja vista o caráter de *construção* da representação, como chama a atenção para a natureza *escritural, textual, enunciativa*, de toda representação etnográfica. É o que faz Geertz, quando atribui o caráter textual não apenas à etnografia, mas também à cultura, concebida agora como texto, rede de significados, a ser lido e interpretado. Para tanto, necessário se faz uma “descrição densa” dos fenômenos. Novo modelo, novo método. A finalidade, contudo, é a mesma de Malinowski, a mesma, aliás, de todos os antropólogos: garantir credibilidade epistêmica à pesquisa, garantir objetividade aos enunciados e, portanto, cientificidade à Antropologia. Assim, nesse livro de 1973, Geertz (2005) se vale de figuras comuns aos Estudos Literários e à Retórica. Para ele, “fazer etnografia é tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) um *manuscrito estranho*, desbotado, cheio de *elipses*, incoerências, *emendas suspeitas* e *comentários tendenciosos*, escrito não com sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado” [(07) – grifos meus], concepção esta em que a cultura é pensada como “documento de atuação” (08), sendo o comportamento humano “ação simbólica”, resultado de uma “agência” (08). Ao falar sobre a ideologia, capítulo seis, diz dela que seu “*estilo é ornamental*, vivo, deliberadamente *sugestivo*” com fins de “*motivar a ação*” [(133), grifos meus]. Em “A política do significado”, sétimo capítulo, diz que a cultura “não são cultos e costumes, mas estruturas de significado através das quais os homens dão forma à sua experiência” (135), e que a “densidade e variedade do referencial simbólico fez da cultura um *torvelinho de metáforas e imagens*” (137). Em tudo isto, como se vê, Geertz demonstra familiaridade com expressões literárias, que aplica à cultura, mas que, dez anos depois, em *O antropólogo como autor* (2009), tornado público originalmente em 1983 (2009:07), usará para falar do *estilo* da escrita antropológica, a destacar as “estratégias narrativas”, os “aparatos retóricos” e persuasivos utilizados por autores-antropólogos com o fim de ganharem credibilidade, de “convencer” da objetividade de seus trabalhos, conforme já adiantado sobre Malinowski. Contudo, como visto, já em *A interpretação das Culturas*, Geertz se mostra a par desse caráter autoral do etnógrafo, a conceber os escritos etnográficos como “construção das construções de outras pessoas” (07), “interpretações... de segunda e terceira mão”, uma vez que, diz, “por definição, somente um ‘nativo’ faz a interpretação em primeira mão: é a *sua* cultura”. A propósito desse caráter autoral da Antropologia, comenta:

Nem sempre os antropólogos têm plena consciência desse fato: que embora a cultura exista no posto comercial, no forte da colina ou no pastoreio de carneiros, a antropologia existe no livro, no artigo, na conferência, na exposição do museu ou, como ocorre hoje, nos filmes. Convencer-se disso é compreender que a linha entre o modo de representação e o conteúdo substantivo é tão intrançável na análise cultural como é na pintura. E este fato, por sua vez, parece ameaçar o *status* objetivo do conhecimento antropológico, sugerindo que sua fonte não é a realidade social, mas um artifício erudito (12).

Clique XII

O ganho de consciência sobre o estatuto escritural da representação e sobre a consequente ameaça à pretensão de objetividade leva os chamados pós-modernos, entre os quais se encontram James Clifford, Vincent Crapanzano e Michael Fischer, à suspeita para com todo texto etnográfico. Assim, com estes autores, a constatação de Geertz se volta contra ele próprio. Marcados por sua condição de “tradução” inventiva para o familiar daquilo que em si mesmo é distante e estranho, esses textos, “interpretações sempre provisórias, relativas” dos processos culturais descritos, mas tomadas como definitivas por seus autores, diz Crapanzano (1991), tendem a distorcer repetitivamente o conteúdo representado, resultando em impressões idiossincráticas que, não obstante, fundamentam a autoridade do antropólogo. Exemplo disso Crapanzano vê em Geertz, a propósito de “*Deep Play*”, quando, por exemplo, opõe o seu “eu”, de condutor da descrição e narrativa antropológicas, base de sua autoridade, ao “eles” coletivo, generalizante *dos* balineses, que, por conta disso, resultam indiferenciados, impessoais. Diz o crítico em dado momento:

Al margen de sus pretensiones fenomenológicas y hermenéuticas, hay en *Deep Play* una falta absoluta de entendimiento de los nativos y de su manera de ver las cosas. Hay, únicamente, un entendimiento construido a través de la interpretación del entendimiento de los nativos. Geertz no ofrece evidencias, datos que justifiquen su proceso de intenciones, sus asertos acerca de la subjetividad de aquellas gentes, sus pregonadas experiencias. Sus construcciones de las construcciones no van más allá de una simple proyección, borrosa y confusa por lo demás, de sus propios puntos de vista, de su propia subjetividad, vicios con los que pretendiera, nada más y nada menos, la construcción de todo un sistema interpretativo de las gentes por él estudiadas. (1991:119).

A posição de Clifford (1998) não é diferente. Para ele, o *a posteriori* de toda escritura etnográfica sacrifica a vitalidade situacional, a interação, a intersubjetividade, enfim, o diálogo, as negociações de sentido estabelecidas aquando da verdadeira experiência em campo, elementos que, como dito, a escritura tende a solapar. A esse respeito, diz:

Em última análise, o etnógrafo sempre vai embora, levando com ele textos para posterior interpretação (entre estes “textos” que são levados podemos incluir as memórias – eventos padronizados, simplificados, retirados do contexto imediato para serem interpretados numa reconstrução e num retrato posteriores). O texto, diferentemente do discurso, pode viajar. Se muito da escrita etnográfica é produzido no campo, a real elaboração de uma etnografia é feita em outro lugar. Os dados constituídos em condições discursivas, dialógicas, são apropriados apenas através de formas textualizadas. Os eventos e encontros da pesquisa se tornam anotações de campo. As experiências tornam-se narrativas, ocorrências significativas ou exemplos (40).

