



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – PPGEDU
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

PEDRO ESTEVES DE FREITAS

NAVEGANDO SOBRE ESTRELAS: CORPOS EDUCADOS NO MAR DA
CULTURA VISUAL

Rio de Janeiro

2023

PEDRO ESTEVES DE FREITAS

**NAVEGANDO SOBRE ESTRELAS: CORPOS EDUCADOS NO MAR DA
CULTURA VISUAL**

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora: Prof^a Dr^a Adriana Hoffmann
Fernandes.

Rio de Janeiro

2023

EF866n E. Freitas, Pedro
Navegando sobre estrelas: corpos educados no mar da
cultura visual / Pedro E. Freitas. -- Rio de Janeiro, 2023.
p. 304

Orientadora: Adriana Hoffmann Fernandes.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2023.

1. Cultura visual. 2. Corpo. 3. Educação. I. Hoffmann
Fernandes, Adriana, orient. II. Título:



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Centro de Ciências Humanas e Sociais - CCH
Programa de Pós-Graduação em Educação

TESE DE DOUTORADO

Pedro Esteves de Freitas

**“NAVEGANDO SOBRE ESTRELAS: CORPOS EDUCADOS NO MAR DA
CULTURA VISUAL”**

Aprovada pela Banca Examinadora

Rio de Janeiro, 06 /07/2023

Em conformidade com a Resolução nº 5.257 de 25/03/2020 e a Ordem de Serviço PROPGPI nº 3 de 02/07/2020, esta ata vai somente por mim assinada, atestando que a defesa ocorreu com a participação dos componentes abaixo listados.

 Documento assinado digitalmente
ADRIANA HOFFMANN FERNANDES
Data: 01/07/2023 17:46:01-0300
Verifique em <https://validar.jb.gov.br>

Prof^ª. Dr^ª. Adriana Hoffmann Fernandes
(orientadora)

Prof^ª. Dr^ª. Ivanildo Amaro
(avaliadora interna)

Prof^ª. Dr^ª. Maria Luiza Sussekind
(avaliadora interna)

Prof. Dr. Tiago Ribeiro
(avaliador externo)

Prof^ª. Dr^ª. Ana Valéria Figueiredo
(avaliadora externa)

Dedico este trabalho a todos os que lutam cotidianamente por uma outra forma de viver o mundo, mais justa e democrática, em que seja possível o uso comum da vida. Tal dedicatória já inclui meus pais, mas o faço, também, de forma explícita, dedicando a Leda Fraguito Esteves de Freitas e a Milton Reynaldo Flores de Freitas, por todo amor e por toda revolta, por todo desejo de viver e de mudar a vida, pelo apoio constante que me deram e a esperança que construíram em mim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família pelo constante incentivo em todas as empreitadas da minha vida, inclusive nesta. Aos meus irmãos Alexandre Freitas e Leonardo Freitas pelo carinho e pelas brincadeiras, pois nada passa incólume em nossa família. À Marina e à Georgette, minhas cunhadas, pela afetividade e olhar atento. À minha irmã Luciana Freitas, mulher, mestre e guerreira que me incentivou com seu exemplo de luta e força de vontade. À minha sobrinha Clara Gallo, que me apoiou sempre ~~que precisei~~ e foi fundamental na reta final da minha produção. Às queridas sobrinhas Mel, Carolina, Sofia, Luiza e querido sobrinho Marcos, pela existência em minha vida.

À Cintia Andrade com profundo amor, pela paciência, apoio, incentivo, auxílio, carinho e esforço para que eu pudesse realizar o doutorado e muito mais na vida.

Agradeço à minha paciente e ousada orientadora Adriana Hoffmann Fernandes, que me acolheu em seu grupo de pesquisa há oito anos e me incentivou a entrar no mestrado e no doutorado, além de me incentivar e me acolher durante todo meu percurso de pós-graduação. Agradecimento de coração pelas incessantes palavras de encorajamento e pelos caminhos apontados que tornaram possível a construção deste trabalho.

Aos meus colegas e amigos do grupo de pesquisa CACE, que ouviram e trocaram ideias comigo durante o período do doutorado.

A todos os professores que participaram da minha formação como doutor, principalmente aqueles que com suas sábias palavras indicaram novos caminhos e direções a percorrer.

Aos membros da banca Prof^ª Dr^ª Ana Valéria de Figueiredo da Costa, Prof^º Dr^º Thiago da Silva Ribeiro, Prof^ª Dr^ª Maria Luiza Süsskind e Prof^º Dr^º Ivan Amaro que aceitaram participar de minha defesa, lendo e contribuindo para a minha formação como doutor.

A todos amigos e amigas que me ouviram pacientemente falar do doutorado e me apoiaram, inclusive sentiram minha ausência durante esse período.

À Maria Auxiliadora, chefe e amiga, que sempre acolheu as demandas impostas pelo doutorado a minha rotina.

À Carmen Granja que, ao final de meu percurso no doutorado, recebeu-me de braços abertos como chefe e se tornou uma amiga, apoiando-me e incentivando-me em cada etapa e novos desafios da vida.

À Elizabeth Carvalho, também chefe, pelo incentivo na realização do meu doutorado e entendimento das demandas desse.

À Rita Mury que, como diretora, acolheu minhas necessidades na realização do doutorado e se tornou uma grande incentivadora da realização dele.

A meus colegas e minhas colegas de trabalho, que me incentivaram e estiveram presentes no longo percurso de doutoramento.

RESUMO

Procurando entender como o corpo foi predominantemente pensado na cultura visual ocidental e as maneiras pelas quais esse pensamento exerceu poderes sobre nossas formas de vida através de produções imagéticas, o presente trabalho constrói uma cartografia das influências que afetaram o pesquisador durante a pesquisa visando a produção de uma tese como ensaio. A pesquisa, assim, se encaixa numa abordagem cartográfica dentro dos Estudos da Cultura Visual, que teve como material de pesquisa acervo bibliográfico e imagético. Através dos afetos resultantes da interação entre o pesquisador e os materiais, caminhos foram erigidos: pensamentos e ideias sobre o corpo e a educação na cultura visual. O trabalho foi arquitetado como um mapa a ser explorado pelos leitores conforme o desejo deles, buscando deixá-lo o mais aberto possível aos virtuais afetos que podem ocorrer no contato entre os leitores e a tese. Dessa forma, não há uma conclusão para o trabalho, mas a defesa de posturas pedagógicas na construção de corpos na cultura visual.

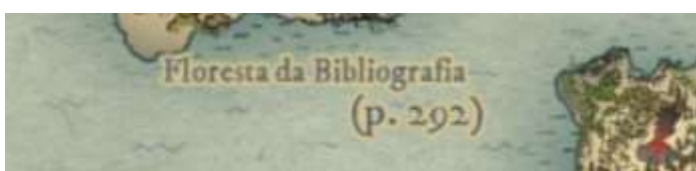
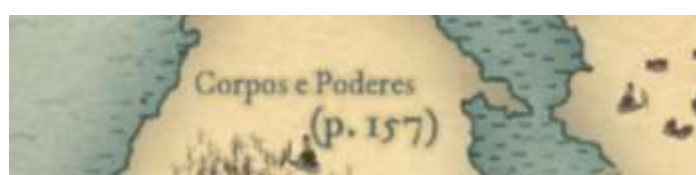
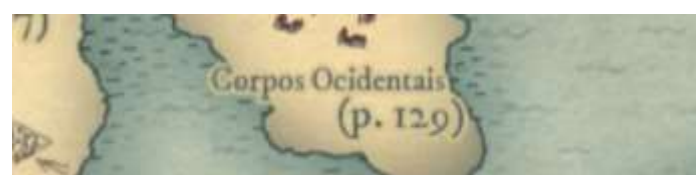
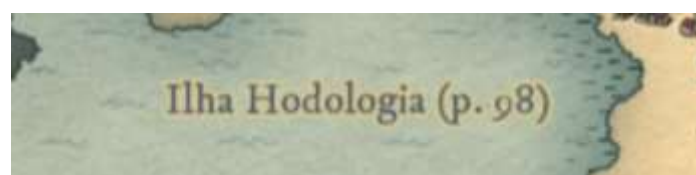
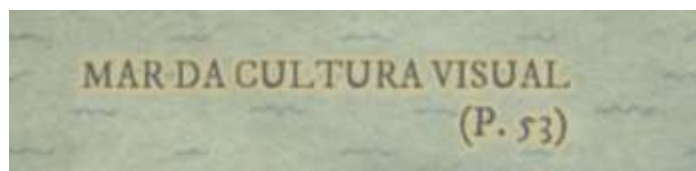
Palavras-chave: Cultura visual; Corpo; Educação; Cartografia.



*Ser capaz de apanhar as
estrelas que, como lágrimas,
caem do firmamento jamais
sonhado da humanidade –
essa é a tarefa do
comunismo.*

Giorgio Agamben

SUMÁRIO



Aos navegantes,

Bem-vindo a bordo, caras, caros e cares navegantes. Bem-vindo a bordo cartógrafos, cartógrafas e cartógrafes deste Mar da Cultura Visual. Bem-vindo a bordo do nosso navio, O Corpo Desconhecido.

Embarcados nele, vagaremos pelo mar num sonho feito por mim e por vocês. Um mar que leva a diferentes locais, por rotas diversas escolhidas pelos mais importantes tripulantes dessa viagem, vocês. Nesse navegar, os saberes construídos não constituem um continente, mas arquipélagos de imagens e palavras que peguei de empréstimo, degluti e aqui coloquei, e assim já não são mais minhas. Elas estão aguardando o próximo ou próxima ou próxima cartógrafo/a/e que as irá mapear: o acontecimento das palavras, o acontecimento das imagens surge em cada encontro que vocês fizerem com elas. A viagem que realizei para traçar este mapa, que vocês têm em mãos, ou em bits nas telas de computadores, é fruto de encontros que me afetaram. Deixei aberto meus olhos para visualizar minha relação com cada um desses encontros, cada qual em seus momentos distintos e situações particulares, de forma a sua força soprar as velas desse navio e levá-lo de ilha em ilha, de vilarejo em vilarejo, de local em local. Em cada parada, mapeei diferentes culturas banhadas por esse imenso mar.

Durante minhas estadias, fui diversas vezes muito bem recebido pelos pensamentos que nelas habitavam, oferecendo-me um cafezinho num gesto de acolhimento. Momento que se tornou um respiro, um descanso perante a grande tarefa da cartografia, mas que também foi espaço para debates de pensamento, entre as múltiplas ideias que habitavam em mim. Assim, num corte de tempo pude parar, pensar e refletir sobre ideias que vinham de diferentes direções discutindo direta ou indiretamente o assunto que eu estava mapeando até aquele momento. O cafezinho, como achei de bom grado chamar essas interrupções no texto, é uma pausa reflexiva, é uma conversa com leitor/a/e, é uma conversa com o cartógrafo/a/ que virá recartografar essas terras depois de mim, mas também se tornou momento de paz necessário, mais frouxo em suas amarras acadêmicas.

Outras questões devo expor antes de zarparem. A primeira é a escolha por dispor a maioria das imagens na horizontal e não, conforme o layout que utilizamos predominantemente em textos, na vertical, o que reduziria seus tamanhos e não

permitiria observá-las com maior detalhamento. De qualquer forma, ao final do trabalho, anexeí as imagens conformadas à verticalidade do layout das páginas, para que possam consultá-las dessa forma, se desejarem. A outra questão é: vocês poderão encontrar QR-Codes, links, principalmente, para músicas que me influenciaram quando eu estava mapeando determinada localidade, que podem estar diretamente ligadas, ou não, ao assunto discutido no trecho (navegar pela cultura visual nos leva a variados encontros, inclusive musicais).

Durante sua exploração, vocês irão encontrar diferentes ideias que compõem o mapa que tracei, muitas delas são frutos de intrincados emaranhados de saberes prévios ou constituídos no momento da escrita, que ao dialogarem, acabaram por habitar em mais de uma localidade. Por isso, ao depararem-se com algumas citações que porventura venham a se repetir, lembrem-se: as culturas desse mapa estão continuamente se influenciando e deixando pedaços seus por todos os lugares levados ao sabor da maré.

Por fim, gostaria de salientar que o mapa, apesar de construído inicialmente por mim, só aparece como um texto de ordem pré-estabelecida pela construção cartesiana de nossa ciência dominante. Só que, na posse desse mapa, os cartógrafos são vocês e cada um tem o total poder para escolher a rota que deseja seguir. Como podem ver no mapa que introduz este trabalho, cada localidade cartografada aparece com as páginas correspondentes do presente texto, numa forma de índice para que o caminho seja escolhido. Porém, cuidado, em todos os mapas existem dragões.

Que façam uma maravilhosa viagem.

Ass. Pedro Esteves de Freitas, pretendente a cartógrafo de estrelas jamais sonhadas.

AQUI EXISTEM DRAGÕES E SUPER-HOMENS: UMA BREVE APRESENTAÇÃO



Montagem do próprio autor

A presente parada é fruto do trabalho final da disciplina ofertada pela professora dr^a Adriana Hoffman no ano de 2022 à pós-graduação e graduação em educação. O trabalho consistia na produção de um texto a partir das imagens que os alunos e alunas identificavam como parte de sua história pessoal. Realizei, então, uma cartografia de mim mesmo que uso aqui como apresentação. É necessário que saibam com quem estão navegando e venham a entender os caminhos que me levaram até a presente empreitada. Ou melhor, parte dos caminhos que consigo visualizar na construção da pessoa que fui, ao escrever essa carta náutica. Para isso, optei por deixar os encontros com as memórias me afetarem, e guiarem o percurso desta escrita, mesmo que de forma caótica.

Grafar uma carta em papel luminoso, escrever bites (será que são palavras que mordem?) contando sobre um “si mesmo” que sequer existe, pois está sempre em devir, é realmente uma tarefa virtual, no sentido da sua imaterialidade e no sentido da possibilidade. Conectar as imagens num mapamemória é arduo trabalho de sentimentos difíceis de narrar. São choques poéticos, pois como os versos de um poema, que têm seus sentidos adiados para a estrofe seguinte, as imagens que se encontram despertam memórias que não se completam, mas que se inquietam para se perderem na seguinte.



Delle Navigationi et Viaggi (Giovanni Battista Ramusio, 1556)



Carta Marina (Olaus Magnus, 1539)

A CRIANÇA QUE HABITA EM MIM: AS INCESSANTES IMAGENS QUE CONSTROEM O MAPA-DE-MIM-MESMO

Primeiro tendo lido o livro dos mitos,
e carregado a câmera,
e checado o fio da faca,
eu coloco
a armadura de borracha preta
as barbatanas absurdas
a máscara grave e desajeitada.
estou tendo que fazer isso
não como Cousteau com sua
equipe assídua
a bordo da escuna ensolarada

mas aqui sozinha.

Há uma escada.
A escada está sempre lá
pendurada inocentemente
perto do lado da escuna.
Sabemos para que serve,
nós que usamos.
De outra forma
é um pedaço de fio marítimo
alguns equipamentos diversos.

Eu desço

[...]

(*Diving into the Wreck*

Adrienne Rich, tradução minha)

Do super-homem ao Robin Wood, modelos de *homenzidade* me constroem como pessoa. A pose altiva do herói sempre disposto a fazer a justiça e o bem (justiça para quem? O bem de quem?) é o modelo ético que me encanta, o caminho heroico que assumo, no qual não sou mais que uma espécie de monstro da Drª. Humanidade Frankenstein. Por outro lado, o ladrão que rouba dos ricos para dar aos pobres... - “quando nasci, um anjo torto/desses que vivem na sombra/disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.”¹, mas eu não me chamava Carlos. A inteligência sherloquiana de um rato à sagacidade macguveriana remontam ao desejo da inteligência impossível e da coragem abençoada por um Deus inexistente. No mapa de uma infância que não para de nos fazer corpos-imagens de uma humanidade bruxa, que não *creo, pero que las hay, las hay*.

Abro caminhos descrentes, paraliso sem conseguir traçar as rotas, deparo-me com dragões. Pergunto-me sobre o vasto mundo de possibilidades não mapeadas: e se... eu me chamasse Raimundo?... “Seria uma rima, não seria uma solução”². Chamo-me Babel... Sou imagem e palavra, caminho cortado por um vale de lágrimas onde as estrelas brilham e nos pescam. “Ora (direis) ouvir estrelas! Certo/Perdeste o senso!”³. Perdi, perdi qualquer senso: “Sou louco e tenho por memória/ Uma longínqua e infiel lembrança/De qualquer dita transitória/Que sonhei ter quando criança”⁴.

Não há como não ser louco, ou melhor, excêntrico. O centro foi jogado ao mar, não para lavar-lhe a alma, mas para salvarmos a nossa sanidade. Não funcionou. Passamos do Bojador, naufragamos nossos sonhos abrindo o mar com as mãos. Não há país central, não giramos ao redor de nós mesmos, não giramos ao redor do Deus-sol, não há *eídos*. Sem a carruagem da verdade, caímos como Faetontes, sem nunca chegarmos ao chão. Nosso caminho não é vazio, pelo contrário, é um *studiolo* sem fim de imagens:

¹ *Poema de Sete Faces* de Carlos Drummond de Andrade. Disponível em: <<https://www.culturagenial.com/poema-de-sete-faces-drummond/>>.

² Ibidem.

³ *Via-láctea – Soneto XIII*, Olavio Bilac. Disponível em: <<chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000289.pdf>>.

⁴ EU, Fernando Pessoa. Disponível em: <https://comofazerumpoema.com/15-poemas-de-fernando-pessoa-para-ler-poesia/>.



A queda de Faetonte e do vaso (Montagem própria)

Curiosamente, a única coisa que passou pela mente do vaso de petúnias ao cair foi: Ah, não, outra vez! Muitas pessoas meditaram sobre esse fato e concluíram que, se soubéssemos exatamente por que o vaso de petúnias pensou isso, saberíamos muito mais a respeito da natureza do Universo do que sabemos atualmente. (ADAMS, 2004, p. 101)

O mergulho como queda no plano cartográfico dos símbolos de minha infância, e “símbolos são importantes – diz o mais alto. [...] E papéis. Eles também são definidos por símbolos.

— E você? Tem alguma coisa semelhante, algo que o simbolize? — pergunta o robusto.

Sacudo a cabeça e nego:

— Não tenho. Não tenho nada. A única coisa que tenho são lembranças.

— Ah... Lembranças — diz o robusto.

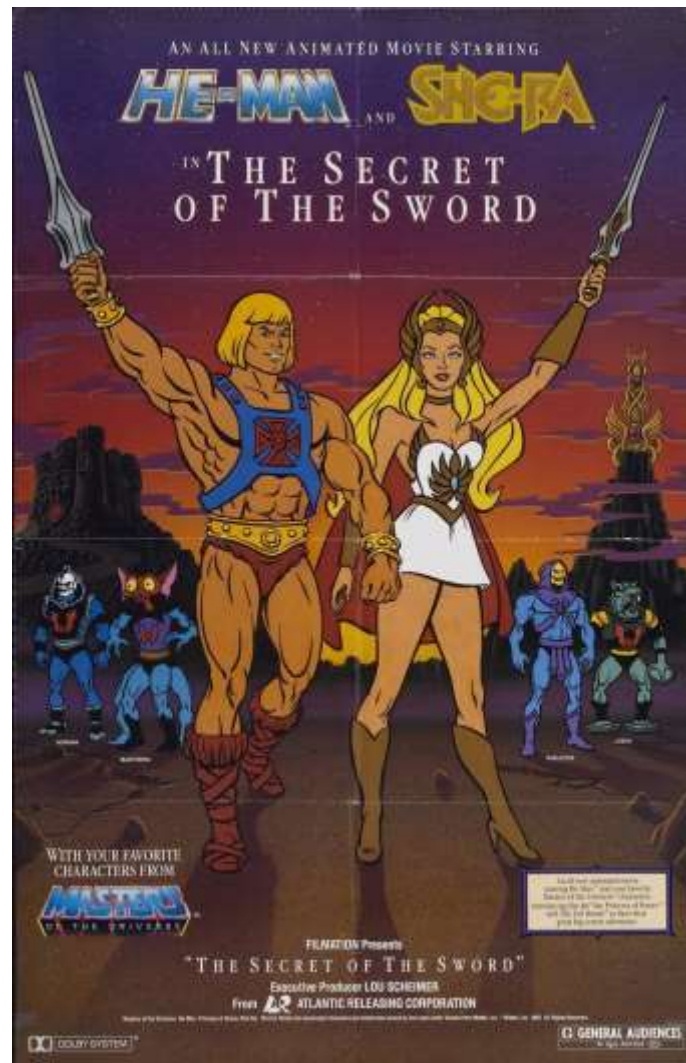
— Claro, está certo — diz o alto. — Elas também se constituem em símbolos. O que eu não sei é quanto tempo dura uma lembrança, e qual a sua consistência.

— Uma coisa concreta e com forma definida seria mais adequada — diz o robusto. — Você a identifica mais facilmente.” (MURAKAMI, 2015, loc. 8273)

A memória como símbolo é o momento de construção dela mesmo. O paradoxo é justamente que ao lembrar de águas passadas, só o faço no presente e, assim, a memória só existe como potência em ato. Ela é potência que modifica ao passar ao ato e, por isso, nunca é igual. Afinal, toda potência não se perde nos atos, mas se modifica (AGAMBEN, 2015a). Pensar as imagens que habitam em mim, é pensar a mim como pensamento, é se confundir com a potência pura. Vou me produzindo ao produzir as minhas memórias e as memórias ao me produzirem se produzem. Os fantasmas que habitam os escombros nos indagam, refletidos em nossas estranhas máscaras, nos perguntam: quem é você? Já não sabemos, se é que sabíamos, quem são elas, quem somos nós.



Robin Hood (Wolfgang Reitherman, 1973)



He-Man and She-Ra: The Secret of the Sword (Ed Friedman; Lou Kachivas; Marsh Lamore; Bill Reed; Gwen Wetzler, 1985)



ThunderCats (Tobin "Ted" Wolf, 1985-1986)



Figure 1 Os Cavaleiros do Zodíaco (Masami Kurumada, no Japão, 1986, no Brasil, 1994)



Robotech (Daniel Salazar; Steve Kramer, 1986)



Ligeirinho (Robert McKimson; Friz Freleng, 1953)



As Peripécias de um Ratinho Detetive (Ron Clements; Burny Mattinson; Dave Michenr; John Musker, 1986)



Figura 10 Incrível Hulk (1977)



Homem-Aranha: A Série Animada (Josh Semper, 1994)



Caverna do Dragão (Kevin Paul Coates; Mark Evanier; Dennis Marks, 1983)

UM PULO NO TEMPO

Quando comecei a escrever tese desejava entender a relação entre o corpo, Eros e a educação no universo das imagens digitais. Percebi que começava navegando contra as marés *weimarnianas*, contra os ventos que se levantam do Norte e os que vêm do Sul cantando uma única forma de amar, colonial e misógina, para me perder e me afogar incessantemente no invasor ocidental que nos habita. Olhava para minha produção e a entendia como uma mirada ao passado-presente que construía o meu desejo de pesquisa,

isto é, parte de meu futuro. Uma jornada de percursos memoriais e de caminhos prestes a se tornarem memória, numa viagem além-mar, que se ancora numa *crioulização* (GLISSANT, 2013) à brasileira em terras cariocas.

Modifiquei o recorte de minha pesquisa, assim como o objetivo, e passei a pensar a relação entre educação e o corpo no universo da cultura visual. Graças à banca de qualificação que me incentivou a produzir minha tese como um ensaio e a utilizar as imagens independentemente do texto, encontrei autores e caminhos novos que possibilitaram produzir a minha tese como ela é agora. Portanto, sou neste momento todas as influências que recebi durante a produção deste trabalho cheio de fantasmas...

Os quais habitam essas páginas como resultado de um presente-passado-futuro de minha relação com o universo da imagem e da educação num país de história racista, patriarcal e extremamente desigual, em que eu sou uma das menores partes da população, os 10% mais ricos que detêm mais de 40%⁵ da renda nacional. Fator determinante desde a minha infância nos anos oitenta, década em que o VHS começou a se espalhar pelo Brasil, a câmera Polaróide foi introduzida no mercado e os computadores pessoais começaram a entrar nas casas das pessoas mais abastadas. Sou, em muitos sentidos, privilegiado: morador da Zona Sul do Rio de Janeiro (parte nobre da cidade), homem, branco e filho de professores formados pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, um matemático e uma pedagoga. Tive acesso a bens materiais e culturais, em suas diversas formas (literatura, música, teatro...), e incentivo em minha educação formal. Assim, ao refletir sobre o caminho percorrido até o presente trabalho, considero meus esforços pessoais e reconheço, também, que eles são parte de uma construção social que me deu muitos incentivos e vantagens no caminho. Na sociedade capitalista brasileira, que perpetua e renova desigualdades seculares, o percurso que fiz se dá disfarçado de “natural”, apesar de não o ser. Não há, inclusive, nessas páginas, quase nenhuma surpresa por eu ter me graduado, talvez sim por ter sido em Pedagogia, cadeira cursada majoritariamente por mulheres e, numa causa e consequência cíclica, depreciada socialmente - uma visão oriunda do machismo patriarcal, que deve ser repugnado por nós.

Feitas estas considerações importantes e constituintes da minha pessoa, será mais fácil entender minha relação com a imagem e a educação. Já no ensino básico eu era alguém inquieto e me sentia desconfortável com o processo educacional tradicional (FREITAS, 2014): disléxico, tive muita dificuldade em me alfabetizar e de evoluir no

⁵ Ver <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/25702-renda-do-trabalho-do-1-mais-rico-e-34-vezes-maior-que-da-metade-mais-pobre>

processo de escrita dentro da norma culta, inclusive repetindo de ano na antiga segunda série do ensino fundamental; muitas vezes odiava estudar; consequentemente, nunca fui um “bom” aluno na maioria das matérias; do ponto de vista da formação ética e das relações com os colegas, sentia uma negligência por parte dos responsáveis pelo processo educacional, mesmo que não soubesse definir claramente do que se tratava. A grande virada no meu entendimento sobre educação veio com o estudo das ideias de Paulo Freire, quando, aluno do Colégio Pedro II⁶ durante o ensino médio, montei com amigos e alguns professores do colégio um projeto de pré-segundo grau na comunidade do Morro dos Cabritos, em Botafogo, zona-sul do Rio de Janeiro. A vivência de cinco anos trabalhando com o “nosso pré-segundo grau” confirmou-me que meus desacertos educacionais não eram, necessariamente, errados e que “outra educação era possível”. O desejo de mudança, somado a outros fatores pedagógicos, levou-me a trocar o curso de Ciências Sociais na UFRJ pelo de Pedagogia da mesma universidade e, na monografia de conclusão, apresentei um estudo bibliográfico sobre o que seria a escola tradicional, a partir da visão da filosofia crítica de Horkheimer, e comparei as iniciativas críticas pedagógicas de Paulo Freire com a de Demerval Saviani. No ano de 2014, participei como voluntário do grupo de pesquisa da Professora Doutora Adriana Hoffmann Fernandes, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), o que me levou a fazer mestrado sob a orientação da mesma docente, pesquisando a relação entre o cinema e a educação na formação de professores.

Já minha história com cinema e fotografia é quase tão antiga como a minha história na educação formal. Fiz aos sete anos um curso de audiovisual voltado para crianças na escola em que estudava, o CINEDUC, criado e dirigido pela importante educadora Marialva Monteiro. Fui ao longo dos anos de formação, dos colégios até à faculdade, percebendo-me mais ainda fascinado por essa linguagem, o que me levou, durante minha formação como pedagogo na UFRJ, a cursar direção de cinema na escola de cinema Darcy Ribeiro. Fiz curso de fotografia no Ateliê da imagem, antes mesmo de estudar cinema. Na faculdade de educação me envolvi em pesquisa com audiovisual e para o mestrado continuei carregando o mesmo desejo, que foi impulsionado pelo meu trabalho profissional à época: mídiaeducador. Atualmente, atuo como professor de cinema e fotografia em uma tradicional escola do Rio de Janeiro.

⁶ Colégio público pertencente ao nível federal considerada uma das melhores escolas no Brasil.



ESTADO DA ARTE

Nessa região busco realizar um estudo de revisão bibliográfica das pesquisas produzidas em nível de pós-graduação nos últimos dez anos que trabalharam com os temas “cultura visual”, “corpo”, “educação”. Entendo, como nos diz Dayrell e Carrano (2006), que em qualquer campo do saber, em sua produção de conhecimento, é necessário inventariar e fazer um balanço sistemático sobre o que já foi produzido em determinado tempo e a área de abrangência das investigações.

Jacomini, Penna e Bello (2019), Vosgerau e Romanowski (2014) apontam a existência de diferentes tipos de revisões. As de mapeamento: levantamento bibliográfico (levantamento de todas as referências em qualquer formato de determinado tema), revisão de literatura ou revisão bibliográfica (explicada mais à frente), estado da arte, estado do conhecimento ou revisão narrativa (aprofundamento da revisão bibliográfica que permite a consolidação de uma área de conhecimento, não se restringindo a identificar produções de determinada área, mas analisá-las, categorizá-las e revelar os seus múltiplos enfoques e perspectivas) e estudo bibliométrico (através de processos estatísticos, busca-se a quantificação dos conteúdos oriundos de qualquer formato, livros, teses, capítulos de livros, dentre outros, sobre determinado tema). E, ainda, segundo os mesmos autores, as de avaliação e síntese, que buscam a análise das conclusões de pesquisas primárias de origem tanto qualitativa, quanto quantitativa, e são marcadas pela utilização de métodos explícitos: revisão sistemática, revisão integrativa, meta-análise, metassumarização e síntese de evidências qualitativas.

A revisão bibliográfica ou revisão de literatura, aqui apresentada, pode ser entendida como uma produção de natureza exploratória e preliminar, visando mapear as pesquisas sobre um determinado assunto, sintetizar as temáticas, as abordagens teórico-metodológicas, as tendências gerais, as contribuições, as lacunas e as conclusões (MAINARDES, 2009). Ou seja, construir uma contextualização do problema, assim como analisar as possibilidades presentes na literatura encontrada para a constituição de referencial teórico da pesquisa originário de fontes científicas e organizadas por procedência (ALVES-MAZZOTTI, 2012; VOSGERAU e ROMANOWSKI, 2014). A revisão bibliográfica se desenvolve através de análise exploratória com o objetivo de familiarizar o pesquisador com a área a ser estudada, assim como com sua delimitação (GIL, 1987). Para Sirota (1998), é justamente essa delimitação que constitui uma das primeiras dificuldades na construção do objeto de pesquisa: fazê-lo emergir no discurso científico como um objeto de trabalho por direito próprio. Além disso, Goldenberg (2011) diz que:

A leitura da bibliografia deve ser um exercício de crítica, na qual devem ser destacadas as categorias centrais usadas pelos diferentes autores. Este é um exercício de compreensão fundamental para a definição da posição que o pesquisador irá adotar.

O levantamento apresentado abrange as dissertações e teses *lato sensu* defendidas no Brasil no período de 2011 a 2021 disponíveis na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Ciência e Tecnologia (IBICT). Por meio de seu programa de busca os conceitos pertinentes a esta pesquisa foram procurados em títulos, resumos ou palavras-chave dos trabalhos. Três recortes conceituais foram necessários após a busca. Só a partir do termo “cultura visual”, foram localizados quatrocentos e vinte e seis (426) trabalhos: primeiro corte se deu com a adição do conceito de “corpo” à busca, o que trouxe sessenta e quatro (64) trabalhos; no segundo, ao invés de “corpo”, acrescentei no campo de pesquisa o termo “educação”, resultando em cento e oitenta e seis (186) trabalhos; por fim, a pesquisa com os três termos deu o retorno de vinte e cinco (25) trabalhos. A partir dessa subdivisão, pude selecionar a área de estudo mais diretamente relacionada à pesquisa que estou desenvolvendo, possibilitando, como coloca Gil (1987, p.61), “[...] uma visão mais clara do tema de sua pesquisa e consequentemente o aprimoramento do problema de pesquisa”.

Início apresentando os achados da primeira busca de forma mais ampla, procurando estabelecer a distribuição geográfica e as áreas de conhecimento que vêm,

nos últimos dez anos, trabalhando dentro do campo da Cultura Visual no Brasil. Para realizar essa parte, ative-me à leitura dos resumos, buscando confirmar a validade da pesquisa realizada no mecanismo de busca do BDTD, que, como veremos, apresenta algumas pequenas falhas. Após essa descrição geral, analiso o resultado da pesquisa com os demais termos, dessa vez lendo os diferentes trabalhos para entender os objetivos, os procedimentos metodológicos, as bibliografias que embasam os termos procurados e as conclusões apontadas por seus autores, de forma a realizar “um exercício de crítica”.

BUSCANDO PELA CULTURA VISUAL

Foram localizados quatrocentos e sessenta e dois (462) trabalhos a partir da busca pelo conceito de “cultura visual” presente no título, resumo ou palavras-chave do trabalho. Desses, cento e trinta (130) foram teses de doutoramento, aproximadamente 28% do total, e trezentos e trinta e dois (332) dissertações de mestrado, aproximadamente 72% do total.

Nas tabelas 01 e 02 apresento o número de trabalhos encontrados divididos por áreas de conhecimento dos programas de pós-graduação. Importante notar que o somatório de dissertações de mestrado é menor, são doze trabalhos a menos. O motivo foi a descoberta de mestrados *lato-senso* e alguns trabalhos nos quais não consegui acessar o material original para confirmar as informações e, por isso, preferi deixar de fora.

Sabendo ser impossível dar conta de todas as variantes das diversas áreas de conhecimento, procurei agrupar aquelas que têm muitas vertentes em um único grupo, como, por exemplo, Artes plásticas, Artes fotográfica, Artes do vídeo, Artes cênica, dentre outras, no grande grupo Artes. Sempre dando preferência à faculdade de origem do programa. Se, por exemplo, havia estudos de educação em um programa vinculado à faculdade de História, essa pesquisa foi classificada, na tabela, como originária da área de conhecimento de História.

Área de conhecimento	2021		2020		2019		2018	
	Total: 26	Total: 12	Total: 24	Total: 13	Total: 37	Total: 18	Total: 38	Total: 15
	Mest.	Dout.	Mest.	Dout.	Mest.	Dout.	Mest.	Dout.
Educação	8	1	7	3	3	1	6	1
Artes	13	9	9	5	20	9	17	7
História	4	2	4	2	4	3	10	5
Comunicação			1	1	5	1	2	
Ciências sociais				2		1		

Design					1	1	1	
Antropologia								
Letras			1		1	2	2	2
Arquitetura e Urbanismo	1		2		1			
Nutrição					1			
Patrimônio, Cultura e Sociedade					1			
Área de conhecimento	2017		2016		2015		2014	
	Total: 30	Total: 18	Total: 36	Total: 16	Total: 29	Total: 15	Total: 36	Total: 08
	Mest.	Dout.	Mest.	Dout.	Mest.	Dout.	Mest.	Dout.
Educação/ensino	6	5	6	2	6	3	5	1
Artes	18	11	21	11	17	11	27	3
História	3		6	2	3	1	1	1
Comunicação	2	1	1		1			
Ciências sociais								
Design		1			1			1
Antropologia								
Letras			1				1	2
Estudos da Tradução	1			1				
Ciências da religião			1		1			
Educação, Arte e História da Cultura							1	
Memória Social e Patrimônio Cultural							1	
Agronomia								
Área de conhecimento	2013		2012		2011			
	Total: 24	Total: 03	Total: 18	Total: 06	Total: 22	Total: 06		
	Mest.	Dout.	Mest.	Dout.	Mest.	Dout.		
Educação/ensino			3	3	3	1		
Artes	17		10	1	18			
História	2	1	3			3		
Comunicação	3	2	1		1			
Ciências sociais								
Design				1				
Antropologia								
Letras	1					1		
Estudos da Tradução								
Ciências da religião								
Educação, Arte e História da Cultura								
Memória Social e Patrimônio Cultural								
Agronomia	1		1					
Arquitetura e Urbanismo				1				
Geografia						1		

Tabela 01

Área de conhecimento	Total por		Total Geral	
	Mest.	Dout.	Quantidade	Porcentagem
Educação	53	30	83	18,5
Artes	187	67	254	56,5
História	40	17	57	12,5
Comunicação	17	5	22	5
Outros	23	18	41	9
Somatório	320	130	450	≅ 100

Tabela 02

Podemos observar que, mais da metade dos estudos, é oriunda da área de Artes, com 56,5% do total; seguido por pesquisas oriundas da Educação, com 18,5%; História com 12,5%; Comunicação, com 5%; e as demais onze pós-graduações somam 9%.

O mapa 01 apresenta a distribuição por regiões. É importante notar que a Universidade Federal de Goiás possui uma pós-graduação em Arte e Cultura Visual dentro da Faculdade de Artes Visuais, o que ocasionou encontrar a maioria das pesquisas nesse programa.



Mapa 01

A região centro-oeste é a maior responsável pelas pesquisas dentro do campo da Cultura Visual, representando 47% do total, quase que totalmente devido à existência da Universidade Federal de Goiás (UFG) e sua pós-graduação em Arte e Cultura Visual, responsável por 88% dessa produção. A seguir, temos a região sudeste, responsável por 26,5% das pesquisas, e que, diferentemente da centro-oeste, apresenta uma diversidade nas áreas de conhecimento que lidam com a Cultura Visual. Sendo, inclusive, as pesquisas em Arte, com 24% dos trabalhos, a segunda e não a primeira produtora, que é a área de Educação, com 27% das pesquisas. Depois das Artes, temos História com 23% das produções, Comunicação com 10% e, os demais, 16% divididos pelas outras áreas.

A terceira região em número de pesquisas é a sul, com 15,5% do total, em que a distribuição entre as linhas de pesquisa não é tão grande quanto a do sudeste, sendo a maioria, da área de Educação com 41% do total. História é responsável por 21% das produções, Artes 15% e os demais 23% ao todo.

Por fim, temos o nordeste e o norte. Na primeira região, foram produzidos 10% do total, sendo que na área de Educação, 24%, e de Artes, 29%. Os 47% restantes estão divididos entre diversas áreas, com destaque para Comunicação, 19%, e Design, 12%. Na segunda região, a norte, só foi realizado um trabalho dentro do campo da Cultura Visual, no programa de pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Amazonas, em 2016 (BEZERRA, 2016). Mesmo que não seja um debate da alçada deste trabalho, não poderia deixar de apontar a relevância de que a maioria dos trabalhos é produzida no eixo sul-sudeste, mais Goiás, área com maior poder econômico no país, só aparecendo um trabalho produzido na região norte.

A produção de pesquisas que trabalham com o conceito de “cultura visual” tem, na linha da Educação, sua segunda maior força, sendo a primeira em quase todas as regiões geográficas do país. O desequilíbrio no total está na existência de uma única linha de pesquisa que tem como base a cultura visual, dentro da faculdade de Artes da UFG. Esta segunda posição, no entanto, não deveria causar espanto, já que, segundo o Centro de Gestão e Estudos Estratégicos (2021), a temática Educação teria o maior agrupamento de artigos publicados entre 2015 e 2020 no Brasil e no mundo.

De qualquer forma, fica evidente que o conceito de Cultura Visual vem sendo explorado nas Artes, sua área originária, e na Educação nos últimos dez anos. Porém, para o que objetivo com esta pesquisa, foi necessário aprofundar o recorte e trazer como filtro as palavras, corpo e educação, em conjunto, para a pesquisa.

MAPA DO CORPO NA EDUCAÇÃO DA CULTURA VISUAL

Foram localizados vinte e cinco (25) trabalhos a partir da busca pelo conceito de “cultura visual”, “corpo” e “educação” presente no título, resumo ou palavras-chave do trabalho. No entanto, nove (9) não se enquadravam, realmente, dentro do escopo pesquisado: ou não trabalhavam com a questão da educação diretamente ou utilizavam o termo “corpo” sem conceitualização, como sinônimo de pessoa, ou para falar do corpo de forma geral. Logo, fiquei com dezesseis (16) trabalhos para analisar. Desses, dois são teses e quatorze (14) dissertações. Sendo sete (7) oriundas de pós-graduação em Educação e nove (9) de Artes-Visuais, 43,75% e 56,25%, respectivamente. Na tabela abaixo, cruzo as áreas de estudo com as regiões políticas administrativas brasileiras, apresentando as universidades produtoras dos trabalhos:

Área\Região	Norte	Nordeste	Centro-oeste	Sudeste	Sul	Total
EDUCAÇÃO		1 (UFC)		1 (UFJF), 1 (UNOESTE)	4 (UFRGS)	7
ARTES		1 (UFPE)	2 (UNB)	4 (UFG), 1 (UFPEL)	1 (UFMS/RS)	9

Tabela 03

Podemos observar que, tal como anteriormente, a área de Artes detém o maior número de trabalhos, que são, principalmente, produzidos na Universidade Federal de Goiás. A área de Educação, no entanto, tem quase o mesmo número de produções no período pesquisado, o que demonstra a entrada do campo da Cultura Visual em algumas pós-graduações da referida área.

PRINCIPAIS RELAÇÕES ENTRE O CORPO E A EDUCAÇÃO NAS PESQUISAS

Para guiar minha análise, separei os dezesseis (16) trabalhos encontrados em quatro grupos, em seus diferentes olhares para o corpo: sexualidade e gênero, raça e gênero, representação de si e performance e, por último, máquina social. Sei que estas questões se entrelaçam, inclusive há duas pesquisas que discutem diretamente mais de um aspecto, e que todos os trabalhos acabam por citar outros temas, mesmo que de forma ligeira. No entanto, para facilitar o presente estudo, procurei respeitar os focos conceituais dos diferentes autores. São eles: Guizzo (2011), Brum (2011), Berté (2014), Brichta

(2015), Batista (2015), Magueta (2015), Silva (2016), Jorosky (2016), Oliveira (2017), Spadaro (2016), Paulino (2018), Rodrigues (2018), Pacheco (2019), Alexandre (2019), Agostinho (2020) e Mesquita (2021).

Os dois maiores grupos são o de “sexualidade e gênero” e “representação de si e performance”, cada um com cinco (5) trabalhos. Logo depois, vem o “máquina social”, termo que retirei de um dos trabalhos, apresentando quatro (4). Os outros dois trabalhos restantes agrupei como “raça e gênero”, apesar de um deles só falar sobre a questão racial, não tocando no âmbito do gênero. Queria marcar como são poucos os trabalhos sobre corpo e educação na cultura visual que se debruçam sobre a questão racial. Seja qual for o motivo para isso, não posso deixar de acreditar que, num país como o Brasil, em que a escravidão terminou há pouco mais de um século e vivendo ainda, fortemente, questões ligadas às suas consequências (preconceito, desigualdade econômica, miséria, concentração de renda, dentre outras), deveríamos ter mais estudos voltados para o corpo negro.

Mostrarei as pesquisas encontradas divididas nos quatro grupos que apresentei em ordem cronológica, escolha que faço para ajudar o entendimento, não por ser a ordem correta. De qualquer maneira, para não dizer o já dito por tantos outros -“mas quais são as palavras que nunca são ditas?” (VILLA-LOBOS; ROCHA; RUSSO, 1986)-, irei expor os objetivos dos trabalhos selecionados, assim como suas bases bibliográficas, metodologias e conclusões, de forma que seja possível criar um panorama geral dos estudos da Cultura Visual em relação ao Corpo e a Educação.

REPRESENTAÇÃO DE SI E PERFORMANCE

Brum (2011), em sua dissertação de mestrado, procurou entender como as representações atuais de beleza, com as quais meninas da etnia indígena *Kaingag* (que habita a cidade de Porto Alegre) estão em contato, influenciam as suas noções do que seria belo e feio em relação aos corpos femininos e como elas lidam e investem em seus próprios corpos em busca dessa beleza, sendo o corpo visto, pela autora, como suporte. Ela observou as falas, desenhos e práticas de embelezamento de meninas de quatro a doze anos de idade – “[...] a preocupação com as suas formas físicas, suas maneiras de vestir e se enfeitar, seu jeito de ser e se comportar no ambiente urbano [...]” (BRUM, 2011, p.12).

A autora, através de um relato narrativo construído a partir de uma multiplicidade de estratégias (observação, registro fotográfico e debates) calcadas no entendimento de Simon Gottschalk, realiza um diálogo com pesquisadores da cultura visual e pensadores

que discutem a atualidade, como Nicholas Mirzoeff, Susana Rangel Vieira da Cunha, Irene Tourino, Rosa Maria Bueno Fischer, Gilles Lipovetsky para pensar como as imagens nos constituem. Para discutir a relação entre as pessoas e a cidade Brum se utilizou de Simon Gottschalk e Massimo Canevacci. Néstor Garcia Cancline e Stuart Hall para pensar a hibridização cultural e Guacira Lopes Louro para discutir a construção cultural do corpo. Kathryn Woodward para pensar identidade.

Algumas de suas conclusões são que as crianças *Kaingang* estão aprendendo desde cedo a discriminar sua própria cultura (inclusive seus corpos) no contato com a televisão, a escola e os brinquedos; que elas partilham de concepções de beleza atreladas ao *status* econômico. Como habitantes da cidade:

[...] as meninas *Kaingang* também se hibridizam e **incorporam** hábitos e, consequentemente, ‘*excorporam*’ suas noções de beleza corporal feminina em suas formas de vestir, se adornar e se comportar. (p.118, grifo meu)

Bianca Guizzo (2011), em sua tese de doutorado, também se volta para a questão da beleza e da feiura compreendida por crianças, pensando como a produção dos corpos das meninas delineiam suas feminilidades. Ela teve como objetivos:

1) Apresentar como determinadas representações de gênero, raça/cor, classe social e geração, construídas e reiteradas diariamente por meio das mais diversas pedagogias culturais e visuais, ecoam e circulam, como verdades quase absolutas, no meio educacional infantil; 2) a partir dessas representações propagadas em diferentes meios culturais e sociais na contemporaneidade, mostrar como as meninas dessa turma investem em certas práticas corporais para serem consideradas belas. (p.10)

A autora relaciona com os Estudos da Cultura Visual os Estudos de Gênero e Estudos Culturais. Para discutir a Cultura Visual ela trabalha com Susana Rangel Viera da Cunha, Fernando Hernández, Nicholas Mirzoeff. Para dialogar com a Cultura Visual e pensar o corpo como subjetivação e identidade a autora trabalha com Rosa Maria Bueno Fischer, Michel Foucault, Kathryn Woodward, Stuart Hall, Dagmar Meyer e Tomaz Tadeu da Silva. Henry Giroux e Peter McLaren para definir Pedagogias Culturais, definindo que a pedagogia não se limita às instituições educacionais, mas acontece em diversos espaços em que saberes são construídos e experiências são interpretadas. Com Joan Scott, Guacira Lopes Louro, Donna Haraway ela trabalha com os Estudos de Gênero. Dagmar Meyer e Lilia Schwarcz são as principais referências para a discussão

de etnias e raças. Completando esta discussão, ela trabalha com o conceito de classe social dialogando com Antônio Sérgio Guimarães. Outro conceito que a autora traz para o debate é o de geração, a diferença entre o corpo jovem e o velho, através de Edvaldo Couto, Anne Ramos e Manuel Sarmiento.

Realizando uma pesquisa de caráter qualitativo no cotidiano de uma escola através de uma ampla variedade de métodos, Brum chegou às seguintes conclusões: a centralidade do corpo no que diz respeito ao cuidado de si; o corpo como imagem a ser propagada e apreciada, passível de investimento guiado por uma normalidade; que o fato das meninas quererem ser bonitas para um dia serem modelos ou outra forma de celebridade está relacionado à concepção de que através da aparência é possível ascender socialmente; as meninas com a qual a autora conviveu não se produziam para atrair o desejo de colegas, gostavam de o fazer sem ter noção desse lado sexualizado, mas acabavam sendo alvos de desejo e admiração de homens mais velhos, demonstrando a questão da pedofilização; as crianças estão inseridas em um mundo de consumo que as molda; está ocorrendo no Brasil uma adultização das crianças e uma infantilização dos adultos, aparecendo no borrar das fronteiras etárias nos modos de se vestir, produzir e investir no seu corpo; minorias vêm ganhando visibilidade, mas que entre as crianças prevalece uma noção de beleza em que o ideal é ser branco/a, magro/a, jovem e pertencer a uma classe social privilegiada; as crianças que não se adequavam a qualquer um dos padrões, tentavam se adequar a ele; existe uma dinâmica de discriminação dos colegas que não se encaixam no padrão de beleza (GUIZZO, 2011).

Odailso Berté (2014), em sua tese de doutorado, investiga as relações entre o corpo e a imagem em um trabalho qualitativo com dança, que lhe possibilitou refletir sobre a cultura pop, performatividade e pedagogias culturais. Berté entende a representação “[...] como uma relação social construída e exercida através de manipulações de um conjunto que envolve visualidades, modos de ver, corpos e imaginação” (p. 67) e que a representação “[...] implica em estar, de algum modo e em certa medida, para algo ou alguém” (p. 68). Para pensar as pedagogias culturais, ele se vale de autores como Carlos Aguirre, Henry Giroux, Joe Kincheloe e Peter McLaren. Tendo Christine Greiner para discutir os processos artísticos, o autor tenta responder à pergunta:

Como relações de afeto – prazer/poder – entre corpo e imagem, engendradas nos contextos das pedagogias culturais, podem interpelar

o ensino de artes e, particularmente, o ensino de dança? (Berté, 2014 p.18)

Por meio de uma “abordagem experiencial biográfica”, que se enquadra numa metodologia qualitativa e que se compõe como uma bricolagem, calcado em Joe Kincheloe, Elizeu Clementino de Souza e Marisa Vorraber Costa, e entendendo os corpos como meios (corpomídia), através de Christine Greiner e Helena Katz, chega a interessantes respostas para sua pergunta, dentre elas, a percepção de que na relação entre o corpo, a imagem e a dança nem sempre predomina a subjugação dos corpos ou a alienação dos sujeitos, já que é sempre possível a construção de sentido no ato e uso dos artefatos. Qualquer consequência que advenha da relação com esses não decorre, necessariamente, deles, “[...] mas das formas como são produzidos, veiculados, apresentados, usados, consumidos, recriados pelos corposmídia, cada um a seu modo e em seu contexto” (BERTÉ, 2014, p. 322). Outra conclusão a que o autor chega é a de que o ensino das artes deve estar aberto a experiências estéticas e éticas que os corposmídia trazem consigo para a sala de aula, desenvolvendo-se procedimentos pedagógicos que não reconheçam o corpo como um lugar vazio e inerte.

A pesquisa de Simone Brichta (2015), proveniente da área da Educação, se dá sobre práticas educativas digitais, com e pensando as possibilidades mediadoras da arte através das imagens com jovens de educação pública. A autora realiza uma pesquisa qualitativa interpretativa e etnográfica com base em Robert V. Kozinets e tem como principais autores de base Paulo Carrano e Juarez Dayrell, para estudar a relação das juventudes com as redes sociais; Pierre Lévy e Edgar Morin, estudando as práticas educativas digitais, e Fayga Ostrower, buscando trazer a Arte e Educação para o debate. O trabalho se dá na investigação do percurso de cinco jovens de classe popular em suas experiências estéticas praticadas com audiovisuais socializadores, observadas em redes sociais, dentro de uma oficina. Brichta se deteve, ainda, nos elementos expostos nas trajetórias imagéticas dos jovens: em *avatares*, fotografias e vídeos. Essas produções levaram a autora a entender que:

Os jovens em PEDs [práticas educativas digitais] imagéticas foram narradores de suas histórias afetivas, seus percursos teceram a amorosidade de laços coletivos, que sinalizaram experiências contemporâneas de sociabilidades da construção das subjetividades, em gestos e comportamentos em uma paisagem de sentimentos e significados nos corpos. (ibid., p.137)

Ficou claro, para a autora, que é preciso uma política de representação participativa das juventudes, por exemplo, por meio de temas como gênero, etnia e orientação sexual. Assim, como a PED estética exige articular ideias, visando mobilizar temas pertinentes às juventudes em redes sociais, deste modo:

[...] quando os sujeitos mergulhavam em vivências de ações coletivas, na reorganização de sua relação com as coisas e signos, nas formas de agir e interagir em diferentes aspectos - culturais, sociais, econômicos e filosóficos de pensamento, linguagem e realidade, quando identificamos que a comunicação visual tornou-se significativa forma de corpo-linguagem, lançando-os em novos processos de aprendizagem e participação nesta experiência social e escolar, que dava origem por sua vez, a outras teias de representações, relações e significados entre a vida de estudante e as imagens no seu cotidiano. (ibid., 138)

A dissertação de mestrado de Magueta (2015), que se enquadra dentro da História da Educação, procura responder à questão de como a imagem fotográfica “[...] cria uma representação do corpo religioso educado pelas práticas de preparação à primeira comunhão na década de 1940” (p.09). Para tanto, ela buscou observar fotografias de um álbum de retratos de primeira comunhão produzido em uma congregação católica, dialogando com impressos católicos sobre catecismo, livro de memórias de ex-alunas e da congregação, dentre outros, procurando analisar as representações pictóricas de crianças na construção desse rito litúrgico, com uma metodologia plural. A reflexão da autora traz questões sobre a infância, dialogando com Philippe Ariès e Walter Benjamin, e a educação do corpo, através do debate com autores/autoras, como:

[...] Michel de Certeau e Arlete Farge a respeito da operação historiográfica; sobre o conceito de *habitus*, emprego as concepções de Pierre Bourdieu; Roger Chartier embasa a respeito dos conceitos de representação e protocolos de leitura. Na perspectiva de abordagem da fotografia e cultura visual, me embasei nos pressupostos teórico-metodológicos de Michel Frizot, Philippe Dubois, Ulpiano Bezerra de Menseles, Ana Maria Mauad, Alexandre Santos e Zita Possamai. (ibidem.)

A autora entende que o rito é sinal de entrada na adolescência e torna algo que seria privado em público, ao mesmo tempo que reforça laços sociais. Os álbuns de fotografias constituem uma narrativa visual, que se agrega à noção de coleção (colecciona-se o mundo, as coisas e as pessoas), que constrói crônicas visuais, liga o presente e o passado, sendo uma representação deste último (MAGUETA, 2015). Além disso, para a autora, a fotografia é um instrumento de coesão social e, assim, “[...] as imagens de

primeira eucaristia podem ser consideradas imagens-guia que povoam o que Meneses (2005) chamou de iconosfera [...]” (MAGUETA, 2015, p.46) e que a fotografia pode ser entendida como uma maquinaria cultural para os católicos:

Assim, estas representações têm por objetivo ensinar gestos, poses, e mesmo com caráter leigo, por muito tempo foram a base educativa da Igreja Católica, e podem, do mesmo modo, ser consideradas uma das dimensões relacionadas à educação do corpo religioso. (ibid. p.101)

Destaco as principais conclusões de Magueta: a difusão da primeira eucaristia está ligada à construção da noção de infância e criança, assim como da manutenção do poder católico; os impressos, mesmo sem gravuras, acabam por educar o corpo transformando gestos e posturas; as imagens estudadas se ligavam a processos de sociabilização da época com o envio e trocas de lembranças fotográficas entre parentes e amigos, prática herdada do século XIX; tanto as poses como as vestimentas e utensílios apresentados são parte da educação corporal. Por fim, a autora conclui que:

A julgar pela recorrência nas imagens, os sujeitos sociais se submetiam ao ritual fotográfico, por exemplo, pois reconheciam estas representações como legítimas. A partir do exposto, podemos supor que a primeira comunhão, aliada à fotografia, era prática que convergia verdades e comportamentos, em um entrelaçar de possibilidades analíticas. (ibid. p. 202)

Caroline da Silva (2016) realiza uma pesquisa experimental, de cunho Somático-Performativa (FERNANDES, s.d. apud SILVA, 2016, p.22), através de uma poética em dança e *performance arte* “[...] buscando modos de *olhar/ver* o próprio/outro corpo no que ele tem para além da imagem refletida no espelho [...]” (p.20). Ela se faz valer das áreas de conhecimento Educação Somática, através de Débora Pereira Bolsanello e Ciane Fernandes, para pensar o corpo fora da dicotomia *corpo-mente*, e dos Estudos da Cultura Visual, dialogando com Fernando Fernández. A autora finaliza seu trabalho discutindo o desejo da pesquisa em habitar a pele, através da percepção que se apura com a sensibilização da pele, buscando aprimorar os sentidos e constituindo novas formas de ver(-se) o(n) mundo:

Nas experimentações, desde as que questionam o espaço/corpo/texto, as que relacionam o silêncio e pausa à consciência corporal, as que questionam a relação entre corpo e imagem, até as que operam refletindo o olhar pela ausência de olhar, todas se conectam pela ação/criação e pelo desejo de fazer-se lar na pele. Esta foi a

possibilidade que se abriu de descobrir-me investigando, questionando, criando, reinventando. Assim, percebe-se que esse pôde ser um dos modos de habitar a pele, que se tornou mais porosa às relações corpo/meio/imagem/mundo. As criações buscaram, e continuam buscando, perspectivas da produção antepondo-se a produtividade do trabalho. Por esse motivo, foram fundamentais as pausas, os *espaçotempos* somáticos, os silêncios e, pelo mesmo motivo, foi fundamental a Pesquisa Somático-Performativa dentre as Práticas como Pesquisa. (p.78-79)

SEXUALIDADE E GÊNERO

Outra pesquisadora que se debruça sobre a análise de imagens é Daniela Batista (2015) que, na área de educação, pesquisa o tema “as lesbianidades no *Tumblr*” (site da web que se assemelha a um blog em que está disponível uma rede social) através de uma metodologia variada, colando-se em Massimo Canevacci.

Ela se debruça sobre postagens presentes em quatro páginas de interesse em lesbianidades para pensar corpo, amor e sexo lésbico e como tais imagens produzem modos de ser lésbica. Realiza sua pesquisa utilizando-se dos conceitos de Michel Foucault, de Pedagogias Culturais, com Marlucy Alves Paraíso, da Cultura Visual, através de Rosa Maria Bueno Fischer e Nicholas Mirzoeff, e, dialogando com Judith Butler, Beatriz Preciado e Guacira Lopes Louro, de sexualidade e gênero.

Em sua conclusão, a autora destaca que algumas outras questões, além das de gênero e sexualidade, se mostraram muito pertinentes, como a da raça, com ausência de mulheres negras, e a do padrão de beleza, apontando que “[...] absolutamente todos os corpos (que apareciam) eram magros.” (ibid, p.148). Além disso, ela afirma que: os discursos de gênero se aproximam muito, às vezes até dependem, dos discursos da sexualidade para produzir corpos, e vice-versa; os *tublers* lésbicos pornográficos demonstram um deslocamento do lugar do gênero feminino em relação à pornografia *malestream*, heteronormativa, penetrativa e reprodutiva, dando um lugar a outro sexo que talvez nem fosse reconhecido como tal; se por um lado, nessas imagens aparecem reproduções sexuais heteronormativas e cisgênero, com a ausência de dildos e a permanência de posições hierárquicas construídas, por outro, elas mesmas expõem tais características como construções e, ainda, atravessam os limites das normas e do sexo naturalizado, mostrando outras partes do corpo, não só a vagina e o pênis, como órgãos sexuais; nas imagens não pornográficas, o amor romântico predomina, construindo o amor lésbico como heteronormativo; por outro lado, essas imagens permitem um entendimento de que elas mesmo são incapazes de encerrar as possibilidades dos corpos

implicados nas relações apresentadas e de que é preciso afirmar a lesbianidade como estável e coerente em uma sociedade que desloca aquela da sexualidade; a família tradicional reproduzida nas imagens, quando composta por duas mulheres, questiona o próprio conceito e expõe como ele é uma construção discursiva.

A pesquisa de mestrado de Jorosky (2016) teve como objetivo principal a identificação e análise de mecanismos socioculturais relacionados a “[...] gênero, em que se produzem as diferenças, hierarquizações e subordinações nas relações entre meninos e meninas” (p.07) de quatro a cinco anos de uma instituição de Educação Infantil. Para tanto, ela buscou identificar imagens corporais presentes em artefatos visuais dispostos no espaço escolar; averiguar quais eram as falas sobre o corpo expressa pelas crianças, quais os critérios e referências culturais apareciam em suas ideias de beleza e suas implicações para a questão de gênero; investigar as concepções de feminilidade e masculinidade das crianças. A metodologia utilizada pela autora se valeu dos estudos histórico-culturais e da etnografia com crianças, proposta por William A. Corsaro.

Jorosky dialoga com Manuel Jacinto Sarmiento e Manuel Pinto, Allison James, Chris Jenks e Alan Prout e William Corsaro, pensando as crianças e suas infâncias. Para discutir gênero a autora debate com Joan Scott, Linda Nicholson, Guaracira Lopes Louro e Judith Butler. Ela aborda a Cultura Visual através de Fernando Hernandez e Stuart Hall. Por fim, com Michel de Certeau ela encontra um diálogo “[...] necessário para verificar os significados que se constituíam e se expressavam nas práticas vividas cotidianamente na instituição de educação infantil investigada” (JOROSKY, 2016, p.20).

Jorosky chega à conclusão de que: as crianças estão atentas a aspectos que os adultos não observam; seus corpos são modificados pelas interpretações e traduções feita pelos adultos e de outras crianças, interferindo nos seus processos de formação identitária; não é tão marcado o dualismo entre belo e feio, seus gostos são diversos e não se restringem aos aspectos físicos e nem os dos padrões de beleza, ora se enquadrando nos estereótipos e padrões, ora se colocando fora deles; a questão do gênero e mecanismos socioculturais que produzem diferenciação dentro da escola e nas famílias constituem marcadores de processos de identificação social; as crianças recebem os conteúdos midiáticos de forma criativa e reinterpretativa; mostrar objetos que adornavam seus corpos se constituía como maneira de experimentar socialmente as relações de seus próprios corpos; apesar do importante papel da escola na formação do corpo das crianças através do controle e disciplina deles, as crianças sutilmente escapam das redes de poder adulto dentro do espaço escolar,

[...] experimentando seus corpos de diferentes formas e vivenciar as situações com regras próprias, criadas dentro de seus universos culturais particulares, de modo a deixar antever os limites entre o mundo dos adultos e os seus. (p.146)

A dissertação de Alda Alexandre (2019) versa sobre de que modo os discursos das personagens-protagonistas do filme *Tangerine* (EUA, 2015 apud ALEXANDRE, 2018) refletem concepções relacionadas a gênero e à noção do que é ser mulher. Ela realiza sua pesquisa através de uma metodologia autobiográfica na perspectiva dos Estudos ou Teoria *Queer*, trabalhando o conceito de performatividade de Judith Butler, e no contexto da Cultura Visual, tendo Nicholas Mirzoeff como seu interlocutor. Ela se utiliza de uma metodologia com recorte autobiográfico para pensar a noção de “mulher de verdade”, passando pelo âmbito educacional, olhando para as práticas educacionais não formais que aparecem no filme e se entrelaçam com a história de vida da própria Alexandre, inclusive com sua prática docente. Ela dialoga, também, com Aby Warburg para falar de imagem e, com Giorgio Agamben, para discutir dispositivo de poder; com Jorge Leite JR, Michel Foucault, Guacira Lopes Louro, Suely Rolnick buscando debater subjetivação, gênero e identidade. Alexandre (2019) conclui que:

Como educadora, avalio hoje que boa vontade em compreender outras subjetividades é insuficiente se não há uma disposição clara e direcionada em desconstruir regras e convenções que nos oprimem como sujeitos na instância do ensino formal e também em outras instâncias, como a arte. É preciso compreender que relação de forças está em jogo na construção dessas injustiças estruturais e se interpor a elas como ato político, ainda mais em um momento, como o atual, dominado por uma conjuntura de restabelecimento da extrema direita. (p.104)

Outro trabalho no qual aparece a relação do corpo através da sexualidade e do gênero é o da Priscila Agostinho (2020), que investiga as práticas artístico-pedagógicas de professores de Artes Visuais em processo de formação inicial em ambiente virtual. Ela aponta três objetivos específicos: procurar entender como se dão os processos que levam à aprendizagem do gênero e da sexualidade em um ambiente virtual de aprendizagem, no curso de extensão de formação docente para questões de gênero e sexualidades ofertado para estudantes da Licenciatura em Artes Visuais proposto por ela; pensar os possíveis desdobramentos da Educação da Cultura Visual na formação de professores e professoras de Arte Visuais; pensar o valor pedagógico das narrativas artísticas e autobiográficas atreladas à formação docente. Sua metodologia é de caráter qualitativo, no viés da

Pesquisa-ação baseada em René Barbier, Selma Garrido Pimenta e Michel Thiollent, com a implementação de um curso de extensão a distância, intitulado “Arte, gênero e sexualidades”.

O conceito de Cultura Visual se deu no debate com Fernando Hernández, Irene Tourino e Raimundo Martins. O debate sobre formação docente se deu a partir de Marilda Oliveira de Oliveira. Para discutir a questão de gênero, sexualidade e educação Agostinho utiliza, principalmente, autores como Judith Butler, Guaracira Lopes Louro e Beatriz Preciado, entendendo que sexo e gênero não são a mesma coisa, que as identidades não são fixas ou permanentes, podendo ser transformadas, são processuais, e que é preciso abandonar a lógica do binarismo (feminino/masculino; razão/ emoção, por exemplo). Agostinho (2020) defende que um dos possíveis caminhos para a formação de professores de Artes Visuais na discussão de gênero e sexualidade é através do “[...] investimento em processos artístico-pedagógicos, por meio de narrativas autobiográficas como estratégia para produção de novos conhecimentos” (p. 124). Ela percebeu que, durante o curso, muitos alunos e alunas modificaram suas perspectivas e trouxeram profundos questionamentos sobre os papéis de gênero e sobre a sexualidade heteronormativa:

Diante de tais constatações, compreendo a modalidade de ensino a distância como uma possibilidade de pensar o futuro das universidades e seus cursos de formação de professoras/es, animando um novo jeito de construir/reconstruir os saberes no campo das Artes Visuais. (ibid, p.127)

MÁQUINA SOCIAL

O estudo de Spadaro (2017) versa sobre os dispositivos de segurança no nosso cotidiano, a partir do conceito de panóptico de Jeremy Bentham e a leitura que Michel Foucault faz deste. Ela realiza uma experiência de observação, utilizando um dispositivo automático de gravação eletrônico para registrar informações a partir de gravações de vídeos realizadas em um ambiente de acesso público e, posteriormente, entrevistas individuais com os participantes da experiência. A autora tem como objetivos a produção de conhecimento sobre os processos de vigilância e controle nas sociedades atuais, analisar e discutir os conteúdos estéticos e pedagógicos dos sujeitos em relação às visualidades contemporâneas e fortalecer investigações visuais que abordam o comportamento dos sujeitos em uma perspectiva relacional e colaborativa.

Dialogando com Raimundo Martins, Irene Tourino e Nicholas Mirzoeff no campo da Cultura Visual, a análise trazida pela autora, a partir dos dados coletados, foram: o de

contradição entre o comportamento dos indivíduos registrados em vídeo, que demonstraram nervosismo ou desconforto em sua maioria, mas nas entrevistas falaram não sentir nenhum desses sintomas e que nem se sentiram observados; o de realização de atos performativos e performáticos (SCHECHNER, 2002, apud SPADARO, 2016) dos participantes, que transformaram suas posturas corporais no exercício diante da câmera; e o questionamento da relação entre estes dois fatos como, talvez, resultante da normalização de um mundo orwelliano⁷, em que o corpo e a alma estariam seduzidos, de tal modo, que os sentidos estariam anestesiados e os indivíduos perderiam a capacidade de perceber o poder de controle das tecnologias.

Outro trabalho de 2017 é o de Bruna Oliveira. A autora tem como tema de pesquisa os modos de subjetivação de sujeitos que produzem e são produzidos por imagens efêmeras em diferentes superfícies da cidade, mais especificamente as pichações. A partir de uma leitura de autores que se encaixam numa concepção pós-estrutural ela não define uma metodologia, somente especificando que caminha com as discussões sobre experiência, identidade e diferença. O conceito de subjetividade aparece nas leituras que a autora realiza de Michel Foucault e Nicolas Bourriaud, visando pensar as produções de identidade sobre as ideias de Kathryn Woodward e Tomaz Tadeu da Silva. A Cultura Visual surge com Fernando Hernandez e Belidson Dias. Importante notar que ela percebe as pichações e grafites como gestos deixados pelos corpos e que:

As nossas relações são cambiáveis, sofrem interferências ao longo do tempo, são afetadas também pelas transformações físicas do ambiente. Dessa forma, o nosso corpo reage tentando readaptar as novas informações, integrando outras identidades, produzindo outras subjetividades. Tornamos corpos fluidos, que absorvem e descartam certas ações e pensamentos. (Oliveira, p.81)

A autora finaliza seu trabalho apontando algumas ideias que ela concebeu a partir de suas experiências durante a pesquisa em sala de aula como professora, das oficinas de grafite, de conversas e orientações no mestrado e com amigos e amigas da área de Arte e observando o movimento do grupo *casABsorda*⁸ nas redes sociais. Dentre essas ideias, destacam-se: a dúvida se existe uma fronteira e limite entre grafite e pichação como produções culturais visuais; a ideia de que o que marca a cidade acaba por marcar os seus habitantes levando a questões da comunicação, da experiência urbana, do proibido e do

⁷ George Orwell escreveu 1984, influente romance distópico sobre uma sociedade vigiada e totalmente controlada pelo olhar do *Grande Irmão*.

⁸ Galeria de Arte Underground, principalmente de Graffiti, em Juiz de Fora.

consensual; a percepção de que a subcultura invade nosso cotidiano através das imagens deslocadas nas superfícies urbanas vistas em nosso trajeto cotidiano; e que essas constroem espaços efêmeros, pois desaparecem e aparecem rapidamente no espaço público.

Luciana Rodrigues (2018) realiza um estudo que discute a produção de sentido e a criação através de imagens no cotidiano escolar, investigando como estas imagens influenciam nas relações socioculturais, éticas e estéticas. Ela faz um trabalho problematizando a reflexão e o consumo das imagens e como elas constroem os jovens que estão nos anos finais de uma escola. A pesquisa foi de cunho qualitativo, através de duas metodologias: A/r/tografia, através da leitura de Belidson Dias e Oficina de Criação Coletiva, a partir das ideias de Marly Meira. A noção de cultura visual e a relação da imagem e arte aparece com Fernando Hernández, Nicholas Mirzoeff, Irene Tourino, Raimundo Martins, Erinaldo Nascimento e Michel Maffesoli.

A autora entendeu que, a partir das oficinas realizadas por ela, os alunos, levando em conta os vários anos letivos da formação deles, “[...] passaram a enxergar a si, ao outro e ao meio de forma diferente, a se aceitarem e a aceitarem o outro, fosse esse outro o colega da mesma sala ou um desconhecido” (p. 111). Além disso, eles construíram a ideia de que as identidades, modos de ser e pertencer ao mundo e as nossas ações são (re)configuradas através de imagens. O que, inclusive, segundo Rodrigues, permite a possibilidade de pensar um outro mundo para o futuro, mais igualitário e socialmente justo. Ela termina afirmando que: “Pude constatar, teórica e praticamente o quanto a educação, a arte e a educação estética são capazes de modificar e afirmar pensamentos, destinos e vidas” (p. 113).

Luís Pacheco (2019), em sua dissertação de mestrado, objetivou investigar a perspectiva docente no ensino de Artes, debruçando-se sobre o cotidiano de uma escola de tempo integral, a partir da relação entre as visões empresariais da educação e as produções de imagens por parte de estudantes. Ele trabalha com o conceito de performances gerenciais por intermédio de Judith Vidiella, pensando como os corpos são representados em fotografias, mídias digitais e redes sociais, entendidas a partir da cibercultura de Pierre Lévy, em um universo em que “as escolas começaram a vivenciar com maior intensidade as cobranças de indicadores operacionais e qualitativos [...]” (PACHECO, 2019, p.14), pautando-as em resultados bancários:

O corpo encena e executa um ritual escolar de importância tal que sua performance é registrada e mostrada em redes sociais. O corpo, o

conteúdo escolar e a câmera, uma nova trindade pedagógica que se potencializa através de um quarto elemento: as redes sociais. Esse contexto descrito torna-se necessário para a compreensão da abordagem do corpo por outro meio, mais próximo do cotidiano escolar: o celular e a câmera digital são poderosos instrumentos de produção de imagens do/no chão da escola com potencial de produzir imagens em movimento (os vídeos) que, em muitos trabalhos apresentados, evidenciam o distanciamento do corpo, utilizado nas propostas pedagógicas e do corpo que se expressa nas imagens do pátio da escola mediante manifestações de cunho popular. (p.14)

Metodologicamente, sua pesquisa enquadra-se na pesquisa-ação a partir de René Barbier, tendo os seguintes autores como base para pensar a construção de um pensamento crítico na Cultura Visual: Paulo Freire, Henry Giroux, Jacques Rancière, Leonardo Charréu e Marilda Oliveira de Oliveira, Judith Vidiella e Thiago Fernando Sant’Anna e Rubens Pillegi Sá. Por fim, o pesquisador conclui dizendo que:

As imagens produzidas pelos estudantes na escola têm sua pedagogia própria. A intencionalidade destes trabalhos, suas formas de organização própria dão indícios concisos que as palavras de Freire (1987) quanto à autonomia somente não podem fazer sentido, se não são conhecidas e testadas. Ao observar estudantes alterando suas rotas e seus caminhos, confrontando os E.P., à priori, vazios e encanando-lhes sentidos e imagens destes sentidos ensinando-nos (a nós professores) sobre a necessidade de deixar as verborragias para segundo plano e oferecer condições para a reflexão. [...] Também os diferentes fazeres das imagens ampliam a forma de organização das ideias, se conectam às identidades e valores dos estudantes, aquilo que lhes é por afeto. A esse respeito, posso citar as imagens produzidas pelos estudantes, mesmo havendo diferentes processos de produzir imagens, cada um configura e reconfigura seus projetos por meio do sentimento de autonomia que lhe é outorgado. (p. 99)

RAÇA E GÊNERO

Jorge Paulino (2018) teve como foco a reflexão dos efeitos sociais do olhar a partir das visualidades presentes no contexto escolar durante os acontecimentos do Dia Nacional de Zumbi dos Palmares e da Consciência Negra (20 de novembro). Mais especificamente, ele procurou pensar os sentidos e subjetividades produzidos pelos(as) estudantes. Para tanto, Paulino realizou uma investigação estruturada em uma metodologia qualitativa interpretativista (como ele a chama), sem um caminho metodológico definido, no qual analisa os discursos produzidos em um grupo focal de seis alunos de uma escola pública da região administrativa de Ceilândia/DF, que se reconhecem como negros. A subjetividade é entendida em relação com a Cultura Visual a partir das suas leituras de Stuart Hall, Fernando Hernández, Raimundo Martins, Irene

Tourino e Belidson Dias, debatendo-a como constituinte das identidades numa sociedade de relações e sistemas de poder. Incluindo sistemas de representação imagéticos, de visibilidade, que produzem os indivíduos não apenas como seres biológicos, mas como sujeitos culturais. Paulino (2018) chega a diversas conclusões em sua pesquisa. Inicialmente aponta para: “[...] as visualidades que circulam na sociedade criam pegadas simbólicas e colaboram para a constituição de subjetividades dos sujeitos sobre os corpos racialmente marcados” (p.125); a necessidade do conceito de Consciência Negra para enfrentar o racismo ainda presente, oriundo da ideia de “raça” como categoria discursiva, que permitiu a espoliação dos sistemas simbólicos, a demonização de crenças, a condenação de fenótipos e a deslegitimação das subjetividades do povo negro; o entendimento histórico de como a presença dos sujeitos não hegemônicos na arte/educação se deu, inicialmente, como a inclusão do exótico, mas que, devido às contribuições dos Estudos Visuais, diferentes sujeitos passaram a ter maior poder de agência, viabilizando entradas mais reflexivas das produções simbólicas visuais no campo da arte/educação.

Paulino usa essas conclusões para pensar as conversas registradas no grupo focal e conclui que: a “[...] investigação traz mais contribuições reflexivas do que práticas [...]” (ibid, p.125); é importante a aproximação e reconhecimento das noções que professores e estudantes possuem sobre a complexa dinâmica racial; é importante haver espaços propícios para a construção e a troca dialógica sobre o tema do dia da Consciência Negra para que os estudantes tenham variadas ferramentas para propor contravisualidades; o que ocorre, pelo contrário, é a oferta de subjetividades estereotipadas/folclóricas/racistas mediadas pela visualidade do discurso colonialista; os participantes do grupo focal não demonstraram ser afetados positivamente pelas narrativas presentes no contexto escolar durante os acontecimentos da data em questão, apresentadas e sentidas como um passado cristalizado e descontextualizado:

Compreendi com isso que os(as) próprios(as) alunos(as) negros(as) se afastaram da sua dimensão racial e deixaram de olhar para os seus próprios afetos, seus prazeres, suas referências, contradições e história, as quais foram apresentadas na categoria “cultura visual” e me possibilitaram de maneira introdutória refletir sobre as potencialidades da Educação da Cultura Visual vir a ser mediadora de experiências e processos de subjetivação que podem colaborar para o reposicionamento dos sujeitos sociais nas tramas e dinâmicas raciais que compõem o tecido social brasileiro, visto o seu compromisso com a justiça social. [...] nós, professores(as) de artes que lidamos com a visualidade e suas implicações na vida da sociedade, estamos sendo

chamados a assumir perspectivas dialógicas com eles(as) para juntos constituirmos novas e cri(ativas) relações com o visual, visto que a imagem possui a capacidade de gerar e ressignificar relações, inclusive as relações étnico-raciais”. (ibid, p.129)

A pesquisa mais recente, a de Mesquita (2021), trabalha justamente no entrelaçamento de raça e gênero ao pensar as potencialidades pedagógicas de filmes de diretores negros para a educação - “[...] instaurando sua dimensão pedagógica, no sentido que ele [o cinema] tem a capacidade de construir novos conhecimentos” (ibid. p. 41) - o desenvolvimento de políticas públicas educacionais referente ao tema, as pesquisas e práticas educativas que apontem para mudanças e debates que os filmes podem provocar. O autor analisa dois curtas-metragens de diretores negros de sexualidade dissidente, não heteronormativas, através de três conceitos básicos: os dispositivos de controle (com Michel Foucault, principalmente), a epistemologia do armário (com Eve Kosofsky Sedgwich) e o Etnoletramento (com Celso Luiz Prudente e Agnaldo Périgo). Seu referencial teórico, portanto, dialoga com a Teoria Queer (Judith Butler, Guaracira Lopes Louro, Richard Miskolci, e a já supracitada, Eve Kosofsky Sedgwich) e a Cultura Visual (Fernando Hernandez e Irene Tourino e Raimundo Martins). Através da Análise do Discurso, a partir de Michel Foucault e Dominique Maingueneau, o autor busca responder a três questionamentos:

- Que aspectos da realidade vivenciada por negros e negras LGBTQ+ estão presentes na narrativa dos filmes?
- Que relações se podem estabelecer entre as representações fílmicas acerca de raça e de sexualidade e as ideias da Teoria Queer e da Educação da Cultura Visual?
- Qual a potencialidade pedagógica dos debates suscitados pelo discurso desses filmes? (Mesquita, 2011, p.11)

Ele propõe “[...] um letramento cinematográfico, que permita dissecar os filmes e promover os debates que essas imagens propiciam” (MESQUITA, 2021, p.13) para a “[...] reformulação da maneira como grupos sociais subalternizados se relacionam com outros sujeitos e com o espaço” (ibid. p.75). Mesquita cria sua argumentação discutindo as maneiras que o corpo negro e LGBTQ+ é subjetivado e exposto na sociedade, olhando para as representações visuais e os cinemas de origem branca em contraponto com um Cinema Negro, “[...] que se molda na equação entre o ativismo político e cultural e propõe a politização da questão racial por meio da arte” (ibid. p.10), autores negros que

representam a sua condição negra e, também, dissidentes da heteronormatividade: “esta vertente do cinema coloca o negro em destaque e questiona o lugar ocupado por ele na sociedade. É uma filmografia que humaniza a população negra” (ibid. p.41).

UMA ROTA DE FUGA....

O sistema de busca da BDNT, como visto, não acertou em todos os resultados, alguns poucos trabalhos não se enquadravam em um dos temas, às vezes em mais de um. No entanto, essa falha me levou a querer transgredir o presente capítulo incluindo uma pesquisa que foge ao conceito de cultura visual aqui trabalhado. Pedro Rosa (2017), em sua dissertação de mestrado, procura compreender a construção da personagem drag queen, valendo-se dos signos da corporalidade feminina como forma de representação social. Tendo Roland Barthes como principal aporte teórico para discutir o conceito de mitologia, ele pensa a corporificação de uma personagem drag queen de maneira mítica, que ressignifica diferentes questões, como, por exemplo, a de gênero. Ele realiza um trabalho bibliográfico, tendo como corpus de análise imagens de personagens drag queens de diferentes meios e épocas da cultura pop.

O autor divide seu trabalho em cinco tópicos de discussão, a saber: “as noções de espaço: do público ao privado”, tecendo diálogo com Milton Santos e Richard Sennet; “as representações do EU”, trabalhando com Erving Goffman, Guaracira Lopes Louro; “O Homem-vitrine e o fetiche do voyeur”, trazendo Walter Benjamin; “a linguagem nas representações”, pensando a partir de Roland Barthes; e “mitologias ambulantes e as transgressões da cultura visual”, no qual analisa as fotos a partir do último autor supra citado.

Rosa (2017) ressalta que a cultura drag queen cria representações, frutos de uma manipulação deliberada de signos para a transmissão de uma mensagem específica e não um único estilo dessa cultura:

Dentro da cultura drag, existem inúmeras forma de manifestação do corpo, cada uma com suas características específicas. Algumas das categorias são: *fish queen* [drag queens extremamente femininas], *comedy queen* [construção caricata e cômica da representação], *Butch queen* [personagem que apresenta tanto atributos femininos como masculinos], *bearded lady* [drag queens com barba e bigode] sendo que todas, de alguma forma, buscam o estilo *realness*. *The Realness* seria, portanto, uma forma de construir seu personagem de maneira autêntica e que, como objetivo final, busca a ilusão e a imersão de quem olha em seu discurso de feminilidade. Utilizar de maneira sensata os elementos que compõem o visual e personalidade de personagens são

fundamentais para a construção de um discurso efetivo, convincente e ilusório. (p. 53)

Trago o trabalho do autor pois, mesmo tendo bases bibliográficas diferentes da do presente trabalho, ao mostrar e analisar a cultura drag queen através de representações imagéticas, Rosa vai apontando elementos da produção das personagens drags, evidenciando a significância de cada um deles na composição cuidadosa dos corpos. Isso é, ele acaba por identificar nas imagens que cada corpo é inseparável de sua produção:

O sistema de signos que operam como significante para construir outros novos signos na construção de uma personagem drag é uma forma de manifestação da cultura visual por meio do mito. Quando os elementos tidos como signos associados ao feminino passam a ser vazados para atender novas necessidades, o mito torna-se ferramenta de construção de um discurso de desconstrução. (p.54-55)

E DAI...?

Durante esta parada tentei apresentar um balanço estatístico dos Estudos da Cultura Visual, mostrando que mais da metade das pesquisas encontradas é oriunda da área de Artes, seguido pelas áreas de Educação e História, sendo 71% dissertações de mestrado e 29% teses de doutorado. Como observei, essa discrepância em relação às áreas de estudo vem do fato de que a Universidade Federal de Goiás possui uma pós-graduação em Arte e Cultura Visual dentro da Faculdade de Artes Visuais. O que também levou à listagem de um maior número de produções oriundas do centro-oeste do país, com metade do total, sendo que quase 100% dos trabalhos dessa região são resultantes dessa pós-graduação. Nas demais regiões, por outro lado, as pesquisas são, em sua maioria, oriundas da área da Educação, tendo a região sudeste produzido um quarto do total de trabalhos, seguida pela sul, a nordeste e a norte com apenas um trabalho. Depois dessa visão geral, apresentei um recorte que incluía somente as pesquisas que estão mais próximas do meu estudo, aquelas que dialogam com o corpo e a educação, simultaneamente. Podemos observar algumas características convergentes nessas pesquisas. Queria destacar algumas delas: autores predominantes, metodologias, a noção de corpo e de educação.

No que concerne às metodologias utilizadas, podemos observar uma constância em posições metodológicas abertas, sem uma fórmula exata a ser seguida. Apesar de algumas similitudes entre um ou outro pesquisador ou pesquisadora, não há um método que possa ser delineado como o principal utilizado dentro dos Estudos da Cultura Visual (no que concerne aos trabalhos aqui apresentados), indo ao encontro de diversos autores,

principalmente Fernando Hernández (2013), Irene Tourino e Raimundo Martins (2013, 2020).

Como campo de estudo transdisciplinar, a cultura visual, além do interesse de pesquisa pela produção artística do passado, concentra atenção especial nos fenômenos visuais que estão acontecendo hoje, no uso social, afetivo e político-ideológico das imagens e nas práticas culturais que emergem do uso dessas imagens. Ao adotar essa perspectiva, a cultura visual assume que a percepção é uma interpretação e, portanto, uma prática de produção de significado que depende do ponto de vista do observador/espectador em termos de classe, gênero, etnia, crença, informação e experiência cultural. Seus objetos de estudo e produção incluem não apenas materiais visuais tangíveis, palpáveis, mas também modos de ver, sentir e imaginar através dos quais os objetos visuais são usados e entendidos. Consequentemente, as metodologias da cultura visual são híbridas, diversificadas, podendo utilizar elementos práticos e empíricos bem como abordagens teóricas e criativas. (Tourino e Martins, 2020, posição 697)

Justamente, os três autores estão entre os mais citados quando se discute o conceito de Cultura Visual, somando-se a eles Belidson Dias e, principalmente, Nicholas Mirzoeff. Sabendo-se que Tourino e Martins são dois dos principais pensadores desse campo no Brasil, ambos professores titulares da faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás e do programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual; que Fernando Hernández talvez seja o principal pensador de língua latina no campo; e que Mirzoeff talvez seja o maior estudioso do campo no mundo ocidental, não é de se estranhar tal predileção dos pesquisadores. Inclusive, como poderá ser visto em outras paradas desse mapa-tese, os quatro pensadores aparecerão diversas vezes no meu trabalho.

Além deles, pode-se ver o cruzamento da Cultura Visual com os diversos campos de estudos. Nomes como Guacira Lopes Louro e Judith Butler são constantes nos trabalhos que discutem gênero. O que novamente não é de se espantar, se pensarmos que a última, talvez, seja a mais importante pensadora dos estudos *Queer* no mundo ocidental e a primeira seja, provavelmente, a mais importante estudiosa do campo de “sexualidade e educação” no Brasil.

O pesquisador do campo dos Estudos Culturais, Stuart Hall, aparece em diversos trabalhos quando se intercruza a noção da Cultura Visual com a formação das identidades. A estudiosa Rosa Maria Bueno Fisher também é trazida para esse debate, principalmente

através da questão da subjetivação e, conseqüentemente, o filósofo Michel Foucault, o terceiro nome mais citado, é muito lido e debatido nos trabalhos.

Voltando-nos para o conceito de Educação presente nos trabalhos, podemos ver que a maioria dos estudos entende a educação de uma forma mais ampla que o conceito de educação formal. Eles pensam o processo educativo como um contínuo dentro e fora dos espaços institucionalizados para a educação, como as escolas. Das dezesseis pesquisas, sete têm seu campo diretamente ligados a um espaço formal de educação e duas pensam a educação formal, mas fora de espaços formais (MESQUITA, 2021; AGOSTINHO, 2020; PACHECO, 2019; RODRIGUES, 2018; PAULINO, 2018; JOROSKY, 2016; BRICHTA, 2015; BERTÉ, 2014; GUIZZO, 2011). Logo, quase metade das pesquisas olha a educação para além dos espaços formais, pensando a cultura visual na construção dos corpos em diferentes espaços: nas relações com as ruas ou a cidade (BRUM, 2011; SILVA, 2016; SPADARO, 2017; OLIVEIRA, 2017), na interação com sites ou redes sociais (BATISTA, 2015), na relação com filmes (ALEXANDRE, 2018) e em espaços religiosos (MAGUETA, 2015).

De forma geral, para os autores e autoras que se propõem a pensar a educação formal, podemos elencar algumas convergências: a percepção de que os estudantes, crianças e adolescentes têm suas próprias maneiras de lidar com a cultura, com as regras da escola, com o cotidiano, tanto subvertendo normas como recriando as existentes e se adaptando às demandas; o entendimento de que a perspectiva da Cultura Visual traz novas possibilidades para a formação das pessoas; a ideia de que a Escola deve pensar maneiras de construir novos olhares sobre o mundo e sobre a cultura, valorizando os universos dos estudantes. Já nos estudos que versam sobre a educação na Cultura Visual de modo informal, há uma noção de como as imagens exercem forte influência sobre a formação dos corpos e de que estes são devires.

É importante salientar a questão de que pensadores de diferentes campos dos estudos do currículo são trazidos nos trabalhos. Temos estudiosos do pós-críticos, por um lado, como Tomaz Tadeu, e críticos, como Peter McLaren, por outro. Ou seja, nos estudos da Cultura Visual pode ser visível uma miríade de perspectivas sobre o currículo, que se encontram em diversos pontos e se afastam, até se contrariam, em outros.

A questão do conceito de corpo foi a mais interessante de notar nos trabalhos desenvolvidos. Pude perceber que apesar da enorme importância para as pesquisas apresentadas, só nove (BRUM, 2011; GUIZZO, 2011; BRICHTA, 2015; BATISTA, 2015; NARDA, 2016; OLIVEIRA, 2017; PAULINO, 2018; COZZA, 2018;

MESQUITA, 2021) dos dezesseis autores olham para o corpo e a mente de alguma forma ainda cindidos, o que, como pode ser visto na parada *Corpos*, não se coaduna com a minha perspectiva. Destacando algumas dessas visões de forma mais direta temos Brum (2011), que enxerga o corpo como suporte, como nomeia um de seus capítulos (o corpo como suporte: a menina mulher): “ornamento meu corpo fazendo dele suporte para os infinitos adornos Kaingang que adquiri [...]” (BRUM, 2011, p.117). Brichta (2015) que constantemente separa o corpo da imaginação:

Os jovens migram da fase transitória da criança que se vai, para a do adulto que ensaiam ser como sujeitos de sua própria história; e nesse migrar leem a si e ao mundo que vivenciam por meio de interações onde o corpo, a imaginação, a razão e a afetividade jogam seu papel singular. (p.63)

Narda (2016) defende que a relação com os corpos pode modificar as relações que temos com nós mesmos, e Cozza (2018) discute as necessidades dos nossos corpos. Já Paulino (2018) e Mesquita (2021) escrevem diretamente sobre a divisão corpo-mente: “[...] tanto dentro como fora dos seus muros, meu corpo e minha mente também foram cravados por violências várias” (PAULINO, 2018, p. 20):

A produção artística desempenha, portanto, papel preponderante na construção desse novo olhar, porquanto corpo e mente se congregam na experiência estética, em um constante processo de questionamento das normas instituídas. (Mesquita, 2021, p. 73)

Os demais sete trabalhos (BERTÉ, 2014; MAGUETA, 2015; SILVA, 2016; SPADARO, 2016; ALEXANDRE, 2019; PACHECO, 2019; AGOSTINHO, 2019) pensam o corpo e a mente como um só. Berté (2014) apresenta a ideia e identifica a si mesmo com o *corpomídia*: “quase nada escapa dessa des-hierarquização travessa e perspicaz que o corpomídia que sou tenta, prazerosamente, articular” (p. 102-103):

Capturadas pelo processo perceptivo que as reconstrói, as imagens e informações passam a fazer parte do corpo – são transformadas em corpo – explicam Greiner e Katz (2005). Em vez de um corpo recipiente, como tradicionalmente aprendemos, ele pode ser entendido como corpomídia, contaminado e contaminador, mídia de seu tempo e de sua cultura. (p. 92)

Silva (2016) trabalha com a ideia do Corpo Sem Órgãos de Deleuze e Guattari (2011), Spadaro (2016), Alexandre (2019), Pacheco (2019) e Agostinho (2019), a partir

principalmente de Foucault e Butler, apresentam o corpo como sujeito e Magueta (2015) define:

O corpo, na perspectiva deste estudo, é a inscrição que se move e em cada gesto, aprendido e internalizado acaba por revelar trechos da história da sociedade. Códigos, práticas, repressões são expostas através de sua materialidade, transformada a partir de normas, muitas delas internalizadas por meticulosos processos de educação”. (p 19-20)



MAR DA CULTURA VISUAL: O ESTUDO COMO METODOLOGIA VIVA

É partilhar e compartilhar artefatos artísticos, imagens e visualidades como práticas sociais e culturais que se estabelecem e se desestabilizam na teia de relações e significações humanas onde cada indivíduo se insere e participa a seu modo. Por esta razão fazemos arte, estudamos, ensinamos e pesquisamos arte, para nos sentir vivos, para nos sentir humanos. - Raimundo Martins

O mar da cultura visual, que banha as diferentes terras, passando pelo Estreito de Messina, salga-se nas lágrimas do Mar Português, as mesmas que *maremotam* Taprobana e além, “de exércitos e feitos singulares, de África as terras, e do Oriente os mares”. Não são águas limpas de morosas correntezas a refletir o azul do céu, nem a iluminar de verde esmeralda o horizonte. Suas praias não são doces cristais dos cartões postais, são vermelhas e escuras, de uma profundidade colossal. Em seus abismos, suspensos por milhares de Atlas, nadam de sereias a krakens, de Platão a você. Mergulhar em suas trevas é se permitir *heliopatizar* aquilo que se encontra e, por isso, nunca achar o que lá havia antes. É um submergir sem método certo, sem a escada que sempre esteve ali....

Para falar deste mar é preciso entender, como defende Mirzoeff (1998), a crise cultural que teria criado a pós-modernidade como não textual (a base do pensamento do século XIX), pois a fascinação com o visual e seus efeitos, provenientes de “[...] um imediatismo sensual que não pode ser rivalizado pela mídia impressa: o próprio elemento

que torna as imagens visuais de todos os tipos distintas dos textos” (p.9), que foram fundamentais no modernismo, engendraram uma cultura que é tão mais pós-moderna quanto é visual. Neste contexto, o estatuto da imagem modificara-se: enquanto até à modernidade seria não o de representação, mas o de identidade do objeto, no período moderno a representação se tornou a norma num processo de reprodução do imaginário das sociedades. Segundo Martins (2008, p. 32):

A cultura da imagem tem suas matrizes nos sistemas de observação e vigilância da informação que proliferam nas sociedades contemporâneas. Apoiadas em redes de informação e, em nome da segurança dos cidadãos, esses sistemas monitoram, armazenam e controlam enorme quantidade de informação visual que torna inevitável a relação entre informação, conhecimento e poder que configura a economia cultural pós-moderna e sua realidade política.

Os sistemas de controle dos corpos, numa economia da vida, numa biopolítica, com suas impressões digitais, responsáveis pela tentativa de domesticar os viventes, discipliná-los, produziu uma sociedade em que a vigilância se tornou a norma através das imagens e, agora, dos dígitos de todos os tipos. Enquanto as fotografias registravam os indóceis e seus corpos dissidentes num *frame* estático, os gestos corporais, perdidos no século XIX, reencontrariam na imagem em movimento sua morada e, ao mesmo tempo, sua forma de domínio maior até então (FOUCAULT, 2020a, 2014; AGAMBEN, 2015a; MARTINS, 2008; MIRZOEFF, 1998).

Passamos a “[...] ser com as representações e artefatos da cultura visual” (HERNÁNDEZ, 2013, p. 83). Nessa nova configuração de imagens, numa espécie de vórtice a misturar diferentes águas que recentemente se encontraram, o campo dos Estudos da Cultura Visual se fez e ainda se faz; com um pouco mais de trinta anos de existência (MARTINS, 2014; CAMPOS, 2013; KNAUSS, 2006), dificilmente poderia ser considerado uma disciplina estruturada; o que, por sinal, por ter sua base no pós-estruturalismo, talvez, tornar-se uma estrutura não pareça um ideal... Ela “[...] é, de fato, por definição e por coerência das suas articulações, mais uma área transdisciplinar do que uma ‘disciplina’ nova” (CHARRÉU, 2003, p. 11):

Cabe refletir sobre o especial estatuto de singularidade que define o vórtice: ele é uma forma que se separou do fluxo da água do qual fazia parte, e ainda faz, de algum modo; é uma região autônoma e fechada em si mesma e obedece a leis que lhe são próprias; contudo, está estreitamente ligada à totalidade em que está imersa, é feita da mesma matéria, que troca continuamente com a massa líquida que a cerca. É um ser à parte e, mesmo assim, não há uma gota que de fato lhe

pertença, sua identidade é absolutamente imaterial. (Agamben, 2018c, p. 84)

Segundo Mirzoeff (2016), inicialmente o campo da cultura visual formou-se numa mistura entre feminismo e crítica política da alta cultura, através de estudos da cultura popular e da recente imagem digital. Nos dias de hoje uma outra visão de mundo está sendo produzida por pessoas que fazem, assistem e circulam imagens em quantidades e formas que jamais poderiam ter sido previstas nas últimas décadas do século XX: “a cultura visual é agora o estudo de como entender a mudança em um mundo enorme demais para ver, mas vital para imaginar” (Mirzoeff., 2016, loc. 173). Na perspectiva de Mitchell (2010, p. 256):

Aprendemos a ficar longe da noção de que a cultura visual é coberta pelos materiais e métodos da história da arte, estética e estudos de mídia. A Cultura Visual começa em uma área abaixo do anúncio dessas disciplinas de domínio do não-artístico, não-estética e de imagens e experiências mediadas ou imediatas. Dispõe de um campo maior do que eu chamaria de visualidade vernacular ou visto todos os dias entre parênteses por disciplinas abordadas pelas artes visuais e pela comunicação social. Como a filosofia ordinária da linguagem e teoria dos atos de fala, ele olha para as coisas estranhas que fazemos enquanto olhamos, contemplamos, mostramos, exibindo-nos e escondendo-nos, dissimulando e recusando-se a olhar. Em particular, nos ajuda a ver que mesmo algo tão amplo como a imagem não esgota o campo da visualidade; que os estudos visuais não são a mesma coisa que estudos da imagem, e que o estudo da imagem visual é apenas um componente de um campo maior.

Segundo Irene Tourinho e Raimundo Martins (2020), estamos diante de um campo de estudo transdisciplinar que vai além da análise da produção artística do passado. Seu foco, também, está nos fenômenos visuais contemporâneos, explorando o uso social, afetivo e político das imagens bem como nas práticas culturais que emergem desse uso. Ao adotar essa abordagem, as pesquisas da cultura visual reconhecem que a percepção é uma forma de interpretação, uma prática envolvida na criação de significados, que varia de acordo com o ponto de vista do observador/espectador e incluem fatores como classe, gênero, etnia, crenças, informações e experiências culturais, dentre outros. Os estudos e produções nesse campo englobam não apenas materiais visuais concretos e tangíveis, mas também os modos de ver, sentir e imaginar, que moldam a forma como os objetos visuais são utilizados e compreendidos. O ato de ver, como apontam os autores, “[...] não acontece num vazio cultural; ao contrário, sempre acontece em contexto, e o contexto orienta, influencia e/ou transforma o que vemos” (2020, loc. 728).