Ao que acrescenta:

Esta tradução da experiência da pesquisa num *corpus* textual separado de suas condições discursivas de produção tem importantes consequências para a autoridade etnográfica. Os dados assim reformulados não precisam mais ser entendidos como a comunicação de pessoas específicas. Uma explicação ou descrição de um costume por um informante não precisa ser construída de uma forma que inclua a mensagem “fulano e fulano disseram isso”. Um ritual ou um evento textualizados não estão mais intimamente ligados à produção daquele evento por atores específicos. Em vez disso, esses textos se tornam evidências de um contexto englobante, uma realidade “cultural”. Além disso, como os autores e atores específicos são separados de suas produções, um “autor” generalizado deve ser inventado para dar conta do mundo ou contexto dentro do qual os textos são ficcionalmente realocados. Este “autor generalizado” aparece sob uma variedade de nomes: o ponto de vista nativo, “os trobriandeses”, “os nuer”, “os dogon”, como estas e outras expressões similares aparecem nas etnografias. “Os balineses” funcionam como os “autores” da briga de galos textualizada por Geertz. (40-41).

Desse modo, ao construir representações culturais com base na constituição de “sujeitos totais”, o etnógrafo, diz Clifford, transforma as ambiguidades e diversidades de significado da situação de pesquisa num retrato integrado (42), o qual só é possível pela separação entre o processo de pesquisa e o texto dele gerado. Mas o retrato integrado, a ordem, portanto, não é mais que uma ficção, da qual, sob a condução do eu-autor-autoria-autoridade, foram excluídos os interlocutores, intermediários cruciais, os aspectos dialógicos concretos, situacionais, foram banidos, diz este autor. Diante de tal constatação, e a ensinar, de certa forma, a afirmação destacada no início do “clique IX”, afirma ser necessário conceber a etnografia como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos (43); mudança que, concorda, tem ocorrido, ainda que de modo não inteiramente satisfatório, em diversos trabalhos etnográficos, onde, diz, “paradigmas de experiência e interpretação” têm dado lugar a “paradigmas discursivos de diálogo e polifonia”. Passa, então, a resenhar o que ele chama de “emergentes modos de autoridade”, exemplos de etnografias mais proximamente conduzidas à luz desse último paradigma. Assim, além de evocar trabalhos que, não obstante, não pertencerem à “escritura etnográfica atual”, foram inovadores em termos de compartilhamento da autoridade, como o trabalho de Maurice Leenhardt junto aos melanésios e o de Marcel Griaule junto aos

Dogon, as entrevistas com Ogotemmêli, entre outros, até mesmo em Malinowski, que, a despeito da autoria, da autoridade, e do trabalho “monológico”, teria deixado passar para o texto, “falas” não filtradas de informantes. No entanto, são nos etnógrafos “atuais”, sobretudo dentre os “pós-modernos” reunidos em *Writing Culture* (1986), que Clifford, um deles, vê o esforço de experimentar estratégias escriturais alternativas: diálogo, polifonia, heteroglossia, cuja finalidade, repito, é garantir a objetividade em Antropologia. Objetividade que, paradoxalmente, como se vê, está a exigir forçosamente a desconstrução da autoridade do antropólogo tradicional! Por consequência, a desconstrução ou superação da Antropologia constituída nesse molde, uma vez que a implicação direta é aquilo que chamarei aqui de “desobjetuação” do outro. Este, a condição humana deste, vislumbrada e reconhecida pelo antropólogo, a despeito das dificuldades em representá-lo a partir de sua própria cultura, impõe respeito, *constrange* moralmente, exige que ele não seja tratado como simples e mudo objeto de estudo. Ora, é justamente nisto que consiste o mal-estar na Antropologia atual. Ela chegou a um limiar perigoso a sua cientificidade, dado que a tal “desobjetuação” parece implicar um salto para fora da objetividade. Na constação desse ponto-limite, Clifford, como os pós-modernos, no afã de “salvar” a cientificidade, a objetividade, ainda que compartilhada, propõe uma “autoridade plural”, que atribua aos colaboradores não apenas o status de enunciadores independentes, mas de escritores. Contudo, reconhece, obstáculos ainda presentes a caracterizam como nada menos que utopia:

Como uma forma de autoridade, ela deve ainda ser considerada utópica por duas razões. Primeiro, os poucos experimentos recentes de trabalhos de múltiplos autores parecem requerer, como uma força instigadora, o interesse de pesquisa de um etnógrafo que no fim assume uma posição executiva, editorial. A estratégia de autoridade de “dar voz” ao outro não é plenamente transcendida. Segundo, a própria ideia de autoria plural desafia a profunda identificação ocidental de qualquer organização de texto com a intenção de um único autor... essa identificação... ainda é uma poderosa imposição sobre a escrita etnográfica. Todavia, há sinais de movimento nessa área. Os antropólogos terão cada vez mais de partilhar seus textos, e, por vezes as folhas de rosto dos livros, com aqueles colaboradores nativos para os quais o termo *informante* não é mais adequado, se é que um algum dia foi (55).