A referência à transdisciplinaridade é uma forma de reconhecer que o campo da Cultura Visual é enriquecido e ganha efetividade por meio da articulação de diversos conhecimentos, a fim de compreender os impactos e o poder dos processos de subjetivação exercidos pelas imagens, especialmente nos tempos atuais (NASCIMENTO, 2020):

Portanto, quando abordamos a perspectiva educativa da cultura visual, estamos falando de uma diversidade de práticas e interpretações críticas em torno das relações entre as posições subjetivas e as práticas culturais e sociais do olhar que emergem dos variados campos disciplinares. Ou seja, dos artefatos visuais que são produzidos pela cultura e que nos ensinam modos de ser e atuar – desde uma vinheta de abertura, às estruturas narrativas presentes nos filmes, nas tramas novelísticas, seriados, videocliques, propagandas, outdoors, campanhas publicitárias. (Valle, 2020, p. 7)

Entendendo os fenômenos e artefatos visuais como híbridos visualmente e conceitualmente, as pesquisas no campo da cultura visual incorporam às belas-artes uma extensa gama de imagens dos mais diferentes meios, origens e tempos históricos, acreditando que essas se interinfluenciam e se conectam à literatura, poesia, música e filosofia de vida, em que uma coisa conduz a outra e a mais outra, assim por diante (DUNCUM, 2020; MARTINS, 2014):

A cultura visual nos é apresentada, em primeiro lugar, como uma trama teórico-metodológica em dívida com o pós-estruturalismo, os estudos culturais, a nova história da arte, os estudos feministas, entre outras referências disciplinares que põem a ênfase não tanto na leitura das imagens como nas posições subjetivas que produzem as imagens (seus efeitos nos sujeitos visualizadores). Isso significa considerar que as imagens e outras representações visuais são portadoras e mediadoras de significados e posições discursivas que contribuem para pensar o mundo e para pensarmos a nós mesmos como sujeitos. Em suma, fixam a realidade de como olhar e nos efeitos que têm em cada um ao ser visto por essas imagens. (Hernández, 2020, p. 379–385)

Fortemente influenciada pelo pensamento pós-estruturalista, as análises provenientes dos estudos da cultura visual não podem recair em uma metanarrativa, precisando de “[...] novas maneiras de realizar trabalhos interdisciplinares, seguindo os passos de linhas como os estudos culturais, a teoria queer e os estudos Afro-Americanos” (MIRZOEFF, 1998, p. 4):

Está em evidência aqui uma ansiedade saudável que os intelectuais sentem em caracterizar os Estudos de Cultura Visual – ou o que alguns deles chamam de Cultura Visual ou Estudos Visuais – como deveria

haver entre aqueles que participam de qualquer campo emergente de investigação. Isso ocorre porque os Estudos de Cultura Visual estão bem conscientes de si mesmos – como disciplinas mais novas e, de fato, mais estabelecidas precisam ser – como uma metodologia viva. É uma metodologia viva cujo fundamento é continuamente transformado à medida que novas situações políticas, dilemas éticos, documentos históricos, reviravoltas conceituais e os novos objetos, artefatos, mídia e ambientes da cultura visual e questões colocadas pela cultura visual impactam-se sobre nossos campos de visão. De fato, como uma metodologia viva, mais do que uma disciplina, uma subdisciplina, um campo de estudo, uma tática ou um movimento, podemos acabar descobrindo, seguindo Michael Ann Holly, algo que já sabíamos o tempo todo: que Os Estudos da Cultura Visual são, de fato, “uma atitude intelectual”; são uma sensibilidade; nomeiam uma problemática. (SMITH, 2008, p. x–xi)

O conjunto de visualidades produzido e apropriado por uma comunidade, por exemplo, pode ser investigado a partir de diferentes meios e concepções metodológicas, se encarmos a cultura visual como uma orientação epistemológica de cunho interdisciplinar. A cultura visual exige uma atitude de se manter aberto e questionador, dialogando com diferentes campos para debater as visualidades e suas práticas de subjetividade, levando à constituição de uma nova feição para os processos de estudo, que a diferencia “[...] por exemplo, das abordagens promovidas pela história da arte, pela antropologia e por outras disciplinas, embora sejam suas interlocutoras inevitáveis e desejáveis” (MARTINS, 2016, p. 170):

Pesquisar no âmbito da cultura visual exigiria mais que a escolha de uma metodologia já experimentada; exigiria a criação de possibilidades metodológicas em consonância com as imagens na atualidade e suas relações com as redes de acontecimentos que constituíram as diversas realidades nas quais figuram. As imagens não seriam a superfície dos contextos dos quais emergem, e sim, em muitos aspectos, o corpo do acontecimento. A pesquisa na cultura visual buscaria elucidar questões afetas ao uso, interação, criação e demais relações com as imagens visuais, quando as imagens, longe da aparente passividade e inocuidade, são entre outras coisas, também enigmas a serem deslindados em função da ampliação de entendimentos dos contextos a que estão ligadas. [...] Palavras e narrativas enigmáticas são, antes de tudo, palavras e narrativas plenas de sentidos, ricas em novas possibilidades de saberes. (Filho; Correia, 2013, p. 51)

A conceitualização da imagem como um enigma parece bastante oportuno para o olhar relacional proposto até aqui. Isto é, se nos desvincularmos do desejo de desvendar a imagem... O que estaria em questão não seria a sua resolução, apresentando um significado fixo, posto que qualquer presença carrega sua fratura original, qualquer ato

de reconhecimento que reúne o dividido, continuamente denuncia e transgredir este acontecimento: vir à presença é vir “[...] à presença como lugar de um diferimento e de uma exclusão, no sentido que o seu manifestar-se é ao mesmo tempo um esconder-se, o seu estar presente, um faltar” (AGAMBEN, 2007b, p. 219). Inclusive é somente por causa desta característica de divisão e deslocamento que um “significar” torna-se possível. Entretanto, “[...] o acesso a uma autêntica compreensão do significar” (ibidem) foi impedido por um dogma construído no decurso do século XIX, que tem a estética como a exemplar cristalização:

[...] a relação mais levada entre o significado e a forma, e aquela à qual tende em geral todo significar, é aquela na qual a aparência sensível se identifica sem resíduo com o significado, e o significado se resolve integralmente na sua manifestação. (ibid. p. 220)

Aqui, a concepção de imagem como enigma demonstra toda sua força, pois, no pensamento arcaico de enigma, o significado do que se coloca em questão não deveria preexistir à formulação do próprio enigma, sendo seu conhecimento até inessencial (AGAMBEN, 2007b). A Esfinge não interpela Édipo esperando uma simples resposta, que este, ao realizar, abre uma fenda na linguagem: por um lado, o discurso simbólico, cuja essência é um cifrar e um esconder, por outro, o expressar ou o decifrar. “Édipo aparece, portanto, na nossa cultura como o ‘herói civilizador’ que, com sua resposta, proporciona o modelo duradouro da interpretação do simbólico” (ibid. p.223). Logo, voltar a percepção da imagem como enigma não é procurar decifrá-la e cair novamente no modelo civilizatório ocidental, mas, antes de tudo, relacionar-se com as imagens expondo-se a um risco mortal (quem não resolvesse um enigma, morreria por desespero):

A atribuição de uma “solução” escondida ao enigma é o fruto de uma época sucessiva, que havia perdido o sentido daquilo que, no enigma, verdadeiramente, vinha à linguagem e não tinha já conhecimento se não da forma degradada do divertimento e da adivinhação. Ora, o enigma estava tão longe de ser divertimento, que fazer experiência dele significa sempre expor-se a um risco mortal. (ibid. p. 222)

Perante o pensamento enigmático voltado para as imagens, ou melhor, ao nos interpelar com seus enigmas, as imagens nos demandam a problematização das nossas experiências em relação ao universo delas. O que demanda o saber prévio de que a nossa relação com as imagens é produtora delas próprias. Isto é, ao vermos criamos o que é visto. As imagens não existem autonomamente no mundo, independente do olhar que a

realiza, inclusive, que torna invisível outras possíveis imagens, elas são dialéticas (FILHO; CORREIA, 2013; TOURINO; MARTINS, 2013, 2020; AGAMBEN, 2012, 2007a):

Para esse tipo de investigação, o que importa é entender o pesquisador/observador como um criador, reproduzidor e fruidor de imagens, aceitando-o, assim, como um cogerador de significados. [...] Logo, o valor de seu trabalho estará menos na qualidade dos registros feitos e mais nas soluções que o pesquisador/observador proporá aos enigmas com os quais se deparou, na leitura que este faz das imagens e das circunstâncias que as originam. O que me interessa é a reflexão do pesquisador sobre a questão de pesquisa e a narrativa que este erigirá como fruto dessa reflexão. No fim das contas, o que vai importar é a originalidade dessa narrativa, os caminhos elucidatórios para o fenômeno das imagens que esta apontará e, com isso, as novas possibilidades de saber que dela advirão. (Filho; Correia, 2013, p. 59)

Procurando criar soluções fluídas aos enigmas, não se pode pensar em um método propriamente dito, que impõe caminho rigoroso a ser seguido, com o risco da validação e da veracidade das observações propostas solaparem devido a algum desvio (TAVARES, 2021; FILHO; CORREIA, 2013). Assim, devido à abrangência das relações estudadas, que compõem uma complexa realidade, e que por isso é sempre inapreensível, as abordagens da pesquisa em cultura visual partem de conceitos e epistemologias diversas, levando a uma não disciplinarização do campo, mas à constituição de territórios. Os territórios que são mais ou menos abertos e comportam a busca pela explicitação de armas utilizadas nos diferentes jogos de poder, principalmente quando os fluxos imagéticos tomam parte relevante (imagens de qualquer tipo): “[...] seja na produção de sentido, na manutenção de hierarquias, no desafio a elas, nos processos de socialização, na busca de conformação de novos sentidos da vida social” (MARTINS, 2016, p. 157):

Como a designação História, a cultura visual é tanto o nome do campo acadêmico quanto o de seu objeto de estudo. A cultura visual envolve as coisas que vemos, o modelo mental que todos temos de como ver e o que podemos fazer como resultado. É por isso que a chamamos de cultura visual: uma cultura do visual. Uma cultura visual não é simplesmente a quantidade total do que foi feito para ser visto, como pinturas ou filmes. Uma cultura visual é a relação entre o que é visível e os nomes que damos ao que é visto. Também envolve o que é invisível ou escondido. Em suma, não vemos simplesmente o que há para ver e chamamos de cultura visual. Em vez disso, montamos uma visão de mundo que é consistente com o que sabemos e já experimentamos. (Mirzoeff., 2016, loc. 155-163, tradução minha)⁹

⁹ Like history, visual culture is both the name of the academic field and that of its object of study. Visual culture involves the things that we see, the mental model we all have of how to see, and what we can do as

As pesquisas dentro do campo da cultura visual, como coloca Martins (2014), voltam-se para as possibilidades de percepção construídas através das imagens artísticas, informacionais, publicitárias, ficcionais (assumidamente ficcionais) e de entretenimento, por exemplo. Assim, são pesquisas que se deslocam através do espaço com seus artefatos prenhes de sentidos e significados, que se fazem em conexões rizomáticas, abertos a diversas interpretações e aprendizagens. Requerem uma caminhada livre e afeita às subjetividades, às idiossincrasias, a erros e ao acaso:

O que objetivamos nesse tipo de investigação é o mesmo que impulsiona a criação, coleção e fruição de imagens: uma produção simbólica em que se materializa toda série de crenças, interações, intenções e valores socioculturais que agem sobre as pessoas sem que estas se deem conta. São aspectos diáfanos que, somente quando corporificados em uma obra investigativa, tornam-se intelectualmente manejáveis, concedendo-nos a capacidade de refletir sobre eles e, com isso, romper as fronteiras do conhecimento sobre a cultura visual. (Filho; Correia, 2013, p. 60)

As pesquisas desse campo incorporam múltiplas formas de indagação: visual, performática, poética, musical, narrativa, dentre outras. Portanto, os estudos da cultura visual estendem “[...] as fronteiras das concepções e práticas de investigação vigentes, possibilitam explorar/experimentar outras maneiras de fazer pesquisa (MARTINS, 2014, p. 51)”. O que só é possível, aqui com medo de ser redundante, se entendermos a cultura visual como não relacionada diretamente a imagens, mas, “[...] primordialmente, associada a competências e dispositivos que delimitam formas de olhar e representar visualmente o mundo” (CAMPOS, 2013, p. 75).

Metodologicamente, os estudos da cultura visual são devedores dos estudos culturais, num processo de interseção dos dois em que se destaca a vinculação entre conhecimento e poder, o que revela, segundo Martins (2014, p. 41), “[...] uma índole antropológica que destaca os “processos sociais” em detrimento de uma análise específica que privilegie os “artefatos visuais”. Nessa perspectiva, dizem Knauss (2006) e Martins (2020), a cultura visual seria parte de um desdobramento de um movimento maior de interrogação sobre a cultura:

a result. That is why we call it visual culture: a culture of the visual. A visual culture is not simply the total amount of what has been made to be seen, such as paintings or films. A visual culture is the relation between what is visible and the names that we give to what is seen. It also involves what is invisible or kept out of sight. In short, we don't simply see what there is to see and call it a visual culture. Rather, we assemble a worldview that is consistent with what we know and have already experienced.

Filiada aos estudos culturais, estabelece estreita relação com as discussões decorrentes da chamada *virada cultural*, ou *cultural turn*, quando as análises econômicas, políticas e sociais enveredaram rumo às interpretações culturais. (Martins, 2020, p. 156)

[...] “virada cultural”: uma revolução que também tem algo de linguístico porque seu fundamento reside em relativizar – isto é, converter em relato – as peculiaridades de tais fatos, crenças e objetos humanos e de procurar seu significado no seio do contexto cultural em que se produzem. (Tourinho; Martins, 2020, loc. 1164)

Knauss (2006), ao apresentar diferentes autores do campo de pesquisa, vai dizer que para alguns, sem incluir Mirzoeff, “a centralidade está posta na cultura, uma vez que se considera que toda prática social depende dos seus sentidos” (KNAUSS, 2006, p. 108). Seguindo caminho diverso, com o qual concordo, Pegoraro (2011) vai apontar a importância que Mirzoeff dá à palavra cultura, defendendo que os interessados nos estudos da cultura visual devem levar o termo em primeiro plano, sem deixar de levar em conta as inerentes questões políticas que existem no fazer humano. A cultura visual é, portanto, uma atitude política, uma tomada de posição:

Se pensarmos as experiências visuais por meio das noções de poder e dos tipos de controle que as sociedades exercem ao lidar com o visível, como sustenta Meneses (idem), perceberemos que as culturas estão repletas de prescrições sobre o que se deve obrigatoriamente ver, assim como o que não se deve ver (caso em que se converte em tabu), assim como prescrições sobre quem pode ou quem não pode ver, e quem deve ou não deve ser visto. (Sérvio, 2014, p. 202)

Por isso, para Mirzoeff (1998), a cultura visual se daria como uma tática para estudar a genealogia, definições e funções do pós-modernismo na vida cotidiana, o que não quer dizer que as imagens sejam capazes de encapsular o mundo como um todo, assim como não consegue, também, a linguística. Além disso, os estudos da cultura visual têm de levar em conta que a visualidade se dá, concomitantemente, com aquilo que não é visível, já que não é das imagens que a cultura visual depende, mas da tendência moderna de transformar em imagem e em visualizar a existência: “a cultura visual envolve as coisas que vemos, o modelo mental que todos temos de como ver e o que podemos fazer como resultado” (MIRZOEFF, 2016a, loc. 149). Logo, pesquisar no campo da cultura visual demanda que:

Assim como os estudos culturais buscaram entender as maneiras pelas quais as pessoas criam significados a partir do consumo da cultura de massa, a cultura visual prioriza[e] a experiência cotidiana do visual,

desde o instantâneo até o videocassete e, até mesmo, a exibição de arte de grande sucesso. A cultura visual é um tema necessariamente histórico, baseado no reconhecimento de que a imagem visual não é estável, mas muda sua relação com a realidade exterior em determinado momento da modernidade. (Mirzoeff, 1998, p. 7, tradução minha)

Um termo chave no pensamento de Mirzoeff é o conceito de visualidade, que ele opta por usar “[...] como a ponte entre representação e poder cultural na era da globalização” (KNAUSS, 2006, p. 109). A visualidade teria a capacidade de ordenar e narrar os eventos caóticos da vida moderna de maneira inteligível, produzindo uma forma visual, não sendo, portanto, ligada à visão, mas à imaginação (MIRZOEFF, 2006). Ela consistiria no embate e permutabilidade entre dois aspectos que não são duais:

Nesses termos, a Visualidade 1 seria aquela narrativa que se concentra na formação de uma imagem coerente e inteligível da modernidade, que permitisse uma ação prática e até heroica. Nesse sentido, a fotografia, por exemplo, contribuiu para a Visualidade 1, da maneira notoriamente criticada por Baudelaire, como a ferramenta do comércio, da ciência e da indústria. O que se constituiu de mais importante para a forma de visualidade própria do capital foi o desenvolvimento dos novos meios de disciplinar a visão, como os testes de daltonismo, que foram introduzidos para trabalhadores industriais na década de 1840, independentemente de sua eficácia pelos padrões modernos. Consequentemente, o processo de produção moderno que culminou nos sistemas de Taylor e Ford passou a contar com uma coordenação mão-olho reflexiva, treinada no esporte, gerenciada pela distribuição de lentes corretivas e controlada com testes de visão (Smith, 1993). A visualidade 2 seria aquela imagem do eu ou do coletivo que excede ou precede essa incorporação na mercantilização da visão pelo capital e pelo império. Uma versão desse modo de visualidade era o “modernismo irracional”. . . que escapa. . . lógica apropriativa” (Jones, 2004: 24), como certas formas de Dadaísmo. Como a exaltação de Carlyle deixa claro, essa caracterização não implica necessariamente que a Visualidade 2 seja necessariamente politicamente radical ou progressiva, apenas que não faz parte do “processo de vida” do capital. Existem múltiplas formas de Visualidade 2, de modo que a diferença “vive em relações íntimas e plurais com o capital, indo da oposição à neutralidade” (Chakrabarty, 2000: 66). Os dois modos de visualidade não se opõem num sistema binário mas operam em desconstrução, como uma relação de *difference* sempre diferida. Nesse sentido, a cultura visual seria o produto da colisão, intersecção e interação da Visualidade 1 e da Visualidade 2, entre a representação do mundo pelo capital e aquela que não pode ser mercantilizada ou disciplinada. (Mirzoeff, 2006, p. 66, tradução minha)

A visualidade exposta dessa forma lembra o conceito de máquina de guerra de Deleuze e Guattari (2012c), numa relação perpétua de coexistência e concorrência das máquinas de guerra e dos aparelhos identitários de Estado, por exemplo: “um mesmo

campo circunscreve sua interioridade em Estados, mas descreve sua exterioridade naquilo que escapa aos Estados ou se ergue contra os estados” (p.25). A máquina de guerra só existe em sua metamorfose, logo ela não é identidade, mas diferença, ela se faz na relação, no nomadismo, seguindo os veios metálicos, as matérias-fluxos:

O metal não é nem uma coisa nem um organismo, mas um corpo sem órgãos. A "linha setentrional, ou gótica", é, primeiramente, a linha mineira e metálica que delimita esse corpo. A relação da metalurgia com a alquimia não repousa, como acreditava Jung, no valor simbólico do metal e sua correspondência com uma alma orgânica, mas na potência imanente de corporeidade em toda matéria, e sobre o espírito de corpo que o acompanha. [...] Como mostrou Gordon Childe, o metalúrgico é o primeiro artesão especializado, e desse ponto de vista forma um corpo (sociedades secretas, guildas, confrarias). O artesão-metalúrgico é o itinerante, porque ele segue a matéria-fluxo do subsolo. (Deleuze; Guattari, 2012c, p. 101)

A visualidade se faz **corpo** como máquina de guerra, reterritorializando-se ao desterritorializar-se (DELEUZE; GUATTARI, 2012c). Como nômade, a visualidade cria seu território, tanto o quanto é criado por ele. Ela, parafraseando os autores, é o vetor de desterritorialização: acrescenta a imagem à imagem, o visível ao visível, por uma série de operações locais cuja orientação e direção não param de variar.

DAS MARÉS IMAGINÁRIAS

Vivemos, cada vez mais, em um mundo preenchido por imagens, sejam estáticas ou em movimento, que parecem “transbordar” nosso campo visual: “[...] uma submersão em fluxo tão caudaloso de visibilidades, que ameaça cegar nossa percepção e que Neil Leach identifica como “inundação” (CAETANO, 2011, p.36). As imagens que escorrem pelas bordas da nossa visão são distribuídas pelas tecnologias da informação que, com sua alta velocidade e capacidade de emular imagens realísticas, produzem, constantemente, um mundo em que o ato de visualizar se torna uma das ações mais importantes (MIRZOEFF, 2016).

Segundo o infográfico Data Never Sleeps [Dados nunca dormem]¹⁰, que apresenta o compartilhamento de dados na internet **por minuto**, em 2022, sessenta e seis mil fotos foram postadas no Instagram, contra trinta mil e seiscentos, em 2013; no *Facebook*, um milhão e setecentos mil conteúdos foram compartilhados, contra seiscentos e oitenta e quatro mil, em 2013, sendo que, em 2020, duzentos e quarenta mil desses, eram

¹⁰ <https://www.domo.com/data-never-sleeps>

fotografias; dois milhões e quatrocentos e trinta mil *snaps* foram enviados no ano passado; um milhão de horas foram vistas em plataformas de *streaming*; cento e quatro mil e seiscentas horas foram utilizadas em conferências no *Zoom*; cinco milhões e novecentas mil pesquisas foram realizadas no *Google*; e, apesar de não aparecer no último infográfico, o de 2022, o *TikTok* é citado no de 2021 com cento e sessenta milhões de vídeos assistidos; para citar só alguns dados. Impossível, para mim, olhar para essa enxurrada de informações que inundam nosso cotidiano e não pensar nas palavras de Agamben (2009):

Ao ilimitado crescimento dos dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação. Isso pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde consistência, mas se trata, para ser preciso, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que leva ao extremo o aspecto do mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal. (p.41-42)

Estaríamos existindo num paradoxo de uma presença ausente, ou de uma ausência presente? Em um universo em que somos o que não se é mais? Morrendo a cada instante que nossa imagem digital não coincide com nosso corpo? Estaríamos vivendo a imagem como nosso duplo? Ou a construção de corpos *hiperindividualizados*, de indivíduos sem nenhum compromisso institucional, que vão às compras em todas as partes e estão hiperconectados, vivendo em processos de *hiperaceleração*, como defendem Lipovetsky e Serroy (2011)? Paradoxalmente, digamos assim, como afirmam os dois autores, haveria o surgimento de um desejo de partilha, de participação e expressão, de participação múltipla, desejo que se encontra mergulhado em universo hipertélico (de muitas telas), de acesso imediato a informações desordenadas, que permitem aos indivíduos escolherem o que saber de forma individual? Hoffmann, dialogando com os estudos de Martim-Barbero, resume algumas das transformações que estamos vivenciando:

Desde os monastérios até as escolas de hoje, o saber havia conservado o caráter de ser centralizado territorialmente e controlado através de dispositivos técnicos associado a figuras sociais especiais. Daí que as transformações nos modos como circula o saber constituam uma das mais profundas transformações que uma sociedade pode sofrer. Cada vez mais os estudantes testemunham uma frequente experiência: a dissonância entre as lógicas que estabilizam os conhecimentos transmitidos na escola, vistos somente pela ótica da cultura letrada e do livro, e as que mobilizam os saberes e linguagens que circulam fora da escola. (Hoffmann Fernandes, 2010, p. 62)

Sibilia (2012) aponta, justamente, que essa lógica, que pressupõe o hedonismo do momento, produziu uma sociedade de consumidores em que a informação substituiu o saber e o conhecimento. Estes dois últimos são produções que se acumularam e foram transmitidas durante a história, tendo um emissor e um receptor previamente estabelecidos. Já a informação, que produz opinião, “[...] em contrapartida, é instantânea e múltipla, não responde a organizações hierárquicas preestabelecidas e seu suporte privilegiado costuma ser midiático [...]” (ibid.; p.116). No primeiro caso há o reconhecimento de posições hierárquicas, no segundo essa relação some e a figura do consumidor aparece, o discurso do saber entra em choque com as subjetividades midiáticas produzidas na lógica da informação, “[...] a sociedade das telas é a da sociedade informacional” (LIPOVETSKY e SERROY, 2011, p.77). Nesta sociedade “o saber deixa de ser para si mesmo, para seu próprio fim e passa a ser produzido para ser vendido, consumido” (HOFFMANN FERNANDES, 2010, p.60).

O mundo que se constrói, mundo de telas e consumo, voltado para a informação, transforma a relação com a exposição de si. O fenômeno do *bulling*, por exemplo, parece corresponder a uma mudança de relação em que a exposição vexatória é mais preocupante para o educando do que a repreensão das autoridades (SIBILIA, 2012). Sibilia (2016) propõe a ideia de uma mudança radical no que diz respeito à intimidade. Ela entende que esse conceito, que começou a ser construído no sec. XVII, não cabe mais em uma sociedade que a todo momento expõe a própria intimidade, tornando o íntimo em extrínseco. Logo, ao invés de ter-se uma intimidade, temos uma *extimidade*, o expor-se, e as relações decorrentes disso começam a definir cada subjetividade, afetando o entendimento de formação que se tinha. Se, antes, a busca pelo espaço isolado era tida como necessária para o desenvolvimento do indivíduo, local de estudos e autoconhecimento, hoje é mais importante expor o que é íntimo para os demais, seja na internet ou de outras formas:

Nessa vertigem, que se intensificou enormemente nos últimos anos do século XX e nos primeiros do XXI, ainda se agregam aqueles processos de subjetivação que estimulam a própria construção de si como uma imagem – ou, mais precisamente, como vários perfis em perpétua atualização. (Sibilia, 2013, p. 120)

Assim, não haveria mais sentido em formar-se sozinho, em reclusão. Mesmo que as lógicas, dentro e fora da escola, possam ser dissonantes, os usos das redes já ultrapassam essas paredes, como nos lembra Sibilia, e a exposição toma um caráter

espetacular (DEBORD, 1996) e com ela formam-se as subjetividades em uma cultura de celebridades (LIPOVETSKY E SERROY, 2011):

Nesse gesto, essa legião de confessandos e confidentes¹¹ que invadiu as redes para se tornar a personalidade do momento vai ao encontro e promete satisfazer uma outra vontade geral do público contemporâneo: a avidez de bisbilhotar e consumir vidas alheias. (Sibilia, 2016, p. 115)

Uma outra forma de relação com a vida parece constituir-se nesse mundo-imagem que habitamos. Na introdução do primeiro capítulo de seu livro *The visual culture reader*, de 1998, Nicholas Mirzoeff começa afirmando que ver é algo muito mais importante do que se acreditava na época. Ele apresenta alguns exemplos de como seria fácil termos acesso a imagens de forma privada e como poderíamos modificá-las em nossos computadores. Os vinte e quatro anos que separam as primeiras linhas de sua introdução dos dias atuais, início da segunda década do vigésimo milênio (2021), não só comprovam que o autor estava certo como a tecnologia foi além e os computadores agora estão nas palmas de nossas mãos, principalmente em forma de smartphones:

A indústria mundial de celulares atingiu a marca de mais de 5 bilhões de indivíduos, de acordo com dados em tempo real da GSMA Intelligence, o braço de pesquisa da GSMA. O marco de 5 bilhões significa que mais de dois terços da população global está agora conectada a um serviço móvel.¹²

Mirzoeff (1998) aponta como a vida transpassada pelas imagens constitui uma cultura visual. Isto é, a cultura visual não é somente uma parte das nossas vidas, ela é a nossa vida: uma vida de realidade-alternativa (alter-reality), às vezes, mais prazerosa do que o que se poderia chamar de realidade em si, às vezes, pior (o autor lembra, pelo primeiro aspecto, a luta pela liberdade sexual exposta numa TV estadunidense e, por outro, a morte de muitas pessoas na Guerra do Golfo):

Num contexto sócio-histórico cujas transformações têm a marca de uma velocidade cada vez mais vertiginosa, supostamente inédita na saga humana desde que se tem as notícias mais antigas, as tecnologias de imagem e os fluxos imagéticos vêm assumindo regiões cada vez mais

¹¹ É interessante notar que Agamben (2009), entende, a partir de Foucault, que a confissão é um dispositivo de subjetivação.

¹² Tradução livre: “The world’s mobile industry has signed up its 5 billionth unique mobile subscriber, according to real-time data from GSMA Intelligence, the research arm of the GSMA. The 5 billion milestone means that more than two-thirds of the global population is now connected to a mobile service.”. Disponível em: <https://www.gsma.com/newsroom/press-release/number-mobile-subscribers-worldwide-hits-5-billion/>

nucleares na produção e veiculação de informações, na conformação de imaginários, identidades, ideologias, no estabelecimento de vínculos e relações, na conformação de novos padrões de comunidades. (Martins, 2020, p. 156–157)

De certa forma, podemos traçar a história das mudanças comportamentais na sociedade ocidental para a constituição de uma cultura visual a partir, pelo menos, de Debord (2013) com seu livro *Sociedade do Espetáculo*:

O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade, e como instrumento de unificação. Enquanto parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo o olhar e toda a consciência. Pelo próprio fato de este setor ser separado, ele é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; e a unificação que realiza não é outra coisa senão uma linguagem oficial da separação generalizada. [...] O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. (p.22)

Apesar da diferença de referencial epistemológico entre os estudiosos da cultura visual e Debord (2013), é bem visível (para usarmos um trocadilho) a influência que este último tem sobre a proposta daqueles. Se para Debord (2013), o espectador das imagens aparece muito mais como um paciente indefeso perante a enxurrada imagética que tomou conta da vida moderna, no campo da cultura visual, por outro lado, o espectador também é participante ativo da construção da imagem, levando seus desejos e seus pontos de vista pessoais, que “[...] passaram a ser convocados não só a tomar parte bem como a assumir sua parcela de responsabilidade na produção de conhecimento” (MARTINS, 2016, p. 156):

Cultura visual tem a ver com eventos visuais em que a informação, significado ou prazer são vistos pelo consumidor em uma interferência com tecnologias visuais. Por tecnologias visuais, eu quero dizer qualquer aparato designado para ser olhado ou para incrementar nossa capacidade de visão: desde uma pintura a óleo como a televisão e a internet. Essa crítica leva em conta a importância da **criação de imagens**, os **componentes formais** de uma determinada imagem e a conclusão crucial desse trabalho por sua **recepção cultural**. (Mirzoeff, 1998, p.03, grifo nosso)¹³

¹³ Tradução livre: “Visual culture is concerned with visual events in which information, meaning or pleasure is sought by the consumer in an interface with visual technology. By visual technology, I mean any form of apparatus designed either to be looked at or to enhance natural vision, from oil painting to television and the Internet. Such criticism takes account of the importance of image making, the formal components of a given image, and the crucial completion of that work by its cultural reception.”

A partir dessa definição podemos olhar para a História e procurarmos vestígios da relação humana com o universo imagético e, até, nos questionarmos se um dia existiu alguma sociedade para a qual poderíamos olhar e não apontar traços da Cultura visual. Se levarmos em conta as ideias que Agamben constrói sobre a História da imagem, principalmente em seu livro *Ninfas* (2012), a História da humanidade não pode ser separada daquela:

A história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram. E como é na imaginação que algo como uma história se tornou possível, é por meio da imaginação que ela deve, cada vez, de novo se decidir. (p.63)

As imagens se perpetuam como fantasmas que residem na cultura, uma sobrevivência das imagens, como se elas fossem mortos-vivos a vagar pelo nosso imaginário, pela História. Ou seja, elas são parte integrante da herança cultural que recebemos através de nossa existência em determinada cultura e sua sociedade, seja como dominadores ou dominados. As imagens, suas formas e significações, percorrendo o tempo, passando pela História, modificam-se nas vidas e são modificadas por estas. Resguardadas como memória nas culturas vividas, elas aparecem em momentos diversos de outras produções:

Mutatis mutandis, é possível constatar um processo semelhante no domínio da linguagem gestual da figuração artística, quando, por exemplo, a Salomé dançarina da Bíblia aparece como uma mênade grega [figura 2], ou no momento em que a servente que traz o cesto de frutos de Ghirlandaio vem correndo bem ao estilo da Vitória de um arco do triunfo romano [figura 3], em imitação plenamente consciente. (Warburg, 2012, p.366)

O que, no entanto, faz com que certas imagens apareçam e reapareçam nas diferentes telas, surgindo de suas formas espectrais para se fazerem presença em nossas carnes? Se é verdade que na experiência ocidental e, provavelmente, a que vai para além dessa, o olhar atual parece enquadrado, os limites que aí se impõem ao visível são destaque para um grande conflito entre o que é visibilizado e o que é invisibilizado:

As imagens que estão nas telas são aquelas a que Walter Benjamin nomeou de imagens vencedoras e que, portanto trazem consigo vestígios de uma contenda, de um conflito, travado por autores, realizadores, produtores, para a escolha da imagem a ser vista e este

processo parece acompanhar o homem desde sempre. Como a última camada de tinta, que fica na superfície da tela pintada a óleo, esconde todas as camadas que a antecederam. (Coutinho, 2008, p. 109)



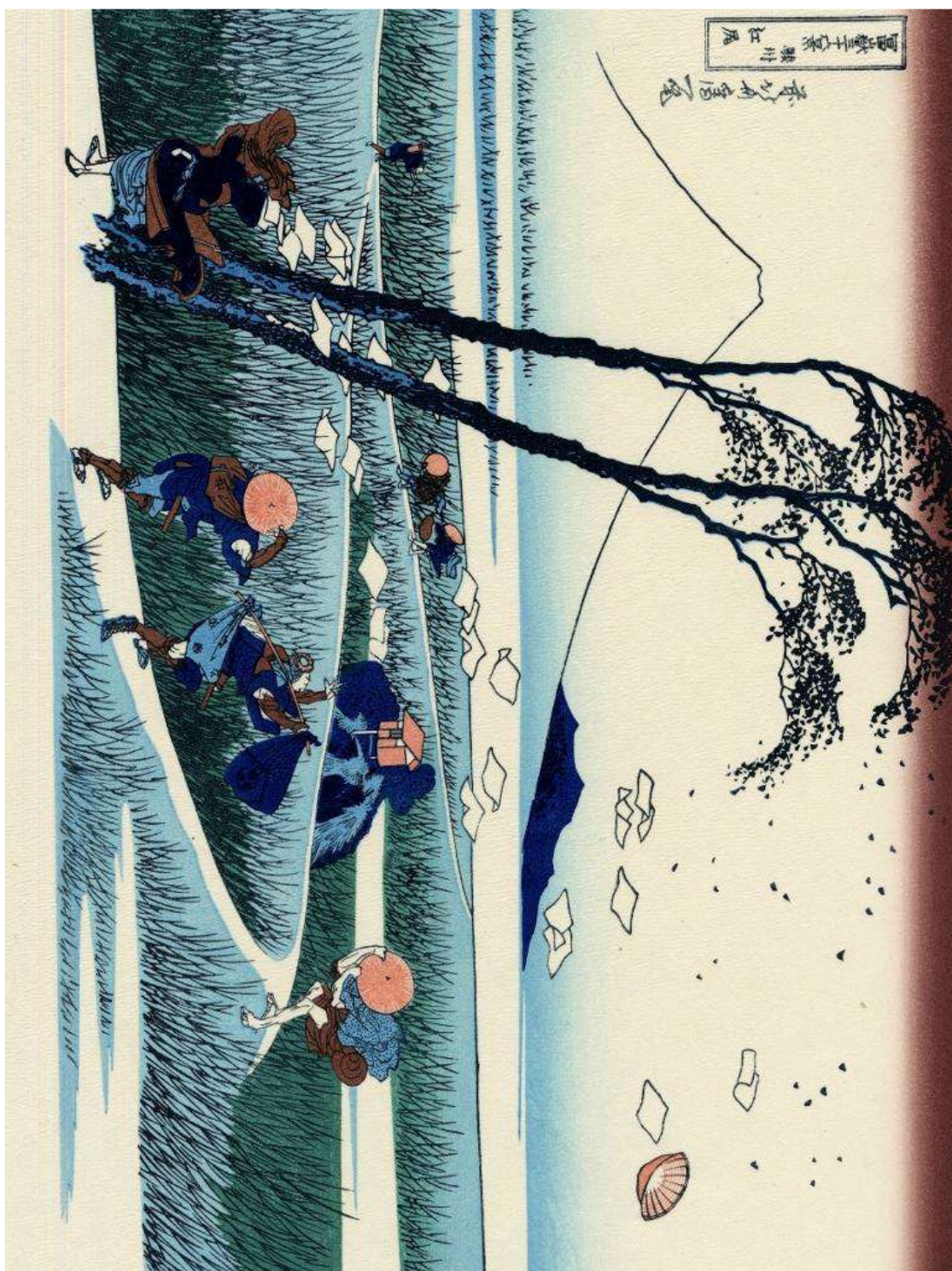
Degolação de São João Batista (Victor Meirelles de Lima, 1855)



Detalhe de O nascimento de São João Batista. (Domenico Ghirlandaio, 1485-1490). Afresco, Florença, Santa Maria Novella, capela dos Tornabuoni.



A Sudden Gust of Wind (after Hokusai) (Jeff Wall, 1993).



Travellers Caught in a Sudden breeze at Ejiri (Katsushika Hokusai, 1832)



Picture for Women ((Jeff Wall, 1979)



A Bar at the Folies-Bergère (Édouard Manet, 1882)

Existem diferenças óbvias entre a pintura de Manet e a fotografia de Wall, na medida em que alguém seria perdoado por não obter a referência - certamente não é nada como um retrabalho tão próximo quanto *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, em que a objetividade dessa referência se estende ao título - mas as semelhanças são evidentes nas expressões nos rostos da mulher em primeiro plano e do homem em segundo plano. Em ambos, o espelho desempenha um papel importante como uma camada de confusão; levanta questões sobre o espectador e sobre o olhar. Em ambas as obras a dinâmica de poder entre os sexos está sendo explorada, mas em cada uma de uma forma que é particular para a política do seu tempo. (JONES, 2012, tradução minha)

O trabalho de Rosângela Rennó, *Bibliotheca* (2002), nos mostra como figuras distantes no espaço, na idade, na época ou no sexo podem demonstrar a captura do corpo pelo mesmo processo de subjetivação (ou dessubjetivação). Através do recolhimento de fotografias em locais completamente diferentes, feitas por estranhos, Rennó constrói um panorama das posturas de épocas distintas (PETENUSSI, 2011):



Bibliotheca (Rosângela Rennó, 2002)



Bibliotheca (Rosângela Rennó, 2002)



Bibliotheca (Rosângela Rennó, 2002)

Agamben, muito influenciado por Walter Benjamin e sua noção de imagens dialéticas, isto é, a imagem como um limiar entre a imobilidade e o movimento, presente e passado, entende que há vida nas imagens. Essa vida aparece na pausa que a imagem faz e a carga de tensão, entre a imobilidade e a sucessiva retomada de movimento:

A imagem dialética é uma oscilação não resolvida entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido. Semelhante na intenção emblemática, ela mantém em suspensão seu objeto em um vazio semântico. (Agamben, 2012, p.41).

Logo, ele aponta que as pinturas são como momentos capturados de uma ação, como um frame fílmico, em que nunca poderemos ver o que a precedeu e o que irá proceder. Uma imagem carrega essa suspensão, carrega esse *Enjambement*¹⁴, ligando-a de forma peculiar à poesia, mas aqui não há um adiamento do significado para um além, já que nenhuma outra imagem, além daquela, existe, mas um adiamento para o nunca: a representação torna-se puramente imaterial, um fluxo de significado que nunca se concretiza. A imagem é, assim, um elemento histórico em que o tempo paralisa, tensionando o passado e o futuro. Agamben, pensando através de Aby Warburg, sintetiza essa ideia em dois distintos ensaios:

[...] a imagem – se mostrava pelo contrário como um elemento decididamente histórico, como o próprio lugar do trabalho cognitivo humano em seu confronto vital com o passado. O que assim emergia à luz não era, porém, nem uma diacronia nem uma sincronia, mas o ponto em que, na ruptura dessa oposição produzia-se o sujeito humano. (Agamben, 2015, p. 130)

A história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram. E como é na imaginação que algo como uma história se tornou possível, é por meio da imaginação que ela deve, cada vez, de novo se decidir. (Agamben, 2012, p. 63)

Trabalhar com a imagem, neste sentido, é trabalhar com a tensão entre o individual e o coletivo, trabalhar fora da estética em uma zona “imemorial” que se constitui como [...] “a última consistência do humano e o único meio de sua salvação, é também o lugar de seu incessante faltar a si mesmo” (Agamben, 2012, p.60) em que se produz o sujeito

¹⁴ Interrupções nas quebras entre as linhas de um poema, que deixam o sentido do escrito em suspenso, carregando-o para outras linhas.

humano. As imagens têm vida, uma vida puramente histórica por onde o messias entra, por onde o messias “sempre já chegou” e, logo, o tempo que se constituiu com as imagens é o presente, o “tempo de agora” (Agamben, 2002; 2016). Para serem históricas, no entanto:

Como os espíritos elementares de Paracelso, as imagens precisam, para serem verdadeiramente vivas, que um sujeito, assumindo-as, una-se a elas, mas nesse encontro - como na união com a ninfa-ondina - está insito um risco mortal. Ao longo da tradição histórica, de fato, as imagens se cristalizam e se transformam em espectros, dos quais os homens se tornam escravos e dos quais, continuamente, é necessário libertá-los. (Agamben, 2012, p.61)

Produz-se assim uma relação de afeição entre os sujeitos e as imagens, numa cópula entre os fantasmas e o intelecto, numa verdadeira experiência amorosa: “o amor, antes de qualquer outra coisa, é amor de uma imago, de um objeto de algum modo irreal, exposto, como tal, ao risco da angústia [...] e da falta” (Agamben, 2012, p. 60). As imagens constituem *Pathosformel*, fórmula de *phátos*, elas “[...] são feitas de tempo, são cristais de memória histórica, “fantasmatas” no sentido que lhe dá Domênico da Piacenza, em torno dos quais o tempo escreve sua coreografia” (ibid., p. 29). Junior (2014) ao pensar este termo criado por Warburg correlaciona justamente a força da ligação da imagem e da emoção, a imaginação é, pois, uma força mobilizadora, eu diria, *co-movente*. No entanto, esse movimento é o próprio tempo:

Aqui o filósofo [Domenico], ligando estreitamente entre si tempo, memória e imaginação, afirma “que somente os seres que percebem o tempo relembram, e com a mesma faculdade com a qual percebem o tempo”, isto é, com a imaginação. A memória não é, de fato, possível sem uma imagem (*phantasma*), que é uma afeição, um *páthos* da sensação ou do pensamento. (Agamben, 2012, p. 24)

A imagem como fantasma a assombrar a cultura é meio, é pura medialidade, é uma parada que expõe a zona de indiferenciação entre dois termos que se encontram. A imaginação, assim, tem um lugar decisivo no vértice individual, no limite entre corpóreo e incorpóreo, individual e comum, sensação e pensamento, sendo a lava que a combustão da existência individual abdica no limiar do separado e do eterno: “nesse sentido, a imaginação - e não o intelecto - é o princípio que define a espécie humana” (ibid., p. 59).

A imagem, portanto, não pode ser o concreto, ela não pode ser palpável, como fantasma, é insubstancial. No ensaio *O ser especial* (AGAMBEN, 2007a), Agamben aponta que a imagem não é uma substância, mas um acidente, que não se encontra em um

lugar específico, mas como em um sujeito: “estar em um sujeito é, para os filósofos medievais, o modo de ser do que é insubstancial, ou seja, não existe por si, mas em outra coisa” (p.45). Assim, a imagem tem uma dupla característica: por um lado ela é insubstancial e por isso não tem uma realidade contínua, configurando-se como um ser de geração contínua, sendo criada a cada instante de novo; por outro, a:

[...] imagem consiste em não ser determinável segundo a categoria da quantidade, em não ser propriamente uma forma ou uma imagem, mas antes a "espécie de uma imagem ou de uma forma (*species imaginis et formae*)", que em si não pode ser chamada nem longa nem larga, mas "tem apenas a espécie da longuidão e da largura". As dimensões da imagem não são, pois, quantidades mensuráveis, mas apenas espécies, modos de ser e "hábitos" (*habitus vel dispositiones*). O fato de ser possível referir-se unicamente a um "hábito" ou a um ethos é o significado mais interessante da expressão "estar em um sujeito". O que está em um sujeito tem a forma de uma espécie, de um uso, de um gesto. Nunca é uma coisa, mas sempre e apenas uma "espécie de coisa". O termo *species*, que significa "aparência", "aspecto", "visão", deriva de uma raiz que significa "olhar, ver", e que se encontra também em *speculum*, espelho, *spectrum*, imagem, fantasma, *perspicuus*, transparente, que se vê com clareza, *speciosus*, belo, que se oferece à vista, *specimen*, exemplo, signo, *spectaculum*, espetáculo. [...] A imagem é um ser cuja essência consiste em ser uma espécie, uma visibilidade ou uma aparência. Especial é o ser cuja essência coincide com seu dar-se a ver, com sua espécie. (Agamben, 2007a, p.46)

Para os medievais, a espécie é a intenção, a tensão interna de cada ser que o impele a se comunicar, a se fazer imagem: o amor que cada ser deseja a si mesmo, deseja preservar em si e comunicar para si. “Na imagem, ser e desejar, existência e esforço coincidem perfeitamente” (AGAMBEN, 2007a, p.47). Ao fazer da imagem nosso mundo, ou do mundo uma imagem-mundo, há o desejo de que a imagem seja verdadeiramente a realidade, que a imagem e o ser coincidam? Talvez isso possa ajudar a pensar os motivos que nos movem a produzir uma enorme quantidade de imagens do nosso cotidiano, autorretratos e outros tantos através das fotografias digitais criadas com os celulares.

Gerar uma imagem é, antes de tudo, constituir o mundo que se quer -o que é um ato de poder. Fazer uma imagem é um ato de diálogo com a história, com o presente, com o passado e com o futuro, que renega a continuidade de um tempo linear, fazendo do mundo uma série de partículas desconexas e suspensas. As imagens, inclusive a fotografia, no entanto, é incapaz de explicar o quer que seja, ela só convida à dedução, à especulação e à fantasia (SONTAG, 1981). Na década de 1970, Sontag (1981) ao analisar o produto da fotografia, que era somente analógica, caracterizou-o como sendo “[...] um

objeto frágil que se rasga e perde facilmente [...]” (ibid, p.5). Atualmente, a fotografia sequer tem materialidade física palpável na maioria esmagadora dos casos, e, subidas para a nuvem, muitas das vezes parecem se perder nos meios digitais. Nesse novo contexto, muitas das afirmações da autora podem ser repensadas, talvez muitas já não sejam mais válidas, ou talvez muitas tenham se aprofundado. Por exemplo, na época da foto analógica, a autora já apontava uma mentalidade que vê o mundo como um conjunto potencial de fotografias a serem feitas e que deve transformar todas as experiências em imagens. O que poderíamos dizer de nosso mundo atual em que fotografar tornou-se um ato banal? Para Sontag, havia um utilitarismo em fazer fotografias para se provar a existência, para se dizer que algo foi feito, que se esteve em algum lugar, numa transformação do vivido em objeto de posse. Ainda transformamos nossas experiências em um *souvenir*, negando-as por consequência? Será que ainda a fotografia é “[...] um dos principais instrumentos capazes de nos fazer conhecer determinada experiência, dando-nos a impressão de dela participar” (ibid, p.10)? Ainda é válida a afirmativa da autora, que parece assombrosamente atual, de que a onipresença das máquinas fotográficas induz ao credo de que o tempo consiste em acontecimentos interessantes que valem a pena serem fotografados? Ou haveria algum outro sentido no que se deseja fotografar e nos seus porquês? Independentemente das respostas, não parece haver dúvida que outra afirmativa de Sontag seja real: “hoje em dia, tudo que existe, existe para terminar numa fotografia” (ibid, p.24). Ou será que só existe o que se torna fotografia? Em última instância, minha experiência e eu mesmo só existimos se eu me torno fotografia?

Belting (2005) talvez responderia a essa última pergunta de forma afirmativa: “de qualquer maneira, deve ser dito que a produção visual e a experiência geralmente tendem a ser confundidas com a imagem em particular” (p.67). A questão para ele, ao pensar o que seria uma imagem, é de cunho antropológico, já que só nós que vivemos em corpos físicos, com os quais geramos nossas próprias imagens, podemos fazer esta pergunta.

É justamente a produção da própria imagem uma questão que parece fundamental na atualidade, visto a proliferação do chamado self -“autorretrato” (o que pode ou não incluir amigos e familiares na imagem) feito pela própria pessoa, que segura o celular enquadrando a si mesma e, geralmente, uma parte do braço que aparece como se estivesse pendurado na câmera. No entanto, o que fica desse processo é a ideia de que, de fato, pouco importa o cenário que aparece com o autorretrato, “[...] tudo será secundário,

coadjuvante, menor que o “eu” que fotografa e aparece¹⁵ na foto’ (BAITELLO Jr., 2019, p.14). A questão se **desenvolve no aparecer**, mais do que no que aparece para além, como aponta muito bem Mirzoeff (2016, s/p) ao falar sobre o self feito pelo astronauta Aki Hoshide em 2012 e a ironia desse retrato: “O astronauta é invisível e incognoscível em seu próprio autorretrato. Parece que há mais para ver do que estar no lugar para ver”.



Há nessa obsessão pela imagem um componente histórico em aparecer, em ver e ser visto, que a vincula ao autorretrato, ao retrato pictórico e, dessa forma, à história da pintura como um todo (MIRZOEFF, 2016): “a fotografia transforma e amplia nossas noções sobre o que vale a pena olhar e o que efetivamente podemos observar” (SONTAG, 1977, p.03). A novidade talvez seja esse amálgama entre o significado da fotografia e a possibilidade de fazer ver a si mesmo e o que se deseja que seja, a qualquer momento, em quase qualquer lugar, o que parece dotar a existência de ubiquidade. A imagem e, se possível, nossa imagem, torna-nos onipresente.

Interessantemente, segundo Tifentale e Manovich (2016), ao analisarem três mil e duzentas fotos postadas no Instagram, produzidas em Bangkok, Berlim, Moscou, Nova Iorque e São Paulo no ano de 2013, e coletadas pelo projeto *Selfcity*¹⁶, somente um décimo

¹⁵ Aparece ou só parece?