Clique XIII

As aspirações da “escitura etnográfica atual” experimenta uma espécie de esgarçamento de suas expectativas de representação mais objetivante, em que a saída seria, como visto, uma *autoria/autoridade plural*, que, contudo, revela-se utópica, dadas as condições culturais, operacionais presentes, uma “poderosa imposição sobre a escrita etnográfica”. E mesmo quando Clifford diz haver “sinais” de movimento para além disso, a formular que os antropólogos *terão* cada

vez mais de partilhar seus textos, termo [grifado] aqui enunciado como a expressar um *dever*, a análise empreendida sobre cada um dos experimentos escriturais em *Sobre a autoridade etnográfica* mostrou limitações concernentes a cada caso, fazendo ver que a proposta de uma “autoria plural”, tentativa de adequação ao objeto pelo cuidado minimalista no detalhamento do “mapa”, ainda mostra a inaptidão deste para a representação objetiva (apreensão do pleno *ser* objeto) pretendida, no que me faz lembrar, a exemplo da citada alegoria de Borges, uma outra, também literária, desta vez de Kafka, citada pelo próprio Borges, aliás, em *O livro dos seres imaginários* (2008:21), que penso conotar a condição do antropólogo ante as tentativas de apreensão do sempre fugidio objeto:

É um animal com grande cauda, de muitos metros de comprimento, parecida com a da raposa. Às vezes eu gostaria de segurar aquela cauda na mão, mas é impossível; o animal está sempre em movimento, a cauda sempre de um lado para outro. O animal tem alguma coisa do canguru, mas a cabeça pequena e oval não é característica e tem alguma coisa de humana; só os dentes têm força expressiva, quer os oculte ou os mostre. Costumo ter a impressão de que o animal quer amestrar-me; senão, que objetivo pode ter subtrair-me a cauda quando quero segurá-la, e depois esperar tranquilamente que ela torne a atrair-me, e depois tornar a saltar?

Clique XIV

Como adiantei no início do clique IX, talvez o caminho a ser trilhado não seja o da objetividade, não, pelo menos, como expressão de cientificidade. A da apreensão do animal, no sentido de “dizer” o que ele *é*, constituir-lhe uma representação, uma identidade. Mas de *agir*, isto é, de *comportar-se* para com ele. “Costumo ter a impressão de que o animal quer amestrar-me”, diz o narrador, como a dizer: “Quer ensinar-me”. Ora, não seria o caso, talvez, como destaquei na citação acima, de que o caminho seja, não o dizer o *ser*, o que *é*, mas o do *dever*, isto é, do *respeito*? Não é para isto que todo o desenvolvimento da “ciência” tem apontado? Não é justamente o apelo da *ética*, aquele que, confundido maior parte das vezes com o da epistemologia, tem sido ouvido sem que se o compreenda devidamente? Não é disto, afinal, que está a falar Clifford quando diz *terão* que... ? Talvez, como parece sugerir a alegoria de Kafka, o animal, que na cabeça tem algo de *humano*, e cuja expressividade se faz notar no rosto (dentes á mostra ou não), justamente aquela parte do corpo que, segundo Emmanuel Lévinas (2000:80), deixa ver o sagrado, constrange ao respeito – “o rosto é mandamento”, não esteja para ser “apreendido”, o que o narrador, como os antropólogos até aqui, não consegue compreender, mas para propor um seguir-com? Um “face a face”? Ele, sujeito, *propõe*. Convida. Espera ação do convidado que, por não compreender, queda-se confuso. O que o animal alegórico propõe não é ser caçado, objetivamente, apreendido, ser

eliminado em seu ser: ele quer interagir, trocar, compartilhar, jogar! Jogo implica reciprocidade, ação conjunta. Autoria compartilhada dos rumos do jogo. Do texto-retrato-relato. Autoria plural, para pensarmos aqui a metáfora em nossos termos. Escritura coletiva, como no “cadáver delicado” dos surrealistas ou no haikai coletivo (renga) dos poetas orientais. Não seria esse o sentido da resistência em se deixar apreender, do “quer amestrar-me”? Sim, de certo modo, essa compreensão da necessidade ética tem surgido na Antropologia desde tempos, desde um tempo o “rosto” do outro tem feito este apelo ao respeito. Isto transparece na busca da “escritura etnográfica atual”, como se pode ver, por exemplo, em Fischer (1985), quando diz:

A minha antropologia aspira a ser: (a) dinâmica, mais interessada em mudança cultural e social do que em formas culturais como meros textos; (b) politicamente democrática, no sentido de Leenhardt, de tentar produzir textos etnográficos que sejam ricos o suficiente para dizerem alguma coisa para o povo descrito (e não apenas para a comunidade antropológica ou o público leitor ocidental) e terem bastante sentido para despertar o seu interesse; (c) objetiva, no sentido de captar as formas públicas de discurso que não sejam impressões idiossincráticas, mas que passam ser confirmadas por outros observadores e participantes, levando, portanto, a atenção tanto para os modos de comunicação utilizados pela cultura em questão como para as formas de construção de texto que se apresentam ao observador. (p. 65)

Clique XV

Mas Clifford (1998:58) reconhece: “A concretização textual da autoridade é um problema recorrente para os experimentos contemporâneos em etnografia”. Uma das razões: os processos experiencial, interpretativo, dialógico e polifônico ainda pressupõem um modo controlador de autoridade. Contudo, diz que esta imposição de coerência a um processo textual sem controle é agora inevitavelmente uma questão de escolha estratégica. De minha parte, atravessado pelo mencionado paradoxo de minha pesquisa, e marcado pela discussão referida nestes últimos tópicos, tentei uma estratégia pela qual o Outro, de quem me propus construir um retrato, pudesse aparecer por sua própria escolha: tendo chegado ao fim da escrita, faltando apenas a revisão desta conclusão com ares de quinto capítulo, elaborei, uma semana atrás, um *post* e publiquei em minha rede social, a fim de comunicar a meus amigos vitruais - a maioria conhecedora de minha pesquisa, por compartilhamentos e relações várias - o teor adquirido na versão final da tese: então, fiz o resumo de cada um dos capítulos e, além disso, expus, a questão tratada neste “quinto” capítulo. Minha intenção, como se pode observar na transcrição abaixo, era situá-los do problema relativo ao uso dos retratos, e esperar deles alguma autorização, pois lhes pedi que, caso quisessem, me mandassem

retratos, escolhidos conforme seus próprios critérios, e me autorizassem compatilhá-las no texto final:

Neste capítulo, que revisarei amanhã, deparo-me com um paradoxo presente em meu trabalho, que é inerente ao trabalho de quase todo antropólogo. Qual seja, o de portar-se como intérprete e analista de situações respeitadas a outras pessoas, a lançar sobre elas, sobre seus hábitos, seus procedimentos, comportamentos, visões de mundo, sua cultura, enfim, uma perspectiva que, embora cuidadosa, tende a ser particular, e cuja consequência é formar um retrato/retrato em geral unilateral, parcial e, conseqüentemente, limitado, mas que, no entanto, aspira à verdade científica ao mesmo tempo em que, por conta disso, pode infringir a ética. Em meu trabalho, especificamente, além dessa questão geral, inerente ao trabalho antropológico, este paradoxo se acentua pelo seguinte: por questões éticas, nos raros momentos em que usei imagens de alguns de vocês – raros porque, como dito, procurei-me pautar pelos padrões, de modo que quando uso a fotografia de algum amigo virtual, uso-a como representativa de um determinado padrão, eu tive, por questões éticas e legais, que cobrir o rosto. Atitude que, se por um lado, implica respeito ao retratado, por outro, é uma forma de negá-lo, silenciá-lo, torná-lo invisível... desrespeitá-lo..! – Eis o grande paradoxo! No entanto, este capítulo que talvez eu denomine “O rosto do dooutro.com”, é o capítulo em que porei tudo isto em questão e refletirei, partindo de certas referências filosóficas no campo da ética, justamente sobre esse paradoxo, inerente à própria Antropologia, que, em sua aspiração a ciência [epistême] sobre o homem, o que a obriga a tomá-lo como objeto de pesquisa, não pode abrir mão de sua vocação ética, isto é, do dever de nunca tratar o homem como objeto. Este assunto tem sido bastante debatido no âmbito interno da Antropologia, a qual, com o objetivo de contornar o paradoxo, tem recorrido a alternativas textuais diversas. Uma das quais, a de, em vez de o texto etnográfico se compor apenas do ponto de vista do pesquisador em questão, abrir-se para os interlocutores – os outros sujeitos, os pesquisados, a “deixar” que se mostrem por si mesmos [tarefa quase impossível, uma vez que o pesquisador titular sempre terá mais poder nessa representação do outro, etc. – [a questão é muito complexa]. Em meu caso particular, sem deixar de reconhecer o paradoxo, penso que uma forma de minimizar isto é, primeiro, dando-lhes tal informação, e, além disso, dispondo-me a enviar o texto [após finalizado] a quem se interessar; outra alternativa - eis o segundo motivo para este post!-, assegurando-lhes de que meu texto não refere ninguém em particular, salvo por alguma fotografia, da qual cobri o rosto, de acordo com a lei de proteção da imagem, é convidar, a quem interessar possa e deseje, a me enviar um retrato seu, escolhido conforme seus próprios critérios, a ser inserido no final do texto, sem mais nenhuma palavra minha, salvo para fins de organização, se for o caso, e, caso queiram, com palavras suas, limitadas a poucas linhas, link para o perfil, se for o caso, em razão de espaço [vejam a dificuldade, pois sempre é necessário restringir!]. Esta é uma forma de compartilhar, como um retorno à comunidade pesquisada, e como um franqueamento à palavra do outro [“o rosto do outro”] no espaço do texto [representação]. Em todo caso, se não enviarem, dou-me por satisfeito em lhes fazer tal comunicação. Isto feito, ponho-me à disposição. Meu abraço!

O longo texto, incomum em redes sociais, do qual o excerto acima é apenas a parte final, recebeu vinte duas curtidas e doze comentários elogiosos, cinco dos quais foram respostas minhas em interações com os comentadores. Nenhum deles, no entanto, fazia referência a meu pedido, nem me autorizava a buscar retratos nos álbuns virtuais e usá-los; de modo que as imagens de amigos que usei no texto, como se viu, têm o rosto coberto: o outro, como o animal de Kafka investido de rosto humano, continua a recolher a cauda e esperar mais à frente, a ensinar os

antropólogos de que o caminho não é o da apropriação objetiva direta, nem de seus rodeios sutis. A propósito, diz Lévinas, com o que encerro:

pergunto-me se podemos falar de um olhar voltado pra o rosto, porque olhar é conhecimento, percepção. Penso antes que o acesso ao rosto é, num primeiro momento, ético. Quando se vê um nariz, os olhos, uma testa, um queixo e se podem descrever, é que nos voltamos para outrem como para um objecto. A melhor maneira de encontrar outrem é nem sequer atntar na cor dos olhos! Quando se observa a cor dos olhos, não se está em relação social com outrem. A relação com o rosto pode, sem dúvida, ser dominada pela percepção, mas o que é especificamente rosto é o que não se reduz a ele (2000:77).