¹⁶ <http://www.selfiecity.net/#>

delas poderiam ser consideradas *selfs* dentro da definição dada anteriormente. Por outro lado, os autores perceberam uma forma de produção fotográfica que chamaram de *anti-self*:

Normalmente pensamos em uma *selfie* como uma foto que mostra uma pessoa olhando para a câmera, de forma que seu rosto fique visível. No entanto, esta é apenas uma instanciamento do tipo de imagem “pessoa / pessoas em uma situação / experiência”. No gênero *anti-selfie*, uma foto mostra o corpo de uma pessoa, mas não seu rosto. [...] Por não exibir o rosto do autor, essas fotos sinalizam claramente seu objetivo - mostrar a participação da pessoa em uma situação ou experiência. Ao incluir uma parte do corpo de uma pessoa que está nessa situação / experiência cortada por uma moldura, uma foto inclui você na experiência. Você não é o olho desencarnado que observa o mundo à distância como na perspectiva do Renascimento, mas o corpo que faz parte do mundo retratado. (ibid, p.20-21)

Manovich (2017), analisando um período maior de fotos coletadas no mesmo projeto, 2012 a 2015, aponta que a maioria delas são fotos casuais, mas que haveria um número expressivo de fotografias do estilo *anti-self*. Conceito que ele aprofunda passando a chamar as fotos produzidas nessa perspectiva como *Design fotos* e as enquadrando numa cultura estética cunhada por ele de *Instagranismo*. Essa seria marcada pela valorização da vida interior sobre outras proposições fotográficas, como teria sido o caso do voyeurismo de quem fotografa uma cena da qual não faz parte, através de uma estética que faria imergir o apreciador na experiência, no momento e na situação fotografada. Essa estética se daria na construção de cenas e imagens com atmosferas visualmente perfeitas e emocionalmente sutis, fugindo do drama e da agressividade:

Os criadores das *Design fotos* encontram ou encenam momentos, sentimentos e estados de ser únicos - no espaço, no tempo, com outras pessoas e com objetos importantes para eles. No entanto, em vez de negar diretamente a realidade *fora de moda*/antiga por meio de uma forte estética alternativa (como os hippies faziam nos anos 1960), os *hipsters* contemporâneos do Instagram costumam se contentar em aderir aos estilos de minimalismo do consumidor global. As fotos e *feeds* do Instagram (este termo se refere a todas as fotos adicionadas por um usuário à sua conta ao longo do tempo) representam nosso período histórico atual, onde os opostos do século XX - arte e comércio, individual e corporativo, natural e fabricado, bruto e editado - são misturados. O *hipster* do Instagram navega sem esforço entre essas posições, sem experimentá-las como contradições. (ibidem, p.124)

Para o autor, o *instagranismo*, que se caracteriza como uma imersão nas experiências, nos momentos e situações, assim falando sobre a vida interior, seria “[...] a

estética da nova classe jovem digital global que surge no início dos anos 2010”, mas que advém da fotografia publicitária dos anos de 1930, adotada com o Photoshop por designers gráficos profissionais na década de 1990 e, em seguida, estendida para imagens em movimento com o software *After Effects* (ibidem, p.119). Depois dos anos 2000, essa estética foi adotada por milhões de adolescentes criativos e jovens profissionais da cultura, sendo a revista *Kinfolk*¹⁷ uma grande desenvolvedora e popularizadora desta estética na atualidade, afetando, inclusive, o crescimento do *Instagram* e sendo popularizada pelos usuários dessa rede também:

Esta estética do *in-between* não é exclusivo do Instagram. Ela também pode ser encontrada na publicidade, em editoriais e fotografias coloridas de moda moderna e contemporânea. (ibidem, p.99, tradução minha)

O que o autor chama de *instagranismo*, portanto, não é uma estética que só se encontraria no *Instagram*, pelo contrário, perpassaria diversas mídias e meios de nossa sociedade, sendo, inclusive, um produto fortemente enraizado nas estéticas da publicidade, por exemplo. O autor, inclusive faz a interessante análise:

Essa estética minimalista global foi identificada por profissionais de marketing, consumidores e criadores em todo o mundo como descolada, moderna, sofisticada e contemporânea - e, portanto, especialmente importante para a autoidentificação de jovens urbanos que estavam crescendo nos anos 2000 ou 2010. (ibidem, p.98, tradução minha)

O autor não compreende essa forma de estética como parte de uma sociedade do espetáculo (DEBORD,1996; AGAMBEN, 2015b), mas de uma sociedade da estética que, ao invés de ter a estética como uma característica somente da arte, a faz propriedade chave dos bens e serviços de consumo:

A sociedade estética valoriza designers de espaço, designers de experiência do usuário, arquitetos, fotógrafos, modelos, estilistas e outros profissionais de design e mídia, bem como indivíduos que são qualificados no uso do Instagram, outras redes sociais e plataformas de blog e edição de mídia, criação e ferramentas analíticas. “Usar”, neste contexto, refere-se a **criar conteúdo de sucesso**, promovendo esse

¹⁷ Revista multimídias que, segundo seus autores, “mergulhando profundamente em casa, trabalho, estilo e cultura, *Kinfolk* promove qualidade de vida e conecta uma comunidade global de profissionais criativos de Londres a Tóquio. Desde 2011, a *Kinfolk* se tornou uma autoridade líder em estilo de vida com uma mistura dinâmica de mídia impressa e online, incluindo uma revista trimestral vendida em mais de 100 países em quatro idiomas, postagens diárias no Kinfolk.com, livros mais vendidos, além de eventos internacionais e um espaço de galeria no coração de Copenhague”. In: <https://www.kinfolk.com/> .

conteúdo, comunicando-se com os seguidores e atingindo os objetivos desejados. (Manovich, 2017, p.117-118, grifo nosso, tradução minha)

Talvez seja nesse ponto que o presente pesquisador se distancie da perspectiva de Manovich, já que ele não entende essa busca por sucesso como um processo de comercialização da vida. Não afirmo que Manovich chegou a conclusões errôneas e, sim, levanto a dúvida de que essas afirmações se apliquem aos produtores-consumidores das fotografias. Isso é, o que pensam os *instagramers* dessa produção fotográfica: não estariam eles vendendo uma experiência? Não estariam vendendo um modo de ser e de viver? Ou melhor, a **imagem** de um modo de ser, de um modo-de-vida, de uma experiência? Não estariam vendendo a si mesmos como um produto imagético? Não seria, pois, a sociedade estética uma produção e uma produtora da sociedade do espetáculo? As imagens produzidas, fotografadas diversas vezes até se ter o quadro desejado, extremamente processadas com inúmeras correções em diversos aplicativos, com diferentes filtros (como o próprio Manovich assume em seu livro), não seriam maquiagem, no sentido agambiano (AGAMBEN, 2005), e, por isso, justamente o inexperienciável por excelência? Logo, não seria impossível viver a experiência produzida e exposta no *instagram*?. Seriam as produções do instagranismo mais uma faceta do universo estético que penetrou na vida, tornando-a um nada que se nadifica (AGAMBEN, 2009)? Como nos diz Giorgio Agamben:

Os livros de Debord constituem a análise mais lúcida e severa das misérias e da servidão de uma sociedade – a do espetáculo, na qual vivemos – que estendeu hoje seu domínio sobre todo o planeta. (2015b, p. 57)

CAFEZINHO

Não é escopo desta pesquisa pensar os processos de produção e consumo das imagens em nossa sociedade e nem, como no caso de Manovich (2017) e Tifentale e Manovich (2016), analisar os conteúdos estéticos referentes às fotografias digitais através do Big Data. Não posso deixar de notar, no entanto, que ao falarmos das constantes imagens produzidas na atualidade estamos falando em sua maioria daquelas que integram o Big Data, que se constituem em informação no universo digital, que podem ser analisadas, quantificadas e classificadas por algoritmos e pessoas em busca de padrões, servindo a uma sociedade do controle (DELEUZE, 2020; MINISTRO, 2017). Por exemplo:

No algoritmo do Instagram, alguns aspectos diferenciadores se destacam, a exemplo da mudança na apresentação do feed de notícias que não mais obedece a uma ordem cronológica, permitindo que as postagens incorporem o fato presente, imediato, e efetivando o processo de engajamento de outros seguidores que irão identificar, por intermédio das curtidas e visualizações, a qualidade e a importância do conteúdo postado. (Alves; Mota; Tavares, 2018, p. 34)

O projeto Selfcity é um perfeito exemplo disso, já que permite procurar por fotos em que as pessoas expressariam determinadas emoções ou expressões faciais. É importante salientar que, entretanto, qualquer trabalho que só leve em conta o Big Data não pode dar conta das motivações dos produtores e consumidores:

*Como Chris Anderson coloca em seu ensaio de celebração do Big Data chamado *The End of Theory*: “quem sabe por que as pessoas fazem o que elas fazem? O ponto é que elas o fazem”. Se seguirmos essa referência, arriscamos substituir antigas formas de conversar sobre o social que podem ainda estar relacionadas a atores sociais com uma miríade de dados que carecem de elementos que conectam com a maneira como os indivíduos, com reconhecíveis conjuntos de objetivos e capacidades, criam sentidos sobre o que fazem. (Couldry, 2015, p.72)*

Voltando, por hora, às questões pensadas até aqui, é pertinente apontar que Manovich enxerga um padrão comum no *Instagramismo*: a presença do corpo, ou parte do corpo do *instagrammer* nas fotos. Logo, o corpo, como dito anteriormente, é penetrado pelas imagens, principalmente pelas imagens fotográficas, nos trazendo para uma vida, segundo Mirzoeff (1998), que se torna uma cultura visual. Campos (2013) diz que vivemos em uma cultura visual, em que:

O corpo participa ativamente da modelação da cultura visual. No contexto atual poderíamos certamente defender que o corpo, imagem e visualidade são, cada vez mais, inseparáveis. A implantação progressiva de uma sociedade consumista redundou numa gradual mercantilização do corpo e dos prazeres ligados ao mesmo. Este se tornou mercadoria de consumo, objeto de fantasia e ornamento, expressão de estilo de vida e modelo de performance autorreflexiva. (p.76)

Paul Ducun (2020) defende que adotamos uma identidade hedonista e consumista, o que leva muitas pessoas a consumirem pelo simples prazer de consumir: o consumidor haveria substituído o trabalhador como identidade, se tornado um projeto constantemente refeito – o que é um processo de dessubjetivação, como explico mais adiante. Nessa sociedade, a felicidade é alcançada, segundo as empresas que dominam o mercado de comunicação,

com a aquisição de bens e de serviços comerciais pelos indivíduos. Que é posto acima das relações de coletividade:

Em resumo, as novas tecnologias têm promovido uma saturação da imagética sem precedentes, uma economia capitalista requer bens efêmeros para sua própria sobrevivência e nós, como seres humanos, à deriva sem as referências que guiaram nossos antepassados, dependemos cada vez mais da economia para desenvolver valores normativos que norteiem nossas vidas. (DUNCUM, 2020, loc. 160)

É importante entender, como coloca Duncum (2020), que as imagens sempre desempenharam um papel na luta pelos significados, sendo parte das estruturas de poder, mas que a relação que temos com elas é sempre de negociação, resistência e de criação de nossos próprios significados; que elas estão em constante relação umas com as outras, constituindo uma estrutura rizomática, o que faz da cultura visual um processo de associação de ideias, imagens, tópicos, textos, dentre muitos outros, em que uma coisa conduz a outra e assim por diante (DUNCUM, 2020; DELEUZE; GUATTARI, 2011a): “uma imagem está conectada a outra, que, por sua vez, está conectada a uma terceira; imagens associam-se à literatura, poemas, letras de canções e filosofias de vida” (DUNCUM, 2020, loc. 193). Estejam certos Filho e Correia (2013), ou não, quanto à possibilidade de categorizar diferentes imaginações como eles apresentam em seu ensaio *Ponderações sobre aspectos metodológicos da investigação na cultura visual: seria possível metodologizar o enfrentamento elucidativo das imagens?*, questão que não é de interesse na presente pesquisa, parece-me muito coerente e perspicaz a conclusão a que chegam sobre o poder fabulante do Capital através das imagens:

A fabulação ainda materializa toda sorte de mitos e faz o próprio corpo uma usina de imagens que oferece o seu aprimoramento via autotransformação em imagens nunca alcançáveis e/ou suporte de imagens em aprimoramento, conforme as ativações remotas de um mito maior, que é o mercado. O mercado alcança até os que não têm tempo, na medida em que se materializa no corpo radicalmente individualizado como jamais se ousou prever, como um programa habilmente posto em prática apoiado em produção de imagens fabulantes sempre atualizadas. (2013, p. 56–57)

O olhar foi capturado por essa cultura visual do consumo. Tourinho e Martins (2020, loc. 908) dizem: “como um poderoso regime visual, o capitalismo ao mesmo tempo em que atrai, desestabiliza e direciona modos de ver, naturaliza desejos e expectativas de consumo”. O corpo mercadoria tomado pelas imagens produzidas tanto

pelo marketing como por nós mesmos, que somos também o próprio marketing, formam nossas subjetividades e moldam nossos olhares, em um universo imagético que, como pensa Caetano (2011), parece transbordar em nosso campo visual, comportando-se como enxurrada ou meios de infiltração. As imagens constroem um oceano de **dispositivos de captura**.

Na leitura agambiana desse conceito, pensada a partir da noção proposta por Foucault, “o termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser” (AGAMBEN, 2009a, p. 38). Os dispositivos dizem respeito a um conjunto de práticas, saberes e medidas, que visam conduzir, gerir e governar os gestos e pensamentos dos seres humanos. O sujeito seria o resultado desse universo de relações, fruto do corpo a corpo do intrincado enlace entre o vivente e os dispositivos. “Isto é, o dispositivo é, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina de governo” (AGAMBEN, 2009a, p. 46).

O capitalismo levou ao rebentar ilimitado de dispositivos, acompanhado por uma profusa disseminação de processos de subjetivação. Pode-se ter a sensação de que a subjetividade, nesse contexto, vacila e perde consistência. Contudo, trata-se de uma disseminação que leva ao ápice o mascaramento que sempre acompanhou a identidade pessoal:

O que define os dispositivos com os quais temos que lidar na atual fase do capitalismo é que estes não agem mais tanto pela produção de um sujeito quanto por meio de processos que podemos chamar de dessubjetivação. Um momento dessubjetivante estava certamente implícito em todo processo de subjetivação, e o Eu penitencial se constituía, havíamos visto, somente por meio da própria negação; mas o que acontece agora é que processos de subjetivação e processos de dessubjetivação parecem tornar-se reciprocamente indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, a não ser de forma larvar e, por assim dizer, espectral. Na não-verdade do sujeito não há mais de modo algum a sua verdade. (ibid. p.47)

O que parece acontecer, na relação com a enxurrada de imagens, nos processos de visualização, é não uma subjetivação, mas uma dessubjetivação. Isto é, em todo processo de subjetivação há um momento dessubjetivante, em um trabalho de negação do próprio Eu, visando a constituição de um outro Eu. Porém, atualmente, não haveria espaço/tempo para a recomposição de um novo sujeito, a não ser como uma forma larval (AGAMBEN, 2009).

A larva é um tipo de espectralidade. Enquanto o espectro é uma forma de vida póstuma, que começa quando tudo acaba, sendo assim completa, perfeita, a larva nasce da “[...] não aceitação da própria condição, da sua remoção para fingir-se a todo custo um peso, uma carne” (AGAMBEN, 2014, p.64). Em algumas culturas, a alma do morto só pode descansar depois de feito um ritual que lhe permite passar para o outro mundo. Enquanto a alma não descansa, ela é uma larva, nem viva, nem morta, que se infiltra no mundo dos vivos. A larva é, então, um estado de não-pertencimento e não-identidade, em que se está ao mesmo tempo em mais de um lugar, sem pertencer a nenhum deles, e se é mais de uma *persona*, sem realmente ser nenhuma (AGAMBEN, 2014).

Numa sociedade com excesso de imagens, fotografias, informações, produtos, anúncios e de um consumismo acelerado, na qual as subjetividades são trocadas por números e dados estatísticos no *Big Data* numa delirante velocidade, não há espaço para a acomodação de uma subjetividade construída na relação com os dispositivos de poder. A não ser de corpos dessubjetivados ou larvares, que do ponto de vista da rede computacional nem sequer são de carne, são *bits* em um universo de análises estatísticas que, como no projeto *Selfcity*, tentam construir leituras e previsões do que representam as expressões humanas e, em última instância, do que é ser humano: como uma máquina antropológica (AGAMBEN, 2017b):

As sociedades contemporâneas se apresentam assim como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real. Daqui o eclipse da política, que pressupunha sujeitos e identidades reais (o movimento operário, a burguesia, etc.), e o triunfo da *oikonomia*, isto é, de uma pura atividade de governos que visa somente à sua própria reprodução. (Agamben, 2009, p. 48–49)

As excessivas imagens que transbordam do nosso campo visual pelas inúmeras telas digitais, vistas como dispositivos de poder, produzem corpos sem uma subjetividade, corpos perdidos entre incontáveis subjetividades (im)possíveis: somos larvas de uma bricolagem de subjetividades, existindo pendurados em uma incessante produção de nossas próprias imagens digitais? Somos mortos-vivos quase tão vivos de tão mortos?

Quer Debray (1994) esteja certo ou não quanto a sua tese de que as imagens surgem da relação com a morte (das culturas que veneram seus antepassados e que por isso precisam de suas imagens, ou da oposição à morte com a recomposição pela imagem), “assim, pintada ou esculpida, a Imagem é filha da Saudade” (p.38), não se pode deixar de notar o diálogo possível com a ideia de Agamben, já que para aquele autor:

A imagem - primeiramente esculpida; em seguida, pintada - é, na origem e por função, mediadora entre os vivos e os mortos, os seres humanos e os deuses; entre uma comunidade e uma cosmologia; entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que os subjagam. (Debray, 1994, p. 33)

O corpo está embricado assim nas imagens funerárias “[...] à medida em que é no lugar do corpo ausente do morto que são instaladas as imagens” em um meio, um corpo artificial, de forma a trocar o corpo perdido pelo virtual imagético (BELTING, 2005, p. 69). As imagens produzem “[...] uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença (ibidem). O que posso dizer, ao pensar na sociedade do espetáculo, como uma presença que por si é mais encantadora que a originária, por assim dizer, já que ela nunca se dá como a possibilidade de experienciar o outro como corpo físico:

A presença icônica do morto, todavia, admite, e até mesmo encena intencionalmente, a finalidade desta ausência – que é a morte. Logo, a medialidade de imagens é originada da analogia ao corpo físico e, incidentalmente, do sentido em que nossos corpos físicos também funcionam como meios – meios vivos contra meios fabricados. As imagens acontecem entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Elas se fiam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior. (Belting, 2005, p. 69)

A máscara que cobria os crânios dos mortos, posteriormente, também cobria a dos atores vivos que representavam a presença do morto. Dessa forma, a imagem em forma de máscara apresenta simultaneamente a ausência e a presença, [...] expõe uma face nova e permanente (porque não é perecível) ao esconder outra face, cuja ausência é necessária para criar essa nova presença” (ibid, 70). Belting arrisca dizendo que toda imagem é como uma máscara, ou transforma o corpo em imagem, ou existe ao lado dele como entidade separada:

O significado antigo da máscara como persona recebeu muita atenção no pensamento humanista. Nesse caso, em um artigo recente, discuti a respeito da cobertura que restou de um retrato perdido da Renascença, do qual a máscara, paradoxalmente coberta com cores vivas, pretendia também denunciar o mesmo retrato que ela, em seu tempo, como tal serviu para ocultar. Lê-se no epigrama que acompanha: “Sui cuique persona”, ou, “Para todos seu [ou sua] persona”, o qual conscientemente joga com o duplo sentido do termo persona, significando tanto máscara quanto pessoa. No sentido em que é a máscara mais peculiar de um rosto, o retrato também pertence à história da relação que eu chamo imagem e morte. (ibidem)

CAFEZINHO

Se assim for, podemos entender que na obra de Oscar Wilde, O retrato de Dorian Gray, o retrato seria o próprio Dorian Gray, não sua alma (como o personagem acreditava), sua face era a máscara, que ele barganhou com o demônio da beleza pela eterna juventude, como se troca através de filtros as faces no mundo digital. As belezas que surgem em fotos e vídeos incessantemente no universo conectado da internet, produziriam, talvez, a necessidade de um matar-se sem suicídio. Ato impossível fisicamente, movido pelo ressentimento do corpo real, numa inversão que, paradoxalmente, só leva ao mesmo destino do personagem de Wilde: se assustar com aquilo que se pode ser. No entanto, a pintura em que Dorian Gray visualizava o horror de si, o peso de sua consciência foi substituído pelo mesmo espelho em que ele via toda sua beleza juvenil. Talvez destruir o próprio corpo seja a única solução na tentativa de separar-nos definitivamente dos desígnios de Deus, nosso pintor morto, afinal sobra o corpo físico feito à sua semelhança:

Isso era uma prova. Destruí-lo-ia. Por que o conservara tanto tempo? Houve um tempo em que sentira prazer vê-lo mudar e envelhecer. Ultimamente não sentia esse prazer. À noite impedia-o de dormir. Quando se ausentava, invadia-o o pavor de que outros olhos o contemplassem. Repassara de melancolia as suas paixões. À sua simples lembrança, se haviam frustrado muitos momentos de alegria. Representava para si uma consciência. Sim, era a sua consciência. Tinha de o destruir. Procurou com o olhar, e viu a faca que apunhalara Basil Hallward. Limpou-a muitas vezes, até não ficar mancha alguma. Estava polida e brilhava. Como matara o pintor; assim havia de matar a sua obra, e tudo o que ela representava. Mataria o passado, e com essa morte ele sentir-se-ia livre. Mataria essa monstruosa vida da alma e, sem os seus hediondos avisos, ele ficaria em paz. Agarrou na faca e apunhalou o retrato. Ouvia-se um grito e um tombo. (Wilde, 2000, p. 149)

O que me lembra do interessante comentário de Mirzoeff (2006) sobre a visualidade criada por Oscar Wilde quanto à sua figura e os efeitos dela sobre a sociedade vitoriana no final do século XIX:

Wilde tornou-se o Herói daquela “seita Dandiacal” que, juntamente com os pobres, Carlyle acusou de dividir a Grã-Bretanha (Lee, 2004: 116). Criando uma extravagância de signos que escapavam à identificação, Wilde representou um fantasma de imaginação livre na Londres vitoriana. Deslumbrado com a aparição em uma forma de reconhecido fetichismo de sua persona, a alta sociedade britânica foi, em certo sentido, hipnotizada por Wilde e seus companheiros. O que

*era tão evidente para o público americano em 1882, tornou-se indecível no momento do heroísmo inverso de Wilde, entre os anos de 1890 a 1895. Por exemplo, Wilde passou a usar um cravo verde na lapela, um acessório deliberadamente artificial, que foi amplamente adotado por seu círculo para a mistificação pública. Max Nordau observou com desaprovação em seu texto *Degeneração* que o “traje estranho de Wilde excita desaprovação em vez de aprovação”, mas não conseguia dizer exatamente por quê (Sinfield, 1994: 96). Como um herói invertido, Wilde dispersou o brilho em vez de ser o objeto de uma visualidade clara e, paradoxalmente, tornou-se difícil de ver. O cravo foi posteriormente “denunciado” por Robert Hichens em seu romance paródico *The Green Carnation*, levando-o a ser citado como prova contra Wilde no primeiro de seus julgamentos em 1895. A observação de tais detalhes minuciosos foi o esteio do método dos detetives do século XIX, que foi posteriormente adotado pelos historiadores do período. No modelo do herói invertido de Wilde, seu cravo verde tornou-se indecível, em vez de evidência objetiva, aparecendo e desaparecendo de vista. (Mirzoeff, 2006, p. 72)*

Um processo de dessubjetivação parece ocorrer nas relações dos sujeitos com as imagens digitais, construídas cotidianamente em números avassaladores e transferidas para as mídias sociais quase que na mesma quantidade e velocidade: “nossos corpos agora são extensões de redes de dados, clicando, linkando e tirando selfies” (MIRZOEFF, 2016, s/p, tradução minha)¹⁸. Onde estamos afinal, no *Big Data* ou na materialidade dos nossos corpos? Como muito bem coloca Baitello Jr. (2019), os celulares lembram o Aleph de Borges: “[...] um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os pontos” (BORGES, 1999, s/p). É, portanto, impossível descrever a profundidade do infinito que é o Aleph, dificuldade que o próprio narrador do conto, com muito mais capacidade e autoridade, encontra:

Os místicos, em análogo transe, são pródigos em emblemas: para significar a divindade, um persa fala de um pássaro que, de algum modo, é todos os pássaros; Alanus de Insulis, de uma esfera cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma; Ezequiel, de um anjo de quatro faces que, ao mesmo tempo, se dirige ao Oriente e ao Ocidente, ao Norte e ao Sul. (Não em vão rememoro essas inconcebíveis analogias; alguma relação têm com o Aleph.) É possível que os deuses não me negassem o achado de uma imagem equivalente, mas este relato ficaria contaminado de literatura, de falsidade. Mesmo porque o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito. Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos prazerosos ou atrozes; nenhum me assombrou tanto como o fato de que todos ocupassem o mesmo ponto, sem superposição e sem

¹⁸ *Our bodies are now extensions of data networks, clicking, linking, and taking selfies.* Posição 193.

transparência. O que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é. (Borges, 1999, s/p)

Para Baitello Jr. (2019) estamos dentro desta caixinha “alephiana”, que parece conter a totalidade do mundo: “[...] em todas as épocas em um ponto sem dimensão, ou estamos no mundo olhando a nós mesmos e ao mundo pelo ponto ‘alephiano’ da tela do celular?” (p.15-16). O próprio autor aponta que, estatisticamente, estamos infinitamente mais no mundo imagético que no material, existindo milhares de nós mesmos lá dentro da caixinha “alephiana”, enquanto existe somente um corpo no mundo. Diferente das imagens que habitam o *Big Data*, que parecem prometer um tempo parado, sem morte, sem velhice, sem doença, ficando ali penduradas (como nomeia o autor), esse corpo nunca é o mesmo, envelhece, adoece e morre:

Isso perturbara-o então, e agora, ao encarar o reflexo da sua beleza, toda a realidade da descrição acudiu-lhe subitamente ao espírito. De facto, havia de chegar o dia em que o rosto ficaria enrugado e mirrado, os olhos baços e sem cor, e a graciosidade das suas formas destruída e deformada. O vermelho vivo dos lábios desapareceria, e também o tom dourado do cabelo. A vida que teve, que lhe criara a alma havia de desfigurar-lhe o corpo. Iria tornar-se horrendo, hediondo e grosseiro. [narrador falando da reação de Dorian Gray perante seu retrato] (Wilde, 2000, p. 20)

A hipótese de Schaeffer (2008) parece emergir do pensamento de Dorian Gray ao vislumbrar seu retrato e reconhecendo-se pela primeira vez. A suposição é “[...] a de que a importância da imagem em nossa tradição cultural liga-se ao fato de ela ser o lugar do pensamento do corpo” (SCHAEFFER, 2008, p. 127). Schaeffer em seu ensaio pôde sobrevalorizar a ideia da imagem do corpo no ocidente como um traço originário do cristianismo, pois, como já vimos, a relação imagem corpo é oriunda das mais primordiais sociedades, como apontado por Belting (2005) e Debray (1994). Entretanto, a importância dada por Schaeffer ao cristianismo na relação imagem e corpo, parece muito acertada. Como coloca Agamben (2014a, p. 134) ao discutir a concepção cristã trazida por Tomás de Aquino do corpo glorioso: “a ressurreição levará cada um à sua perfeição, que coincide com a juventude, isto é, com a idade de Cristo ressuscitado (*circa triginta anos*)”. Aqui o narcisismo de Dorian Gray parece refletir, palavra por palavra, a ideia de Tomás de Aquino. Ainda mais, a identidade do corpo ressuscitado é justamente sua “[...] imagem (*eidōs*) que nós continuamos a reconhecer, apesar das mudanças inevitáveis, todas as vezes que o vemos [...]” (ibid. p.136).

As imagens povoando o universo digital parecem querer alcançar esse corpo glorioso. Mesmo não sendo *selfies*, os pedaços de corpos aparecem como se eternizados, “[...] exaltando seus atrativos na mesma medida em que não podem ser usados, mas apenas exibidos [...]” (AGAMBEN, 2014a, p. 142). Por uma cruel captura, o ato de transferir-se para uma imagem gloriosa, ao adentrar no *Big Data* com suas redes de controle, afasta-se justamente do corpo ressuscitado:

O paradigma da identidade paradisíaca não é a igualdade material, que hoje as polícias do planeta procuram fixar através dos dispositivos biométricos, mas a imagem, isto é, a semelhança do corpo consigo mesmo. (Agamben, 2014, p. 136)

O corpo glorioso, segundo Schaeffer, se opõe ao corpo sofredor, a beleza idealizada aos limites biológicos. O corpo terá sua imagem, conforme o modelo ideal, Deus, subvertida pela imagem do corpo grotesco e monstruoso. “E assim por diante, segundo as declinações inumeráveis da mesma oposição entre imagem conforme e imagem não conforme” (SCHAEFFER, 2008, p. 129).



The portrait of Dorian Gray (Albright., 1943–44)

Evocando semelhante relação imagem-tempo-corpo, podemos citar a dedicatória de Edgar Auber -um rapaz por quem Proust em sua juventude foi apaixonado- que fez uso do poema *The House of Life: 97. A Superscription*¹⁹ de Dante Gabriel Rosset, em seu retrato dado ao amado Proust: “Olhe para meu rosto: meu nome é Poderia Ter Sido; me chamo também Não Mais, Tarde Demais, Adeus” (apud AGAMBEN, 2007, p.25)²⁰.

CAFEZINHO

Nosso corpo é influenciado pela imagem que foi feita e é feita dele, seja fotografia, seja desenho. Da mesma forma, o cinema, como demonstra Cartwright (1998), criou uma interação vital no início do século passado da representação do corpo como o local da "vida e subjetividade", tanto na ciência como na cultura. O que foi responsável pela criação de um corpo virtual, “[...] presente em filmes, na televisão e anúncios, de padrões impossíveis que se tornaram o modelo pelo qual as pessoas começaram a julgar seus próprios corpos” (MIRZOEFF, 1998, p.183)²¹. Cartwright (1998) analisa o início do cinema, mostrando como os aparelhos de registro fotográfico em movimento se tornaram recurso essencial para as ciências e uma nova maneira de olhar o corpo e defini-lo. O que vai ao encontro do pensamento de Agamben (2015) de que o cinema surge em uma sociedade que perdeu controle sobre seu gesto e, por isso, registrar sua perda faz parte de um processo de reapropriar-se do perdido. O corpo e seu controle passaram a ser, assim, o centro das atenções, principalmente para a ciência.

Bordo (1998), dentro da perspectiva da cultura visual, vai justamente fazer um estudo sobre como a sociedade ocidental tornou-se obsedada com seus corpos: ela diz que no final do período vitoriano, quem tinha acesso à comida podia se dar ao luxo de, sistematicamente, negar comida em busca de uma estética ideal. Importante notar, como aponta a própria autora, que outras culturas também tinham “dietas”, a aristocracia grega fazia controle da ingestão de alimentos como forma de moderação e controle de si mesmo; na idade medieval comer tinha ligações com a purificação do espírito e a dominação da carne. A grande diferença, segundo a autora, é justamente que nestes dois últimos exemplos, a “dieta” tinha a ver com a construção do “self”, seja o “self” interior

¹⁹ Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45017/the-house-of-life-97-a-superscription>

²⁰ Look at my face: my name is Might Have Been; I am also called No More, Too Late, Farewell.

²¹ Tradução livre: “The virtual body image presented in film, television and advertising has created an impossible standard against which real people have judged their own bodies”.

ou o “self” público, em uma busca para que a excelência humana fosse alcançada. Poucos eram os participantes de tais “dietas”, aristocratas ou religiosos:

No final do século XIX, por contraste, as práticas de controle sobre o corpo começaram a preocupar a classe média e o controle da dieta passou a ser perseguido para a busca de um físico idealizado em peso e forma; tornou-se, assim, um projeto a serviço do “corpo”, ao invés da “alma”. (ibid, p.214)²²

A autora defende a ideia de que nos últimos anos ficamos atentos aos efeitos do que Kim Chernin (apud BORDO, 1998) chama de “tirania da esbelteza”. A questão, no entanto, é que se passou, somente, a olhar para os casos extremos ou patológicos: programas da televisão, livros e artigos apresentam histórias trágicas ligadas a dietas compulsórias, a cirurgias bariátricas, dentre outras. Os retratos feitos pela grande mídia de problemas ligados à desordem alimentar são ludibriosos e sensacionalistas. Assim, a mídia cria uma relação normatizante, em que o seu público não se reconhece no “anormal” exposto nas imagens:

É claro, muitos destes comportamentos são fora da norma, somente por causa dos seus custos financeiros. Contudo, preocupação com a gordura corporal, dietas e esbelteza não são. Na verdade, essas preocupações podem funcionar como uma das mais poderosas estratégias de “normatização” do século, assegurando a produção de automonitoramento e corpos dóceis autodisciplinados, sensíveis a qualquer desvio das normas sociais e habituados ao auto-aperfeiçoamento e transformação a serviço destas normas. (Bordo, 1998, p.215)²³

²² Tradução livre: “In the late nineteenth century, by contrast, the practices of body management begin to be middle-class preoccupations, and concern with diet becomes attached to the pursuit of an idealized physical weight or shape; it becomes a project in service of ‘body’ rather than ‘soul.’”

²³ Tradução livre: “Of course, many of these behaviours are outside the norm, if only because of the financial resources they require. But preoccupation with fat, diet, and slenderness are not.5 Indeed, such preoccupation may function as one of the most powerful ‘normalizing’ strategies of our century, ensuring the production of selfmonitoring and self-disciplining ‘docile bodies,’ sensitive to any departure from social norms, and habituated to self-improvement and transformation in the service of those norms.6”



UMA ILHA CHAMADA HODOLOGIA

As palavras preexistem ao teu nascimento. Elas razoaram muito antes de você. Nem instrumento nem utensílio, as palavras são a verdadeira carne humana e uma espécie de corpo do pensamento: a fala nos é mais interior do que todos os nossos órgãos de dentro. As palavras que você diz estão mais dentro de você que você. - Valère Novarina



De Maré (Toninho Geraes)

As linhas tortas que produzem os caminhos na imagem-terra são simplificações dos traços da experiência de quem percorre a concretude dos espaços, mas são produtoras de espaços outros: que habitam das salas de escritórios às de aula e povoam o pensamento dos que são introduzidos nas narrativas cartográficas, espécie de Carta. Local da dureza

da tinta impregnada no papel, agora iluminada nos visores, que pouco diz sobre o que retrata, muito sobre seu criador²⁴. Mapa: escrita visual dos territórios da alma. *Hic sunt dracones*. Apesar do desejo de controle, o cartógrafo está fadado ao fracasso:



Montagem do autor

²⁴ “While we find maps can shape the system of objects, we suggest that rather than carve out a truth, they portray the mapper’s perceptions of the social world, locating in it multiple and diverse intellectual communities, leaving to the reader not a truth, but a cognitive art, the artist’s scholarship resulting in a cultural portrait.” - Enquanto achamos que os mapas podem moldar o sistema de objetos, sugerimos que, em vez de esculpir uma verdade, eles retratam as percepções do cartógrafo sobre o mundo social, localizando nele múltiplas e diversas comunidades intelectuais, deixando para o leitor não uma verdade, mas uma arte cognitiva, a erudição do artista resultando em um retrato cultural. (Paulston; Liebman, 1993, p. 11–12, tradução minha)

A realidade não é controlável nem redutível, portanto pensar sobre ela é assumir que se deixa algo sempre de fora: pensar sobre algo é ter a consciência de que, ao fazê-lo, se está a deixar de pensar em alguma outra coisa. *Não podemos pensar em tudo ao mesmo tempo*, eis a exclamação sensata. E exclamar isto é reconhecer: *aquilo em que não consigo pensar pode ser decisivo*. (Tavares, 2021, p. 50, grifo do autor)

As margens jorram o não-simplificado, que transborda nas terras dos vivos: “ali andam os navios, e o leviatã que formaste para nele folgar”²⁵; “levanta contra mim grandes cutelos/E as baionetas dos dragões antigos!”²⁶; “uma sereia a cantar/Vela o Destino dos nautas” (ANJOS, s.d., vv. 3-4²⁷); “Abaixo dos trovões das profundezas superiores;/Muito, muito abaixo no mar abismal,/Seu sono antigo, sem sonhos, não perturbado/O Kraken dorme: às mais fracas luzes do sol foge”²⁸.

Cartografar não é produzir uma fórmula de navegação, mas um performar a dinâmica, a fluidez de um processo exploratório e de experimentação de pesquisa e escrita: “*experimentation that works against linguistic fascism and cultural grand narratives*” “experimentação que trabalha contra o fascismo linguístico e as grandes narrativas culturais” (ULMER; KORO-LJUNGBERG, 2015, p. 319, tradução minha):

O pós-modernismo nos encoraja a detalhar o mapa, eliminando em especial os locais onde as múltiplas mininarrativas são borradas, o espaço geográfico e ideológico onde se revelou a ocupação por uma metanarrativa que lá foi posta. (Paulston; Liebman, 1993, p. 9–10)

As relações inenarráveis da vida se dobram para caberem no mapa que narra o mundo. Mapas são sempre “[...] discursivos: formas de representação, como os mapas, nunca apenas representam o mundo, mas sempre também o produzem ou constituem” (RUITENBERG, 2007, p. 9, tradução minha). O cartógrafo é um violador, um monstro poético: não é capaz de navegar as rotas que cria, ninguém é, mas cria caminhos que fazem, a nós, sentir que é possível. Viver não é preciso, navegar também não!:

No vórtice da nominação, o signo linguístico, volteando e afundando em si mesmo, intensifica-se e exaspera-se ao extremo, para depois se deixar sugar no ponto de pressão infinita, no qual desaparece como signo para reaparecer do outro lado como puro nome. E o poeta é aquele

²⁵Bíblia Sagrada, Salmos 104:26. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/busca?q=Salmos+104%3A26>.

²⁶ Poema Negro, Augusto dos Anjos, vv. 36-37, disponível em: <https://blogdospoetas.com.br/poemas/poema-negro/>.

²⁷ Barcarola, Augusto dos Anjos, vv. 3-4, disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/10877/barcarola>.

²⁸ “Below the thunders of the upper deep;/Far, far beneath in the abysmal sea,/His ancient, dreamless, uninvaded sleep/The Kraken sleepeth: faintest sunlights flee” - O Kraken, Alfred Lord Tennyson, vv. 1-4, tradução minha, disponível em: <https://victorianweb.org/authors/tennyson/kraken.html>.

que imerge nesse vórtice em que tudo para ele se torna de novo nome. Ele precisa retomar, uma por uma, as palavras significantes do fluxo do discurso e jogá-las no turbilhão, para reencontrá-las no vulgar ilustre do poema como nomes. Estes últimos são algo que alcançamos – se é que alcançamos – só no final da descida ao vórtice da origem. (Agamben, 2018c, p. 88)

Procuro em vão os óculos que estão na ponta de meu nariz, de forma imprecisa, mas na certeza de alcançar a ilha desconhecida no barco que o rei me deu, depois de deitar a porta do seu castelo²⁹, assim como Arthur Dente, em o *Guia do Mochileiro das Galáxias*, deitou-se na lama para impedir que sua casa fosse demolida³⁰ (SARAMAGO, 2016; ADAMS, 2004; QUINTANA, 2005). Navego por pensamentos, o que ajuda menos ainda a guiar-me pelas águas, já que:

Pensar envolve a liberdade de associações, a liberdade de ligações. As ideias são assim partículas livres que se excitam pela proximidade de outras, que assumem *noivados espontâneos*, mas não eternos, noivados que se podem quebrar a qualquer momento, devido a uma outra aproximação excitante. (Tavares, 2021, p. 58, grifo do autor)

São, justamente, sobre as diferentes relações entre o corpo e a educação que, através da barcarola cantada com os Estudos da Cultura Visual, pretendo na viagem discorrer. Aviso, no entanto, o limite da narrativa aqui construída é a própria ocidentalidade, suas cegueiras e abismos (SANTOS, 2010, 2019). Proponho realizar este debate entendendo que as mudanças e urgências epistemológicas que vêm ocorrendo desde o final do século passado nos campos das ciências humanas e na educação, trazidas e apontadas por diferentes autores -Agamben (2017); Barbero (2003); Canclini (1995); Certeau e Alves (2014); Couto (2011); Ferraço, Soares e Alves (2018); Martins e Tourinho (2013); Meyer e Paraíso (2014); Najmanovich (2022); Santos e Meneses (2010); Santos (2019), para citar alguns- nos colocam numa casa em chamas:

Vivemos em casas, em cidades queimadas de cima a baixo como ainda estivessem em pé, as pessoas fingem viver aí e saem pelas ruas mascaradas entre as ruínas, como se ainda fossem os bairros familiares de outrora. E agora a chama mudou de forma e natureza, fez-se digital, invisível e fria, mas justamente por isso está ainda mais próxima, está ao nosso lado e nos circunda a todo instante. [...] Uma cultura que se sente no fim, já sem vida, procura governar como pode sua ruína por meio de um estado de exceção permanente. [...] E agora que não há mais

²⁹ O autor evoca aqui o personagem principal do livro de José Saramago, *O conto da ilha desconhecida*, que para conseguir ser atendido pelo rei, deita-se à porta do castelo, recusando-se a sair até ser atendido.

³⁰ No livro de Dougals Adam, o gesto de Dente é capaz de adiar a demolição, mas é inútil, tendo em vista que a Terra está a minutos de ser “demolida” do espaço.

chamas, mas apenas números, cifras e mentiras, certamente estamos mais fracos e sozinhos, mas sem compromissos possíveis, lúcidos como nunca antes. (Agamben, 2021, p. 12–15)

Discussão que irá navegar em mares transversais, rizomáticos e esquizofrênicos (DELEUZE; GUATTARI, 2004, 2011a), mas com certeza oriundos de uma outra casa, de uma que jamais poderei habitar, que é outra língua a qual soletro sílaba por sílaba sem jamais conseguir falá-las, “[...] tão minhas que jamais poderei tê-las...” (AGAMBEN, 2021a, p. 16). Para tanto, organizo minha desorientação, “[...] porque é exatamente esse desorientar-se a única garantia da seriedade de um método, que é, na mesma medida, uma experiência mística” (AGAMBEN, 2018a, p. 32–33), buscando formar linhas de pensamento que apresentarão, ou melhor, esconderão tudo aquilo que sou incapaz de dizer saber ou de aqui colocar:

O elemento em que o mistério desaparece e perde-se é a história. É um fato sobre o qual cumpre refletir continuamente: que um mesmo termo designe tanto o decorrer cronológico dos feitos humanos quanto aquilo que a literatura narra, tanto o gesto do historiador e do **pesquisador** quanto o do narrador. Só podemos ter acesso ao mistério por meio de uma história e, todavia (ou, talvez, caberia dizer de fato), a história é aquilo em que o mistério apagou ou escondeu seus fogos. (Agamben, 2018a, p. 30–31, grifo meu)

UM CHOPP

Por um desígnio do acaso, que é sempre uma espécie de questionamento da vida, ao reler as palavras que compõem esta ilha, que fala metaforicamente (quando as palavras não são metáforas?) sobre o mundo ocidental que se queima e o fogo primordial, meus ouvidos captavam sons incessantes de sirenes e helicópteros. Movido pela preocupação com a possibilidade de uma sociedade que é cultura visual, entrei no mar da internet e logo descobri o motivo: pegava fogo um prédio perto da minha morada. Não só bastasse este susto, era o prédio de uma amiga com quem eu estaria no trabalho



O incidente no Instagram

no momento. Respirando, agora que escrevo sobre o ocorrido há pouco, a amiga está bem, o fogo “só” afetou a cobertura e já foi apagado pelos bombeiros. Como havia corrido a rua para tentar ajudá-la com o que precisasse, o que, ainda bem, não foi necessário, parei para tomar um único chopp e pensar nas palavras que agora escrevo: “Há mais coisas no céu e terra, Horácio, do que foram sonhadas na sua filosofia”.

“A força quase invencível da linguagem está em sua debilidade, no fato de continuar impensada e não-dita no que diz e no de que se diz” (AGAMBEN, 2017a, p. 303). É, no entanto, a língua que permite um mergulho em direção ao mistério, admitindo medir a cada vez a distância até o fogo³¹, pois é nela que os intervalos e as rupturas, que separam o relato do fogo, apresentam-se como feridas implacáveis (AGAMBEN, 2018a). Talvez (se é que há um talvez-não) a beleza de mergulhar na linguagem em busca do fogo, paradoxalmente, seja submergir num oceano:

Eu vim para explorar os destroços.
 As palavras são propósitos.
 As palavras são mapas.
 Eu vim para ver o dano que foi feito
 e os tesouros que prevalecem.
 Eu acaricio o feixe da minha lâmpada
 lentamente ao longo do flanco
 de algo mais permanente
 do que peixe ou ervas

o que eu vim buscar:
 o naufrágio e não a história do naufrágio
 a coisa em si e não o mito
 o rosto afogado sempre olhando
 em direção ao sol
 a evidência de dano
 desgastado pelo sal e oscilando nesta beleza gasta
 as costelas do desastre
 curvando sua afirmação
 entre os assombradores provisórios.

(RICH, [s.d.], vv. 52-70, tradução minha)

³¹ Como narra Agamben (2018a, p.27): Quando Baal Schem, fundador do hassidismo, tinha uma tarefa difícil pela frente, ia a certo lugar no bosque, acendia um fogo, fazia uma prece, e o que ele queria se realizava”. As gerações subsequentes começaram a esquecer, primeiro de como acender o fogo, depois das preces e, por último, do local. Porém, ao narrar a história, o que se queria se realizava.

Não posso, perante a impossibilidade de *afog(o)ar* os demais, desvincular-me do nome que tomo para mim, estabelecendo pela escrita o vínculo à minha palavra. Numa contínua antropogênese que faço como vivente ao falar, tornando-me humano ao unir-me com a língua (AGAMBEN, 2018b). Logo, aqui esboço uma metodologia desnorreada, débil, mutante, nômade, viva (AGAMBEN, 2018a; DELEUZE; GUATTARI, 2012c; SMITH, 2008), mas que no decorrer da pesquisa exigiu minhas posições políticas, posições de existência, que continuamente tornam-me humano, em um processo de tentar viver a desconexão entre o acordar e o sonho (AGAMBEN, 2013a):

Todos aqui devem ter tido a experiência - eu, pelo menos, a tenho frequentemente - do contraste entre a descoberta da complexidade, da riqueza, da diferenciação que se pode ter numa experiência onírica e a pobreza de meios que se pode ter ao despertar, quando se tenta expressar essa produção onírica pela rememoração, pela escrita ou pelo desenho. Aqui, eu me permitiria *questionar toda referência à indiferença, toda referência às mitologias espontaneístas*: toda vez que conseguimos agenciar dispositivos de expressão que escapam ao despotismo do sistema das significações dominantes, que escapam à articulação de todas as sintaxizações dominantes, estamos justamente lidando com maquinismos altamente elaborados. (ROLNIK; GUATTARI, 1996, p. 239, grifo dos autores)

É o ser afetado, o afeto em si, como posicionamento relacional, que coloca em movimento a máquina. O afeto não é uma força solitária que se aparta, mas sim uma força que permeia e atravessa todas as esferas do saber, do sujeito como indivíduo e da verdade. Ademais, acarreta uma transformação profunda nas relações concernentes à política, à busca do conhecimento e à arte de ensinar. Na cartografia, são os afetos o que produzem e permitem reconhecer transformações como parte de uma intra-ação relacional. Isso significa a necessidade de prestar atenção aos movimentos de afeto que surgem nas relações, não como categorias ou indicadores predefinidos, mas sim como 'emergências' que, através da experiência, visibilizam o que foi afetado (HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, 2018):

São os afetos que, sendo essenciais no ser humano, permitem o movimento de um corpo em transformação. São aquela força invisível incorporada em uma evolução corporal, na expressão de um encontro entre uma forma corpórea e forças não necessariamente "humanas" (HICKEY-MOODY, 2016, p. 260) que, localizadas em um momento específico e em uma situação relacional, transborda de tal forma que permite a passagem de um estado para outro. O afeto é, portanto, fluxo e refluxo, como o ciclo da maré, transforma a si mesmo e ao que o cerca

e encontra novos significados, aplicações e potencialidades por meio de seu uso [...] é uma materialidade que sempre foi e está em processo (BAKKO; MERZ, 2015, p. 8). (ibid., p112-113, tradução minha)

A pesquisa como cartografia, como um fluxo e refluxo, como o que está sempre em processo, esquadrinha-se, num quadrado sem aresta final, de forma rizomática. Eis, então, a verdadeira essência da cartografia: uma jornada através de caminhos desconhecidos, uma imersão profunda nos processos criativos, uma teia de conexões e raízes. A cartografia emerge como um princípio do rizoma que testemunha, no âmbito do pensamento, sua força performativa, sua pragmática (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2017):

Princípio de cartografia e de decalcomania: um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda. Um eixo genético é como uma unidade pivotante objetiva sobre a qual se organizam estados sucessivos; uma estrutura profunda é, antes, como que uma sequência de base decomponível em constituintes imediatos, enquanto que a unidade do produto se apresenta numa outra dimensão, transformacional e subjetiva. (Deleuze; Guattari, 2011a, p. 29)

O saber não rizomático, como explicitam Deleuze e Guattari (2011a), é saber de arborescência, isso é, saber de um decalque e reprodução, tem o propósito de descrever um estado de fato, restabelecer correlações intersubjetivas³² ou explorar um inconsciente já existente, oculto nos recantos sombrios da memória e da linguagem. Consiste em copiar algo que já está pronto, a partir de uma estrutura que sobrepuja ou de um eixo que sustenta. A árvore articula e hierarquiza as cópias, as quais são como folhas da árvore. Diferente é o rizoma, um mapa e não uma cópia. Fazer o mapa, não a cópia. Se o mapa se opõe ao decalque, é porque está totalmente voltado para uma experimentação ancorada na realidade. “O mapa não reproduz um inconsciente fechado em si mesmo, ele o constrói” (p.30). Ele contribui para a conexão dos campos, para sua abertura máxima em um plano de consistência, desbloqueio dos corpos sem órgãos. O mapa é parte do rizoma, é aberto: “não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas” (p. 24):

Seguir sempre o rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstrata e a mais tortuosa, com n dimensões, com direções rompidas. Conjugue os fluxos desterritorializados. Seguir as plantas: começando por fixar os limites

³² Intersubjetividade “[...] esta quimera dos modernos [...]” (Agamben, 2009, p. 89)

de uma primeira linha segundo círculos de convergência ao redor de singularidades sucessivas; depois, observando-se, no interior desta linha, novos círculos de convergência se estabelecem com novos pontos situados fora dos limites e em outras direções. Escrever, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência em uma máquina abstrata. (ibid., p. 28-29)

O mapa é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, sujeito a modificações constantes. Pode ser rasgado, revertido, deletado dos circuitos elétricos, adaptado a montagens de qualquer natureza, inclusive *photoshopescas*, ser elaborado por um ou por vários. Pode ser desenhado em uma parede, num programa de computador, concebido como obra de arte, construído como ação política ou como meditação. Característica importante do rizoma, e do mapa como parte de tal, é a de ter sempre múltiplas entradas, ao contrário da cópia que sempre retorna ao "mesmo":

Quando um rizoma é fechado, arborificado, acabou, do desejo nada mais passa; porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz. Toda vez que o desejo segue uma árvore acontecem as quedas internas que o fazem declinar e o conduzem à morte; mas o rizoma opera sobre o desejo por impulsões exteriores e produtivas. (Deleuze; Guattari, 2011a, p. 32)

Nesse sentido, pensar o rizoma estabelece uma finalidade sublime: criar e teorizar a fluidez do inconsciente desejante do ser que dá vida à imagem com suas próprias imagens e aos sujeitos que a observam e a enunciam, dando origem a um terreno complexo e sinuoso que se forma através do jogo da cartografia. Podemos vislumbrar um conceito de inconsciente que rompe com os limites internos e que pode ser encontrado em qualquer produção discursiva, em seus efeitos sobre o coletivo e na incessante renovação das palavras e das imagens como expressões de existências (KIRST, 2003).

UM CAFÉ

Parei para pensar na visão de Agamben (2005) ao discutir a construção do inconsciente freudiano como um processo que vinha se desenvolvendo na cultura e apresentava a crise da noção e experiência construída na sociedade moderna através do pensamento de Descartes. A certeza de uma razão que tudo pode apreender, vai se destruindo:

Como manifesta claramente a sua atribuição a uma terceira pessoa, a um Es, a experiência inconsciente não é, de fato, uma experiência

subjetiva, não é uma experiência do Eu. Do ponto de vista kantiano, não se pode dizer nem ao menos uma experiência, pois falta aquela unidade sintética da consciência (a autoconsciência) que é o fundamento e a garantia de toda experiência. Todavia, a psicanálise mostra-nos precisamente que as experiências mais importantes são aquelas que não pertencem ao sujeito, mas a “aquilo” (Es). “Aquilo não é, porém, como na queda de Montaigne, a morte [o autor fala anteriormente sobre uma experiência de quase morte relatada por Montaigne, que traz consigo um anúncio do inconsciente], pois agora o limite da experiência se inverteu: não se encontra mais em direção à morte, mas retrocede à infância. Nesta reviravolta do limite, como também na passagem da primeira à terceira pessoa, devemos decifrar os caracteres de uma nova experiência. (p.51, grifo do autor)

Quero dizer, ou melhor, começando de um ponto em que esta pausa permita a construção de um sentido mais comunitário, a experiência, antes do cartesianismo, era incompatível com a certeza, era, inclusive, separada do conhecimento e o que separava o humano do divino (o que era de cada indivíduo e o que era da natureza, respectivamente); estava centrada na autoridade e tinha com a imaginação, com a fantasia e com o desejo uma forte relação. A partir do poeta Rilke³³, Agamben (2005) fala que só é possível experimentar se existir o que “acumula o humano”, o que é, portanto “vivível” e “dizível”, justamente o contrário do que é a mercadoria em nossa sociedade. Para Agamben, “fazer experiência de alguma coisa significa: subtrair-lhe a sua novidade, neutralizar seu poder de choque” (2005, p.52), o que é o oposto da mercadoria e da maquiagem (que é justamente o inexperenciável por excelência). Por isso, os produtos podem ter sempre os ares de semelhança sem que isso incomode, pois parecerá sempre novo, será sempre chocante -a novidade de produtos na hipermodernidade leva para o excesso do inexperenciável.