REFERÊNCIAS:

- Adorno, T e Horkheimer, M. 1985. *Dialética do Esclarecimento – fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Albert, Bruce e Kopenawa, Davi. 2003. *Yanomami, l'esprit de la forêt*. Paris: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain; Arles: Editions Actes Sud.
- Albuquerque, Ana Isabel; Serrano Tellería, Ana. 2014. Instagram e celebridades: A utilização da fotografia nas redes sociais, in *Comunicação Pública*, VOL.9 N15. DOI: 10.4000/cp.655.
- Álvaro Vieira Pinto. 2005. *O conceito de tecnologia*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Amaral, A. 2009. Autonetnografia e inserção online: o papel do pesquisador-insider nas práticas comunicacionais das subculturas da Web. *Revista Fronteiras* 11(1): 14-24. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_315.pdf, acesso em 19 de novembro de 2011.
- Amaral, A., Natal, G. e Viana, L. 2008. A Netnografia como aporte metodológico da pesquisa em comunicação digital. *Revista Famecos* 35: 34-40. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/4829/3687>, acesso em 22 de outubro de 2011.
- Aristóteles. 1969. *Metafísica*. Porto Alegre: Editora Globo.
- Aristóteles. 1984. Ética a Nicômaco, in *Aristóteles*. Coleção Os Pensadores. Editado por Aristóteles, pp. 45-232. São Paulo: Abril Cultural.
- Artero, A. O. 2009. *Inteligência Artificial – teoria e prática*. São Paulo: Editora Livraria da Física.
- Assange, Julian. 2013. *Cipherpunks: liberdade e o futuro da internet*. São Paulo: Boitempo.
- Balée, W. 1989. Cultura na vegetação da Amazônia brasileira, in Neves, W. A. (Org.). *Biologia e ecologia humana na Amazônia: avaliação e perspectivas* (Coleção Eduardo Galvão), pp. 95-109. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi.
- Barabási, Albert-László. 2009. *Linked – a nova ciência dos networks, como tudo está conectado a tudo e o que isso significa para os negócios, relações sociais e ciências*. São Paulo: Editora Leopardo.
- Barthes, R. 1984. *A câmara clara – nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bateson, G. 2006. *Naven. Um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné*. 2. ed. São Paulo: EDUSP.
- Baudelaire, Charles. 1995. *Poesia e prosa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Baudrillard, Jean. 1991. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio D'água.
- Benjamin, W. 1991. Pequena história da fotografia, in Kothe, F. R. *Walter Benjamin*. 2. ed. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática. pp. 219-240.
- Benjamin, W. 1994. O narrador, in *Obras escolhidas I*. Editado por Benjamin, W., pp. 197-221. São Paulo: Brasiliense.

- Berkeley, G. 1992. Tratado sobre os princípios do conhecimento humano, in *Berkeley/Hume*. 5. ed. Editado por Berkeley e Hume, pp. 1-13. São Paulo: Nova Cultural.
- Bosi, Alfredo. 1998. *Fenomenologia do olhar*, in Novaes, Adauto (org). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras. pp. 65-87.
- Bruno, F. Kanashiro, M. e Firmino, R. 2010. *Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação*. Porto Alegre : Sulina.
- Bruno, Fernanda et all. 2010. *Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação*. Porto alegre: Sulina.
- Buchanan, Mark. 2010. O átomo social: porque os ricos ficam mais ricos, os trapaceiros são pegos, e o seu vizinho geralmente se parece com você. São Paulo: Leopardo Editora.
- Burckhardt, Jacob. 2012. *O retrato na pintura italiana do Renascimento*. Campinas: Editora Unicamp.
- Canevacci, M. 2012. Multivíduo conectivo: Gregory Bateson. *Cienc. Cult.* 64 (1): 41-44. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252012000100016&script=sci_arttext, acesso em 03 de junho de 2013.
- Cantinho, Maria João. 2012. Da fotografia e seus efeitos, in *Revista eletrônica Trama interdisciplinar*. São Paulo: Editora da Universidade Presbiteriana Mackenzie, v. 3 – n. 1: 149-156, disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/viewFile/5012/3824>, acesso em julho de 2015.
- Castells, M. 1999. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra.
- Castro, E. V. 2002. O nativo relativo. *Mana* 8 (1): 113-148. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132002000100005>., acesso em 06/03/2013.
- Castro, E. V. 2005. O perspectivismo ameríndio ou a natureza em pessoa. *Ciência & Ambiente* 31: 123-132.
- Certeau, M. 1998. *A invenção do cotidiano*. 3. ed. Petrópolis: Vozes.
- Christine, H. 2004. *Etnografía virtual*. Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad. Barcelona: Editorial UOC.
- Clifford, J. 2011. *A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Clifford, J. and Marcus, G. E. (eds). 1986. *Writing Culture. The poetics and politics of ethnography*. California: University of California Press.
- Clifford, J. *Sobre a autoridade etnográfica*. In: GONÇALVES, José Reginaldo S. (org.). A
- Cuche, D. 2002. *A noção de cultura nas ciências sociais*. 2. ed. Bauru: EDUSC.
- Cunha, Manuela Carneiro da. 1988. Olhar escravo, ser olhado, in Azevedo, Paulo César de. E Lisovsky, Maurício (orgs.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Cristiano Jr*. São Paulo: Ex Libris: XXII.
- Da Matta, R. 1968. O ofício de etnólogo, ou como ter Anthropological Blues. In *Boletim do Museu Nacional*. Rio de Janeiro: Antropologia n. 27: 1-12.