De qualquer forma, voltando a Descartes, a partir deste, a experiência é expropriada do sujeito, passando a ser fundada a partir do sujeito cartesiano: a modernização tirou a experiência de dentro do ser humano e a relegou à ciência:

A comprovação científica da experiência que se efetua através do experimento – permitindo traduzir as impressões sensíveis na exatidão das determinações quantitativas e, assim, prever impressões futuras – responde a esta perda de certeza transferindo a experiência o mais completamente possível para fora do homem: aos instrumentos e aos números (Agamben, 2005, p. 26).

³³ René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke (1875-1926), poeta nascido em Praga, no período do Império Austro-Húngaro.

O sujeito moderno é um sujeito que faz experiência ao invés de tê-la. Faz a partir de um ser transcendental, do ego cogitos, do “eu penso”. No entanto, esse sujeito só pode configurar-se assim através da linguagem: “[...] eu se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e designa o seu locutor” (Ibid. p.57, grifo do autor). A questão da experiência acaba por não poder ser pensada pelo eu cartesiano, já que esse sujeito transcendental nada mais é que o “locutor”. O pensamento moderno, assim, se construiu sobre a “assunção não declarada do sujeito da linguagem como fundamento da experiência e do conhecimento” (Ibidem., grifo do autor).

A questão da experiência é uma questão linguística, em que o transcendental significa simplesmente linguístico. Dado que o sujeito é somente o locutor, nele torna-se inapreensível “o estatuto original da experiência, ‘a experiência pura’ e, por assim dizer, ainda muda” (Ibid., p.58). O sujeito constituído na e através da linguagem é, para Agamben, justamente a expropriação dessa experiência “muda”, uma experiência sem palavras:

Uma experiência originária, portanto, longe de ser algo subjetivo, não poderia ser nada além daquilo que, no homem, está antes do sujeito, vale dizer, antes da linguagem: uma experiência “muda” no sentido literal do termo, uma in-fância do homem, da qual a linguagem deveria, precisamente, assinalar o limite. (Ibidem, grifo do autor)

Voltando à discussão prévia, as imagens como parte de um rizoma, como uma rede que se entrelaça sem um começo e um fim, permitem uma série de reflexões que, ao serem conectadas, tornam-se mapas:

Nessa rede de territórios do que chamamos realidade ou aquilo que podemos ver, a imagem, como signo, se corresponde com o real. Através desses simulacros do real, veiculam-se os estereótipos, ou seja, formas contaminadas por um poder capaz de padronizar os sentidos. O que interessa nos sentidos desse rizoma é procurar, nas mensagens, os conteúdos que foram arrastados formando imobilizações de sentido, os jogos de poder e suas articulações em estereótipos. (ibid., p. 47)

Na senda do pensamento desdobra-se o mapa, rizoma e não representação, invenção em uma constante dança de ideias: “procuramos nas pequenas e grandes erosões e erupções das massas sociais a oportunidade de mapear as mudanças, de analisar e interpretar os acontecimentos” (PAULSTON; LIEBMAN, 1993, p. 6). Congruente com a criatividade, o pensamento em si se ativa, tece conexões, entrelaça-se na composição

do rizoma. Ele se enlaça e participa de um movimento sinuoso, onde a criação é seu destino, um bailado sublime e cheio de vigor. Cartografar não tem fórmula prescrita:

[...] mas como um processo fluido e dinâmico de exploração e experimentação em pesquisa e escrita – como experimentação que funciona contra o fascismo linguístico e as grandes narrativas culturais. [...] A escrita cartográfica não busca localizar ou traçar significados, mas ir além das formas normativas de teorizar e representar. (Ulmer; Koro-Ljungberg, 2015, p. 139, tradução minha)

A perspectiva cartográfica, segundo Kirst *et al.* (2003), desafia o legado cartesiano ao considerar o mundo exterior e interior como interligados. Isso permite ao sujeito-pesquisador experimentar novos espaços e modos de existência, rompendo com a neutralidade científica tradicional. O cartógrafo não busca distanciamento do objeto, mas sim o encontro com ele, criando uma relação de multiplicidade. Ou melhor seria dizer, uma relação de amizade? Se assim pensarmos, o pesquisador entra em um processo de compartilhar o compartilhamento, de dividir a própria existência com o objeto e, ao mesmo tempo, separado dele:

Nessa sensação de existir insiste uma outra sensação, especificamente humana, que tem a forma de um *com-sentir* (*synaisthanesthai*) a existência do amigo. A *Amizade é a instância desse com-sentimento da existência do amigo no sentido da existência própria* [...] Não há aqui nenhuma intersubjetividade – esta quimera dos modernos –, nenhuma relação entre sujeitos: em vez disso o ser mesmo é dividido, é não-idêntico a si, e o eu e o amigo são as duas faces – ou os dois polos – dessa *com-divisão*. (Agamben, 2009, p.88-89, grifo do autor)

Uma relação como essa assume que o pesquisador é parte integrante da investigação e não tem como não buscar aumentar sua potência através do encontro com o objeto. O problema move o pesquisador por paixão, comoção que cria condições e ideias para sentir (em seu significado de “dar sentido”) os processos de produção de conhecimento, devendo, o cientista, estar aberto ao novo e à diferença, evitando a repetição. Na cartografia:

[...] o objeto pode instaurar, no sujeito, um estado de outramento, que consiste em tomar-se estrangeiro de si mesmo, possibilitando-lhe experimentar-se em novos espaços e modos da existência. Aqui, o sujeito pode ser entendido como uma multiplicidade à espera de recursos para sair do conhecido e (re)fazer sua forma através de devires do mundo; traduzir é duplicar-se não em outro idêntico, mas em um outro efêmero. O ato de outrar-se, ou a disposição em fazê-lo, opera-se no movimento de se deixar levar por uma força a ponto de se tornar a força. O cartógrafo se sabe integrante da investigação, testemunha de

seus próprios movimentos de conhecer. Assim, temos de contar com as descobertas e as estratégias de investigação a cada encontro e, neste sentido, o cartógrafo não se quer neutro, quer-se justamente desimpedido e tensionado pelo encontro com o mundo através da pesquisa. O cartógrafo procura afirmar-se através do encontro com o objeto e não no distanciamento dele. (Kirst et al., 2003, p. 96)

O encontro leva o pesquisador a um desejo de construção de entendimento sobre seu novo amigo, constituindo uma potência que é passiva, passividade, paixão pura e virtualmente infinita, mas por outro, ativa, tensão irreduzível em direção à conclusão, passagem ao ato. O encontro dos dois, portanto, é chocante, a ponto de deixar o pesquisador espantando: o afeta de tal forma que o objeto o faz, literalmente, estúpido. O cartógrafo, em toda sua potência, coloca-se em movimento, busca estudar:

Estudo e espanto (*studiare* e *stupire*) são, pois, aparentados nesse sentido: aquele que estuda encontra-se no estado de quem recebeu um choque e fica estupefato diante daquilo que o tocou, incapaz tanto de levar as coisas até o fim como de se libertar delas. Aquele que estuda fica, portanto, sempre um pouco estúpido, atarantado. Mas se, por um lado, ele fica assim perplexo e absorto, se o estudo é essencialmente sofrimento e paixão, por outro lado, a herança messiânica que ele traz consigo incita-o incessantemente a prosseguir e concluir. Essa *festina lente*, essa alternância de estupefação e de lucidez, de descoberta e de perda, de paixão e de ação constitui o ritmo do estudo. (Agamben, 2013, p. 39–40)



De bar em bar, Toninho Geraes

Costa (2014) diz que, na cartografia, não se pergunta pela essência das coisas. Isso quer dizer, não se pergunta “o que é isto que vejo?”, mas “como eu estou compondo com isto que vejo? De forma geral, para o autor, a cartografia se entende não apenas como uma metodologia científica, mas, também, como uma busca inerente ao próprio percurso. Prática pragmática de pesquisa é a que visa, não só verificar, levantar ou interpretar, mas agir na vida. O cartógrafo, nesse caso, é um apaixonado em ação, diretamente intervindo na matéria a ser cartografada. Os efeitos e itinerários são imprevisíveis, pois é nos

encontros que sua pesquisa se ergue. Ao percorrer as dobras produzidas nos territórios habitados, sua busca ganha forma nos enredos criados, ganha corpo, corpo seu e corpo dos encontros. Assim, a cartografia se tece como poesia, em que o experienciar é caminho pelo mito, nos ritmos dos traços, nas marcas desenhadas, a pesquisa ganha voz nas histórias contadas. No contexto cartográfico, aquilo que anteriormente era chamado de descrição, narrativa ou discurso na pesquisa cartesiana passa a ser chamado de produção existencial, ontológica ou cartografia do tempo: “Na pesquisa cartográfica, o tempo pulsa,



[...]” Kirst *et al.*, 2003, p.99), Os movimentos de pesquisa são entendidos como movimentos da própria vida:

O cartógrafo, de certa forma, é um amante dos acasos, ele está disponível aos acasos que o seu campo lhe oferece, aos encontros imprevisíveis que se farão no decorrer do caminho. [...] A cartografia não tem um único modo de utilização, não busca estabelecer regras ou caminhos lineares para que se atinja um fim. O pesquisador-cartógrafo terá que inventar os seus na medida em que estabelece relações e passa a fazer parte do seu próprio território de pesquisa. (Costa, 2014, p.71-72)



Madame Schrödinger's cat – Duane Michals³⁴

³⁴ Tradução: 1º “Madame Schrödinger estar pensando se seu gato desaparecido está ou não está dentro da caixa”. 2º “O gato, que pode ou não pode estar dentro da caixa, está imaginando se Madame Schrödinger está ou não está fora da caixa”. 3º Madame Schrödinger e seu gato estão pensando qual a probabilidade de neste momento você estar lendo isto” (tradução minha)



Há coisas que não são vistas nesta fotografia - Duane Michals³⁵

³⁵ Tradução: "Minha camisa estava molhada de suor. A cerveja estava boa, mas eu ainda estava um pouco seco. Um bêbado falava com outro bêbado sobre Nixon. Eu observei uma barata andar vagarosamente pela borda do balcão do bar. Na jukebox, Glen Campbell começou a cantar sobre "Noites Sulistas". Eu tive que ir ao banheiro masculino. Um desamparado estava andando em minha direção para pedir dinheiro. Era hora de ir embora". (tradução minha)

A cartografia cria linhas de fuga do objeto, pois o foco dos processos de conhecimento são os devires que surgem do mundo, vistos a partir da singularidade do sujeito e da abertura de novos espaços que possam romper com os sentidos conhecidos. “A cartografia, neste sentido, é uma prática de pesquisa suja, distante da assepsia e da limpeza que o método científico positivista nos propõe” (COSTA, 2014, p.72). Dessa forma, ela é uma ciência nômade:

Diríamos que toda uma ciência nômade se desenvolve excentricamente, sendo muito diferente das ciências régias ou imperiais. Bem mais, essa ciência nômade não para de ser "barrada", inibida ou proibida pelas exigências e condições da ciência de Estado. Arquimedes, vencido pelo Estado romano, torna-se um símbolo. (Deleuze; Guattari, 2012c, p. 27)

No modelo da ciência nômade e da máquina de guerra, a estratégia é se expandir através da turbulência em um espaço liso. Trata-se de produzir um movimento que abarque o espaço e afete todos os seus pontos simultaneamente, ao invés de ser controlado por ele em um movimento local, que vai de um ponto a outro: “só o nômade tem um movimento absoluto, isto é, uma velocidade; o movimento turbilhonar ou giratório pertence essencialmente à sua máquina de guerra” (ibid., p. 56). O cartógrafo como nômade está sempre se desterritorializando, mas este ato é a própria territorialização: “é a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território” (ibidem.):

Sim, territórios. Podemos falar em territórios subjetivos, territórios afetivos, territórios estéticos, territórios políticos, territórios existenciais, territórios desejantes, territórios morais, territórios sociais, territórios históricos, territórios éticos e assim por diante. [...] Trata-se da vida, da subjetividade, de algo que é ao mesmo tempo singular e coletivo, que se faz entre o que é mais íntimo e aquilo que está fora, algo que está sempre em movimento, que nunca é exatamente uma coisa porque está sempre entre. (Costa, 2014, p. 68)

Cartografar é constituir o próprio território existencial, que está sempre se modificando e criando-se “[...] nos desdobramentos que cada sujeito executa quando em contato com determinados universos de referência” (KIRST, 2003, p. 45). Cartografar é um constituir-se a si mesmo: o nômade ao habitar os lugares, “[...] permanece nesses lugares, e ele próprio os faz crescer, no sentido em que se constata que o nômade cria o deserto tanto quanto é criado por ele” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 56-57). Logo, aquele que recebe o mapa, que o tem em suas mãos, ou em suas telas:

Ao invés de receber passivamente informações unilaterais do cartógrafo, na cartografia interativa, o espaço é mantido aberto para o usuário do mapa interpretar ativamente múltiplas possibilidades cartográficas. Em vez de controlar a disseminação dos resultados, a cartografia convida os espectadores a conduzir suas próprias análises, críticas e interpretações. O domínio de dados/conhecimento então é passado em uma via de mão dupla entre o cartógrafo e o usuário do mapa, tendo a própria cartografia como um canal. (Ulmer; Koro-Ljungberg, 2015, p. 139, tradução minha)

Cada análise se converte em uma linha de fuga distinta e uma nova contribuição para o processo cartográfico: as cartografias abandonadas se estendem e se entrelaçam em movimento, se sobrepõem, torcem e giram. Mapeamentos são criados, desfeitos e apagados em múltiplas abordagens. Embora cada uma represente um ângulo analítico diferente, várias abordagens podem ser experimentadas, descartadas e, por fim, rejeitadas como conhecimento baseado em mapeamento dissolvido no pensamento cartográfico. De acordo com o processo orgânico e fluído das multiplicidades, os vínculos são concebidos como efêmeros, prontos: para serem mapeados e desmapeados; montados, desmontados e remontados; acolher interpretações emergentes. Como as interpretações dependem da interação, cada observador encarna de maneira singular o papel do cartógrafo, fazendo a abertura do mapa na intenção e necessidade daquele que o usa e assume a tarefa de o criar (ULMER; KORO-LJUNGBERG, 2015; PAULSTON; LIEBMAN, 1993).

O discurso cartográfico, portanto, não inclui apenas mapas bidimensionais estáticos, mas também mapas tridimensionais dinâmicos, dispostos em camadas. De Certeau discute o itinerário como uma “história de viagem”, uma história tanto no espaço quanto no tempo (p. 115). Como muitos que tentaram encontrar um destino desconhecido reconhecerão, muitas vezes uma combinação de direções escritas e um mapa são úteis, porque uma visão geral visual e uma descrição sequencial apresentam diferentes elementos da experiência humana. (Ruitenber, 2007, p. 15, tradução minha)

Quando o espaço literário é revelado no mapa, local de visualidade, este torna-se uma espécie de linguagem, o provérbio em que acontece o que vemos como verdade. O provérbio –e podemos dizer, o enigma –é anterior à compreensão instrumental técnica da linguagem. O primordial e pré-reflexivo reino em que o provérbio é propriamente associado, é, justamente, o da linguagem, que inaugura um "mundo" e dá às coisas sua aparência e significado. Aqui, a essência da linguagem não é a forma proposicional, mas a abertura a uma ressonância ou nexo de relações das quais o "real" e o "humano" podem

emergir. Talvez o mundo seja melhor descoberto:encoberto³⁶ na poesia (AGAMBEN, 2018a, 2015a, 2007b; PAULSTON; LIEBMAN, 1993).

Valle (2020), ao discutir a cartografia nos estudos da cultura visual, aponta que esse campo nos permite estabelecer conexões com base em experiências subjetivas e coletivas, moldadas principalmente por relações de poder que configuram essas conexões de forma explícita ou implícita.:

A partir dessa revisão, chegamos a uma noção de cartografia como um 'aparelho de captura' que territorializa o novo e o singular e pode mostrar agenciamentos, "multiplicidades ou agregados de intensidades" (Deleuze & Guattari, 2004, p. 15). A partir dessa abordagem, consideramos a cartografia como uma representação poderosa e versátil de trajetórias de aprendizagem pessoal/social. Como um conector de experiências e conhecimentos de design, abstração e tradução, bem como um aumento do conhecimento e valorização de si e do seu ambiente de aprendizagem (Onsès, 2014); e como “um local chave para a crítica pós-estruturalista do pensamento clássico e modernista” (Mitchell, 2008, p.3). (Hernandez-Hernandez; Gil; Domingo-Coscollola, 2018, p. 107–108, tradução minha)

Trata-se, portanto, na visão de Costa (2014), não de um método a ser aplicado, “[...] mas experimentado e assumido enquanto uma atitude de pesquisa” (p.71). Ao experimentar, o diálogo com as imagens promove reflexões que vão além da complexidade formal e visual, estimulando-nos a perceber valores culturais, ideológicos e sociais que podem passar despercebidos em outros formatos (VALLE, 2020). A prática de relacionar imagens se configura como uma estratégia metodológica de investigação para compreender o que ocorre quando diferentes representações visuais são confrontadas:

As cartografias visuais têm também uma presença consolidada nos mapas - míticos, relacionais, espaciais, topológicos - (Biblioteca Nacional de Espanha, 2017) e nas práticas artísticas (CAIXAFORUM, 2012). Em ambos os casos representam territórios físicos, mentais e emocionais, exploram questões sociais e políticas, experiências corporais e vitais, mapeiam o intangível, os lugares vazios (do não

³⁶ “Nos tratados sobre a pontuação, a função dos dois-pontos ‘, em geral, definida pela interseção de dois parâmetros: um valor de pausa (mais forte que o ponto e vírgula e menor que o ponto) e um valor semântico, que marca a relação indissolúvel entre dois sentidos, cada um dos quais sendo em si mesmo parcialmente completo” (Agamben, 2015a, p.334). “[...] os dois-pontos representam o deslocamento da imanência em si mesmo, a abertura a um outro que permanece, porém, absolutamente imanente” (ibid., p. 335). “Na medida em que é o “movimento do infinito” (Phil., 40), além do qual não existe nada, a imanência está privada de qualquer ponto fixo e de todo horizonte que poderia permitir a orientação: “*Le mouvement a tout pris*” [“O movimento a qualquer preço”] e o único oriente possível é a vertigem em que dentro e fora, imanência e transcendência incessantemente se confundem” (ibid., p.341).

saber) e geram conceitos. (Hernández-Hernández, 2018, p. 106, tradução minha)

O olhar do sujeito se desagrega e se perde na vivência do objeto, mas imediatamente se reencontra e se reflete no que é observado. A trama da visualidade é tecida na fusão do movimento encadeado na própria dissolução do sujeito e do objeto, em nome do encontro e da atribuição de sentido. A navegação pelo objeto/mundo e o encontro de portos não podem ser previstos, mas são sentidos como efeitos da existência, da maquinaria do cotidiano e do constante exercício de fluidez nas formas, criando outros territórios e ritmos do tempo, marés que levam e trazem. Tal navegação pode ser traduzida como subjetivação, o pesquisador buscando-se em fragmentos de imagens, em lembranças revividas e nas palavras que transbordam do ver: “baseio-me na noção relacionada ao eterno movimento de criação, movimento, abertura e conexão” (KIRST, 2003, p. 43)

Os encontros do cartógrafo-pesquisador com as visualidades são o que põem em movimento os processos de territorialização-desterritorialização na pesquisa cartográfica da cultura visual, são produtores de afetos. Nos delicados movimentos do devir perante a imagem, o pesquisador encontra espaço para lhe conferir novos sentidos, por meio da palavra, da escrita ou do silêncio, revelando assim que apenas aquelas imagens, que de algum modo se harmonizam com a sua jornada, se mostram dignas de serem traduzidas e acolhidas com toda a sensibilidade e encanto (KIRST, 2003). Dessa forma, se quisermos falar em um “[...] elemento fundamental para uma prática cartográfica, este seria o encontro” (COSTA, 2014). O encontro como devir:

Encontram-se pessoas (e às vezes sem as conhecer nem jamais tê-las visto), mas também movimentos, ideias, acontecimentos, entidades. Todas essas coisas têm nomes próprios, mas o nome próprio não designa de modo algum uma pessoa ou um sujeito. Ele designa um efeito, um ziguezague, algo que passa ou que se passa entre dois como sob uma diferença de potencial: “efeito Compton”, “efeito Kelvin”. Dizíamos a mesma coisa para os devires: não é um termo que se torna outro, mas cada um encontra o outro, um único devir que não é comum aos dois, já que eles não têm nada a ver um com o outro, mas que está entre os dois, que tem sua própria direção, um bloco de devir, uma evolução a-paralela. (Deleuze; Parnet, 1998, p. 6)

Encontrar é, portanto, um agenciamento, um “estar no meio, sobre a linha de encontro de um mundo interior e de um mundo exterior” (ibid., p.44). É num agenciamento que os enunciados se forjam, mergulhados em um manto escarlate

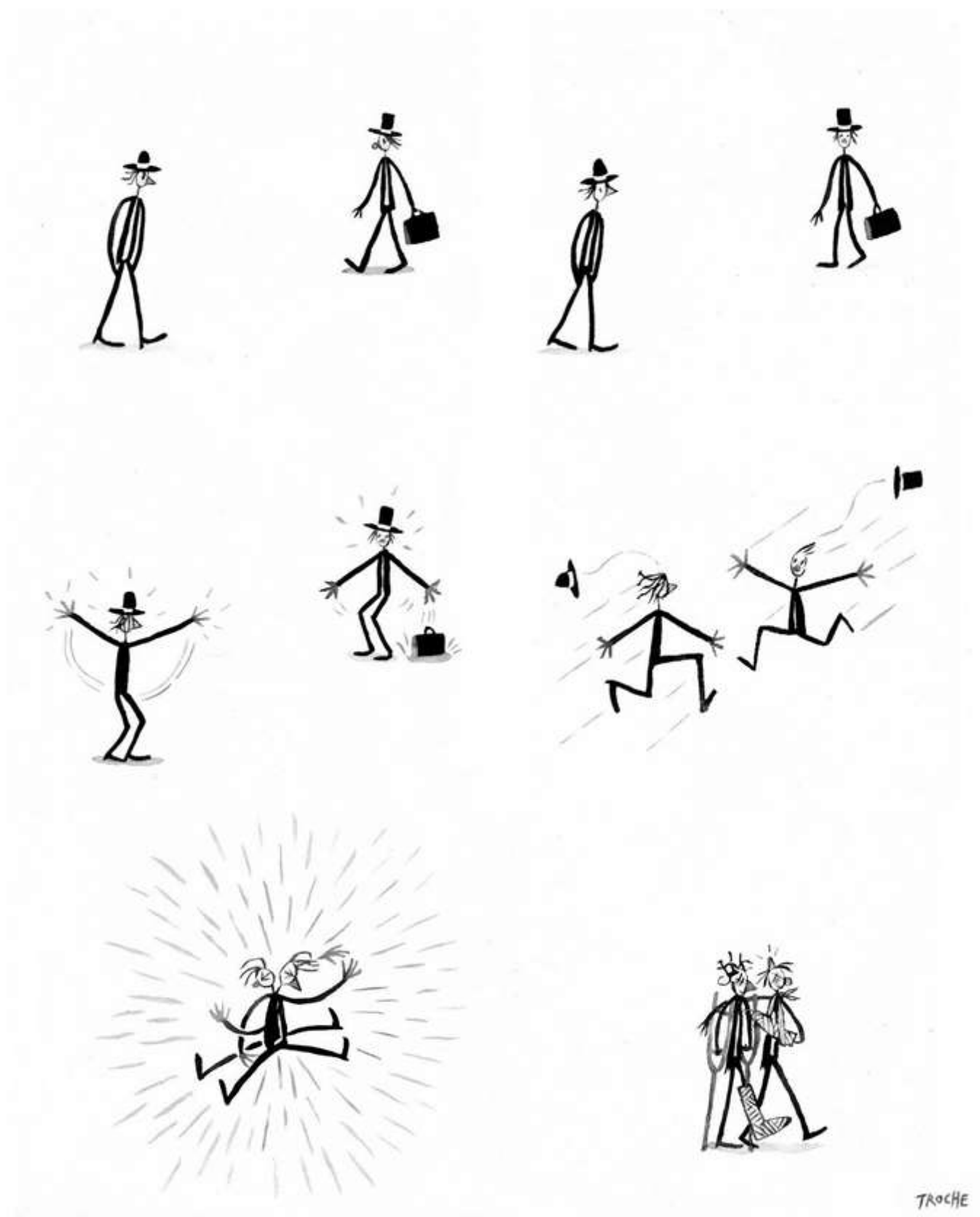
profundo. Deleuze e Parnet (1998) explicam não haver sujeito por trás dos enunciados, eles não se referem a sujeitos de anunciação, apenas a um coletivo. Os enunciados são produtos de agenciamentos sempre coletivos, fragmentos de um jogo de forças que ecoa em nós, pondo em questão: territórios, mentes, populações, multiplicidades que se entrelaçam, emaranhamentos de devires e afetos, acontecimentos ocultos, que pulsam em todos os lugares, ao sol ou nas sombras, neste universo onde o desconhecido se desdobra:

A condição para selecionar o que fará parte de sua pesquisa é a força do encontro gerado. Antes de se perguntar se determinada coisa é ou não importante, o cartógrafo procurará pensar se houve ou não encontro com esta coisa. [...] Na pragmática de uma cartografia, a importância é antes uma portância. [...] É preciso, então, que a gente entre em contato com as coisas para que as coisas nos façam pensar e sair do lugar. Sair do lugar não é simplesmente se deslocar; envolve outro tipo de deslocamento. Trata-se de um deslocamento das ideias prontas, daquilo que está naturalizado, do “é assim mesmo”, do óbvio, sem surpresas, do que parece estar desde sempre já dado. Em outras palavras, trata-se de um deslocamento do olhar. (Costa, 2014, p. 73)

Ao analisar os diferentes encontros, o mapeamento dialoga com múltiplos subdiscursos presentes tanto no centro quanto nas margens dos sistemas de pensamento, políticas ou práticas dominantes. Isso sem ignorar o contexto mais amplo em que o discurso se insere e o papel dos discursos hegemônicos na delimitação do que pode ser dito ou escrito (GOROSTIAGA, 2017):

O poder reside no espaço entre o sujeito e as coisas do mundo, pois transborda dos objetos e das paisagens quando o sujeito se dispõe a falar. Na produção discursiva sobre o que se vê, o visto toma a intimidade do enunciator e já não se pode separar o visto, o dito e o sujeito e, em consequência, saber e poder. As discursividades/visibilidades, portanto, são territorializadas conforme as práticas nas quais os sujeitos, em grupos sociais, estão imersos. Tudo o que pertence ao cotidiano, está “encerrado” em discursividade. (Kirst, 2003, p. 50)

UM CAFEZINHO



UM ABRAÇO

*quando nos encontramos e nos abraçamos por apenas
alguns segundos, quando coloquei minha cabeça ao lado
da sua e o seu tronco por poucos instantes se colou
ao meu tronco, com minha mão pousada nas suas
costas, sobre sua pele, sobre sua coluna
vertebral, nisso que se define normalmente como um abraço
de cumprimento, de duas pessoas que não se veem há
algum tempo e por algum tempo se abraçam
para celebrar a alegria do encontro, do reconhecimento
do rosto, do corpo, da vida mútua, esse abraço
comemora, numa pequena intimidade, um encontro,
ainda que, de modo furtivo, um pequeno lapso de tempo, dois ou
três segundos, pouca coisa mais ou menos do que
isso, esse abraço que envolve meu tronco no seu tronco, de
onde brota o seu corpo, de onde nascem os seus membros
e por onde circulam fluidos e voltagens elétricas em
rajadas ínfimas regulando o tônus que dá integridade ao
seu corpo, que faz com que seu corpo esteja de pé,
na minha frente, comandando seus braços a se entrelaçarem
nos meus nessa configuração que caracteriza o abraço, esse e
qualquer outro, nesse abraço em que nossos corpos se tocaram e
que por poucos segundos senti sob a minha
mão suas costas, sua espinha dorsal e suas costelas sob meus dedos,
em que senti ou intuí que seu coração batia ali dentro
comandando a maquinaria do seu corpo, impulsionando
sua vida, pensamentos, sonhos, memórias, a prosseguir
no dia, no tempo, sob a minha mão espalmada em
suas costas, sob a pressão delicada (ou dedicada) dos
meus dedos, o arcabouço que protege sua vida,
a vida que circula em seu tronco, por míseros instantes
colados ao meu tronco, quando seus seios se
colaram ao meu peito, quando seu coração
se aproximou do meu pelo tempo que costuma*

*durar o abraço, na duração dos braços e do tronco,
na duração do corpo, da mão espalmada sobre suas costas,
no tempo nem imenso nem ínfimo que perdurou
nesse abraço em que se abraçaram as vidas, os sonhos,
os pensamentos, os sorrisos entrelaçados, como os braços,
como os troncos aproximados, unos quem sabe, durante
um espaço de tempo incomensurável, eu diria, mas
efetivamente sentido pelo corpo e transmitido pelos meios
elétricos e químicos ao lugar em que se dá a geração
destas palavras, em que brotam as ideias que se
armazenam e perduram no meu corpo, que se abraçam à minha
vida a partir daquele abraço que pouco ou quase
nada durou em matéria de tempo cronológico, mas que
insiste ainda agora, aqui, quando me invade a forma
do seu tronco colado ao meu naquele dia em que nos
encontramos
(MEIRA, 2014, p. 17–18)*

Reflexão, palavra que ressoa em múltiplos sentidos: um ato de ponderar, de meditar com prudência, e um espelho de inúmeras imagens, onde o pesquisador-cartógrafo se vê entrevistado. É um jogo de espelhos, refletindo desejos, formação, memórias que criam reflexos do objeto. Assim, na produção da pesquisa nasce a expressão das sensações, percepções e afetos do cartógrafo. O objeto se revela, vivo e palpável, como uma manifestação das experiências vividas, e o pesquisador, mergulhado na obra criada, torna-se parte do reflexo, entrelaçado na trama de poder criado no espaço entre os dois, territorializando os dois. Nesse encontro entre sujeito e objeto, a cartografia se desvela como poesia em movimento: “A produção do objeto de pesquisa poderia ser vista como expressão possível das sensações, percepções e afectos do cartógrafo” (KIRST et al., 2003, p. 97). Nesse processo de identificação o objeto se forma, ele não existe a priori do encontro, mas advém dele. O objeto do conhecimento se dá na relação, numa enunciação:

Esta – a coisa da linguagem – não é um *quid* que possa ser procurado como uma hipótese extrema para lá de todas as hipóteses, um último e absoluto sujeito para lá de todos os sujeitos, ferozmente ou de maneira

beata mergulhado em sua obscuridade. Uma tal coisa sem relação com a linguagem, um tal não linguístico, só o pensamos, na verdade, na linguagem, através da ideia de uma linguagem sem relação com as coisas. Ela é uma quimera no sentido espinosano do termo, isto é, um ser puramente verbal. A coisa mesma não é uma coisa – é a própria dizibilidade, a própria abertura que está em questão na linguagem, que é a linguagem, e que na linguagem constantemente supomos e esquecemos, talvez porque ela própria é, em seu íntimo, esquecimento e abandono de si. Nas palavras de *Fédon* (76 d 8), ela é aquilo que sempre divulgamos ao falar, aquilo que não cessamos de dizer e comunicar e, no entanto, perdemos sempre de vista. A estrutura de pressuposição da linguagem é a própria estrutura da tradição: nós pressupomos e *trímos* (no sentido etimológico e no sentido comum da palavra) a coisa mesma na linguagem, para que a linguagem possa referir-se a algo (*kata tinos*). O chegar ao fundo da coisa mesma é o fundamento sobre o qual algo como uma tradição pode se constituir. (Agamben, 2015b, p. 18)

Nas palavras de Kirst (2003, p. 44): “a imagem não pode ser separada das palavras em sua referência porque ela mesma já se constitui como narrativa”. O objeto de conhecimento pressupõe, assim, uma linguagem que a própria expressão da dicibilidade se mantém não declarada naquilo que é proferido acerca daquilo que é objeto de tal proferimento, resultando em uma perda de sua própria cognoscibilidade no que concerne ao conhecimento do que se busca conhecer (*ibid.*). Nesse contexto, como defende Costa (2014), o conhecimento de algo também implica na manipulação desse algo, conferindo-lhe o toque de nossas mãos e a marca de nossas impressões digitais. Para o autor, isso remete à valorização do corpo, à mão, enquanto sensibilidade tátil no contato com as coisas e nas operações que daí se desdobram. Manipular é trazer para a mão aquilo que antes pertencia ao suposto domínio mental: “[...] todo achado cartográfico é, acima de tudo, resultado de uma pura manipulação” (p. 74). Complemento a ideia, todo achado cartográfico é, acima de tudo, resultado de uma pura manipulação no corpo da linguagem:

O grande instrumento de razão de uma cartografia é o corpo. [...] Dizer que uma cartografia é uma prática corporal nos parece algo interessante. Trata-se de uma autoria do corpo, de traçados do corpo no encontro com o mundo, de trajetos corpo/autorais. (*ibidem.*)

Kirst (2003) nos conta que é na complexidade da contemplação da imagem, que se desvela a impossibilidade de influências preestabelecidas, de um saber desprendido da vivência. É a coexistência que entrelaça ambos: olhar e imagem em uma mesma dança de tempo, a visualidade. A imagem desdobra-se, dobra-se e preenche o sujeito do olhar e por

ele é preenchida, como se só ali, no limite do que os compõem, eles pudessem perceber a si mesmos em sua existência:

As expressões encontradas em cada depoimento que uma imagem pode propiciar, podem ser pensadas como segmentos, articulações, espaços de auto-suposição, reflexão ou ainda territórios cartografados pelo olhar. [...] Através do discurso ou da captação dos sentidos do texto imagético, o desejo toma certa materialidade, “corporifica-se” e, assim, podem ser investigados seus processos de simulação e sua face recém-inaugurada. A intenção é se fazer sensível às “verdades” produzidas pelas imagens. Para que se possa pensar sob o ponto de vista do social, é preciso cartografar como os desejos são aprisionados e arrastados uniformemente (trajetos subordinados a pontos fixos/endurecimento de segmentaridades/ponto de cruzamento ou ressonância massiva entre os olhares) na criação de certos regimes de verdade que virão a ser a lente por onde passarão a maioria dos olhares. (Kirst, 2003, p. 47)

O navegar cartográfico, assim, não pode ser entendido como uma metodologia, um caminho (*hódos*) para alcançar um fim (*metá*), como explicam Passos, Kastrup e Escóssia (2017). Os autores defendem que seria preciso inverter a palavra *metá-hódos*, construindo *hódos-metá*. Seria, portanto, não um caminho para um fim, mas um fim que é caminho. Partindo dessa ideia, o fim encerra o caminho em si, de forma que ele nunca chega, pois é sempre movimento: “uma meta existe para ser um alvo,/Mas quando o poeta diz meta/Pode estar querendo dizer o inatingível” (GIL, 1982, vv. 4–6). Podemos nomear, ousadamente, o processo cartográfico como uma *Hodologia*:

A cartografia, assim, pode ser pensada como “máquina” que tem incorporada a emergência, a finitude, a criação, a produção/destruição. Não está ligada, portanto, à vontade racional fixa, unívoca e representacional, mas ao inconsciente, que se estende por sobre tudo, para além da história que conhecemos em direção às origens do humano. O maquínico cartográfico se caracteriza não porque faz retomar o mundo em forma de ficção, mas porque o mundo recriado adentra o sujeito e pode modificá-lo, sobrevivendo na medida em que opera pontos de vista e “encorpa” subjetividades. Neste sentido, a cartografia se configura, como uma máquina de tipo exopoiético, pois produz mundos, redes de significações. Também pode ser considerada como máquina autopoiética, pois se produz através de uma dobra, ou seja, como efeito da subjetividade que registra o mundo. Desdobramentos e redobramentos, gerados pela pesquisa, podem aproximá-la de seu papel no engendramento das subjetividades. Do ponto de vista cartográfico, existe uma aliança móvel, uma dança onde o momento do sujeito penetra o momento do objeto, acabando por formar instantes mútuos nos quais sujeito e objeto somem e fazem surgir um testemunho do tempo em algum lugar. (Kirst *et al.*, p. 99)

PENSANDO ALGUNS PARÂMETROS FUGIDIOS PARA CARTOGRAFIAR AS CULTURAS VISUAIS

Independentemente da liberdade necessária ao criar mapas, alguns parâmetros devem ser assumidos pelo pesquisador, pois o mapa, como dito, é uma forma de poder, um dispositivo de subjetivação, que, historicamente, foi muito caro ao poder soberano. Isso é, os mapas sempre estiveram entrelaçados no jogo do poder, eram formas de visualizar o mundo conhecido e os campos de batalha. Por isso, eles sofrem influências do poder soberano que desponta dos patronos e das cortes régias, da elite e de instituições impolutas, que regem os limites do mapa, o trilhar das terras. Sobre esse controle, o cartógrafo embute no entrelaçar das palavras, que no mapa repousam, a verdade do mundo, pela inclusão do que deveria ser conhecido e pela exclusão do que deveria ser ocultado, seguindo os ditames do poder soberano. O cartógrafo é, portanto, aquele que molda os versos nas páginas do saber que o mapa compõe ao criar o mundo. Ao escrever, ao desenhar, o poder que manda no cartógrafo acredita restringir o trilhar somente à senda traçada, como um guia tirânico de mentes ávidas. O mapa pode ser potência de liberdade ou uma tentativa vã de naufragá-la, como se os sonhos exploratórios do leitor fossem navios sem vento, presos ao jugo do poder, perdidos na maré das verdades impostas pelo poder soberano (MIRZOEFF, 2016a; AGAMBEN, 2009a; PAULSTON; LIEBMAN, 1993).

Estabelecer alguns parâmetros para a pesquisa, assim, é compreender que se está compondo as relações de poder e, por isso, é necessário tomar uma posição política. O que se escolhe colocar e não colocar expõe uma determinada construção de mundo, ou desejo de. Por outro lado, qual seja o mapa, ele sempre terá espaço, “[...] espaço que pode ser reivindicado por comunidades intelectuais cujo discurso ainda não está representado no mapa” (PAULSTON; LIEBMAN, 1993, p. 12). Novamente, recaímos na impossibilidade do fechamento da linguagem, que sempre é campo de disputa.

O primeiro ponto a ser explicitado é que o pesquisador-cartógrafo enfrenta um desafio ao navegar em águas desconhecidas, que diferem de metodologias tradicionais. Aqui, os resultados não são tesouros prontos para serem encontrados, mas sim construções artísticas, como esculturas delicadas esculpidas pela narrativa do autor. A prática interpretativa, por sua vez, assemelha-se a um intrincado balé, em que cada movimento ganha vida e significado no palco da compreensão - Agamben (2015a) vai dizer que a dança expõe o movimento como medialidade... - Nesse horizonte de perspectivas entrelaçadas, lançam-se olhares compassados sobre a trajetória investigativa,

encontrando nelas imagens que ecoam no tecido social, como reflexos em espelhos refletindo tempos e pessoas. Resultados imensuráveis emergem, escapando às métricas frias, e se revelam na trama relacional, entrelaçados no diálogo com a sociedade que os nutre:

Conectividade, multiplicidade são palavras que precisam estar presentes, uma vez que o foco está no que acontece ‘entre uma imagem e outra(s)’, ou seja, a partir das redes de conexão que se estabelecem e produzem um novo relato, tecendo novos desdobramentos para quem olha determinado objeto. (Valle, 2020, p. 9)

O segundo ponto, derivado do primeiro, é que o cartógrafo precisa estar em movimento, afetando e sendo afetado por aquilo que cartografa: “o cartógrafo cartografa sempre o processo, nunca o fim. Até porque o fim nunca é na realidade o fim” (COSTA, 2014, p. 69). Ele investiga um processo e não a representação e um objeto, percorrendo caminhos não lineares (KASTRUP, 2017). O cartógrafo está e é o meio, a medialidade, sua função é “dar passagem, fazer passagem, ser passagem” (COSTA, 2014, p. 75), construindo sua pesquisa como gesto:

O gesto é, nesse sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Ele não tem especificamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. Porém, como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, em sua essência, sempre gesto de não ter êxito na linguagem, é sempre gag no significado estrito do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para suprir um vazio de memória ou uma impossibilidade de falar. (Agamben, 2015a, p. 48)

O terceiro parâmetro é que esse caminhar sem fim se dá não com a coleta de dados, mas com a produção deles, sempre colocando em questão as forças que julgam o que é certo e o que é errado, e entrelaçando pistas que orientam os percursos a serem pesquisados (PASSOS; BARROS, 2017; COSTA, 2014): “ali onde a verdade gagueja, no pé vacilante da verdade, que ele pega carona” (COSTA, 2014, p. 75).

Do gaguejar, surge a possibilidade do quarto parâmetro, contemplar as teias que envolvem o olhar, buscando vislumbrar a dança sutil entre o olhar do artífice da imagem e os possíveis espectadores, como se fosse uma coreografia maquínica. Buscando as expressões que se desvelam em cada testemunho que uma imagem evoca, imaginadas como pedaços de um quebra-cabeça meticulosamente montado, de conexões íntimas,

espaços onde a auto conjectura floresce e a reflexão encontra seu refúgio, em territórios cartografados pelo olhar, onde as paisagens da alma se revelam:

Sem dúvida, o olhar é mistério vibrante, envolvendo as delícias da sedução de estar frente a frente com o mundo, com saciar a fome de apropriar-se de territórios e criar imagens daquilo que se quer ver. (Kirst, 2003, p. 43)

O quinto parâmetro: ao pensar as relações que cada imagem tece em sua rede, o cartógrafo precisa conceitualizar. Como o caráter instituinte da cartografia se liga à explicitação de sensações, nos encontros com os objetos, é preciso conceitualizá-las, pois, pela sensação não ter local próprio, ela “[...] é ‘intermezzo’, é a exigência do mundo, demanda irresistível de fabulação e guia de procedimentos” (KIRST et al., 2003, p. 98). É necessário, no entanto, entender conceito como multiplicidade, fruto de uma associação de componentes heterogêneos que o tornam singular e composto:

Singular porque toda criação é uma singularização e composto porque a criação aqui é realizada por elementos heteróclitos. [...] O caráter composto do conceito é o que lhe confere consistência. Segundo Deleuze e Guattari, a consistência diz respeito ao grau de indiscernibilidade do conceito, isto é, aquilo que se passa nas regiões de vizinhança ou de contágio, o que se passa entre os domínios. (Passos; Benevides, 2003, p. 87).

Os últimos dois parâmetros são o de, justamente, ser consistente - buscando “[...] a coerência conceitual, a força argumentativa, o sentido de utilidade dentro da comunidade científica e a produção de diferença; enfim, o rigor científico” (KIRST et al., 2003, p. 97) - e o da intencionalidade:

Ela [a pesquisa cartográfica] tem como objetivo arrancar o percepto das percepções, do objeto e dos estados de um sujeito percipiente. Bem como arrancar o afecto das afecções, passagem de um estado a outro. A cartografia busca extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. E, para isso, de acordo com cada autor, o método e sua invenção são a própria pesquisa, enquanto a sensação é o próprio pensamento ou aquilo que faz com que o cartógrafo se impressione e expresse sua relação com as coisas que o tocam. (Kirst et al., 2003, p. 98)

São justamente o sexto e o sétimo parâmetros que me remetem ao livro de Rodrigues (2012), *O ensaio como tese*. Bem verdade que todo o processo de cartografia explicado aqui permite inúmeros paralelos entre as ideias desse autor com os caminhos tomados pelo cartógrafo, como, por exemplo, a necessidade e a assunção de um trabalho

criativo. Assim como a intencionalidade é fundamento para uma pesquisa cartográfica, segundo Rodrigues, ela é fundamental para a construção de um ensaio que, somado a uma unidade de sentido, transforma a tese em um produto único. Diz o autor:

[...] a interpretação e análise dos dados colhidos e sua convergência natural a um objetivo dão o sentido a qualquer expressão, ainda que de uma tese científica. Reflexão e capacidade de descrever o percurso de combinação das ideias é o que concede ao texto *intencionalidade e unicidade de sentido* [...]" (Rodriguez, 2012, p. 71)

Na visão do autor, sendo o pesquisador aquele que escolhe livremente a construção da progressão do texto, é preciso intencionalidade, que, ao ser aprimorada, vai conferindo unidade e sentido ao texto redigido. O argumento que compõe a tese é o que a direciona e, portanto, é preciso que ele apareça bem definido. Entretanto, os bons argumentos da tese-ensaio se combinam, interagem, discutem, encontram-se e desencontram-se, afastam-se e fazem as pazes, atraem-se e se apaixonam diretamente ou se ferem de morte, embora inconscientemente se desejem como protagonistas e antagonistas (ibid.). Logo, não há como existir uma tese-ensaio sem um personagem que a conduza, personagem-argumento, assim como numa narrativa literária. É claro, como expõe Rodriguez, esse personagem pode ser tanto individual, como um coletivo. Coadunando com a ideia da cartografia como uma ciência nômade o autor categoricamente diz que personagens arquetípicos de nada servem à ciência, pois são uma ideia totalitária ou preconceituosa generalizante e incapaz de interação eficaz:

Expor uma tese científica em termos de ensaio significa poder abandonar grandes ideias eixo explícitas, preferindo analisar vários aspectos de um tema de forma aparentemente independente. É um modo arriscado de se construir a tese, porém harmônico à constatação de que a coerência do texto não se consegue enunciando, mas encadeando temas. (ibid., p. 76)

Aproximando-se mais ainda do que até aqui foi discutido como cartografia, Rodriguez diz que, assim como na literatura, além de personagens, uma tese necessita de um conflito. Uma tese bem desenvolvida seria como uma novela, que não progride determinada por um único conflito, mas por diversos que "[...] se interligam, mas que em determinado momento têm de ser dispensados do enredo, pois o texto não pode terminar todos " (ibid., p. 77). Portanto, é preciso que o autor se posicione levando até às últimas consequências suas ideias, sabendo que se evidenciarão as contradições ou totalitarismos.

Para alcançar esse objetivo é importante que o ensaísta construa a sua redação entendendo, como todo bom cientista humano, o diálogo entre a pesquisa e a literatura, intencionalmente arquitetando a construção de sua redação, estabelecendo conflitos, transformações, ritmos, intertextualidades e demais da literatura (ibid.). Essa construção literária:

[...] tem de permitir que o leitor acompanhe o percurso argumentativo, participando da progressão do pensamento do autor, assim como compartilhando suas dúvidas e incertezas, suas conclusões provisórias, suas leituras incompletas, não importa em afirmar que deve mostrar o processo real de sua construção de tese”. (p. 85)

Por fim, a tese-ensaio não pode fechar conclusões, como a cartografia ela deve se assumir aberta a cada leitura, de forma a se fazer sempre outra no encontro com os diferentes leitores. O autor da tese-ensaio deve assumir e trabalhar com a ideia de que sua escrita se dá como uma composição narrativa, que anuncia elementos com conflitos suficientes para que os leitores acompanhem o processo de combinação e transformação das ideias e possam complementá-las ou delas duvidar (ibid.).

A pesquisa cartográfica, portanto, pode ser de viés ensaístico e é por esse viés que o mapa desta pesquisa foi construído, numa tentativa de visualizar relações entre imagens, corpos e educação, arranjados de tal modo que são mapeados de diferentes formas, inclusive, como uma espécie de *Studiolo*: “nos Palácios renascentistas *studiolo* era o nome dado ao pequeno quarto no qual o príncipe se retirava para meditar ou ler, rodeado pelos quadros que amava”(AGAMBEN, 2021c, p. 9). É nessa perspectiva que, nos passos de Agamben, as imagens recebem comentários e, consequentemente, pressuponho “[...] que o momento em que a obra foi produzida não coincide necessariamente com o de sua legibilidade” (ibidem.), mas, por outro lado, o presente é justamente o momento em que a obra chega à legibilidade e, portanto, todas são presentes:

A cartografia, em suma, trabalha com a atribuição de sentidos em relação aos percursos de uma investigação, uma leitura particularizada - e consciente de sua particularidade, sua condição relativa - que considera saberes diversos, e outras tantas informações e expressões como inventores da complexa condição humana nos devires da produção de conhecimento. (Kirst et al., 2003, p. 100–101)



CORPOS OCIDENTAIS: UMA PEQUENA HISTÓRIA

O corpo é uma entidade, se assim podemos o chamar, tão ingovernável como a própria vida que, apesar de tudo, “ainda floresce” (“Je Vous Salue Sarajevo”, 1993).

UM CAFEZINHO

O corpo transcende o dado e o finalizado. Ele se revela como pura medialidade, impossibilitando qualquer existência além ou anterior a si mesmo. Nossa própria existência se desenrola unicamente por meio e com o corpo, que é fruto nutrido nas relações culturais. O corpo é uma encarnação linguística, uma manifestação da imaginação e da imagem sonhada pela sociedade e por cada ser humano sobre si mesmo. Ele constitui-se em territórios, com suas marcas distintas e temporais; é plural; é nômade; principalmente, carrega suas lutas³⁷. O corpo, portanto, é um construtor histórico-cultural, intrinsecamente ligado a um contexto sócio-genético. Não há somente cultura no corpo, mas é a cultura que nos permite compreendê-lo. Em outras palavras, o acesso ao objeto, nesse caso o corpo, só é possível por meio da linguagem, que se torna o próprio objeto. Sob essa perspectiva, uma cultura que nega o corpo apaga as imagens carnis, relegando-o a um mero local de sobrevivência da carne. Essa desconexão entre a vida e sua própria forma de existência impossibilita a vivência plena de diferentes

³⁷ A inclusão deste período agradeço à inteligente sugestão da professora dr^a Maria Luiza Süsssekind.

aspectos no processo de construção do conhecimento, na socialização e na criação poética da vida. O corpo torna-se local de envelhecimento, degradação e morte.