- Darcy Ribeiro. 1996. *Diários Índios – Os Urubus-Kaapor*. São Paulo: Companhia das Letras. 627p.
- Darwin, Charles. 2012. *A expressão das emoções no homem e nos animais*. São Paulo: companhia das Letras.
- Deleuze, G. 1992. *Conversações*. São Paulo. Ed. 34.
- Deleuze, G. 2006. *Diferença e Repetição*. 2 ed. Rio de Janeiro: Graal.
- Derrida, J. 2005. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas, in *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva.
- Descartes, René. 2004. *Meditações sobre Filosofia Primeira*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Descola, P. 1986. *La Nature domestique: symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*. Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Descola, P. 1999. A selvageria culta, in Novaes, A (Org.). *A outra margem do Ocidente*, pp. 107-123. São Paulo: Companhia das Letras.
- Descola, P. 2005. Par-delà nature et culture (Bibliothèque des Sciences Humaines). Paris: Gallimard. Disponível em: <https://rapidshare.com/#!download975p111171406290iPar-dela.Nature.Et.Culture.rar|2273|0|0|1|referer-7647D6CA32F4647747D978AFEB92989E>, acesso em 10/05/2013.
- Descola, P. 1986. *La Nature domestique: symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*. Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Dubois, P. 2011. *O ato fotográfico*. 14. ed. São Paulo: Papirus.
- Entler, Ronaldo. 2007. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia, in Revkksta FACOM. São Paulo: Faculdade de Comunicação da FAAP – 17: 4-9, disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf, acesso em julho de 2015.
- Favret-Saada, J. 2005. Ser afetado. *Cadernos de Campo*, n. 13: 155-161.
- Fernandes, Nathan. 2013. O homem da máscara: ele é o cara, in *Revista Playboy*. Edição de agosto de 2013. São Paulo: Editora Abril: 186-190.
- Firth, R. 1997. Segunda introdução – 1988, in *Um diário no sentido estrito do termo*. Editado por B. Malinowski, pp. 25-35. Rio de Janeiro: Record.
- Flusser, Vilém. 2011. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume.
- Foucault, Michel. 1987. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes.
- Foucault, Michel. *De l'amitié comme mode de vie*. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux, publicada no jornal *Gai Pied*, nº 25, abril de 1981, pp. 38-39. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: www.filoesco.unb.br/foucault.
- Foucault, Michel. *História da sexualidade 2. O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- Fragoso, S. Recuero, R. & Amaral, A. 2013. *Métodos de pesquisa para internet*. 1. ed. Porto Alegre: Sulina.

- Gadamer, H.-G. 2003. Esboço dos fundamentos de uma hermenêutica, in Frouchon, P (Org.). *O problema da consciência histórica*. 2. ed. Editado por Gadamer, H.-G., pp-57-71. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Gagnebin, Jeanne Marie. 2001. Sobre as relações entre ética e estética no pensamento de Adorno, in Ramos-de-Oliveira, Nilton et all. 2001. *Teoria crítica, estética e educação*. Campinas: Editora Unimep.
- Geertz, C. 2001. Os usos da diversidade, in *Nova luz sobre a antropologia*. 1. ed. Editado por C. Geertz, pp. 68-85. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Geertz, C. 2009. Estar lá – a antropologia e o cenário da escrita, in *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. 3. ed. Editado por C. Geertz, pp. 11-39. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Geertz, C. 2011. *A Interpretação das Culturas*. 1. ed. [Reimpr.]. Rio de Janeiro: LTC.
- Geertz, C. 2005. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Gibson, W. 2008. *Neuromancer*. 4. ed. São Paulo: Aleph.
- Giorgio Vasari. 2011. *Vida dos Artistas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 2004. *Fausto: uma tragédia*. Primeira parte. São Paulo: Editora 34.
- Goffman, Erwing. 2011. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes.
- Gonçalves, Marco Antonio e Head, Scott. 2009. Confabulações da alteridade. In: Gonçalves, Marco Antonio e Head, Scott. 2009. *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras: 15-35.
- Haraway, D. 2009. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX, in Haraway, D., Kunzru, H. e Tadeu, T (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Heidegger, Martin. 2002. A questão da técnica, in Heidegger, Martin. 2002. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes.
- Heidegger, Martin. 2009. Tempo e ser, in Heidegger, Martin. 2009. *Sobre a questão do pensamento*. Petrópolis: Vozes.
- Hesíodo. 1995. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras.
- Hobsbawm, Eric. 2010. *A era das revoluções*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Homero. 2014. *Odisseia*. São Paulo: Editora 34.
- Ingold, T. 2010. Da transmissão de representações à educação da atenção, in *Educação* 33 (1): 6-25. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/viewFile/6777/4943>, acesso em 23/05/2013.
- Ingold, T. 2005. Jornada ao longo de um caminho de vida – mapas, descobridor-caminho e navegação, in *Religião e Sociedade* 25 (1): 76-110.
- Jakobson, R. 2011. À procura da essência da linguagem, in *Linguística e comunicação*, Editado por Jakobson, R. São Paulo: Cultrix: 98-117.

- Joo Ho Kim. 2004. Cibernética, ciborgues e ciberespaço: notas sobre as origens da cibernética e sua invenção cultural, in *Horizontes antropológicos* 10 (21): 199-219. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v10n21/20625.pdf>, acesso em: 04/02/2010.
- Kant, Immanuel. 2007. *A fundamentação da metafísica dos costumes*. Lisboa: Edições 70.
- Kapp, E. 1877. *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten*. Braunschweig: Verlag George Westermann. 360p. Disponível em: <http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/references?id=lit39532>, Acesso em: 22/03/2010.
- Keen, A. 2012. *Vertigem Digital: por que as redes sociais estão nos dividindo, diminuindo e desorientando*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- Kirkpatrick, D. 2011. *O Efeito Facebook*. Rio de Janeiro: Intrínseca.
- Koutsoukos, Sandra. 2010. *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Kozinets, R. V. 2012. Marketing Netnography: Prom/ot(ulgat)ing a New Research Method, *Methodological Innovations Online (MIO)*, Issue 1 (7): 37-45. Disponível em: <http://www.pbs.plym.ac.uk/mi/index.html>, acesso em: 24 de abril de 2013.
- Krasnova, H., Wenninger, H, Widjaja, T. and Buxmann, P. 2013. Envy on Facebook: A Hidden Threat to Users' Life Satisfaction?, in *11th International Conference on Wirtschaftsinformatik*. (WI), Leipzig, Germany. Best Paper Award Leipzig. Disponível em: http://warhol.wiwi.hu-berlin.de/~hkrasnova/Ongoing_Research_files/WI%202013%20Final%20Submission%20Krasnova.pdf, Acesso em 23/maio de 2013.
- Kuhn, Thomas S. 1997. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Editora Perspectiva .
- Lagrou, Els. 2007. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Latour, Bruno e Hermandt, Èmillie. 2010. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções, in Parente, André (org.). 2010. *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina.
- Latour, Bruno. 2009. *Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Latour, Bruno. 2012. *Reagregando o social: uma contribuição à Teoria do Ator-Rede*. Salvador-Bauru: Edufba-Edusc.
- Lemos, André (org.). *Cidade digital. Portais, inclusão e redes no Brasil*. Salvador: Edufba,
- Lévinas, Emmanuel. 2000. *Ética e Infinito: diálogo com Philippe Nemo*. Lisboa:Edições 70.
- Lévi-Strauss, C. 1970. Raça e História, in *Raça e ciência*. Editado por Lévi-Strauss, C., pp. 231-270. São Paulo: Perspectiva.
- Lévi-Strauss, Claude. 1976. *Jean-Jacques Rousseau, fundador das ciências do homem*. In: *Antropologia Estrutural II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Lévi-Strauss. *Tristes trópicos*. São Paulo: Anhembi, 1956.
- Lévy, P. 1996. *O que é o Virtual?* 1. ed. São Paulo: Editora 34.