Nessa estranha e incerta dicotomia entre corpo e mente, entre corpo e uma alma orientadora, o ser humano se aliena, exterioriza o interno e se despoja das próprias condições de humanidade. Uma sociedade que separa corpo e mente inevitavelmente negligência ou desconhece essa interconexão, dissociando o zoé da bios, a vida puramente biológica do modo de vida. O corpo é relegado a sua vida meramente biológica, que aprisiona o ser humano em uma existência de privações, onde o corpo se torna um local de realização de uma biopolítica. Por outro lado, a mente, ou a alma, carrega o modo de ser da vida que transcende o corpo, não sofre e não é objeto de julgamento nos domínios terrenos. O corpo se tornou odiado e rejeitado em uma cultura paradoxalmente hedonista. Para alguns, o corpo é visto como um território a ser abandonado, transferindo-se para um objeto artificial em algum futuro distante, garantindo a imortalidade e negando o corpo de forma absoluta, tornando-o um receptáculo que abrigará uma mente paradisíaca no éter do eterno. No entanto, até que esse paraíso prometido seja alcançado, é necessário moldar o corpo à própria imagem desejada. Não se trata da imagem do corpo em si, mas da imagem que se almeja, temporariamente aprisionada por esse invólucro de órgãos. Dessa forma, o corpo como construção cultural se converte no corpo da negação. Transformar o corpo por meio de técnicas torna-se uma busca incessante para alcançar uma imagem ideal, mas que inevitavelmente se revela uma corrida desesperada rumo ao vazio. Por outro lado, quem é que pode dizer o que é o corpo do outro?

Diversas bibliografias dão força ao argumento do corpo como um constructo em um processo histórico-cultural: a coleção *História do Corpo* (2012; 2011; 2012) organizada por Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello e a *História da Sexualidade* (2020a, 2020b, 2020c) de Michel Foucault são excelentes exemplos. Pellegrin (2012) apresenta inúmeros argumentos em seu capítulo dentro da coleção supracitada, de como o corpo é moldado pela relação com a materialidade: os calçados que dizem a maneira de andar, as lareiras e fogões que encurvam as mulheres, os bancos para as igrejas que dão novas posturas aos fiéis, a relação com o espaço público que impõe maneiras de portar o corpo, dentre inúmeras outras.

Goellner (2013) nos diz que o corpo é uma criação que recebe distintas marcas em tempos, lugares, conjunturas econômicas, grupos sociais, étnicos e assim por diante. Não

é, portanto, ainda segundo o autor, algo inato nem mesmo universal: o corpo é transitório, mutável e volúvel, sujeito a diversas intervenções conforme os avanços científicos e tecnológicos de cada cultura, bem como suas leis, códigos morais, as representações que forja sobre os corpos, os discursos que sobre ele emite e reproduz. Para além de músculos, ossos, vísceras, reflexos e sensações, o corpo abarca vestimentas e adereços que o adornam, intervenções que se realizam nele, a imagem que se projeta dele, máquinas que se acoplam, sentidos que nele se incorporam, silêncios que por ele ecoam, vestígios que nele se exibem, a educação de seus gestos... enfim, é um sem-fim de possibilidades sempre recriadas e a serem desveladas (ibid.). Não são, portanto, as semelhanças biológicas que o definem, mas essencialmente os significados culturais e sociais que a ele se atribuem. A linguagem possui o poder de nomeá-lo, classificá-lo, definir suas normalidades e anormalidades, dentro das trocas culturais permanentes: “os nomeares sobre o corpo se ajustam e se desajustam em relação aos contextos que vão sendo produzidos nessa[s] relação[ões], ao longo do tempo” (KATZ, 2010, p. 24). Aqui, fica claro que os corpos, como as culturas, portanto, são imensuráveis em suas múltiplas existências:

Sim, pois, na verdade, o corpo não é algo unificado; de onde vem a dificuldade de responder à questão “o que é o corpo?”. O corpo é objeto múltiplo, que pode representar dimensões bastante diferentes da vida, tais como a sensibilidade, a expressão ou a verdadeira mecânica ligada ao trabalho. Ele evoca numerosas imagens, sugere múltiplas possibilidades de conhecimento. Além disso, o corpo é sempre algo inabarcável. Toda via, desde que se saiba que ele não é objeto homogêneo, é importante estudá-lo pois, em muitos casos, é por meio dele que nós revelamos como o mundo é construído. (Vigarello, 2000, p. 229)

Levando em conta a incapacidade de dizer “o que é o corpo”, em última instância de produzir sua identidade, não obstante, é preciso pensá-lo. Para isso, neste vilarejo, diferentes ideias habitam seus espaços sempre compartilhados, como uma comunidade sem nenhuma condição de pertencimento e, também, sem a simples ausência de condições, mas aqui se pertence como o próprio pertencimento, são pensamentos singulares que procuram não reivindicar identidade (AGAMBEN, 2013b). Entretanto, não seria isso a própria ideia da cartografia: permitir ligações imprevistas de caminhos realizados pelo leitor, de modo que o que no mapa aparece torna-se o pertencer em si mesmo?

A imagem do corpo grego, ainda hoje encantadora e venerada, desvenda-se como um testemunho dos ideais estéticos da época. Na verdade, esse corpo era uma criação idealizada, refinada e esculpida ao compasso dos padrões vigentes, indicando que era um artifício concebido pela civilização. Desse modo, a imagem ideal correspondia ao conceito de cidadania, almejando alcançá-la por meio de exercícios e reflexões. O corpo era vislumbrado como um elemento de glorificação e interesse estatal. A nudez corporal despertava admiração, sendo considerada uma expressão e exibição de saúde. Os gregos valorizavam a beleza de um corpo sadio e harmonioso, que simbolizava sua vitalidade, aptidão atlética e fertilidade. Cada fase da vida carregava consigo sua própria beleza, e a busca pela perfeição abarcava não apenas a estética, mas também a corporeidade e a sabedoria, pois um corpo formoso era tão crucial quanto uma mente resplandecente (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011):

Foi a partir do corpo como imagem que a noção de integridade pôde ser pensada. O corpo é reinventado mediante um ideal que lhe é externo e que o deslocará da natureza para a pólis: o corpo do cidadão era um artifício a ser criado, que deveria ser treinado e aprimorado. [...] A beleza, no entanto, não está no corpo ou no trabalho do artista, uma vez que o belo grego não é categoria artística; antes supõe um discurso filosófico. Trata-se de ideal suprassensível, realidade imóvel e transcendente, da qual a beleza física é imitação longínqua e degradada. (Matesco, 2009, p. 9–10)

No fundamento do pensamento ocidental emergem dualidades entrelaçadas como fios tecidos por mãos humanas: corpo e alma, Eros e Tânatos, matéria e espírito, aparência e essência, corpo e mente, sensível e inteligível, moldando concepções de corpo, imagem e representação no tecido do Ocidente. A filosofia, com seus alicerces binário-pitagóricos, constrói uma lógica de pensamento que semeia a mente ocidental com a imortalidade da alma, como fruto de uma dualidade preciosa, que exige ser guardada com zelo (MATESCO, 2009).

Com o domínio do cristianismo, uma nova percepção do corpo emergiu, eis que deixou de se associar à beleza e passou a ser tido como fonte de pecado, qualificado como "proibido". O cristianismo e sua teologia, por longos tempos, evitaram interpretar, criticar e transmutar as imagens concernentes ao corpo. Uma das razões reside na própria história do cristianismo, marcada por uma relação complexa com o corpo. Durante eras, a espiritualização e o controle do que é material prevaleceram como primordiais. Segundo Barbosa, Matos e Costa (2011) foi Santo Agostinho, bispo de Hipona, nas terras da contemporânea Tunísia, quem lançou uma densa sombra de vergonha sobre a nudez do

paganismo. Face ao Deus cristão, que permeava tudo, homens e mulheres deveriam ocultar seus corpos. Nem mesmo entre os casais, na intimidade, ele deveria ser plenamente revelado. O pecado habitava em tudo. O cristianismo reprimia constantemente o corpo, todavia também o glorificava, sobretudo por intermédio do corpo sofredor de Cristo. A dor física era valorizada por seu significado espiritual: “deve[-se] imitar o Cristo ao copiar sua virtude mais do que sua aparência, ou seja, produzindo eficácia semelhante: deve ser à imagem de Cristo, como milagre e santidade” (MATESCO, 2009, p. 14).

O texto de Gélis (2012) apresenta diretamente essas mudanças no cristianismo, do corpo sagrado ao corpo odiado. O corpo de Cristo, Deus reencarnado, era parte do fascínio e construtor de um imagético que era, inclusive, utilizado como amuleto. O corpo do Salvador passou por várias construções, seu sofrimento foi da *paixão* a tormentos ocultos, chagas menos valorizadas como a língua transpassadas depois da coroação de espinhos e sofrimentos morais, ao “Jesus flagelado”. Cristo torna-se pão a ser dividido e, numa relação de comunhão, ingerido. Ele foi menino da paixão, figura trágica, para depois tornar-se o doce “Menino Jesus”. Finalmente, o corpo de Cristo é encarnado nos fiéis: o martírio tornar-se o ideal. Inflige-se ao corpo “os castigos que ele merece” como carcaça já morrendo desde o nascer: ascese alimentar, por exemplo. Através do sofrimento o corpo se transforma, torna-se ele também santo e cobiçado por fiéis, que o querem carregar como amuleto: “reliquias e relicários que as contêm garantem um papel essencial de



Meduas (Caravaggio, 1596)

coesão social” (ibid., 94). É a imagem do corpo de Cristo, a representação do único corpo da teologia cristã, que cria a representação na Europa. Na idade média as imagens de Cristo não eram miméticas, mas transmutação da virtude dele como milagre e santidade: a representação como virtude, e não como figura, foi o fundamento da representação europa.



Nó, Companhia Deborah Colker (Divulgação, 20189)



Detalhe da obra Eros e Psique (Antonio Canova, 1793)

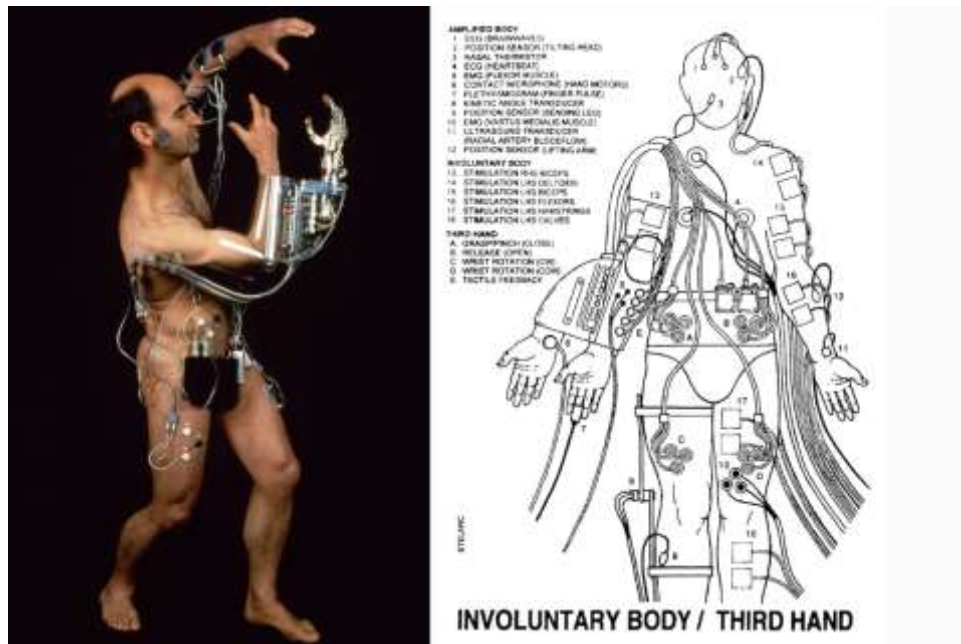
No emergir do Renascimento, os caminhos da ação humana foram “iluminados” pela ciência, entoando a melodia da liberdade do ser e o florescer da compreensão do corpo. A representação do corpo não pode ser desvinculada de uma construção ética que esculpe o primeiro humanismo italiano; o corpo destila uma profusão de sentidos, simultaneamente éticos e estéticos, tensionado pelas noções de harmonia, dignidade, essência, formosura e imitação. O avanço científico e técnico entrelaçou-se com os espíritos da era moderna, despertando um amor pela razão científica como única trilha do saber. O corpo, agora sob o olhar "científico", metamorfoseou-se em objeto de estudos e experiências. Do teocentrismo emergiu o antropocentrismo. O conhecimento científico, a matemática, em suma, o ideal renascentista: o corpo investigado, descrito e analisado, o corpo anatômico e biomecânico (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011; MATESCO, 2009):

A redescoberta do corpo, nessa época, aparece principalmente nas obras de arte, como as pinturas de Da Vinci e Michelangelo, valorizando-se, deste modo, o trabalho artesão, juntamente com o pensamento científico e o estudo do corpo (Rosário, 2006). A disciplina e controle corporais eram preceitos básicos. Todas as atividades físicas eram prescritas por um sistema de regras rígidas, visando a saúde corporal. (Barbosa; Matos; Costa, 2011, p. 27)

Os ideais iluministas arrefeceram a apreciação do corpo, resgatando a antiga dicotomia corpo-alma tecida na antiguidade clássica. Nas tramas desse dualismo se ergue uma concepção racional do ser humano, numa divisão corpo-mente, em que a última é o local de acesso à verdade. Dessa forma, cada ação que emerge do corpo se curva diante dos critérios, julgamentos, propósitos e influências da mente, substância pensante que transcende os limites do espaço e da matéria. Uma superioridade indiscutível, distinta, impalpável:

tendo Descartes (1596-1650) como um de seus expoentes. Em sua obra *Meditações Metafísicas* (1641), o filósofo discrimina as substâncias corpo e mente que constituem o homem, propondo que elas estão em constante tensão interagindo por meio da glândula pineal situada na parte inferior do cérebro. De acordo com essa compreensão, conforme comenta Churchland (2004), toda e qualquer ação desempenhada pelo corpo é submissa aos critérios, julgamentos, propósitos e influências da mente, substância pensante, não-espacial, não-física, distinta e, obviamente, superior ao corpo. (Berté, 2014, p. 73)

Para Descartes, o modelo do corpo é a máquina, o corpo humano é uma máquina que só é discernível das demais pela singularidade e suas próprias engrenagens (BRETON, 2013). O corpo humano é imagem e semelhança da máquina, criada por um Deus que só se revela pela razão. A partir do conceito-chave mecanicista, o iluminismo tece tramas que se espalham pelo ocidente, infiltram-se nas fibras do cotidiano humano. Segundo Berté (2014), essa dualidade se metamorfoseia em imagens que ecoam nas mentes e olhares, criando artefatos e ideias que costuram a cama da idade moderna, com sua colcha de retalhos bordada em dualidades que compõem um intrincado padrão de divisões, hierarquias e discriminações: homens, brancos, ricos, cristãos e heterossexuais se viram acobertados pela colcha da inteligência, da razão e da mente. Enquanto isso, mulheres, homossexuais, negros, índios, pobres, foram relegados a um plano secundário, uma esfera inferior, onde o desejo, o prazer, o sexo, o pecado, o sentimento, ganharam forma. É nessa divisão que o corpo se viu aprisionado, em um espaço marcado pelo estigma e pela marginalização.:



Imagens de Deus, imagens de homem, imagens de mulher, imagens de brancos e brancas, imagens de índios e índias, imagens de negros e negras, imagens de ricos e pobres, bonitos e feios, imagens de heterossexuais e de homossexuais. Assim, divisões, hierarquias, demonizações, normatizações e discriminações foram organizadas separando o “certo” do “errado”, o “virtuoso” do “pecador”, o “normal” do “doente”. (ibid., p. 73-74)



A artista Orlan apresentando se trabalho (<https://www.exibart.com/altrecitta/lintervista-orlan/>)

O pensamento iluminista, a partir desta divisão corpo-mente, negou a experiência sensorial e corporal, relegando o corpo a um plano inferior. Simultaneamente, a necessidade de controle e manipulação do corpo contribuiu para a delimitação do Ser como um ser moldável e explorável. O corpo passou a servir à razão (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011):

Essa evolução que diz respeito a toda Europa apareceu de maneira mais mítica nos anos de 1550-1560, o enquadramento do tempo, graças ao relógio público e depois o relógio de bolso, a descoberta de novos mundos além-mar, o domínio do espaço pelo aperfeiçoamento de novas técnicas de agrimensura e de cartografia, a invenção do telescópio que modificou as relações que o ser humano mantinha tradicionalmente com o cosmo:: Eis que "o céu muda"... Mas, na história da humanidade, a etapa da Renascença está cheia de ambiguidade. O aparecimento de uma nova dimensão da vida, com as esperanças e o entusiasmo que ela provoca, não podia acontecer sem sofrimento. A esperança de um mundo melhor, de um ser humano melhor se esfumaça quando a violência submerge tudo: violência na Europa ligada à crise da consciência religiosa e à retomada da Guerra, violência além-mar com a retaliação regulamentada no Novo Mundo. Mas resta desse momento uma valorização do presente do indivíduo que constitui, como se sabe, a originalidade da Renascença. É um outro tempo do mundo que se abre, uma outra consciência de corpo que se afirma. Um corpo inquieto que, do grande corpo coletivo paga muito caro esta sua emancipação. Porque esse corpo que é o ser humano faz agora passar para o primeiro plano de suas preocupações, para protegê-lo, cuidar dele, prolongá-lo encontra-se só no momento da morte, sem assistência moral do corpo da linhagem, desse grande corpo coletivo que, este sim, não morre jamais. Enfrentar essa solidão e assumi-la é possível para quem tem fé. Se vier a perdê-la, o indivíduo fica então entregue a si mesmo... É preciso, talvez, ver nessa subversão das crenças e dos comportamentos uma das principais fontes do mal-estar do ser humano contemporâneo. (Gélis, 2012, p. 129-130)

Na Era Medieval, não se desvelava a essência do corpo individual - os retratos, como hoje os vislumbramos. É apenas no Renascimento, quando o homem desvela a consciência de seu existir social, que um processo de moldagem artística é concebido a partir da noção de semelhança: o eu do ser torna-se "o espelho do universo" (MATESCO, 2009, p. 15). Reencontra-se a experiência da carne voltada ao conhecimento sensorial: o homem não será mais definido por tramas narrativas, mas pela apreensão física imediata. No palco simbólico do Renascimento percebe-se o despertar do real como ilusão, pois os corpos decodificados que ele abriga fazem emergir o espectro da identidade. Agora, não se pode conceber algo essencial para além da ilusão, como se esta fosse apenas uma cópia; o artista não é apenas aquele que retrata a coisa, mas também aquele que revela seu

sistema de projeções. A natureza é ilusão, o mundo da visibilidade, mas se manifesta por meio de um sistema articulado de coordenadas. Não há apenas uma conexão entre ilusão e essência; sem a representação, não é mais possível vislumbrar a ligação entre ideia e o ideado. “Não é de estranhar que a pintura se ponha como ciência: trata-se de construir modelos do real para revelar aquilo que sustenta essa aparência” (ibidem). No Renascimento o real se confunde com o aparecer.

A partir do século XVII, segundo Barbosa, Matos e Costa (2011), a maneira de produção do sistema capitalista instaurou uma mudança drástica nas relações com o corpo trabalhador. Com o surgimento da Revolução Industrial, a divisão técnica do trabalho reduziu a atividade laboral a uma mera ação fisiológica, destituída de criatividade, um trabalho em série. Na lógica capitalista de produção, o corpo se revelou oprimido e maleável, tanto jugado quanto manipulável. O progresso da sociedade industrial desencadeou um notável avanço técnico-científico. As oportunidades tecnológicas emergentes proporcionaram à classe burguesa moderna um aumento nas técnicas e práticas relacionadas ao corpo. O incremento na expectativa de vida, os meios de transporte e comunicação inovadores ampliaram as modalidades de interação e vivências corporais:

A medicina da Europa moderna libertou insensivelmente da visão de um corpo perpassado de simpatias: do modelo enraizado na cultura popular ela soube explorar o Imaginário mecânico, físico, químico de seu tempo. E soube também transformar profundamente as representações do corpo. Em compensação ela esbarrou, no fim do século XVIII, na impossível imagem que se supõe identificar a vida. Mas soube, o que é importante, passar de uma reflexão sobre o indivíduo a uma reflexão sobre a coletividade. (VIGARELLO; PORTER, 2012, p. 486)

A medicina construiu saberes sobre o corpo numa nova perspectiva: se na idade média autópsias em corpos de santos descobriam “corações em forma de cruz”, atestado por sacerdotes presentes na empreitada (GÉLIS, 2012), com o iluminismo, “a visão anatômica e fisiológica, a representação “interna” do corpo transformaram-se, e a fé na ciência, nas Luzes, tentou descobrir as leis da vida” (VIGARELLO; PORTER, 2012, p. 478). Nesse labor, a medicina procurou olhar para além do corpo individual, passou a preocupar-se com as doenças do corpo coletivo, num processo que podemos remeter à constituição do biopoder (FOUCAULT, 2020a):

O corpo do qual a medicina tratava até o século XVIII sofria de “líquidos esquentados” (inflamação) e “sólidos ressecados” (degenerescência dos tecidos). De lá para cá, não foi somente uma troca terminológica que ocorreu, mas também uma ação fruto da relação de codependência entre certo contexto e certo tipo de inquietação. (Katz, 2010, p. 20)

No seio do capitalismo de produção, o corpo adentrava o mercado como força laboral, como um poder a ser domado e preservado. Nos primórdios do capitalismo havia uma conexão entre disciplina, ascetismo, corpo e produção. O exemplo apresentado por Foucault em palestra conferida na PUC-Rio em 1973 é, para usar uma palavra sem igual, exemplar:

Apresentarei o regulamento de uma instituição que realmente existiu nos anos 1840/45 na França, no começo, portanto, do período que estou analisando. Darei o regulamento sem dizer se é uma fábrica, uma prisão, um hospital psiquiátrico, um convento, uma escola, um quartel; é preciso adivinhar de que instituição se trata. Era uma instituição onde havia 400 pessoas que não eram casadas e que deviam levantar-se todas as manhãs às cinco horas; às cinco e cinquenta deveriam ter terminado de fazer a toilette, a cama e ter tomado o café; às seis horas começava o trabalho obrigatório, que terminava às oito e quinze da noite, com uma hora de intervalo para o almoço; às oito e quinze, jantar, oração coletiva; o recolhimento aos dormitórios era às nove horas em ponto. O domingo era um dia especial; o artigo cinco do regulamento desta instituição dizia: "Queremos guardar o espírito que o domingo deve ter, isto é, dedicá-lo ao cumprimento do dever religioso e ao repouso. Entretanto, como o tédio não demoraria a tornar o domingo mais cansativo do que os outros dias da semana, deverão ser feitos exercícios diferentes, de modo a passar este dia cristã e alegremente"; de manhã, exercícios religiosos, em seguida exercícios de leitura e de escrita e finalmente recreação às últimas horas da manhã; à tarde, catecismo, as vésperas, e passeio depois das quatro horas, se não fizesse frio. Caso fizesse frio, leitura em comum. Os exercícios religiosos e a missa não eram assistidos na igreja próxima porque isto permitiria aos pensionistas deste estabelecimento terem contato com o mundo exterior; assim, para que nem mesmo a igreja fosse o lugar ou o pretexto de um contato com o mundo exterior, os serviços religiosos tinham lugar em uma capela construída no interior do estabelecimento. "A igreja paroquial, diz ainda este regulamento, poderia ser um ponto de contato com o mundo e por isso uma capela foi consagrada no interior do estabelecimento". Os fiéis de fora não eram sequer admitidos. Os pensionistas só podiam sair do estabelecimento durante os passeios de domingo, mas sempre sob a vigilância do pessoal religioso. Este pessoal vigiava os passeios, os dormitórios e assegurava a vigilância e a exploração das oficinas. O pessoal religioso garantia, portanto, não só o controle do trabalho e da moralidade, mas também o controle econômico. Estes pensionistas não recebiam salários, mas um prêmio uma soma global estipulada entre 40 e 80 francos por ano que somente lhes era dado no momento em que saíam. No caso de uma pessoa de outro sexo precisar entrar no estabelecimento por razões materiais,

econômicas, etc, deveria ser escolhida com o maior cuidado e permanecer por muito pouco tempo. O silêncio lhes era imposto sob pena de expulsão. De um modo geral, os dois princípios de organização, segundo o regulamento, eram: os pensionistas nunca deveriam estar sozinhos no dormitório, no refeitório, na oficina, ou no pátio, e deveria ser evitada qualquer mistura com o mundo exterior, devendo reinar no estabelecimento um único espírito. Que instituição era esta? No fundo a questão não tem importância, pois poderia ser indiferentemente qualquer uma: uma instituição para homens ou para mulheres, para jovens ou para adultos, uma prisão, um internato, uma escola ou uma casa de correção. Não é um hospital, pois, fala-se muito em trabalho. Também não é um quartel, pois se trabalha. Poderia ser um hospital psiquiátrico, ou mesmo uma casa de tolerância. Na verdade, era simplesmente uma fábrica. Uma fábrica de mulheres que existia na região do Ródano e que comportava quatrocentas operárias. (FOUCAULT, 2013, p. 107–109)

O século XIX viu a emergência de inúmeras formas de controle sobre o corpo, inclusive um olhar mais forte sobre o controle da sexualidade. Na Inglaterra, por exemplo, uma *Sociedade para a repressão do vício*, aqui o da masturbação, foi fundada em 1802 e outras desse tipo se multiplicaram até o fim desse século: “a partir de 1840, no além-Mancha há um esforço para substituir as distrações juvenis espontâneas por ‘recreações racionais’” (CORBIN, 2012, p. 182). Aqui vale destacar que as ideias de castidade não surgem com o cristianismo ou são uma pura construção da sociedade do século XIX:

O herói Virtuoso que é capaz de se desviar do Prazer, como uma tentação na qual ele sabe não cair, é uma figura familiar ao cristianismo, como foi corrente a ideia de que essa renúncia é capaz de dar acesso a uma experiência espiritual de verdade do Amor, a qual seria excluída pela atividade sexual. Mas é igualmente conhecida na antiguidade pagã a figura desses atletas da temperança que são suficientemente senhores de si e de suas concupiscências para renunciar ao prazer sexual. Bem antes disso, a Grécia conheceu e honrou modelos como o de Apolônio de Tiana, um taumaturgo, que certa vez fez voto de castidade e que por toda a vida nunca mais teve relações sexuais. Para alguns essa extrema virtude era marca visível do domínio que exerciam sobre eles próprios e, portanto, do poder que eram dignos de assumir sobre os outros: assim, Agésilas de Xenofonte não somente “não tocava naqueles que não lhe inspiravam o desejo”, como também até renunciava beijar o rapaz a quem amava; e tomava cuidado para só alojar-se nos templos nos lugares visíveis “para que todos pudessem ser testemunhas de sua temperança”. (Foucault, 2020b, p. 26–27)

Da mesma forma, há uma tradição profundamente enraizada, datando pelo menos desde Pitágoras, que vinculava a noção de limite ao corpo masculino, enquanto ao feminino foi associada a ausência de fronteiras: aspectos da experiência feminina, como a gravidez, a lactação e a menstruação, ganharam destaque como expressões de uma

natureza descontrolada e imprevisível, às vezes, até, consideradas monstruosas (VILLAÇA; GÓES, 2014). Essas manifestações femininas desafiavam as expectativas sociais estabelecidas, rompendo com os conceitos preconcebidos de controle e ordem, abrindo caminho para a percepção da mulher como uma criatura fugaz e misteriosa.

É, de qualquer forma, no século XVIII e XIX que, com *firos de ferro*, se costura dando ponto e nó o que já começara na Renascença, o desprezo pelo prazer feminino, o orgasmo feminino foi desligado da procriação: “o gozo dela, aos olhos de médicos dedicados à observação clínica, parece ainda mais perigoso por não ser mais necessário” (CORBIN, 2012, p. 187). É nesta época que a diferenciação entre o que seria chamado de sexo masculino e feminino é delineado de forma mais clara do que em períodos anteriores:

Entre os machos, garante o autor do artigo “Sexe”, as forças vitais são mais desenvolvidas do que na mulher. O corpo, com uma forma quadrada, em densidade. Os ombros são mais largos, mais grossos e mais fortes. Os membros são mais musculosos. Os sistemas ósseo e piloso são mais desenvolvidos do que os da mulher. O homem tem “ossos mais compactos e mais robustos, pele mais rugosa e mais opaca, carne mais firme, tendões mais duros, peito mais largo, respiração forte [...] voz mais grave e mais vibrante, pulsos grossos e mais lentos [...], cérebro mais amplo, mais estendido. A espinha dorsal e a medula espinal são mais volumosas no macho do que na fêmea”. Por isso, “o sistema nervoso cérebro e espinal é mais ativo e mais rigoroso no homem”, enquanto o sistema simpático domina na mulher. A mulher possui formas arredondadas e graciosas. Seus quadris e suas bacias são largos dilatados. Suas coxas são fortes e mais afastadas do que as do homem; o que prejudica o caminhar. Obviamente as mamas - fala-se ainda, pouco dos seios nas obras de anatomia e fisiologia - são muito mais desenvolvidas e mais salientes do que o peito masculino. A pele da mulher é doce, lisa e branca; sua voz é mais suave. O sexo feminino - o sexo por excelência - dá amostras de uma sensibilidade que favorece a amizade, o predispõe às alegrias da família e, de modo geral, às “feições morais do coração”. Já o homem” é feito para ações fortes”, afirma Virey. Sua virilidade está ligada a secreção do esperma. (Corbin, 2012, p. 190–191)

Vê-se, então, nos séculos XIX e XX, uma profusão infindável de sexualidades, um reforço incansável de suas formas bizarras, uma proliferação incessante de perversões. Sem sombra de dúvidas, o século XX, foi o grande precursor de um vasto espectro de diversidade sexual, abarcando a mais ampla heterogeneidade de expressões e manifestações (FOUCAULT, 2020a).

Segundo Goellner (2013), o culto ao corpo, tal como experimentado nos dias atuais, levando em conta as particularidades de cada época histórica e cultura, teve,

justamente seu início no desfecho do século XVIII e ganhou força ao longo do século XIX, período no qual o corpo passou a desempenhar um papel central nas relações interpessoais. A ciência do século XIX, responsável por classificar e analisar minuciosamente o corpo, legitimou a implementação de uma educação corporal voltada para torná-lo útil e produtivo – além de pensar o corpo da mulher como necessitando de uma educação específica de forma a controlar sua sexualidade (CORBIN, 2012). Vale lembrar, como colocam Barbosa, Matos e Costa (2011), que foi no século XVIII que surgiram as primeiras máquinas a vapor e, no começo do século XIX, tais máquinas, incrementaram a velocidade dos navios e locomotivas. No entanto, nos tempos atuais, testemunhamos um capitalismo de superprodução, no qual o desafio reside no consumo do excesso em relação às necessidades, o corpo ingressa no mercado com uma capacidade de consumir e ser consumido, emerge uma ênfase completamente distinta e corrosiva no hedonismo, no desejo e na diversão. O uso de psicotrópicos é oferecido como auxiliar técnico para a existência, que poder-se-ia controlar com a dosagem certa dos medicamentos: remédios para a felicidade, para dormir, para acordar, para ser mais eficiente, daí em diante (CRARY, 2016; BRETON, 2003). O corpo é construído, adornado e expressado de forma individual, é um projeto pessoal, maleável e adaptável aos anseios do indivíduo: “é importante gerir seu próprio corpo como se gerem outros patrimônios dos quais o corpo se diferencia cada vez menos” (BRETON, 2003, p. 31):

[...] a padronização dos conceitos de beleza, ancorada pela necessidade de consumo criada pelas novas tecnologias e homogeneizada pela lógica da produção, foi responsável por uma diminuição significativa na quantidade e na qualidade das vivências corporais do homem contemporâneo. De facto, com a comunicação de massas, a reprodução do corpo não se reduz agora ao âmbito da pintura ou do desenho, mas pode atingir um vasto número de indivíduos. O corpo pode ser reproduzido em série através da fotografia, do cinema, da televisão. (Barbosa; Matos; Costa, 2011, p. 28).

A valorização exacerbada da construção corporal adquiriu relevância quando os antigos valores que depreciavam o corpo foram impactados pela espetacularização característica do mundo contemporâneo. Os meios de comunicação veiculam predominantemente corpos que se encaixam em um padrão estético inacessível para a maioria das pessoas, influenciados pelos interesses da indústria de consumo. Os modelos corporais são destacados como indicativos de beleza em um jogo de sedução e imagens. A representação da beleza estética está associada a ideais específicos de saúde, magreza e atitude. O progressivo avanço tecnológico no final do século XX tornou-se outro

aspecto significativo para a reflexão acerca do papel do corpo. As mediações tecnológicas implicam a diminuição da presença física e sua substituição por um corpo virtual - atualmente estamos imersos em dispositivos que virtualizam os sentidos e, simultaneamente, reduzem o envolvimento corporal. Os sistemas de realidade virtual permitem uma integração dinâmica de diversas modalidades perceptivas. Através das técnicas de comunicação e telepresença, somos capazes de estar em vários lugares ao mesmo tempo, o que acarreta uma mudança na nossa percepção sensorial e na temporalidade humana, agora confrontada com o tempo tecnológico. Efetivamente, um número cada vez maior de pessoas investe em seus corpos com o objetivo de obter maior prazer sensual e aumentar seu poder de estimulação social, resultando em um mercado em expansão de produtos e serviços. (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011; MATESCO, 2009):

Assim, no cinema, e ainda na política, ser empresário na empresa e ser empresário do próprio corpo integravam um mesmo ideal. Uma espécie de versão empresarial do corpo e da vida colocou em alta os recordes de calorias conquistadas ou eliminadas, muita massa muscular delineada, grandes quantidades de velocidade, consumida em corridas aceleradas e em aventuras comercializadas em massa. (Sant'Anna, 2000, p. 54)

UM CAFEZINHO

No virtual, parece-me, não experimentamos nada, a não ser a mecanização das ações correspondentes ao necessário para interagir com os mecanismos de controle do aparato tecnológico. Ou seja, vivo a experiência de estar em meu espaço privado numa relação imagem-sonora digital com um grupo de pessoas, por exemplo, mas não em estar corporalmente com as pessoas e, portanto, a experiência do que está acontecendo dentro de uma (im)possível estesevirtual.

Aqui evoco, como continuamente, Agamben, para quem “fazer experiência de alguma coisa significa: subtrair-lhe a sua novidade, neutralizar seu poder de choque” (2005, p.52), o que é o oposto da mercadoria e da maquiagem (que é justamente o inexperienciável por excelência). A partir do poeta Rilke³⁸, Agamben (2005) fala que só é possível experimentar se existir o que “acumula o humano”, o que é, portanto “vivível”

³⁸ René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke (1875-1926), poeta nascido em Praga, no período do Império Austro-Hungaro.

e “dizível”, justamente o contrário do que é a mercadoria. Com Descartes, a experiência acaba sendo retirada de dentro do ser humano e relegada à ciência:

A comprovação científica da experiência que se efetua através do experimento – permitindo traduzir as impressões sensíveis na exatidão das determinações quantitativas e, assim, prever impressões futuras – responde a esta perda de certeza transferindo a experiência o mais completamente possível para fora do homem: aos instrumentos e aos números (Agamben, 2005, p. 26).

Na atualidade, diz o autor, a experiência não é algo que nos seja mais dado a fazer, o ser humano foi expropriado dela e se tornou incapaz de transmiti-la. Para isso, não foram necessárias guerras, basta a existência no cotidiano em uma grande cidade: “o homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos [...] entretanto nenhum deles vira experiência” (AGAMBEN, 2005, p.22). Agora, com a vida conectada, as relações virtuais apagam mais ainda a possibilidade de abraçar uma experiência.

Se, como hoje tentamos perversamente fazer, abolirmos todo contato, se tudo e todos fossem mantidos à distância, perderíamos então não só a experiência de outros corpos, mas sobretudo a experiência imediata de nós mesmos, ou seja, perderíamos pura e simplesmente nossa carne. (AGAMBEN, 2021b)

Conectando com palavras de Breton (2003):

A navegação na internet ou a realidade virtual proporciona aos internautas o sentimento de estarem presos a um corpo estorvante e inútil ao qual é preciso alimentar, do qual é preciso cuidar, ao qual é preciso manter etc., enquanto a vida deles seria tão feliz sem esse aborrecimento. A comunicação sem rosto - sem carne - favorece a identidades múltiplas, a fragmentação do sujeito comprometido em uma série de encontros virtuais para os quais a cada vez ele endossa um nome diferente, e até mesmo uma idade, um sexo, uma profissão escolhida de acordo com as circunstâncias. (p. 24)

Conseguimos estar pelo não estar em diversos lugares ao mesmo tempo.

Testemunhamos a construção de um corpo que se assemelha a uma simulação, uma aparência desprovida de realidade. Roupas, acessórios e maquiagem, juntamente com técnicas como cirurgia plástica, lipoaspiração e tratamentos de beleza, apesar de fazerem parte de um processo de produção, direcionam-se para o imaginário, auxiliando homens e mulheres a mascarar seus corpos, ocultando detalhes e realçando outros

aspectos, tornando o corpo uma mercadoria. Já não se trata mais de aceitar o corpo, mas sim de corrigi-lo e reconstruí-lo (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011; AGAMBEN, 2005a; BRETON, 2003):

O contexto social e histórico instável e em constante mudança, associado ao enfraquecimento dos principais meios de construção da identidade, como a família, a religião, a política, o trabalho, parece levar os indivíduos a apropriarem-se cada vez mais do corpo como meio de expressão do eu. Como vimos, a cultura centrada na valorização da imagem do corpo, encontra na publicidade a disseminação da sua imagem, normalizando um determinado modelo de corpo, além de um conjunto de práticas necessárias à sua manutenção. (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011, p. 31)

Sant'Anna (2000) defende que o gosto pelas metamorfoses corpóreas, em suas variadas formas, atravessou eras e civilizações, enlaçando-se em um intrincado manto de mutações: desde as tatuagens ornamentais que enfeitavam o Neolítico, às cirurgias estéticas e à pomposa cosmética dos dias hodiernos, as transfigurações impostas pelo humano abarcaram os mais distintos matizes. Desse modo, as intervenções ousadas no corpo amalgamam-se com suas múltiplas redescobertas, como elos inseparáveis de uma corrente incessante: o corpo, sempre reencontrado:

Mas, como a percepção do corpo ocorre de acordo com o conhecimento que se tem a seu respeito, o nome “corpo” vai variando, identificando referências distintas, ao longo da história. Hoje, tornou-se o protagonista da transformação da política em biopolítica, com o Estado passando a regular a sociedade, a partir da redução do corpo à sua vida biológica. (Katz, 2010, p. 20)

Ao longo do século XX, a carne foi capturada pelo ímpeto higienista, numa busca redentora, pela luta contra uma suposta degeneração racial, e depois embalada pela proliferação de colônias de deleite, pelo surgimento e crescimento do cinema, dentre outras. Seguiram-se os encantos cativantes da publicidade e da televisão, e, mais recentemente, as inquietações dos movimentos de liberação sexual, os ritmos musicais rebeldes, as cambiantes tendências da moda, a massificação da pornografia e, por fim, a ascensão da biotecnologia. É importante destacar no século XX, os movimentos de liberação das mulheres e, assim, da liberdade sexual, que foram de extrema importância para a busca da igualdade entre os sexos no ocidente e, a meu ver, uma luta muito mais que justa na construção de uma sociedade mais democrática e humanitária:

Todavia, depois dos movimentos de liberação da década de 60, houve uma preocupação cada vez mais assídua e insistente para com a saúde e o bem-estar corporal. [...] Descobriu-se que o corpo expressava a marca de seus fantasmas inconscientes, recolhia traumas e abrigava repressões que deveriam ser tratadas cotidianamente. (Sant'Anna, 2000, p. 51)

Na era pós-moderna, o corpo se desvela como a própria fragmentação, desmembrando-se em pedaços, fragmentando-se e adquirindo sentidos individuais: “o físico agora decompõe-se em músculos, glúteos, coxas, seios, boca, olhos, cabelos, órgãos genitais, etc.” (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011, p. 31). A publicidade e os avanços da medicina convergem para transformar cada uma dessas partes em alvo potencial de consumo e tratamento, como reconstrução nasal, implantes capilares, preenchimento de rugas, cirurgias corretivas das mamas, para citar alguns. Estabelece-se uma fragmentação ainda maior - a decodificação do código genético do corpo humano. O corpo, ainda, se torna produtor de biomateriais, processos e experiências humanas outrora impossíveis, moldando-os à sua semelhança. Nesse panorama, surgem conquistas significativas, como os marca-passos, por exemplo. Emergem, também, os ciborgues, ou o "corpo-máquina", organismos híbridos cujas funções fisiológicas se mesclam com a ajuda de máquinas, delineando-se com a nova imagem da era tecnológica. Testemunha-se, assim, um corpo completamente manipulável pela tecnociência, concebido para superar todas as imperfeições do corpo biológico. O avanço tecnológico, também, faz com que, como nunca antes nas sociedades ocidentais, os indivíduos empreguem tão pouco seu corpo, sua mobilidade, sua resistência. (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011; BRETON, 2003):

A constante presença do corpo fragmentado é uma metáfora da perda da totalidade que caracteriza a modernidade. O homem é apenas efêmero, um fragmento do mundo contingente e errante. A essência humana, desprovida de sua origem divina, apresenta-se como finitude e transitoriedade. As leis gerais que diziam respeito à totalidade da vida, implicando os comportamentos, dissolviam-se diante da dispersão do mundo moderno. Diante da falta de sentido de qualquer valor absoluto, a atenção voltava-se para o detalhe, para o momentâneo. Diante de um mundo em pedaços, só restava ao artista capturar os fragmentos. Essa nova ideia subverteu a representação antropomórfica que dominava a tradição ocidental. O corpo tomado como unidade material mais imediata do homem tornou-se o primeiro alvo a ser atacado. Destruir a forma humana supunha operação inversa àquela renascentista; retirar o homem do centro da cena significava desumanizar a arte. (Matesco, 2009, p. 24)

A percepção de que o corpo é local de modificação para chegar a um ideal, como visto até aqui, contradiz a conclusão à qual chegam Barbosa, Matos e Costa em seu excelente texto *Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje* (2011), que utilizo aqui como espécie de mapa. Porém, as autoras concluem que, na atualidade, o corpo deixou de ser dividido em dois, para tornar-se a própria fragmentação da carne. Enquanto me parece evidente que, apesar de fragmentado, a distinção corpo-mente (que é outra faceta de corpo-alma, como já vimos) somente acentuou-se de uma maneira extremada, molda-se o corpo ao bel-prazer de uma mente (e ao capital disponível):

Visão moderna e laicizada da ensomatose (a queda no corpo das antigas tradições gnósticas), a carne do homem encarna sua parte maldita que inúmeros domínios da tecnociência pretendem por sorte remodelar, "imaterializar", transformar em mecanismos controláveis para livrar o homem do incômodo fardo no qual amadurecem a fragilidade e a morte. (Breton, 2003, p. 16–17)

Le Breton (2003), portanto, olha para a atualidade como um momento histórico em que o corpo, enquanto carne, é “[...] local da queda, da precariedade, mas que ascenderia finalmente a corpo glorioso totalmente criado pela tecnociência” (p. 19). Para ele o corpo se tornou um *kit*, uma espécie de soma de partes que podem ser descartáveis, remodeláveis à disposição do indivíduo. O corpo torna-se, então, o local de afirmação pessoal, no qual uma indústria do Design corporal se desenvolve, sobre o sentimento de que a consciência é soberana em relação ao corpo, devendo moldá-lo conforme seu desejo:

A vontade está na preocupação de modificar o olhar sobre si e o olhar dos outros a fim de sentir-se existir plenamente. Ao mudar o corpo, o indivíduo pretende mudar sua vida, modificar seu sentimento de identidade. A cirurgia estética não é metamorfose banal de uma característica física no rosto ou no corpo; ela opera, em primeiro lugar, no imaginário e exerce uma incidência na relação do indivíduo com o mundo. (Breton, 2003, p. 30)

A vontade de mudar o corpo ao desejo de uma mente racional, capaz de transformá-lo numa máquina ideal, alcança a imagem do ser que ainda não é: do filho que se terá. Através da genética, pretende-se moldar os futuros corpos como seres perfeitos, ao desejo de cada indivíduo, com capital (diga-se de passagem). O primeiro ser humano criado por *designer* foi Adam Nash, em 2000, no Colorado (EUA)³⁹. Em 2008 um casal

³⁹ <http://news.bbc.co.uk/2/hi/health/954408.stm>

britânico lutava na justiça para que pudesse selecionar os embriões de seu futuro bebê de forma que ele nascesse surdo como eles e o, até então, único filho⁴⁰. E em 2018 um cientista chinês foi preso por ter modificado geneticamente duas gêmeas para serem resistentes ao vírus da aids do qual seu pai era portador⁴¹:

Uma fantasia de onipotência desenvolve-se numa sociedade liberal que faz da saúde um *marketing* sem precedentes, modificando o tempo todo sua definição para englobar novas características que produzem, dessa maneira, novos sofrimentos e, portanto, novas solicitações médicas corretivas. Na prateleira do supermercado é anunciado o *kit* genético de criança a "ser instalada" com assistência médica. Uma clínica de reprodução por fertilizante in vitro, triagem dos embriões e logo remanejamento genético da criança a nascer é bem pensado comercial e tecnicamente em qualquer lugar do mundo. A repercussão do sistema de valores de nossa sociedade é grande e se fecha como uma armadilha sobre qualquer indivíduo um dia portador de diferença aos olhos do humano normal, após um acidente, uma doença, ou simplesmente as sequelas do envelhecimento (Le Breton 1990, p. 145 ss.). (Breton, 2003, p. 95)

Quando o corpo é reduzido à percepção do olhar do outro, “a anatomia tem aqui valor de destino” (BRETON, 2003, p. 87). Neste contexto a ciência torna-se, para alguns, o substituto da religião: os “[...] cientistas que substituiriam os padres para dar as indicações necessárias à conduta das sociedades” (BRETON, 2003, p. 114). Sua fé é a genética, pois através dos genes seria possível prever o comportamento humano: “a transparência do gene seria a transparência do sujeito, uma revelação sem recurso de seu destino em termos de doenças ou de comportamento” (BRETON, 2003, p. 108): “o gene tornou-se desse modo um ícone cultural um equivalente leigo da concepção da alma no cristianismo” (NELKIN; LINDEE, 1995, apud BRETON, 2003, p. 107). O ADN torna-se, portanto, uma mitologia naturalista que justifica a discriminação social e a exclusão, numa permanência do pensamento de extrema-direita que, latente, “dormia”: O DNA transforma-se em uma nova religião próxima a gnose. Nela, o corpo também é o local da queda, o enfeite irrisório que encerra a alma, isto é, o DNA” (BRETON, 2003, p. 117). A medicina genética irá um dia extirpar a morte do corpo do ser humano, mesmo que para isso, como coloca Breton, tenha que matar as crianças que portem defeitos genéticos: “o recém-nascido é uma espécie de objeto manufaturado e leva alguns filósofos a reivindicar uma legitimidade do infanticídio por razões ‘humanitárias’ [...]” (BRETON, 2003, p. 96):

⁴⁰ <https://www.theguardian.com/science/2008/mar/09/genetics.medicalresearch>

⁴¹ <https://veja.abril.com.br/ciencia/cientista-que-modificou-dna-de-bebes-e-condenado-a-3-anos-de-prisao>

Além do bosque de ciprestes, Walter - ele estava brincando de rei da montanha - viu o caminhão branco e soube o que era. Ele pensou: Esse é o caminhão de aborto, que vem levar uma criança para um pós-parto, lá na estação de aborto. E ele pensou: Talvez meus pais o tenham chamado. Para mim. Ele correu e se escondeu entre as amoras, sentindo o arranhar dos espinhos, mas pensando: É melhor do que ter o ar sugado dos pulmões. É assim que eles fazem; eles executam os P.P.s em todas as crianças ao mesmo tempo. Eles têm um galpão para isso. Para as crianças que ninguém quer. [...] Algum outro garoto, entregue à clínica de aborto, não ele; alguém na estrada. Ele saiu com dificuldade das amoreiras tremulando e se arranhando em diversos lugares. Moveu-se passo a passo na direção de sua casa. Enquanto se arrastava, começou a chorar, principalmente de dor dos arranhões, mas também de medo e alívio. "Oh, meu Deus", exclamou sua mãe, ao vê-lo. "O que em nome de Deus você estava fazendo?". Ele disse gaguejando: "Eu - vi - o caminhão - de aborto". "E você pensou que era para você?" Mudamente, ele assentiu. "Ouça, Walter", disse Cynthia Best, ajoelhando-se e segurando suas mãos trêmulas, "Eu prometo, seu pai e eu prometemos, você nunca será mandado para o County Facility. De qualquer forma, você é muito velho. Eles só aceitam crianças até doze anos." (Dick, 2000 s/p., tradução minha)⁴²

A narrativa citada acima constitui uma história antiaborto de Philip K. Dick. Nela, o renomado autor, imagina um cenário futurista no qual o Congresso dos Estados Unidos estabeleceu que o ato de interromper uma gravidez é legal até o momento em que a alma se incorpora ao corpo.... Esse preciso instante é criteriosamente definido pelas autoridades governamentais, correspondendo, no tempo em que se passa o conto, à fase em que um indivíduo adquire a capacidade de realizar cálculos algébricos elementares, geralmente ocorrendo por volta dos 12 anos de idade. Podemos dizer que a história de Dick é, no mínimo, reacionária, e que o autor da presente tese, eu, não concordo com a posição do romancista. No entanto, é uma escrita que faz confluir em seu cerne diversos fios tecidos até aqui e que tecerei mais adiante. Destaco a ideia da racionalidade matemática, caráter fortemente cartesiano, e a divisão corpo-alma que, se no conto é diretamente religiosa, na genética denunciada por Breton (2003), também o é, se não pela capacidade de calcular, o é por um suposto bem humanitário contra moléstias ou deficiências:

A criança, finalmente, escapa ao entendimento contemporâneo de ser encomendada, manufaturada, examinada após a entrega, eliminada se não corresponde ao pedido dos pais, objeto de uma vontade e não mais de um desejo, não mais feita dentro do prazer do casal, mas dentro da programação médica. Como se o inconsciente não existisse, como se não conhecêssemos os sofrimentos ligados à questão da origem, ou as patologias do segredo que pesam na concepção de uma criança. A

⁴² Trecho do conto *The Pre-person*, originalmente publicado na revista *Fantasy and Science Fiction Magazine* de outubro de 1974.

responsabilidade para com uma criança tornou-se um belo objeto técnico e praticamente não é questionada no ardor dessa vontade tenaz de ter um filho de si, para si. Para uma certa racionalidade médica, a criança é apenas o cruzamento deliberado de gametas e não a conjunção de um homem e de uma mulher - o resto não é de sua jurisdição, ela se desinteressa com a consciência limpa. Uma coisa é certa: o corpo não assumido pela técnica é indigno, sobretudo o corpo da mulher ou do recém-nascido, e os procedimentos de acompanhamento de controle zelam para suprir suas falhas ontológicas. (Breton, 2003, p. 98-99)

As antigas perspectivas do humanismo dissolvem-se por não encontrarem mais sujeitos em seu caminho, e sim genes ou informações, que compõem uma nebulosa significativa, mas cujo rosto é indiferente. A noção de informação, tanto no campo da biologia como no da informática, rompe fronteira entre o homem e a máquina e, se por um lado, autoriza a humanização da Inteligência Artificial ou a mecanização do homem e sua instituição médica no contexto das procriações assistidas pela medicina ou intervenções genéticas, por outro lado, a informação acaba com os rostos e deixa o outro sem densidade, abortando a responsabilidade: seja sobre a criança a nascer, seja sobre o corpo *além-tela*. Aqui, a ideia contemporânea de um mundo sem fronteiras torna-se um apagar do corpo, relegando o outro à existência de uma interface comunicacional, o outro sem corpo, sem rosto, o outro além ou aquém do toque, só se toca o próprio teclado. "O espaço cibernético é celebração do espírito. É um reino onde o mental se libera dos limites corporais, um lugar favorável à onipotência do pensamento" (BUKATMAN, 1993, apud BRETON, 2003, p; 142). Dessa forma entrar no espaço da internet abre o mundo sem corpos. Teoricamente sem a integridade do corpo, sem o peso do corpo, em um puro esteticismo. Nessa perspectiva, os internautas estão em planos de igualdade justamente pelo fato do espaço interétnico colocar o corpo entre parênteses, ou melhor, entre cadeira e tela, um estorvo inútil: "o espaço cibernético é a apoteose da sociedade do espetáculo, de um mundo reduzido a olhar, a mobilidade do imaginário [...]" (BRETON, 2003, p. 142):

É cada vez maior a importância do reino virtual no que toca à reconstrução do corpo e ao seu controle. Um movimento de intervenções externas percorre espaços antes privados. A reprodução, a imunidade contra as doenças, a regulação das emoções, todas essas performances, classicamente privadas, tornam-se públicas, mutáveis e intercambiáveis. As possibilidades de alteração do corpo implicam o cruzamento de circuitos econômicos, institucionais e técnico-científicos cujo desdobramento são inimagináveis. (Villaça; Góes, 2014, p. 104)

A atualidade expõe uma ideia de eliminação do corpo e sua conversão em dados. Como *cookies*⁴³, em última instância, atinge-se o corpo glorioso: perfeito, sem doenças, deficiências ou morte. A internet tornar-se-ia o Paraíso na Terra, onde o corpo ressuscitado não tem carne (LEMOS, 2018; AGAMBEN, 2014b; BRETON, 2003), como no episódio da série britânica *Black Mirror*, *San Junipero*, em que duas mulheres idosas se conhecem em um mundo virtual personificadas como jovens de vinte e um anos e, ao final, já próximas da morte, decidem que suas “consciências” deveriam viver nesse paraíso após o fim de seus corpos. No entanto, como bem trazem Nascimento e Santos (2017), com uma postagem em uma rede social feita por um usuário, não são elas que para esse paraíso virtual foram, mas *cookies*:

A versão de "você" que reside permanentemente em San Junipero é apenas um cookie - White Christmas usa a mesma tecnologia, mas por uma razão totalmente diferente. Tenho certeza de que esses episódios estão relativamente próximos de uma linha de tempo. Você está realmente morto enquanto o cookie consegue aproveitar a simulação. Você é informado de que você consegue viver para sempre, mas o outro lado é que não é realmente você; é apenas uma inteligência artificial copiada. Talvez? (p. 14)

O discurso acerca do fim do corpo se assemelha a um discurso de natureza religiosa, que desde já vislumbra a chegada do reino. Nesse mundo gnóstico, impregnado pelo ódio ao corpo, que se delineia em certos segmentos da cultura virtual, o paraíso se apresenta como um mundo destituído de matéria física, repleto de fragmentos eletrônicos e de alterações genéticas ou morfológicas (BRETON, 2003).

UM CAFEZINHO

Uma pausa crítica é importante neste momento. Crítica, aqui, no sentido dado por Agamben (2021c), como aquilo que procura tirar os obstáculos que impedem a visão. Apesar da clara concordância minha com diversos pensamentos de Breton (2003), não posso deixar de lado ressalvas quanto a sua visão quase apocalíptica do mundo – um pessimismo com o qual não consigo coadunar, já que sou, por posição política,

⁴³ “Os cookies são arquivos que contêm pequenos fragmentos de dados — como um nome de usuário e uma senha — que são trocados entre o computador de um usuário e um servidor Web para identificar usuários específicos e melhorar sua experiência de navegação. Por exemplo, os cookies permitem que os sites reconheçam os usuários e lembrem de suas informações e preferências de login individuais, como notícias esportivas em vez de política. Os sites de compras usam cookies para rastrear itens que os usuários visualizaram anteriormente, permitindo sugerir outros produtos que possam ser de interesse do usuário e manter itens no carrinho de compras enquanto eles continuam comprando” in < <https://www.kaspersky.com.br/resource-center/definitions/cookies> > , acessado em 30 de maio de 2023.

esperançoso. Dentre problemas que encontro em seus argumentos é, justamente, a incapacidade de ver que os avanços tecnológicos, por mais que sejam construídos numa rede de separação do corpo da mente, permitem a pessoas, que se sentiram deslocadas, erradas, problemáticas a vida inteira, se realizarem. E aqui não importa se é ou não porque vivemos nessa cultura que reduz o corpo a um peso degradante; trata-se de indivíduos e seus sentimentos tão válidos quanto os meus e os do próprio Breton. A fertilização in vitro, por mais que possa ser um comércio assustador em alguns sentidos, também permite a casais, que gostariam de ter um filho, realizar seu desejo, independentemente se esse querer é fruto ou não de uma rede nefasta de controle sobre o corpo. Casais compostos por duas mulheres só puderam ter filhos, passando pela gestação de uma das parceiras, com essa técnica, por exemplo. Feitas essas ressalvas, é preciso assumir que qualquer trabalho teórico que discuta um tema tão amplo, como é o caso da pesquisa de Breton, apresentará simplificações.

Voltando da crítica e pensando a partir dela, as ideias de Villaça e Góes (2014) de que vivemos uma era em que o paradigma da razão moderna se altera, onde outrora o corpo era um estranho a ser controlado, por um lado, agora se vislumbra uma exacerbação desse mesmo paradigma, por meio de disciplinas múltiplas, que moldam corpos dominadores, corpos disciplinados ou narcísicos, separados do âmago de sua essência. Contudo, por outro, vislumbra-se, também, uma outra face, onde o corpo revela-se capaz de assumir as mais diversas formas, em instâncias pessoais, interpessoais e coletivas, urdindo subjetividades em devir que florescem. Corpos paradoxalmente se revelam carne e imagem, matéria e espírito, que, entrelaçados pelo desejo, jamais são apartados:

A reflexão sobre a questão corporal, seu controle e representação por meio de mecanismos de abstração, de funcionalização ou de insignificação cresce hoje de importância. O corpo parece insistir com seu próprio discurso contra os filósofos da linhagem platônica/cartesiana insiste contra todos os discursos de normalização provenientes do campo médico, jurídico, artístico, etc. (VILLAÇA; GÓES, 2014, p. 49)

PENSAR A IMAGEM-CORPO

A imagem do corpo sempre acompanhou o próprio corpo. Ou melhor, como dito em local próximo a esta vila, o corpo é imagem; “isso quer dizer que a concepção de

corpo na cultura ocidental está intimamente ligada à questão da imagem e da representação” (MATESCO, 2009, p. 5):

Na Europa, o corpo é uma substância individual que se relaciona ao modelo não corporal de que é imagem. A quase-ausência do nu no Extremo Oriente demonstra o quanto é estranho para essas sociedades o conceito ocidental de um Deus criador. Da mesma maneira, a pintura no Oriente não é pensada como representação (no sentido de imitação, de reprodução). Isso confirma a existência na Europa de um laço essencial entre o pensamento do corpo e o culto da imagem. Portanto, na cultura ocidental o pensamento do corpo é um pensamento de imagem e, ao mesmo tempo, o pensamento de imagem é um pensamento do corpo. (ibid., p. 12).

No Renascimento, segundo a autora supracitada, o indivíduo se desvelava por intermédio da representação, já no século XVII a própria representação se converte em manifestação autônoma: desvencilha-se do estatuto da aparência, estabelece códigos e inaugura um processo de independência. Na modernidade, diz a autora, a representação desdobra-se em duas etapas. Na primeira, o sujeito se situa como ponto de referência - é o momento em que os pressupostos representativos renascentistas delimitam a plausibilidade do eu e abordam a questão do sujeito no mundo. A efetiva presença do que é representado apenas se torna crível mediante o grau de plausibilidade não mais ancorado na imitação clássica, mas intuitiva. Aqui, o sujeito moderno é definido por sua própria representação: o corpo enquanto conformação converte-se no recanto do "eu" como um espelho de autorreconhecimento. O maneirismo põe fim à natureza experimental dessa representação, ao sistema de perspectiva unitária enquanto portador de unidade simbólica do sujeito, tornando a meticulosa e científica descoberta do mundo numa interpretação em que o sujeito se perde. A representação, no final do século XVI e no século XVII, legitima-se buscando sentido em si mesma. Dessa forma, quanto mais transparentes se tornavam os meios empregados na representação, mais se distanciavam de sua função referencial.

Se o sujeito renascentista é definido por sua própria representação, que seria um corpo-forma através do qual seu “eu” se constituía, agora o “eu” do sujeito não mais espelha o mundo. Esse novo sujeito retira-se de todo espelho, de toda reflexão para se confinar num lugar que ele possa imaginar, um lugar interior e subjetivo. (ibid., p. 20).

Construção que faz parte da realização de uma visão moderna em que, segundo Villça e Góes (2014), cabe excluir o outro para preservar seus limites: o outro, por sua

diferença, representa uma ameaça e deve ser devidamente nomeado como tal. A essência reside na manutenção da separação: o intrigante dos monstros é sua constituição como espectros do igual, enquanto alteridade constantemente vigente.

Outro aspecto importante da modernidade foi a aceleração na ordem da produção que, sem cessar, vem modificando as visualidades: os transportes desenvolvidos no século XIX, por exemplo, influíram na percepção do mundo ao redor (AUMONT, 2004), enquanto se lia à luz de velas, hoje se lê à luz de mil velas (VILLAÇA; GÓIS, 2014), a fotografia e o advento do cinematógrafo mudaram a percepção do mundo, do movimento e do próprio corpo humano (AGAMBEN, 2015a; AUMONT, 2004). O corpo, portanto, aceleradamente se transforma a partir do século XX. Sem entrar aqui, já que não é o escopo desta pesquisa, nas diferentes modificações ocorridas na visualidade do corpo durante esse século, é importante citar que, segundo Sant'Anna (2000), a partir da década de sessenta houve uma redescoberta do corpo que levou a um culto do corpo:

Todavia, como a distância entre corpo e alma nem sempre é muito grande, juntamente com a valorização de imagens de corpos acelerados e performativos emergiu a exaltação de uma espécie de "subjetividade turbinada". Além disso, carros "turbos" e "corpos turbos" entram numa incrível combinação com a antiga versão das mulheres "aviões", em meio ao fascínio pela pele rija, lisa, bronzeada e vitaminada. Surgem, então, imagens de mulheres turbinadas graças à ação de diferentes produtos industriais. Para elas, a saúde não significava apenas estar longe da doença e sim "ter um superávit" de energia e vitalidade. A publicidade encontrou nas imagens de homens e mulheres turbinados, completamente ligados a seus telefones, computadores, aparelhos de ginástica, antidepressivos e outros gadgets, um exemplo de "corpo hiperpotente e totalmente produtivo, lucrativo, comercializável". (p. 55)

O paradoxal da publicidade é, justamente, que no mesmo momento em que captura os indivíduos ao mostrar os corpos como objetos e mercadorias, os exhibe como gloriosos e, portanto, inoperosos. Isso é, o corpo publicado é um corpo mostrado não como um meio para um fim, ou vice-versa, mas apenas exibido como tal (AGAMBEN, 2014b). Neste universo paradoxal e fragmentário do corpo, no perene limiar entre o visível e o invisível, desvela-se o território envolto nas investigações do corpo. Segundo Greiner (2013), na atualidade, já não haveria um único arquétipo ou imagem que possa conduzir as pesquisas, mas fragmentos que intermediam, o que é justamente o mais importante: o caminho como experiência ontológica:

A constante presença do corpo fragmentado é uma metáfora da perda da totalidade que caracteriza a modernidade. O homem é apenas

efêmero, um fragmento do mundo contingente e errante. A essência humana, desprovida de sua origem divina, apresenta-se como finitude e transitoriedade. As leis gerais que diziam respeito à totalidade da vida, implicando os comportamentos, dissolviam-se diante da dispersão do mundo moderno. Diante da falta de sentido de qualquer valor absoluto, a atenção voltava-se para o detalhe, para o momentâneo. Diante de um mundo em pedaços, só restava ao artista capturar os fragmentos. Essa nova ideia subverteu a representação antropomórfica que dominava a tradição ocidental. O corpo tomado como unidade material mais imediata do homem tornou-se o primeiro alvo a ser atacado. Destruir a forma humana supunha operação inversa àquela renascentista; retirar o homem do centro da cena significava desumanizar a arte. (MATESCO, 2009, p. 24)

O paradoxal reside no corpo ao manter a unidade entre o todo e as partes, entre a exterioridade e a interioridade, entre a natureza e a cultura: corpo múltiplo, corpo uno, corpo sujeito, corpo objeto (VILLAÇA; GÓES, 2014). O corpo depende do meio físico e das interações estabelecidas, é atravessado pelo social e, em si mesmo, o corpo pode se fragmentar amplamente: não se trata de um distúrbio, mas sim do problema objetivo de como o corpo se constitui em uma ordem provisória através dos movimentos de uma imanência interior à aparência exterior, de um sistema social que se identifica não de maneira abstrata, mas na dinâmica da ação corporal:

A imagem não representa uma produção de si, mas instala uma semelhança entre si e si mesmo que se manifesta, pelo avesso, no desejo generalizado da sociedade contemporânea de comunicar, como se os obstáculos, a distância, pudessem ser afastados com a melhor tecnologia. (p. 13)



CORPOS E PODERES

Soberana é a esfera na qual se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sacra, isto é, matável e insacrificável, é a vida que foi capturada nessa esfera. – Giorgio Agamben.

As reflexões contidas nessa vila começaram a se formar durante a pandemia do coronavírus, em 2020. Pandemia que adiou o início do primeiro semestre letivo daquele ano, retardando o começo do meu doutoramento. Logo, a influência oriunda do terror e das incertezas que a sociedade vivia com o vírus tomaram conta de meus estudos e caminhos a serem traçados para a pesquisa. Estávamos, enquanto sociedade, sem saber quando voltaríamos a compartilhar espaços presencialmente e, quando isso acontecesse, como seria esse presencial. Pior, não podíamos ter ideia de quantas pessoas seriam vítimas da tragédia que se formava no mundo e o quão seria forte no Brasil, devido a políticas do governo brasileiro da época, presidido por Bolsonaro,. Nesse mar de incerteza, iniciei minha primeira reflexão sobre o corpo e as imagens, que no decorrer do doutorado pairaram como fantasmas.



Capa do livro *The Mirror that flatters not* (Elizabeth Purslowe for R. Thrale, 1639)



O espelho que não lisonjeia (Kreep Squad, S/d)



Playlist: Visualização O
Corpo

A pandemia do coronavírus, que acometeu o mundo no ano de 2020 e continuou a existir enquanto escrevia grande parte deste texto em março de 2021, trouxe novas questões para o, à época, incipiente projeto. Precisei parar e refletir sobre a calamidade social que vivíamos em quase todo mundo e como ela afetava não só minha vida, mas a vida desta pesquisa. Por isso, precisei parar e acampar no pensamento que relaciona as imagens com o que Beiguelman (2020a) chama de *Coronavida*: a forma de viver que a pandemia trouxe, com todas as suas contradições e questões sociopolíticas.

Na “coronavida” o socialmente privilegiado é o imóvel. [...] E como figuram esses corpos móveis nas imagens do coronavírus? Não figuram. Tornaram-se emblemáticas da pandemia as imagens de ruas vazias em várias cidades, como icônicas do isolamento social. Muito embora as aglomerações sejam sempre dignas de nota midiática, nas praias da classe média no Rio de Janeiro e São Paulo, são as fotos das cidades desertas as que se associam imediatamente a Covid-19. Muito esporadicamente são registrados os pontos em que a rotina de exclusão não se alterou com o coronavírus, como os lugares de concentração dos moradores de rua nas grandes cidades. A invisibilidade dos corpos que são destinados às valas abertas por escavadeiras se repete também nos diagnósticos cartográficos oficiais. Isso porque as análises espaciais dos mapas de distribuição da doença tomam por base os distritos, criando dicotomias entre centro e periferia que não se sustentam em uma análise mais rigorosa. (Beiguelman, 2020b, p.554)

Não obstante, as imagens das periferias aparecem constantemente fora das grandes mídias e os dados surgem diariamente nessas, revelando um mundo aterrorizado pelas mortes, por uma espécie de *coronamorte* que parece acontecer à revelia das preocupações e das reais possibilidades de quem não pode não-se-aglomerar. O modo de vida assim qualificado se assemelha muito mais com a sua não qualificação, como uma vida nua, uma vida puramente biológica: “a vida, no estado de exceção tornado normal, é a vida nua que separa em todos os âmbitos as formas de vida de sua coesão em uma forma-de-vida” (AGAMBEN, 2015a, locs. 171–172). Para Agamben (2010), os gregos

faziam a ideia de vida não como um conceito único, mas dividido entre *zoé*, o fato de viver em comum a todos os seres vivos (incluindo os Deuses), e *bíos*, a forma ou modo de viver próprio de um indivíduo ou de um grupo. Na atualidade, para ele, vivemos um estado de exceção permanente em que as vidas foram desqualificadas, isso é, foram reduzidas ao *zoé*:

O totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político. (Agamben, 2004, loc. 83)

A *coronavida*, ou melhor, a *coronamorte* nada mais é que a extensão dos processos de permanência do estado de exceção totalitário que se instala em um “[...] patamar de indeterminação entre democracia e absolutismo” (loc. 92). Relação política em que se produz a vida nua, a vida do *homo sacer*: “*A vida insacrificável e, todavia, matável, é a vida sacra.*” (AGAMBEN, 2010, p. 84, grifo do autor). Contra ela, a violência, sua morte, sua *matabilidade*, não é classificada nem como homicídio ou sacrifício, nem como execução de uma condenação ou sacrilégio.

O mundo do estado de exceção permanente separou os privilegiados que Beiguelman aponta, os imóveis, dos móveis, aqueles que não podem deixar de se locomover pela cidade. Em São Paulo, por exemplo, o risco de morrer por Covid-19 é dez vezes maior entre indivíduos residentes de bairros com os piores indicadores de qualidade de vida e de desenvolvimento humano. Pessoas negras têm um risco 62% maior de serem vítimas do vírus⁴⁴:

Aqueles que carecem dos mecanismos de proteção social são invisibilizados e empurrados para os espaços das ausências e conformam, de fato, o principal grupo de risco da pandemia de Covid-19. Eles não podem ficar em casa – eles limpam e cuidam das casas das classes privilegiadas. Eles não têm o mesmo potencial de acesso a serviços de saúde e condições de cuidado que os representantes das categorias abastadas – eles cuidam dos doentes em casas de luxo, em hospitais públicos e privados, em casas de apoio. Eles não moram, não dormem, não comem, não se deslocam e não se higienizam como os de renda familiar suficiente. (Moreno; Matta, 2022, p. 45-46)

É importante ressaltar a influência do comportamento da rede urbana, traduzida neste estudo principalmente pelos deslocamentos pendulares para trabalho, malha viária e densidade populacional, na dispersão do

⁴⁴ <https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2020-05/risco-de-morrer-por-coronavirus-varia-ate-10-vezes-entre-bairros-de-sp>

vírus. A dispersão territorial da Covid-19 verificada na RMPA segue o mesmo comportamento da doença verificado tanto em outros lugares do mundo como em outras regiões do Brasil. É possível identificar um padrão de concentração e dispersão da doença em regiões com grande contingente populacional, com altas densidades demográficas, com significativos movimentos pendulares para trabalho, com uma malha viária integrada e mancha urbana conurbada. (Faccin; Rorato; Campos; Libera; Lenhart; Bermardi, 2021, p. 15)

No entanto, os imóveis não deixam de se mover, se não mais pela fisicalidade do mundo dominado pelo risco constante do coronavírus, pela *digitalidade* da internet: *andam* imóveis pelo mundo prestando atenção em cores que não sabem o nome, passeando pelo escuro com uma segunda pele, uma cápsula protetora, divertindo gente, chorando pelo telefone “[...] E vendo doer a fome/Nos meninos que têm fome/Pela janela do quarto/Pela janela do carro/Pela tela, pela janela/Quem é ela? Quem é ela?/Eu vejo tudo enquadrado [...]” (CALCANHOTO, 1992). Numa cruel ironia de um *Ensaio sobre a cegueira* (SARAMAGO, 1995, p. 10):

Agora, pelo contrário, ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis.



Missa virtual Igreja Matriz de São Jorge - Quintino Zona norte do rio de janeiro (<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1664749393495348-ramada-mes-sagrado-no-isla-comeca-em-meio-a-pandemia-veja-fotos-de-hoje>)



(Raphael Alves, 2020 <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/diario-de-um-coveiro/>)



(Alex Pazuello-Semcom, Agência Senado, 2020)



(Bruno Kelly - Reuters, 2020)



(Michael Dantas AFP, 2020)



(Bruno Kelly - Reuters, 2020)



(AFP/AFP, 2020)

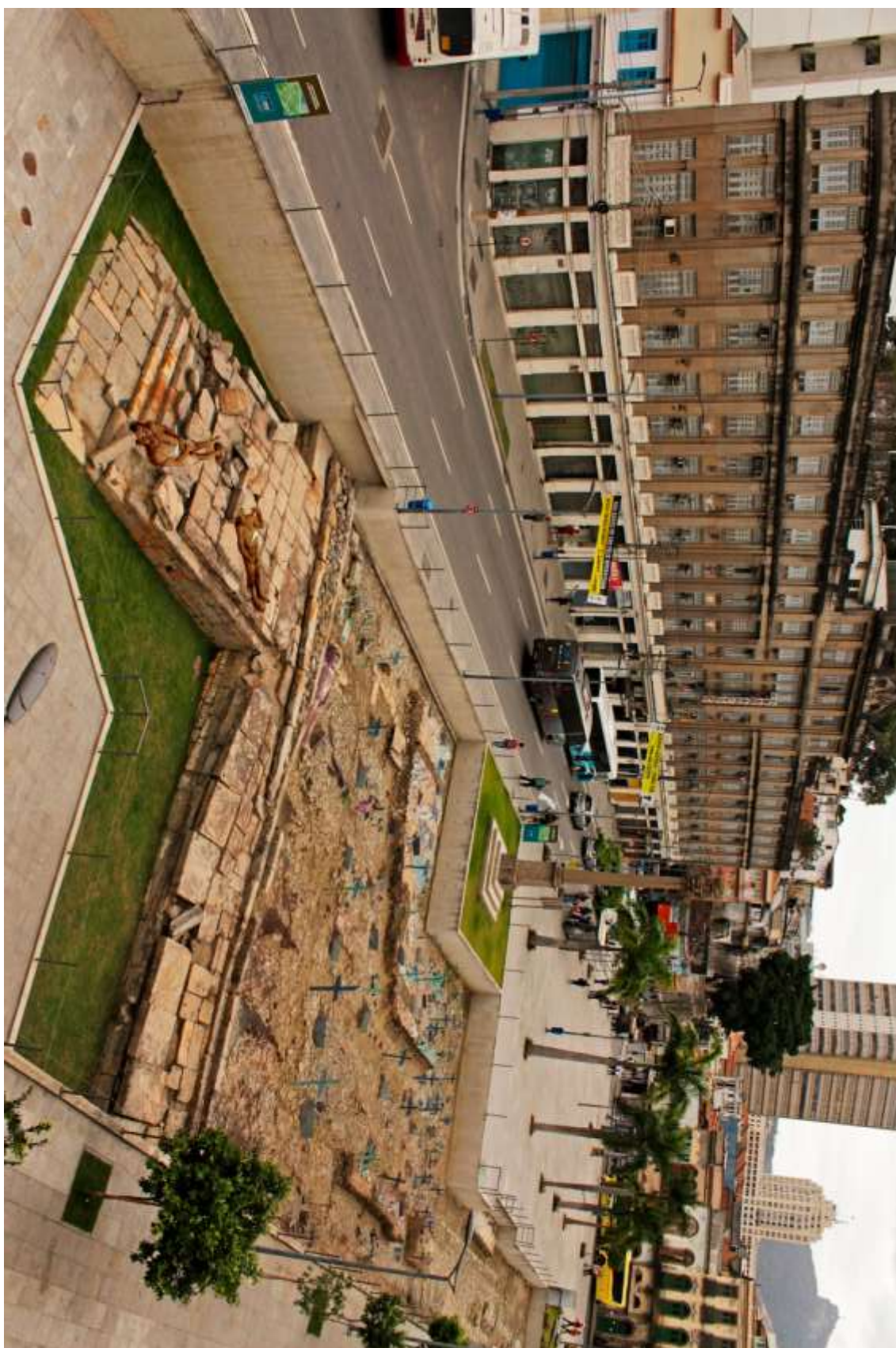


Figura 2 Cemitério dos pretos velhos novos (produção do autor)

O retângulo que parece querer a tudo enquadrar (as telas dos celulares, tablets e computadores) nos permite uma conexão com o mundo, ou uma parte dele, outrora só imaginável. No entanto, os mundos que cismam em aparecer, à revelia dos que olham, são diversos, às vezes a imagem dos pesadelos mais dantescos vividos pelos sacralizados do capital:



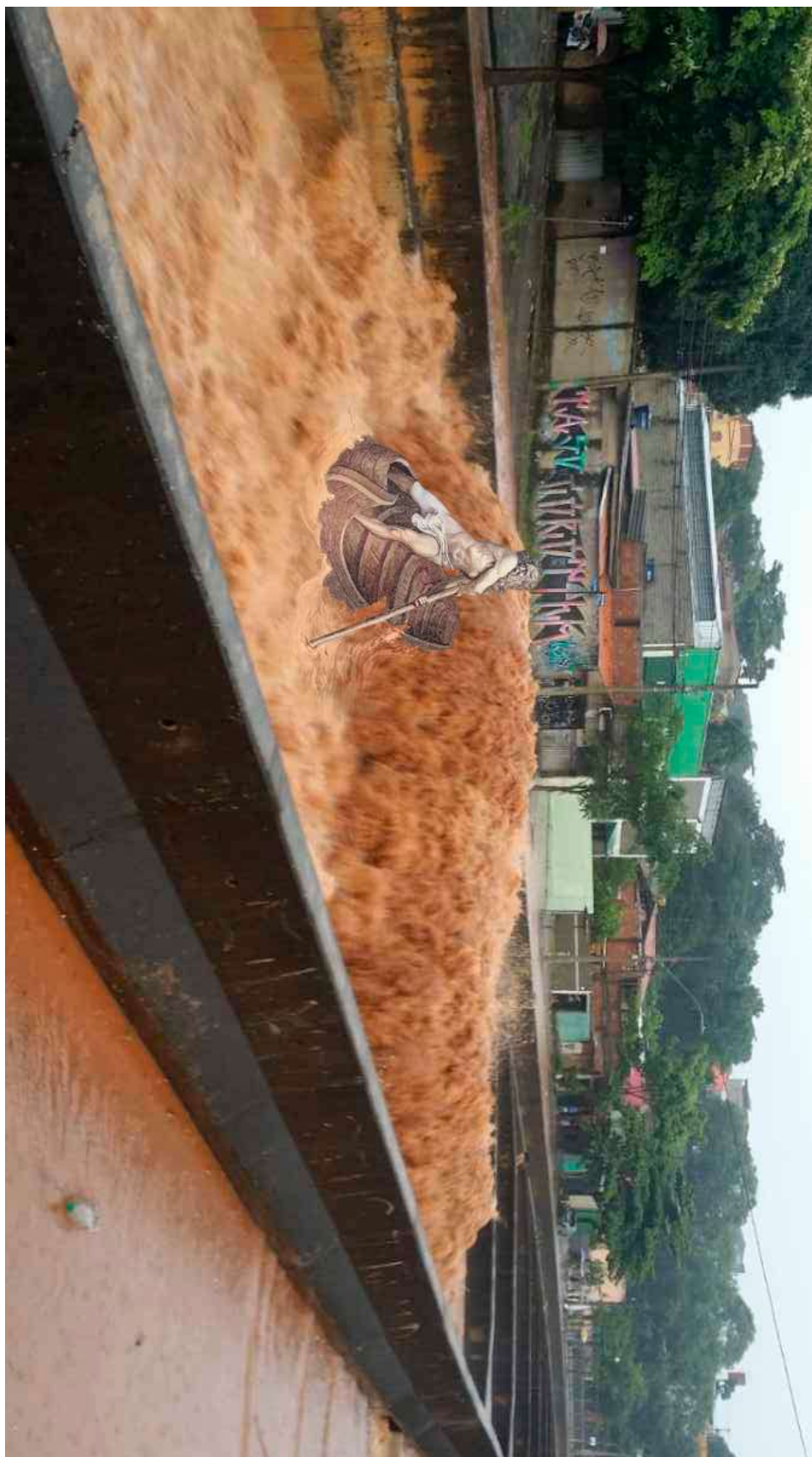
Parasita (Joon-ho, 2019)



Ilustração para O Inferno de Dante (Gustave Doré, 18--)



Montagem do autor



Montagem do autor



Enchente 1955-2000... (montagem do autor)

No Brasil, e não só aqui, as diferentes condições de vida se apresentam como imagens de universos tão distintos que, mesmo dentro de uma única cidade, não podemos olhá-las **como uma única cidade**. No contexto da pandemia, essas múltiplas cidades que coexistem parecem e aparecem enquadradas e, talvez, devêssemos nos perguntar que cidades são essas que se fazem em imagens digitais? Que invadem espaços privados? Que fazem ver, o que antes não se via? Mas quem não as via? Quem habita essas cidades pandêmicas? Que pandemia, a do vírus ou a da pobreza?

Inutilmente, magnânimo Kublai, tentarei descrever a cidade de Zaíra dos altos bastiões. Poderia falar de quantos degraus são feitas as ruas em forma de escada [...], mas sei que seria o mesmo que dizer nada. A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado: a distância do solo até um lampião e os pés pendentes de um usurpador enforcado; o fio esticado do lampião à balaustrada em frente e os festões que empavesavam o percurso do cortejo nupcial da rainha à altura daquela balaustrada e o salto do adúltero que foge de madrugada [...]. (Calvino, 2002, s/p)

A memória da cidade que invade os espaços, que habita os imaginários, é o de uma cidade com história. Uma que insiste em aparecer, desabrochando à flor da terra dos muitos Cais do Valongo⁴⁵, das ossadas que renascem de um passado-presente em cemitérios de pretos novos⁴⁶:

Na entrada daquele espaço, cercado por um muro de cerca de 50 braços em quadra, estava assentado um velho com vestes de padre, lendo um livro de rezas pelas almas dos infelizes que tinham sido arrancados da sua pátria por homens desalmados, e a uns 20 passos dele alguns pretos estavam ocupados em cobrir de terra seus patrícios mortos e, sem se darem ao trabalho de fazer uma cova, jogam apenas um pouco da terra sobre o cadáver, passando em seguida a sepultar outro. No meio deste

⁴⁵ O Cais do Valongo foi o maior porto de entrada de negros escravizados na América Latina. “Segundo estimativas, cerca de 1 milhão de negros chegaram ao continente desembarcando no Cais do Valongo, construído em 1811 e aterrado em 1911. Por sua magnitude, o local pode ser considerado o lugar mais importante de memória da diáspora africana fora da África. O sítio foi inscrito na Lista do Patrimônio Mundial da Unesco em 2017 e recebe hoje [23 de nov. de 2018] o título oficial. Segundo a Unesco, o Cais foi incluído na lista por atender o critério VI do Guia para a Implementação da Convenção do Patrimônio Mundial que diz respeito à ligação do local a acontecimentos e tradições vivas, ideias ou crenças, obras artísticas e literárias de significação universal excepcional. Para a Unesco, o Cais do Valongo é um sítio arqueológico sensível, porque abriga memórias que remetem a aspectos de dor e sobrevivência na história dos antepassados dos afrodescendentes, que hoje totalizam mais da metade da população brasileira e marcam as sociedades de outros países do continente americano. Fonte: Agência Brasil, 23 de nov. de 2018. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-11/cais-do-valongo-recebe-titulo-de-patrimonio-mundial-da-unesco>>. Acessado em: 17 de abril de 2021.

⁴⁶ “O cemitério destinava-se ao sepultamento dos pretos novos, isto é, dos escravos que morriam após a entrada dos navios na Baía de Guanabara ou imediatamente depois do desembarque, antes de serem vendidos. Ele funcionou de 1772 a 1830 no Valongo, faixa do litoral carioca que ia da Prainha à Gamboa. [...] Nos seis anos antes do fechamento, mais de seis mil escravos foram enterrados no Valongo, se se pode assim descrever o tratamento dado aos cadáveres.” (Carvalho, 2007, p.09-10)

espaço havia um monte de terra da qual, aqui e acolá, saiam restos de cadáveres descobertos pelas chuvas que tinham carregado a terra e ainda havia muitos cadáveres no chão que não tinham sido enterrados. (Freireyss, 1906, p.224-225)

“Assim o viajante alemão G. W. Freireyss descreveu o Cemitério dos Pretos Novos, em 1814” (Carvalho, 2007, p.09), que continuam a ser muitos e novos em covas sempre velhas, nos Carandirus⁴⁷ da vida onde cento e onze filhos do Valongo, presos e indefesos, foram chacinados, “[...] mas presos são quase todos pretos/Ou quase pretos, ou quase brancos, quase pretos de tão pobres/E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos” (CAETANO e GIL, 1993). Como corpos sacralizados, as ondas de negros lançadas pelo Cais podiam e podem ser mortas sem que se cometa um crime perante a Lei: “Justiça de São Paulo anula julgamentos de PMs pelo massacre do Carandiru”, foi o título da matéria do El País em 29 de setembro de 2016, vinte e quatro anos depois do massacre. Segundo o jornal, nesse período, nenhum dos setenta e quatro acusados passou um dia preso, pois, apesar de condenados em primeira instância, esperaram a análise do recurso da defesa em liberdade:

"Foi uma carnificina aquele dia, eu comparo o que aconteceu com Auschwitz [campo de concentração nazista], Camboja [onde o Khmer Vermelho matou quase 2 milhões de pessoas nos anos de 1970] e outras tragédias que eu via só em filme ou livro”, afirma Sales [sobrevivente do massacre] em conversa com o EL PAÍS na terça-feira. (ALESSI, 2017)⁴⁸

⁴⁷ “O massacre do Carandiru ocorreu em 2 de outubro de 1992, uma sexta-feira à tarde, após uma briga entre presos dar início a um tumulto no pavilhão 9 da Casa de Detenção de São Paulo, o nome oficial do Carandiru. [...] a ação da PM não durou mais de 20 minutos. Ao todo, 111 presos morreram, sendo 102 deles a tiros e 9 com armas que não eram de fogo. Foram 15 mortos no primeiro andar do pavilhão, 78 no segundo, 8 no terceiro e 10 mortos no quarto andar —os julgamentos foram divididos de acordo com os andares do pavilhão. Os policiais militares alegaram ter reagido às agressões dos detentos, mas a Promotoria contesta a alegação e apontou que a maioria dos homens foram fuzilados. Segundo o processo, 22 policiais ficaram feridos, nenhum deles com gravidade (e nenhum deles com armas de fogo). O Carandiru era o exato retrato da superlotação das cadeias brasileiras (que, aliás, ainda persiste): tinha capacidade para 3.300 pessoas, mas havia 7.257 presos no local naquele dia, sendo 2.070 somente no pavilhão 9 —para onde eram levados os detentos recém-chegados (em sua maioria, réus primários). Não à toa, a maioria das vítimas era jovem. Dos 111 mortos, 89 ainda aguardavam julgamento pelos crimes dos quais eles eram acusados. Fonte: El País, 29 de set. de 2016. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/27/politica/1475004354_366390.html>. Acessado em: 18 de abril de 2021.

⁴⁸ https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/14/politica/1497471277_080723.html

a maioria dos homens foi fuzilada.



(PESSOA, Eptácio. Os corpos dos detentos mortos, nos corredores do IML, em outubro de 1992.)

"Eu vi uma montanha de corpos, todos caídos, alguns agonizando. (...) Fizemos um corredor (entre duas filas de PMs) e nos mandaram descer. Fomos brutalmente espancados. Qualquer descuido, eles matavam. Muitos morreram assim: só de olhar (para os policiais)", afirmou o sobrevivente [o ex-detento Antonio Carlos Dias], que relatou ainda que os policiais possuíam facas e pedaços de pau, e que muitos foram esfaqueados ao passar por esse corredor⁴⁹.

Muitos morreram assim: só de olhar

morreram assim: só de olhar

assim: só de olhar

só de olhar

de olhar

olhar

Os escravos não podem olhar (MIRZOEFF, 2016b): são cegos errantes pelas pradarias cítiás; são revolucionários perolados de sangue das Antilhas a fechar a janela da alma para a brancura que lhes fere; são os guerreiros batizados pelo nó mordaz no pescoço da imaginação na Jamaica; são os muçulmanos de Abu Ghraib a escutar: “não crave seus olhos em mim!”⁵⁰:

⁴⁹ <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/policia/muitos-morreram-so-de-olhar-diz-sobrevivente-do-massacre-do-carandiru,83309aff75e0e310VgnVCM5000009ccceb0aRCRD.html>

⁵⁰ Ver Mirzoeff, 2016, p.754.

2.1 O intestemunhável tem nome. Chama-se, no jargão do campo, *der Muselmann*, o muçulmano.

O assim chamado *Muselmann*, como era denominado, na linguagem do Lager, o prisioneiro que havia abandonado qualquer esperança e que havia sido abandonado pelos companheiros, já não dispunha de um âmbito de conhecimento capaz de lhe permitir discernimento entre bem e mal, entre nobreza e vileza, entre espiritualidade e não espiritualidade. Era um cadáver ambulante, um feixe de funções físicas já em agonia. Devemos, por mais dolorosa que nos pareça a escolha, excluí-lo da nossa consideração. [Améry, 1987, p.39 apud]

(Mais uma vez a lacuna no testemunho, desta vez conscientemente reivindicada.)

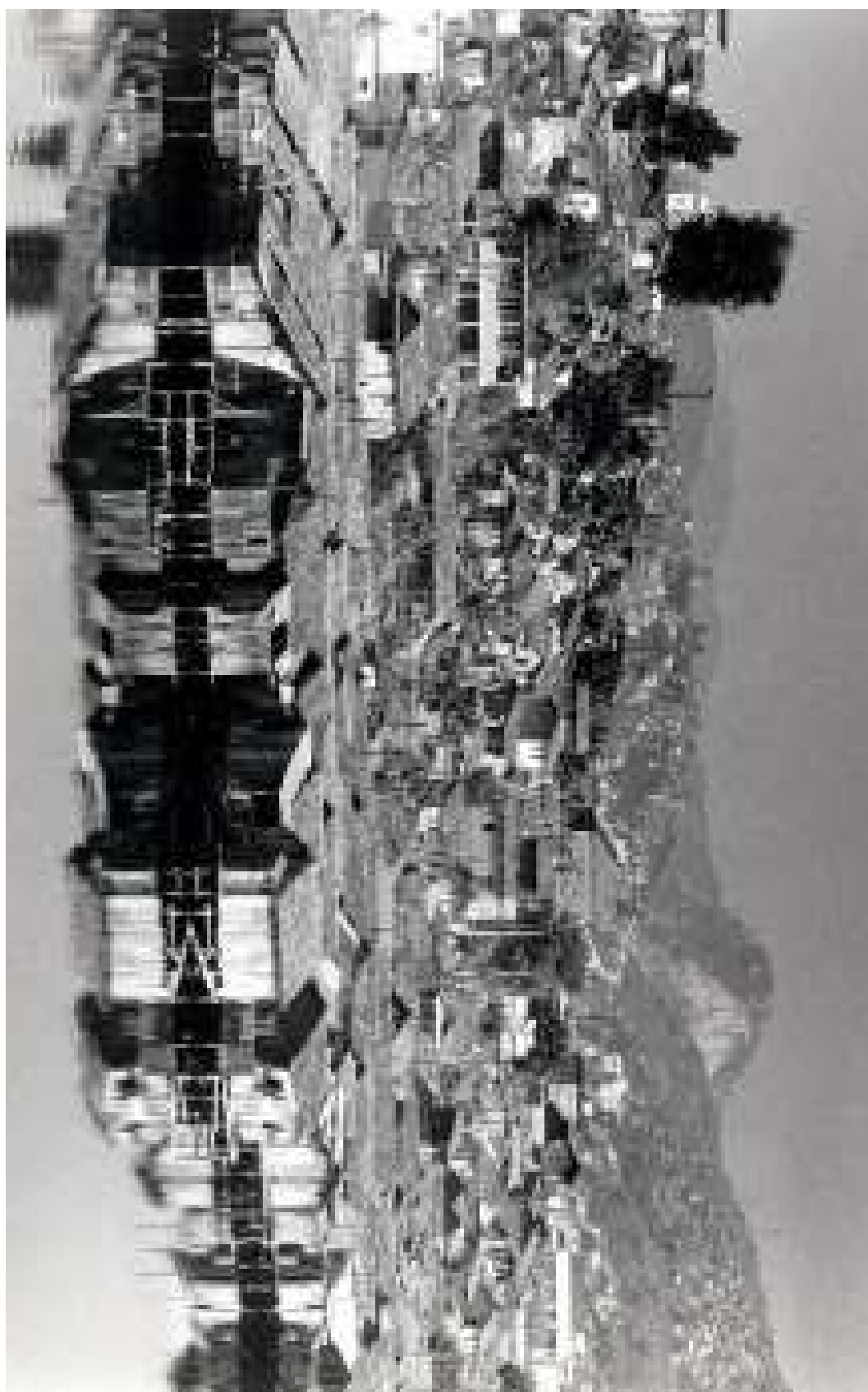
Lembro que, enquanto descíamos as escadas que conduziam ao banheiro, fizeram descer conosco um grupo de *Muselmann*, como haveríamos de chamá-los depois, que eram os homens-múmia, os mortos-vivos; e os fizeram descer conosco unicamente para que os víssemos, como se dissessem: vocês ficarão iguais. [Carpí, 1993, p.17 apud]. (Agamben, 2008, locs. 407–412)

Escravos sacramentados só podem ver o que lhes é permitido: a vida-morta. Não podem querer ser mais que a tempestade e a ventania do medo, sem cidade, sem poesia, nem beber “[...] a claridade/da luz do dia” (BETHÂNIA, 2012, vv. 14-15). São os meninos azuis que se alimentam de luz lá no Brejo da Cruz, que cruzam o Brasil em suas formas mil:

Uns vendem fumo
 Tem uns que viram Jesus/Muito sanfoneiro
 Cego tocando blues
 Uns têm saudade
 E dançam maracatus
 Uns atiram pedra
 Outros passeiam nus
 Mas há milhões desses seres
 Que se disfarçam tão bem
 Que ninguém pergunta
 De onde essa gente vem
 São jardineiros
 Guardas-noturnos, casais
 São passageiros
 Bombeiros e babás
 Já nem se lembram

Que existe um Brejo da Cruz
 Que eram crianças
 E que comiam luz
 São faxineiros
 Balançam nas construções
 São bilheteiras
 Baleiros e garçons
 Já nem se lembram
 Que existe um Brejo da Cruz
 Que eram crianças
 E que comiam luz.
 (BUARQUE, 1984, vv. 13-40).