- Lévy, P. 1997. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. 1. ed. São Paulo: Editora 34.
- Lévy, P. 1999. *Cibercultura*. 2. ed. São Paulo: Editora 34.
- Lichtenstein, Jacqueline (org.). 2008. A figura humana, in *A pintura: textos essenciais*, vol. 6. São Paulo: Ed. 34.
- Lima, Wilhelm Rodrigues Macedo. 2014. *Facebook: casos de censura no Brasil*. Trabalho de conclusão de Curso. Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Lipovetsky, Gilles. A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Barueri, SP: Manole.
- Lipovetsky, Gilles. 2004. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla.
- Lyon, David. 2010. 11 de setembro, sinóptico e escopofilia: observando e sendo observado. In Bruno, F. Kanashiro, M. e Firmino, R. 2010. *Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação*. Porto Alegre : Sulina: 115-140.
- MACHADO, Roberto (Org.). 2005. *Nietzsche e a polêmica sobre O Nascimento da Tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Malinowski. B. 1976. *Argonautas do Pacífico ocidental – um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova guiné melanésia*. São Paulo: Abril Cultural.
- Malinowski. B. 1978. *Argonautas do Pacífico ocidental – um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova guiné melanésia*. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural.
- Malinowski. B. 1997. *Um diário no sentido estrito do termo*. Rio de Janeiro: Record.
- Marcondes, Danilo (org.). 2007. *Textos básicos de ética: de Platão a Foucault*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Marcus, G.E. 1995. Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography. *Annual Review of Anthropology* 24: 95-117.
- Martins, Hermínio. 1994. Hegel, Texas: temas de Filosofia e Sociologia, in Díncao, M. e Silveira, I. M. (Orgs.) *A Amazônia e a crise da modernização*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi.
- Martins, Hermínio. 2012. Hegel, Texas: temas de filosofia e sociologia da técnica. In Martins, Hermínio. 2012. *Experimentum Humanum: Civilização Tecnológica e Condição Humana*. Belo Horizonte: Fino Traço: 15-34.
- Martins, Hermínio. 2012. Tecnologia, modernidade e política. In Martins, Hermínio. 2012. *Experimentum Humanum: Civilização Tecnológica e Condição Humana*. Belo Horizonte: Fino Traço:35-64.
- Martins, José de Souza. 2011. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto.
- Mauss, M. 2003. Ensaio sobre a Dádiva, in *Sociologia e Antropologia*, editado por Mauss, M. pp. 183-294. São Paulo: Cosac Naify.

- Mezrich, B. 2010. *Bilionários por acaso: A criação do Facebook, uma história de sexo, dinheiro, genialidade e traição*. Rio de Janeiro: Intrínseca.
- Michaud, P-A. 2013. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Mounier, Pierre. 2006. *Os donos da rede: as tramas políticas da internet*. São Paulo: Edições Loyola.
- Negroponte, N. 2001. *A vida digital*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Nietzsche, F. 1992. O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo. São Paulo: companhia das Letras.
- Noveli, M. 2010. Do off-line para o online: a netnografia como um método de pesquisa ou o que pode acontecer quando tentamos levar a etnografia para a internet?, in *Organizações em contexto* 6 (12): 107 – 133. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistasmetodista/index.php/OC/article/view/2697/2640>, acesso em: 10 de abril de 2012.
- Oliveira, R. C. 2003. Identidade étnica, identificação e manipulação, in *Sociedade e Cultura* 6 (2): 117-131. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/912>, acesso em 15/06/2012.
- Oliveira, R. C. 2006. *O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever*. In *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Edusp: 17-35.
- Olwig, K. and Hastrup, K. 1997. *Sítting Culture: the Shifting Anthropological Object*. Londres: Routledge.
- Olwig, K.F. & Hastrup, K. (Red.) (1997). *Siting Culture: the shifting anthropological object*.
- Pardini, P. 2010. O mundo como fisionomia. Retrato ou paisagem?, in Klautau, F. M. (Ed.). *Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: Brasil Brasis*. Belém: Diário do Pará, pp. 89-101.
- Pardini, P. 2012. Natureza e cultura na paisagem amazônica: uma experiência fotográfica com ressonâncias na cosmologia ameríndia e na ecologia histórica. *Boletim Museu paraense Emílio Goeldi. Cienc. Hum.* 2 (7): 589-603.
- Parente, André. 2011. Os paradoxos da imagem-máquina, in Parente, André (org.). 2011. *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Pinto, Álvaro Vieira. 2005. *O conceito de tecnologia*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Platão. 1980. Protágoras, in Platão. 1980. *Diálogos*. Belém: Universidade Federal do Pará: 41-108.
- Platão. 1990. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Platão. 1991. O Banquete, in *Diálogos*. Coleção Os Pensadores. 5. ed. São Paulo: Abril cultural.
- Popper, K. R. 2004. *A lógica da pesquisa científica*. São Paulo: Cultrix.
- Posey, D. 1990. The application of Ethnobiology in the conservation of dwindling natural resources: lost knowledge or options for the survival of the planet, in Posey, D., Overal, W (Orgs.). *Ethnobiology: implications and applications – Proceedings of the First International Congress of Ethnobiology. Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi* 1: 47-60.

- Recuero Rebs. 2011. Reflexão Epistemológica da Pesquisa Netnográfica, in *Comunicologia - Revista de Comunicação e Epistemologia da Universidade Católica de Brasília* 1(8): 74-102.
- Recuero, R. 2011. *Redes sociais na internet*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina.
- Rocha, P. J. e Montardo, S. P. 2005. Netnografia: incursões metodológicas na cibercultura. *Revista e-compós* 4: 1-22. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/55/55>, acesso em 02 de junho de 2011.
- Rousseau, J.-J. 1973. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens, in *Coleção Os Pensadores*, vol. XXIV. 1. ed. Editado por J.-J. Rousseau, pp. 221-326. São Paulo: Abril Cultural.
- Rousseau, J.-J. 1973. Ensaio sobre a origem das línguas, in *Coleção Os Pensadores*, vol. XXIV. 1. ed. Editado por J.-J. Rousseau, pp. 152-206. São Paulo: Abril Cultural.
- Rüdiger, Francisco. 2011. *As teorias da cibercultura: perspectivas, questões, autores*. Porto Alegre: Sulina.
- Samain, Etienne (org.). 2012. *Como pensam as imagens*. São Paulo: Editora da Unicamp.
- Santos, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo – razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2002. 384p.
- Schopenhauer, A. 2001. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto. 431p.
- Sontag, Susan. 2004. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras. 223p.
- Strathern, M. 2014. *O Efeito etnográfico*. São Paulo: Cosac Naify.
- Tabosa, A. S. 2011. Os Conceitos de nobreza, riqueza e valor em Homero. *Hypnos* 26: 160-169. Disponível em: revistas.pucsp.br/index.php/hypnos/article/download/6514/4726, acesso em 18/05/2013.
- TIBURI, Márcia. 2011. *Complexo de Roberto Carlos – a amizade e o fundamento subjetivo das redes sociais*. In: Revista Cult, n. 154: 27.
- VERNANT, Jean-Pierre. 1986. *As origens do pensamento grego*. São Paulo: Difel.
- Vieira, M. C. 2013. *Os jovens flâneurs.com: A construção e a liquidez da identidade no espaço das redes sociais da Internet*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Belém, Pará: Universidade Federal do Pará.
- Wagley, Charles. 1988. *Uma comunidade amazônica: estudo do homem nos trópicos*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Wagner, R. 2010. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify.
- Warburg, Aby. 2013. A arte do retrato e a burguesia florentina, in Warburg, Aby. 2013. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Warburg, Aby. 2013. A última vontade de Francesco Sassetti, in Warburg, Aby. 2013. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Warburg, Aby. 2013. O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli, in Warburg, Aby. 2013. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Warburg, Aby. 2015. Histórias de fantasmas para gente grande – escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras.

Warburg, Aby. 2015. Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte e textos afins, in Warburg, Aby. 2015. *Histórias de fantasmas para gente grande – escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras.

Weber, Max. 2004. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Whitfield, John. 2014. *O poder da reputação*. Rio de Janeiro: Best Business.

Wiener, N. 1984. *Cibernética: o uso humano de seres humanos*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix.

FILMES:

Fincher, D. 2010. A rede social (The Social Network). Distribuição: Sony Pictures. EUA.

Tornatore, Giuseppe. 1995. *O homem das estrelas*. Itália.

Wainer, João. 2013. *Junho de 2013 - o mês que abalou o Brasil*. São Paulo: TV Folha.

Weir, Peter. 1998. *O Show de Truman*. Hollywood, L. A. EUA: Universal Pictures.

Noujaim, Jehane. 2013. *The Square*. Netflix.com.

Knappenberger, Brian. 2012. *We Are Legion: The Story of the Hacktivists*. Disponível no site Youtube.com.

MÚSICAS:

Nascimento, M. 1981. Nos bailes da vida, in *Caçador de mim*. Ariola: Rio de Janeiro.

Paralamas do Sucesso. 1984. Óculos, in *O passo do Lui*. EMI-Odeon: Rio de Janeiro.

Carlos, Roberto e Carlos, Erasmo. 1974. Eu quero apenas, in *LP de 1974*. Rio de Janeiro: Gravadora CBS.

LINKS:

http://issuu.com/nathan.fernandes/docs/pb459_fawkes_final , acesso em 06 de julho de 2015.

<http://ambrosia.virgula.uol.com.br/como-a-mascara-de-guy-fawkes-em-v-de-vinganca-criou-o-maior-simbolo-do-ativismo-politico-moderno/>, e : <http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/politica-cia/sabem-quem-foi-guy-fawkes-fois-ele-deu-origem-as-mascaras-que-estao-em-manifestacoes-no-brasil-na-malasia-na-colombia-tremenda-historia/>, ambos acessados em 06 de julho de 2015.

<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2013/07/entenda-o-caso-de-edward-snowden-que-revelou-espionagem-dos-eua.html>, acesso em 13 de junho de 2015.

<http://g1.globo.com/tudo-sobre/julian-assange>, acesso em 13 de junho de 2015.

<http://www.brainstorm9.com.br/31646/social-media/hubspot-lanca-ebook-com-estatisticas-do-facebook/>, acesso em 20/04/2013.