As chacinhas agora são acrescidas pela *coronamorte* dos mesmos corpos sacralizados, habitantes das cidades invisíveis, que através das imagens digitais chegam aos privilegiados sociais transformando-os em expiadores da separação das duas cidades que ocupam o mesmo espaço físico. Como no romance *A cidade e a cidade* de China Miéville (2009) em que os habitantes de Beszél e Ul Qoma não podem se ver, apesar de ocuparem o mesmo território, no risco de cometerem um crime gravíssimo se o fizerem, os privilegiados são quase que obrigados a lidar com essa *brecha* que os faz expiar a outra cidade. Uma cidade que insiste contra todas adversidades e vontades das cidades genéricas de Koolhaas (2014) -um lugar de sensações tênues e dilatadas, de emoções contidas, uma cidade sedada, em que se evacuaram os espaços públicos e geralmente percebida de uma posição sedentária- em não ser esquecida em um outro tipo espaço genérico, o espaço da pobreza:



(Acervo do Museu da Maré, 194-)



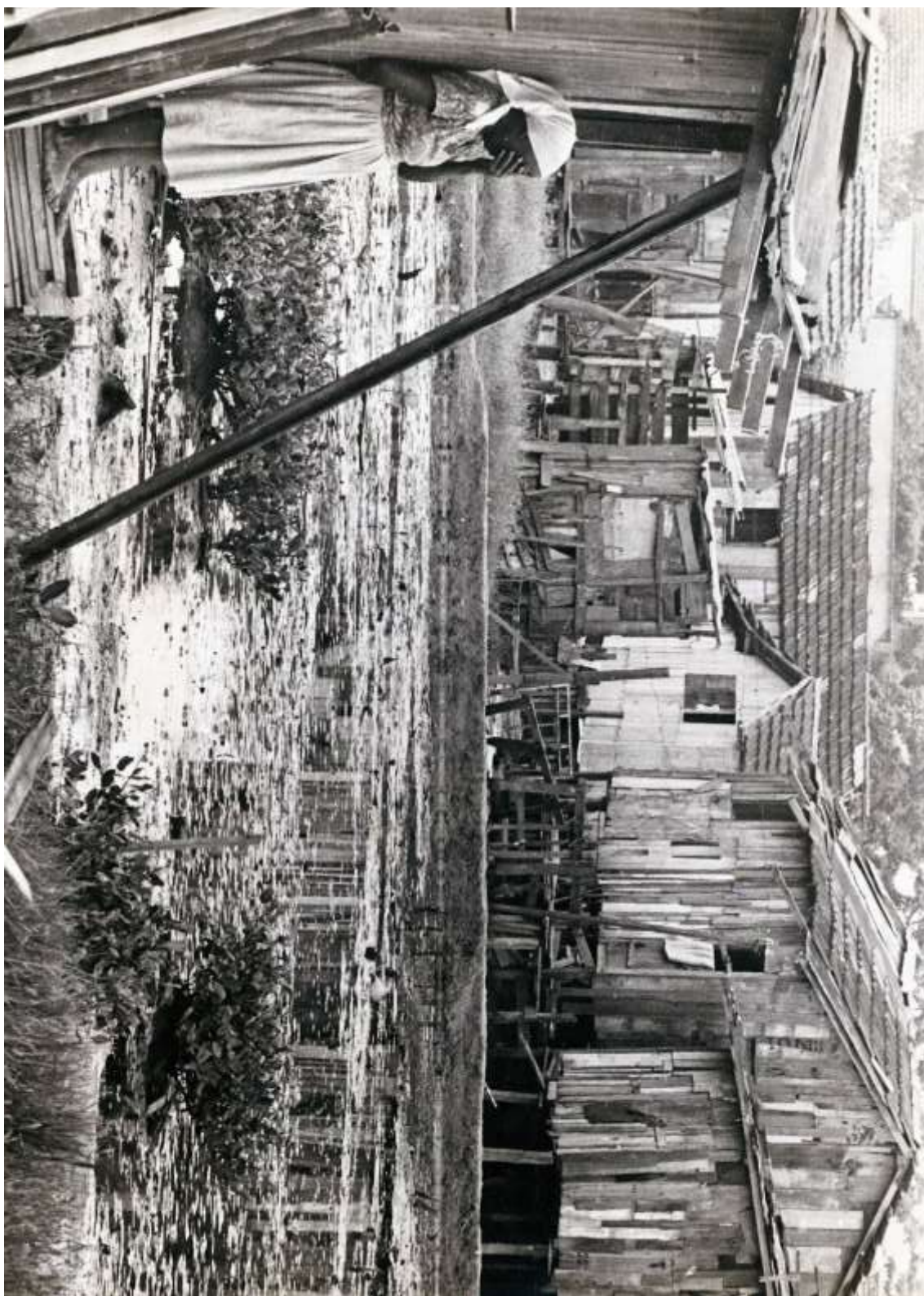
(Junius, 2010)



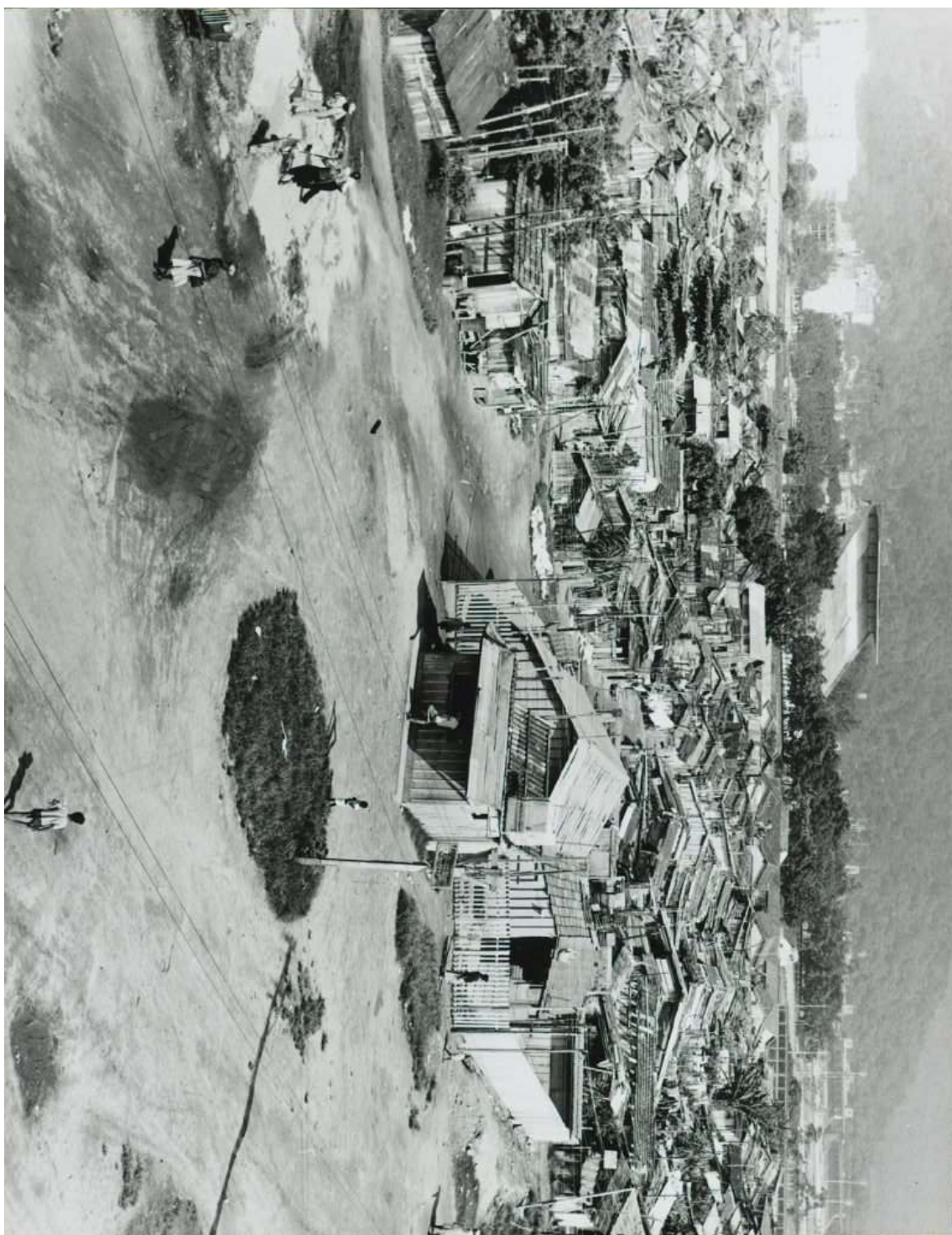
(Acervo Casa de Oswaldo Cruz, 1966)



(Douglas Lopes Redes da Maré, 2020)



Brás de Pina, 1965 (<https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/centrais-de-conteudo/imagens-e-documentos-do-periodo-de-1964-1985/imagens-correio-da-manha/fotografia-registra-o-drama-dos-moradores-de-bras-de-pina-transferidos-a-forca-pelo-governo-da-guana>)



Favela do Pinto, Leblon, Rio de Janeiro (Acervo Biblioteca Nacional, s/d)



Favela de São Paulo em chamas (autor desconhecido)



Incêndio na Favela do Pinto, Leblon, Rio de Janeiro (Amigos do Leblon, s/d)



Favela do Piolho, na Zona Sul de São Paulo (Nelson Antoine, Estadão, 2014)



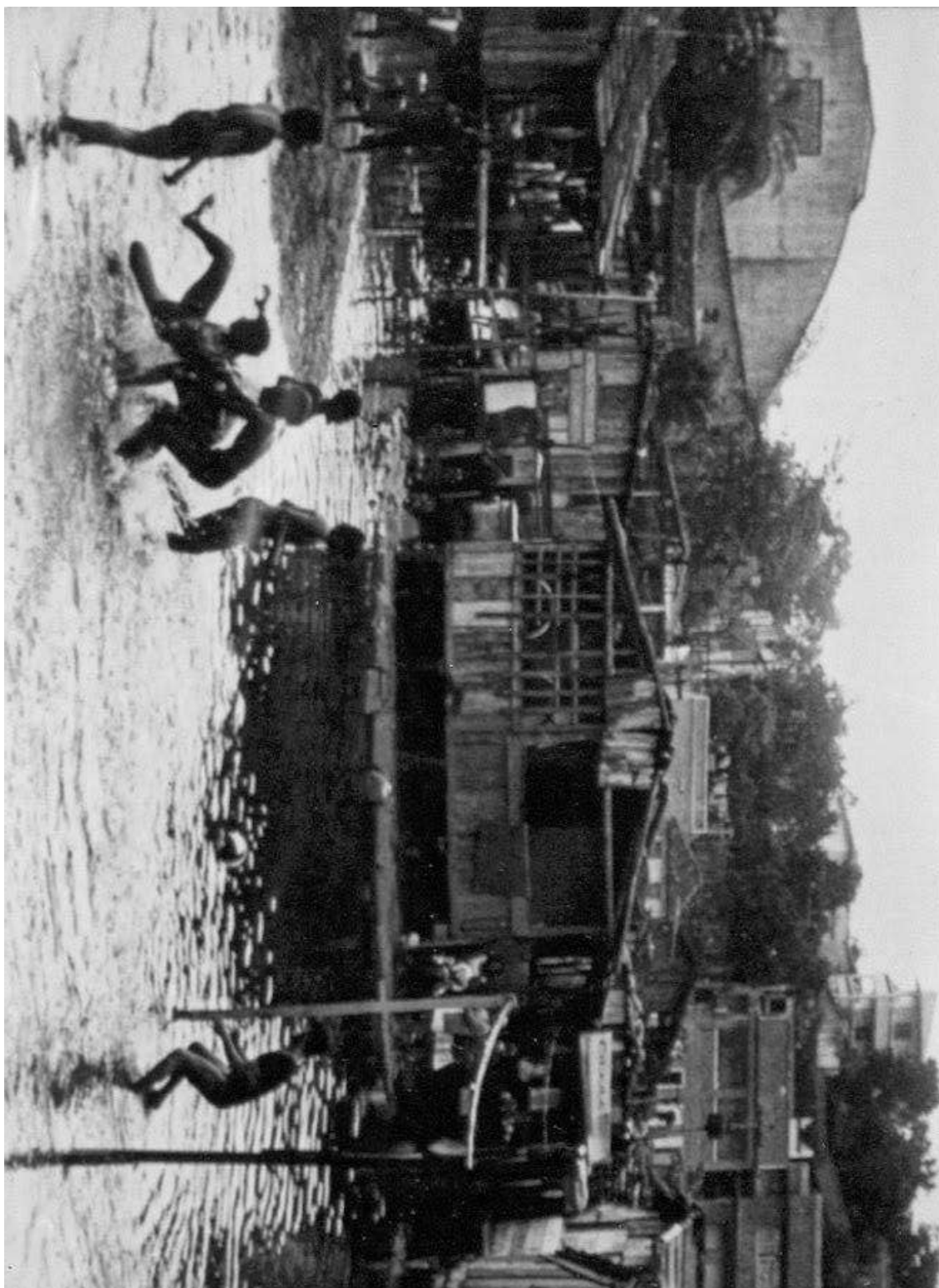
Favela em Chamas em São Paulo (Reginaldo Castro, Folhapress, 2015)



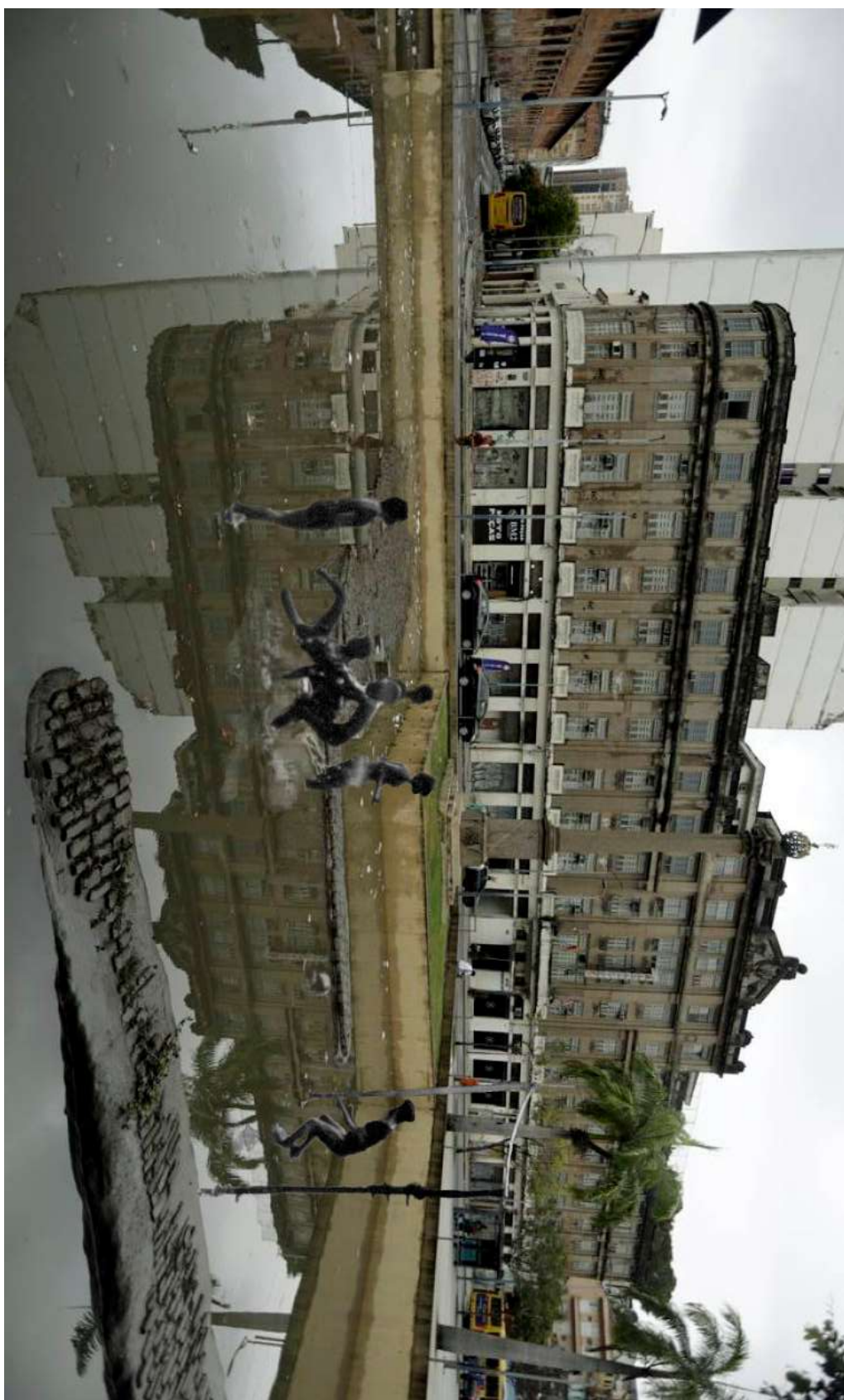
O desespero 60-00... (Montagem do autor)



Favela do Pinto Leblon de São Paulo (montagem do autor)



(Acervo do Museu da Maré, 194-)



Valonginhos a jogar pela Maré (montagem do autor)



(Léo Lima, Coletivo Cafuné na Lage, 2020)



(Douglas Lopes, Redes da Maré, s/d)



Frame do filme de ficção científica Elysium (Neill Blomkamp, 2013)

Insistindo em aparecer, em se fazer sentida, em se fazer um não-não lugar: lugares são marcados por processos de simbolização colocados em prática pelos grupos sociais que precisam compreender e controlar os espaços para se organizarem a si, são espaços de alteridade, em que se está em relação com outros, com as identidades e com as histórias; já os não lugares são espaços que não produzem identidade, história e relações, em que os outros ocupam os espaços sem ocupá-los, em que predominam excessos de acontecimentos, referentes espaciais e individuais, além das imagens, é o espaço do espetáculo (AUGÉ, 2012); logo, se forçados a existirem como espetáculo, como uma visão genérica de sua ocupação, os lugares-cais do valongo, por outro lado, cortam com as mesmas imagens que deveriam lhes subtrair a identidade, a arquitetura genérica dos espaços agora vazios, os não-lugares partilhados no mundo ocidentalizado em que, cada vez mais, os privilegiados das grandes cidades habitam:

Acrescentemos que existe evidentemente o não lugar como lugar: ele nunca existe sob uma forma pura; lugares se recompõem nele; relações se reconstituem nele; as “astúcias milenares” da “invenção do cotidiano” e das “artes de fazer”, das quais Michel Certeau propôs análises tão sutis, podem abrir nele um caminho para si e aí desenvolver suas estratégias. O lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação. (ibid, p.74)

Os lugares e não lugares, por um lado, parecem carregar a eterna inclusão dos excluídos, o fundamento do poder soberano: “o soberano está, ao mesmo tempo, dentro e fora do ordenamento jurídico” (AGAMBEN, 2010, p.22). Justamente o poder soberano inclui os sacralizados pela sua exclusão (ibid.). Não irrelevantemente para Agamben o campo de concentração é o exemplo máximo do estado de exceção, em que só há vida nua, e, para Augé, o campo de concentração é um não lugar.

É importante a assunção da impossibilidade da totalidade, seja da constituição de um não lugar, seja da constituição, na atualidade, de um lugar. Pelas telas, seja por números, relatos, contatos, redes sociais, imprensa, as cidades dos excluídos se exibem em todas suas inclusões, insistem nas negações de suas negações, deixando transbordar, aqui e acolá, restos de cadáveres descobertos pela tormenta pandêmica, corpos que tinham habitado e habitam os não lugares da injustiça social, os corpos sacralizados do capital, que persistem, resistem e existem, apesar de tudo; móveis, cuidado com eles, nunca andam só, carregam sete navalhas, guardiões da lei maior, são a filosofia à navalhada, a filha da Maria Navalha:

Só ela [filosofia] pode ser ao mesmo tempo a vara que catuca a onça e a onça que é catutacada. Ela é, simultaneamente, o sujeito e o objeto, pois é a própria ação, e como isso vem para botar tudo em seu lugar. [...] Na verdade, o que ela quer, botando tudo em seu lugar, é desarrumar a navalhadas, deixando suas marcas em tudo aquilo que foi determinado pela colonização e pelo poder: eixos bem organizados do masculino e do feminino, das classes sociais, das raças, das religiões e de todas as hierarquias que inferiorizam os saberes populares. (Hadock-Lobo, 2020, p.26-27)

A filosofia a navalhadas exposta pela *coronamorte* é aquela que corta pelas telas as carnes dos imóveis confinados em seus muros de concreto, que brincam em seus jardins artificiais de Eden conectados à Cidade e à Cidade:

Ajoelhado no tapete, descalço os sapatos de , descalço-os e beijo os pés recurvos, pequenos, cavados nas plantas. [...] Nascem e abrem-se, nos pés, dentro dos pés, entre os ossos finos, violetas invisíveis: sintomas. A Cidade navega pelos ares, em silêncio, pousa no vale. Face a face, eu e a Cidade, mudos. A quem pertencem, realmente, estes pés sob meu rosto e dentro dos quais ouço vozes? Ela repete meu nome, docemente: ‘Abel! Abel!’. (Lins, 2005, p.24)

As cidades incluídas pelas suas exclusões, com seus habitantes de “[...] terreno baldio coberto de imundices [...]” (CALVINO, 2002, s/p), penetram os olhos das personagens *linsinescas* – com as tantas cidades que agora subsistem nessas diferentes Annelises Roos, Cecílias e s -, as habitantes das ruas genéricas que reclusas em suas fortalezas poderiam agora indagar “[...] que as cidades aí são ao mesmo tempo reflexos de cidades reais e também cidades reais?” (ibid., p.37). As cidades-imagens digitais que moldam os corpos como dispositivos de subjetivação, “[...] pois tem a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos [...]” (AGAMBEN, 2009a, p.40), parecem se separar pelas pálpebras dos Kublais que habitam os jardins suspensos dos paços imperiais do Grande Khan capitalista, “[...] mas não se sabe qual [o jardim ou o terreno baldio] está dentro e qual está fora” (CALVINO, 2002, s/p).

Numa espécie de denúncia do paraíso alcançado por Abel, os habitantes dos terrenos baldios, os que não têm espaço para se isolarem e se refugiarem da pandemia; os que não têm acesso para se conectar via internet ao mesmo mundo dos habitantes dos jardins; os que se tornam dados que escancaram a enorme desigualdade que existe há

séculos em nossa sociedade, as *coronavidas* de uma tanatopolítica⁵¹, se acidentam nos corpos desprevenidos nos jardins-tapetes das salas reais.

Entram pelos retângulos iluminados como seres insubstanciais, seres que “[...] não existe[m] por si, mas em outra coisa”, acidentando-se em sua dupla característica de imagem: não ter realidade contínua, sendo criada a cada instante, e ser imensurável, pois só há nela “[...] espécies, modos de ser e ‘hábitos’ (*habitus vel dispositiones*) [...] A imagem é um ser cuja essência consiste em ser uma espécie, uma visibilidade ou uma aparência” (AGAMBEN, 2007, p. 45-46).



O Canto dos escravos
(Clementina de Jesus, Tia Doca,
Geraldo Filme)

⁵¹ Ver Agamben, 2004; 2015.

stock.adobe.com/br/images/poor-houses-built-out-over-the-water-in-brazil/19254456

Adobe Stock

Editar

Inscrições

Valores

Vídeos

Áudio

Modelos

Gráficos

Premium

Fontes

Plugins

3D

Tudo

Procurar

Receba 10 imagens gratuitas do Adobe Stock.

Comence agora



Adobe Stock | #19254456

poor houses built out over the water in brazil

De tábua santo

 Salvar na biblioteca

 Compartilhar visualização

 Abrir no aplicativo

 Licença padrão (Gratuito com avaliação) ⓘ

 Licença estendida (R\$ 350,00) ⓘ

 Faça uma versão de avaliação gratuita

ARQUIVO #19254456

 Visualizar ícone

 Escritório semelhante

PRIMEIROS

TIPO DE ARQUIVO

CATEGORIA

TIPO DE LICENÇA

MARÉ A VENDA! A UM CLIQUE DE VOCÊ!

OS CORPOS CAÍDOS, MAS CORPOS SÃO SEMPRE CAÍDOS

[...] Se, pelo contrário, pacientemente, permaneceres na vacuidade da representação, se não te fazes nenhuma representação, então, ó bem-aventurado, atingirás aquilo a que chamamos o caminho do meio. O vazio relativo deixa de ser relativo em relação a um absoluto. A imagem vazia deixa de ser a imagem do nada. A palavra extrai a sua plenitude da sua própria vacuidade. O despertar é essa suspensão da representação. Aquele que desperta sabe apenas que sonhou, sabe apenas da vacuidade da sua representação, só conhece aquele que dorme. Mas o sonho que agora recorda não representa, não sonha nada. (Agamben, 2013, p. 101-102)

O vazio silencioso da sala do tribunal do juízo final: “o poder da linguagem deve voltar-se para a linguagem. O olho deve ver o seu ponto cego. A prisão deve encarcerar-se a si própria. Só assim os prisioneiros poderão sair” (AGAMBEN, 2013a, p. 75). Resta saber como os corpos reagem às navalhadas imagéticas do mundo digital conectado e, ao mesmo tempo, apartado pelo distanciamento que só se faz pela inclusão através da exclusão da proximidade dos corpos que vêm à casa entregar comida... A carne que é da “[...] Zona sul, Zona Sul, Zona Sul, Zona Sul” (SABOTAGE, 2000, vv. 1)⁵²:

17 anos, minha mãe morta
 O pai aparece e some e nem fecha a porta
 Só ideia torta
 O mundo oferecendo o erro, tudo atraí, é foda
 Consequência é nota
 Tentando pensar que o passado já não me importa
 Mas ele me assombra/Incorporei a entidade e sigo nas sombras
 18 anos
 Puta que pariu eu sou tão nova e já nem consigo esquecer os danos
 Quem era aquele mano?
 Melhor falar que não rolou nada e deixar isso debaixo dos panos
 O medo do resultado
 4 testes não foram o suficiente para apagar o estrago
 Sem ter ninguém do lado
 Tentando me livrar dos demônios mas beijando a boca do diabo.
 (N.I.N.A., 2022, l. 10-28)

⁵² A Zona Sul referida na música do rapper Sabotage é região administrativa da cidade de São Paulo que apresenta, atualmente, uma desigualdade social aparente. Ver <<https://gruposulnews.com.br/apenas-3-bairros-da-zona-sul-estao-no-ranking-das-familias-com-maior-renda-mensal-de-sp/>> e <<https://vejasp.abril.com.br/cidades/zona-sul-concentra-maioria-dos-desempregados-na-cidade-de-sao-paulo/>>.

Ao corpo que entrega, a sentença bruta, feita às pressas por uma mão cega que executa. “Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo (além da sífilis, é claro)” (BUARQUE, 1973, vv. 11-13). No corpo-vazio-corpo, o coração dos imóveis fecha os olhos e sinceramente chora:

Aristóteles refletiu sobre a natureza particular do tato, que o diferencia dos outros sentidos. Para cada sentido existe um médium (*metaxia*), que desempenha uma função determinante: para a visão, o médium é o diáfano, que, iluminado pela cor, atua sobre os olhos; para a audição é o ar que, movido por um corpo sonoro, atinge o ouvido. O que distingue o toque dos outros sentidos é que percebemos o tangível não "porque o meio exerce uma ação sobre nós, mas juntos (*ama*) ao meio". Este meio, que não é externo a nós, mas dentro de nós, é a carne (*sarx*). Isso significa que não apenas o objeto externo é tocado, mas também a carne que é movida ou movida por ele - que, em outras palavras, no contato tocamos nossa própria sensibilidade, somos afetados por nossa própria receptividade. Enquanto na visão não podemos ver nossos olhos e ao ouvir não podemos perceber nossa capacidade de ouvir, no toque tocamos nossa própria capacidade de tocar e ser tocados. O contato com outro corpo, assim, acontece junto a ele e é, sobretudo, contato com nós mesmos. O tato, que parece inferior aos outros sentidos, é de certa forma o sentido primeiro, porque é nele que se gera algo como um sujeito, que na visão e nos demais é de alguma forma pressuposto abstratamente. Temos uma experiência de nós mesmos pela primeira vez quando, tocando outro corpo, tocamos juntos nossa carne. (Agamben, 2021b, tradução minha)⁵³

O afastamento imposto por uma pandemia secular joga os corpos no abstrato do pressuposto, na inclusão pela exclusão da identidade que “não é minha”. “No momento em que o olhar domina, o corpo perde sua materialidade” (IRIGARAY, apud POLLOCK, 1998, p. 74, tradução minha). Separa-se o outro de si, pois o representa ao olhar que cega aquele visto com sua agulha a prender botões com a linha de poder tecida pela pandemia

⁵³ *Sulla natura particolare del tatto, che lo differenzia dagli altri sensi, ha riflettuto Aristotele. Per ogni senso esiste un medio (metaxy), che svolge una funzione determinante: per la vista, il medio è il diafano, che illuminato dal colore, agisce sugli occhi; per l'udito è l'aria, che mossa da un corpo sonoro, percuote l'orecchio. Ciò che distingue il tatto dagli altri sensi è che noi percepiamo il tangibile non «perché il medio esercita un'azione su di noi, ma insieme (ama) al medio». Questo medio, che non è esterno a noi, ma in noi, è la carne (sarx). Ma ciò significa che toccato non è solo l'oggetto esterno, ma anche la carne che ne è mossa o commossa – che, in altre parole, nel contatto noi tocchiamo la nostra stessa sensibilità, siamo affetti dalla nostra stessa ricettività. Mentre nella vista non possiamo vedere i nostri occhi e nell'udito non possiamo percepire la nostra facoltà di udire, nel tatto noi tocchiamo la nostra stessa capacità di toccare ed essere toccati. Il contatto con un altro corpo è, cioè, insieme e innanzitutto contatto con noi stessi. Il tatto, che sembra inferiore agli altri sensi, è, allora, in qualche modo il primo, perché è in esso che si genera qualcosa come un soggetto, che nella vista e negli altri sensi è in qualche modo astrattamente presupposto. Noi abbiamo per la prima volta un'esperienza di noi stessi quando, toccando un altro corpo, tocchiamo insieme la nostra carne.*

Se, come si cerca oggi perversamente di fare, si abolisse ogni contatto, se tutto e tutti fossero tenuti a distanza, noi perderemmo allora non soltanto l'esperienza degli altri corpi, ma innanzitutto ogni immediata esperienza di noi stessi, perderemmo cioè puramente e semplicemente la nostra carne.

“sempre” presente. A mulher aranha, *viúva-negra* mecânica, que engana crianças com a fantasia de um mundo alternativo melhor do que o que elas estão, como em *Coraline e o Mundo Secreto* (SELICK, 2009), é a epifania, no caso paradoxal, do olhar dominador que *desalma* o outro⁵⁴:

As mulheres não desfrutavam da liberdade de permanecer incógnitas na multidão. Elas nunca foram posicionadas como as ocupantes normais do domínio público. Elas não tinham o direito de olhar, olhar fixamente, escutinar ou observar. Como o texto baudelaireano continua mostrando, as mulheres não olham. Elas são posicionadas como objeto do olhar do flâneur. [...] MULHER é um ídolo e nada além de uma palavra. Assim, quando lemos o capítulo do ensaio de Baudelaire intitulado “Mulheres e Prostitutas”, no qual o autor traça uma viagem por Paris para o flâneur/artista, onde as mulheres aparecem apenas como objetos espontaneamente visíveis, é necessário reconhecer que o próprio texto está construindo uma noção de MULHER através de um mapa ativo de espaços urbanos — os espaços da modernidade. (Pollock, 1998, p. 77-78, grifo do autor, tradução minha)⁵⁵

A mulher, o outro, é “*um belo animal*”, “a fêmea do homem”, “tem sua beleza que lhe vem do Mal, sempre desprovida de espiritualidade [...]” (BAUDELAIRE, 2006, p. 878). São “[...] uma espécie de ídolo, estúpido talvez, mas deslumbrante, enfeitiçador, que mantém os destinos e as vontades suspensas a seus olhares” (BAUDELAIRE, 2006, p. 873). Baudelaire traduz como ninguém o estatuto moderno sobre a mulher: aquele corpo que serve a ser visto e como tal é puro objeto de desejo, sem vontade, sem humanidade, sem alma, mas que se quiser, por um desígnio não explicado, pode dominar os homens com um simples olhar:

O amor é filho da boêmia
Que nunca, nunca conheceu qualquer lei
Se não me amares, eu te amarei
Se eu te amar, toma cuidado!
Se não me amares, eu te amarei!
Mas se eu te amar

⁵⁴ Paradoxal, pois a imagem da viúva-negra é a própria representação do ato de cegar as mulheres viúvas e os negros [N.T.].

⁵⁵ Women did not enjoy the freedom of incognito in the crowd. They were never positioned as the normal occupants of the public realm. They did not have the right to look, to stare, scrutinize or watch. As the Baudelairean text goes on to show, women do not look. They are positioned as the object of the flâneur's gaze. [...] *WOMAN* is both an idol and nothing but a word. Thus when we come to read the chapter of Baudelaire's essay entitled 'Women and Prostitutes', in which the author charts a journey across Paris for the flâneur/artist, where women appear merely to be there as spontaneously visible objects, it is necessary to recognize that the text is itself constructing a notion of *WOMAN* across a Active map of urban spaces — the spaces of modernity

Se eu te amar, toma cuidado!
(BIZET, 1875, vv. 10-17).

Desígnios que nem as mais belas homenagens são capazes de se descolar da sina ocidental, nem em Ipanema, nem em Bela Viagem⁵⁶. Mulher, animal que deve ser posto em seu lugar, se não domadas podem ser exemplos de vanglória inocente e monstruosa:

Emergindo de um mundo inferior, orgulhosas de aparecerem enfim sob as luzes da ribalta, as jovens dos pequenos teatros, delgadas, frágeis, ainda adolescentes agitam sobre suas formas virginais e doentias, fantasias absurdas, que não são de época alguma e que as enchem de contentamento. (Baudelaire, 2006, p. 877)⁵⁷

⁵⁶ O autor, provavelmente se refere às músicas *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, ícone da bossa nova e segunda música mais tocada na história moderna (ver <<https://oglobo.globo.com/cultura/garota-de-ipanema-a-segunda-cancao-mais-tocada-da-historia-4340449>>), e a *La belle de jour*, de Alceu Valença.

⁵⁷ Para mim, foi impossível ler as páginas que compõem o ensaio de Baudelaire sem sentir ânsia de vômito. As palavras que lhe servem para descrever o que seria uma mulher são, como apresentadas, repugnantes. Porém, são composições de um machismo que faz sua morada em nossa cultura, em meu corpo. Talvez por isso a náusea seja uma reação apropriada, um desejo de tirar de nós aquilo que já podemos abominar.



Ulisses e as sereias (Herbert James Draper, 1909)

Mulher, ao mesmo tempo criatura e corpo do último círculo do inferno. Se Dante povoou a luxúria de mulheres e condenou Helena ao segundo círculo (ALIGHIERI, 1979), o fez continuando uma tradição machista na qual essa personagem desde sempre esteve enredada, condenada como a responsável pela maior guerra da antiguidade ocidental, mesmo que ela nada tenha feito por escolha própria, já que foi dada de presente a Paris por Afrodite. Porém, “desde quando as mulheres podem fazer escolhas?”. Aprofundando essa herança, Baudelaire rebaixou as mulheres ao último grau. Não só as responsabiliza pelo encantamento do pecado, como as destinou, em suas animalidades, a uma espécie de último círculo do inferno:

Descemos até o último degrau da espiral, até o *foemina simplex* do satírico latino. Ora vemos se destacar, sobre o fundo de uma atmosfera em que o álcool e o tabaco misturaram seus vapores, **a magreza inflamada da tísica** ou as curvas da adiposidade, essa hedionda saúde do ócio. Num caos brumoso e dourado, insuspeitado pelas castidades indigentes, agitam-se e convulsionam-se ninfas macabras e bonecas vivas cujo olhar infantil deixa escapar claridade sinistra, enquanto atrás de um balcão repleto de garrafas de licores se emproa uma gorda megera, cuja cabeça, amarrada num lenço sujo que projeta na parede a sombra de suas pontas satânicas, faz pensar que tudo o que é consagrado ao mal está fadado a ter chifres. (Baudelaire, 2006, p. 879, grifo meu)

Não escapam as feições infantis, com seus olhares demoníacos, e as ninfas modernas. As primeiras, meras bonecas e, por isso, desalmadas. As segundas, espelhos pervertidos do desejo grego, também lhes falta o que poderia ser salvo, a não ser que se entreguem aos caprichos dos homens (AGAMBEN, 2012): “Vai com ele, vai Geni/Vai com ele, vai Geni/Você pode nos salvar/Você vai nos redimir/Você dá pra qualquer um/Bendita Geni” (BUARQUE, 1979, vv.67-72). Elas se encontram como demônios a compor, numa espécie de conclave, o exército de Lúcifer, mulher suprema rodeada de riquezas ébrias:

Num insigne e real trono, de longe
Ofuscando a riqueza de Ormuz e Índi
Ou lá onde o bel Este com mão fértil
sobre bárbaros reis verte ouro e pérolas
Se sentava Satã, alçado em glória
E valor à eminência má;
[...] Vigor eterno, mesmo oprimido e inerte
Não abro mão do Céu. Desta descida
Virtudes celestiais não de subir

Em glória e horror de queda sem memória
 Certas de não temer nova desdita.
 (MILTON, 2016, vv. 1–17 Livro II)

Satã, podemos assim ler, sabe, contrariamente à Baudelaire, do desfortúnio daqueles que lá estão e de que para lá irão. Sabe ele que “a magreza inflamada da tísica” não é a consumação de si, mas a imagem dos oprimidos, dos dominados, dos excluídos pela sua inclusão, dos que habitam sua vida “mais” nua, as *Muselmann* consumidas pelas “fixas leis do Céu”.

O corpo é, portanto, local de pecado. Para os afortunados, aqueles que possuem alma, é possível serem salvos, mas, por outro lado, por motivos inerentes, têm a mesma possibilidade de serem condenados. Talvez seja melhor fazer como Paganini⁵⁸, nascendo anunciado por um anjo, que disse à sua mãe que seria o maior violinista do mundo, e fez um pacto com o diabo (MIRANDA C; NAVARRETE T; ZÚÑIGA N, 2008). Os desafortunados, no entanto, sofrem de um pior estigma, são condenados neste mundo: são só carne e, assim, são inferiores, são objetos de troca. A eles nem a promessa de um corpo glorioso que, como coloca Agamben (2014b), é o corpo dos ressuscitados no Paraíso, que na modernidade foi deixado de lado pela cúria romana:

O corpo glorioso se oporá, assim, ao corpo sofredor, e à beleza ideal, à contingência biológica. A carne concebida como manifestação da interioridade espiritual encontrará sua negação na obscenidade da carne sexuada e animal. O corpo geometrizado será desestabilizado pela desordem dos órgãos. O corpo conforme será subvertido pelo corpo grotesco, até mesmo monstruoso. E assim por diante, segundo as declinações inumeráveis da mesma oposição entre imagem conforme e imagem não conforme. (Schaeffer, 2008, p. 128)

É ao corpo que se dirige o poder, a dominação (FOUCAULT, 2020a), é a imagem que se faz do corpo que constrói representações da identidade, daquele que “pertence aos meus”, e os outros, que são animais. É excluindo-os que eles são incluídos (AGAMBEN, 2010). O corpo se faz visualidade:

Da interação face a face aos rituais coletivos e festividades, da indumentária à postura corporal, o homem [o ser humano] age em conformidade com padrões que são os seus e são compartilhados por aqueles com que se identifica. Todos estes elementos sugerem uma

⁵⁸ Niccolò Paganini (1782-1840) foi um compositor, guitarrista e violinista italiano, sendo considerado por muitos como um dos maiores violinistas de todos os tempos. A lenda é de que ele haveria vendido sua alma ao diabo. [N.T.]

leitura visual, que aliás, é motivo desde sempre do olhar atento dos cientistas sociais que buscam, através da observação no terreno, uma decodificação da cultura que lhes apresenta diante dos olhos. (Campos, 2013, p. 76)



Figura 11 - Sátiro persegue Mênade que carrega tirso e serpente, ânfora de Cleófrades, 500-490 a.C.

Jean-Marie Schaeffer (2008) defende que a imagem é o lugar do pensamento do corpo em nossa tradição ocidental e que “[...] a conjunção entre imagem e ideia de corpo, longe de ser universal, é um traço histórico da civilização cristã.” (p.127). Apesar de meus estudos levaram-me a ecoar a primeira hipótese e, até certo ponto concordar com a segunda, entendo que no ocidente, a construção da imagem animalasca, por exemplo, de uma representação da possível animalização dos humanos como forma de controle, tem sido vista, pelo menos, desde a Grécia antiga:

O banquete, provavelmente como refeição e, sobretudo como simpósio, é o lugar de um aprendizado; aprendizado pelo exemplo, mas igualmente, pela poesia, na eulogia de valores aristocráticos ou na narração de relatos exemplares, provavelmente também na contemplação de belos corpos e de cenas heroicas representadas nos objetos da partilha do vinho. (Calame, 2013, p. 86, grifo meu)

Os objetos compartilhados nos simpósios, com seus desenhos, eram parte da educação dos gregos. As imagens pintadas nos artefatos falavam tanto sobre os corpos

mundanos, geralmente de traços físicos harmoniosos, os mesmos usados nas representações dos deuses e heróis, de atos heroicos e, também, de corpos e atos desprezíveis. Existiam pinturas de sátiros que, como seres semianimais, próximo a asnos, aparecem em cenas de excessos: “[...] jogos fálicos, assédio sexual, masturbação, exibicionismo, zoofilia, felação, *cunilingus* (com animal!) [...]” (ibid, p.69). Assim, há uma apresentação de formas desprezíveis, animais, de se relacionar socialmente. Há uma pedagogia do excesso, por assim dizer, que deveria ser evitado para que os cidadãos não se tornassem animais: se o sátiro se humaniza e produz ereção no jovem, este se satiriza. Dessa forma, temos uma pedagogia do corpo:

De um lado, portanto, como recursos semióticos muito diferentes, a celebração heroizante da beleza de homens que, possivelmente na medida de uma convivência controlada, comportam-se como deuses; de outro, a sátira e a caricatura depreciativas de comportamentos sexuais que, sob influência da bebida, fazem os homens virar do lado dos animais mais lúbricos. (ibid, p.64)

A ligação com a natureza, portanto, é forma já helênica de destituição do pertencimento dos corpos a uma comunidade e construtor de uma imagem do diferente, do não civilizado, daquele que deve ser domado, herdada pelo ocidente transpassando o cristianismo e chegando ao mundo não-europeu (o outro) a ser dominado. O sul global, lugar do outro, do continente escuro e dos selvagens, dos animais indisciplinados, que espera pela civilização e suas palavras de salvação (HOUNTONDJI, 2010; QUIJANO, 2010; SANTOS; MENESES, 2010).

Em meus lábios grossos fermenta
a farinha do sarcasmo que coloniza minha Mãe África
e meus ouvidos não levam ao coração seco
misturado com o sal dos pensamentos
a sintaxe anglo-latina de novas palavras.

Amam-me com a única verdade dos seus evangelhos
a mística das suas missangas e da sua pólvora
a lógica das suas rajadas de metralhadora
e encham-me de sons que não sinto
das canções das suas terras
que não conheço.

E dão-me
 a única permitida grandeza dos seus heróis
 a glória dos seus monumentos de pedra
 a sedução dos seus pornográficos Rolls Royce
 e a dádiva quotidiana das suas casas de passe.
 Ajoelham-me aos pés dos seus deuses de cabelos lisos
 e na minha boca diluem o abstracto
 sabor da carne de hóstias em milionésimas
 circunferências hipóteses católicas de pão.

E em vez dos meus amuletos de garras de leopardo
 vendem-me a sua desinfectante benção
 a vergonha de uma certidão de filho de pai incógnito
 uma educativa sessão de «strip-tease» e meio litro
 de vinho tinto com graduação de álcool de branco
 exacta só para negro
 um gramofone de magaiça
 um filme de heróis de carabina ao vencer traiçoeiros
 selvagens armados de penas e flechas
 e o ósculo das balas e aos gases lacrimogêneos
 civiliza o meu casto impudor africano.
 Efigies de Cristo suspendem ao meu pescoço
 rodela de latão em vez dos meus autênticos
 mutovanas da chuva e da fecundidade das virgens
 do ciúme e da colheita de amendoim novo.
 E aprendo que os homens que inventaram
 A confortável cadeira eléctrica
 a técnica de Buchenwald e as bombas V2
 acenderam fogos de artifício nas pupilas
 de ex-meninos vivos de Varsóvia
 criaram Al Capone, Hollywood, Harlem
 a seita Ku-Klux Klan, Cato Mannor e Sharpeville
 e empenharam o pássaro que fez o choco
 sobre o ninho morno de Hiroshima e Nagasaki
 conheciam o segredo das parábolas de Charlie Chaplin
 lêem Platão, Marx, Gandhi, Einstein e Jean-Paul Sartre
 e sabem que Garcia Lorca não morreu mas foi

assassinado
 são os filhos dos santos que descobriram a Inquisição
 perverteram de labaredas a crucificada nudez
 da sua Joana D'Arc e agora vêm
 arar os meus campos com charruas «made in Germany»
 mas já não ouvem a subtil voz das árvores
 nos ouvidos surdos do espasmo das turbinas
 não lêem nos meus livros de nuvens
 o sinal das cheias e das secas
 e nos seus olhos ofuscados pelos clarões metalúrgicos
 extingui-se a eloquente epidérmica beleza de todas
 as cores das flores do universo
 e já não entendem o gorjeio romântico das aves de casta
 instintos de asas em bando nas pistas do éter
 infalíveis e simultâneos bicos trespassando sôfregos
 a infinta côdea impalpável de um céu que não existe.
 E no colo macio das ondas não adivinham os vermelhos
 sulcos das quilhas negreiras e não sentem
 como eu sinto o prenúncio mágico sob os transatlânticos
 da cólera das catanas de ossos nos batuques do mar.
 E no coração deles a grandeza do sentimento
 é do tamanho cow-boy do nimbo dos átomos
 desfolhados no duplo rodeo aéreo do Japão.

Mas nos verdes caminhos oníricos do nosso desespero
 Perdoo-lhes a sua bela civilização à custa do sangue
 ouro, marfim, améns
 e bíceps do meu povo.

E ao som másculo dos tantãs tribais o eros
 do meu grito fecunda o húmus dos navios negreiros...
 E ergo no equinócio da minha Terra
 o moçambicano rubi do mais belo canto xi-ronga
 e na insólita brancura dos rins da plena Madrugada
 a necessária carícia dos meus dedos selvagens
 é a táctica harmonia de azagaias no cio das raças
 belas como altivos falos de ouro

erectos no ventre nervoso da noite africana.

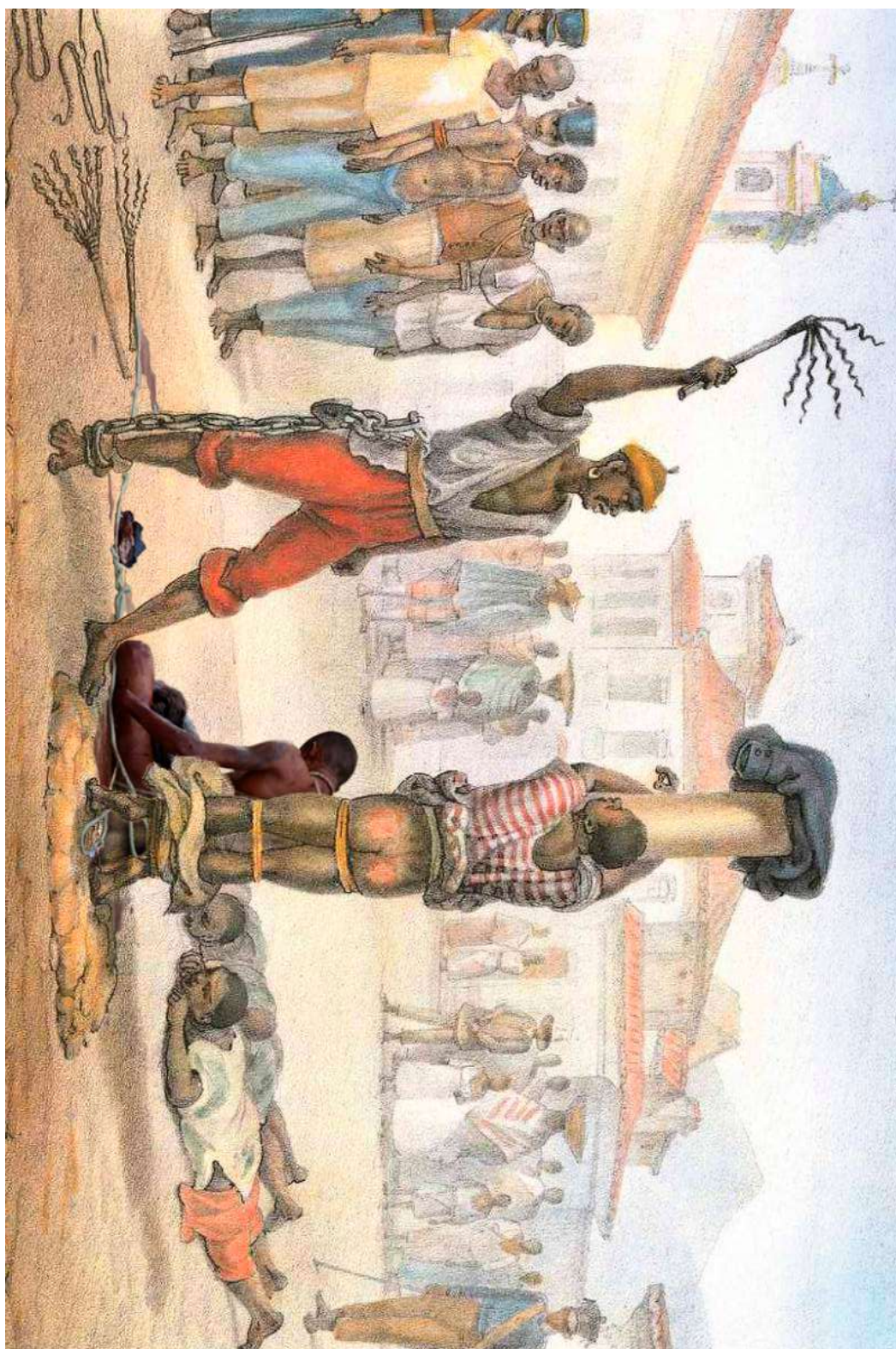
AFRICA, CRAVEIRINHA (Xigubo. Maputo: AEMO, 1995, p. 10-12)

UMA DOSE

As músicas, as narrativas, o movimento do corpo é, também, todo um processo de visualização: “ver é, na verdade, um sistema de feedback sensorial de todo o corpo, não apenas dos olhos” (MIRZOEFF, 2016a, loc. 195). A descrição produz uma visualidade, que não é somente imagem, é auditiva, olfativa, é o corpo como um todo, por exemplo. A imagem, como imaginação, como fantasma, como aquilo que nos permite conhecer (AGAMBEN, 2014a, 2012, 2007a, 2005a) é meio de controle e de fuga, de domesticação e de denúncia, nos faz chorar, de felicidade e de tristeza, expõe o horror, sem nunca substituí-lo, mas o evoca à nossa presença:

Sellie Martin, que foi vendida aos seis anos junto com sua mãe e sua irmã de dez anos, descreveu a “cena de partir o coração” quando o coffle⁵⁹ saiu em marcha para o mercado: “Quando a ordem foi dada para marchar, era sempre, em tais ocasiões, era acompanhada pelo comando, que os escravos foram obrigados a entender antes de deixarem o curral para J’, ‘entoar animadamente’, o que significa que eles deviam cantar uma canção. Oh, que desgostos há nessas canções marchadas e simples! O propósito dos comerciantes em fazê-los cantar é evitar entre a multidão de negros, que geralmente se reúnem em tais ocasiões, qualquer expressão de tristeza por aqueles que estão sendo arrancados deles; mas os negros, que têm muito pouca esperança de algum dia voltar a ver aqueles que são mais queridos para eles do que a vida e que estão chorando e lamentando a separação, muitas vezes transformam a música exigida deles em um canto fúnebre de despedida”. Ao transformar a canção em um canto fúnebre de despedida, a performance coagida torna-se uma expressão velada da tristeza negada aos escravizados pela demanda de cantar. (Hartman, 1997, p. 37, tradução minha)

⁵⁹ A expressão não tem tradução direta em português, sendo mais diretamente traduzida como uma “linha de animais ou pessoas escravizadas presas ou conduzidas juntas”. O autor preferiu não traduzir o termo por mais uma vez se deparar com o que considera incapaz de traduzir, o horror. [N.T.]



A Cleidilsons das Silvas (montagem do autor)



O Navio Negreiro (William Turner, 1840)



Concierto de Aranjuez: II
Adagio (Joaquín Rodrigo,
1975)

A imagem, a visualização do corpo é, portanto, a construção do controle sobre o próprio. O que não só era entendido pelos comerciantes de escravizados, como conduzido com a sua devida importância nos diferentes destinos aos quais seus “produtos” foram arrastados e vendidos:

Como assistente de um especulador, Brown preparava os escravos detidos no curral para inspeção e venda. Dessa forma, ele preparava o cenário para a entrada dos compradores: "Antes de os escravos serem expostos à venda, eles eram vestidos e levados para o pátio. Alguns eram postos para dançar, outros para pular e outros para jogar cartas. Isso era feito para eles parecerem alegres e felizes. Meu trabalho era fazer com que eles fossem postos nessas situações antes da chegada dos compradores e, muitas vezes os coloquei para dançar quando suas bochechas estavam molhadas de lágrimas". O relato de Brown sobre os rituais do mercado, como o de Martin, coloca a imitação artificial (*ersatz*) de alegria dos escravizados como um incentivo à troca. Da mesma forma, Stephen Dickinson lembrou-se de ter sido posto a desfilar pelas ruas durante uma hora por um leiloeiro que obrigou um escravo a carregar uma bandeira vermelha e o outro a tocar um sino. A alegria dessa perspectiva não é um índice das capacidades expressivas dos escravizados, mas sim um meio para aumentar o seu valor, simbolizar a coerção e o fato de sua fungibilidade. (Hartman, 1997, p. 37–38)



Vendem-se escravizados (2023)

Montagem de fotografias de Divulgação compartilhada por Polícias Cíveis de diferentes estados.

...e para o Brasil trouxeram os filhos e filhas arrancados⁶⁰ de Áfricas em camburões⁶¹ transatlânticos. Dos povos que existiam nas Américas, se não os carregaram para outros continentes como mercadoria, coisa, objeto, extrato sub-humano, também os trucidaram, chacinaram, escravizaram. Os povos indígenas brasileiros que não eram úteis, que se opuseram à chegada europeia, foram jogados ao campo dos “sem salvação”. As imagens de seus corpos foram associadas às visões mais selvagens e vis para a sensibilidade europeia:

Ao longo da colonização, foi criada a imagem de que botocudo era sinônimo de índio selvagem, perigoso e comedor de carne humana. Em meados do século XVIII, o padre Caetano da Fonseca Vasconcelos, vigário da igreja de São Miguel de Piracicaba, escrevera um requerimento ao governador da Capitania de Minas Gerais solicitando mais presídios, ou seja, quartéis avançados na região, para impedir os constantes ataques dos botocudos. Para dar maior veracidade e ênfase a seu pedido, anexou a imagem a seguir [imagem abaixo]. Como se pode perceber, um dos objetivos da cena era estarrecer as autoridades, mostrando o que os selvagens faziam com os que encontrassem pela frente. Os mortos despedaçados eram de origens sociais, sexuais e étnicas variadas. A ideia clara que se pretendia transmitir era de que ninguém estava protegido dos ataques desses abomináveis seres, sendo preciso pôr fim ao seu poder. (Amantino, 2011, p. 32)

⁶⁰ Para esta tradução, o autor fez notar a dificuldade para achar uma palavra que pudesse se relacionar com o que foi feito aos Africanos. Não achou, disse há época que “talvez só em alemão”. Teve que se contentar com o verbo “arrancar”. [N.T]

⁶¹ Tudo faz crer que o autor está realizando uma intertextualidade com o a música do grupo Rappa, *Todo Camburão Tem Um Pouco de Navio Negreiro*, grupo musical do qual ele gostava muito. [N.T]



Pe. Caetano Fonseca de Vasconcelos (1800)

Ora, a imagem endereçada ao governador da Capitania de Minas Gerais não só cria uma imagem dos povos originários categorizados como botocudos, “[...] todos os índios que usavam botoques nos lábios e nas orelhas, não faziam parte do grupo tupi e eram hostis ao contato com o branco” (AMANTINO, 2011, p. 31), como continua criando as imagens das outras etnias, há dois negros nus, característica só encontrada nos selvagens. Assim, o corpo não civilizado, que não sabia gozar das “humanas Leis”, devia ser exterminado e, em 1808 o príncipe regente do *Brazil*, D. João VI, em carta régia, “manda fazer guerra aos Botocudos”:

Sendo-me as graves queixas da Capitania de Minas Geraes têm subido á minha real presença, sobre as invasões que diariamente estão praticando os indios Botocudos, antropophagos, em diversas e muito distantes partes da mesma Capitania, particularmente sobre as margens do Rio Doce e rios que no mesmo desaguardam e onde não só devastam todas as fazendas sitas naquellas visinhanças e tem até forçado muitos proprietarios a abandonal-as com grave prejuizo seu e da minha Real Coroa, mas passam a praticar as mais horriveis e atrozes scenas da mais barbara antropophagia, ora assassinando os Portuguezes e os Indios mansos por meio de feridas, de que servem depois o sangue, ora dilacerando os corpos e comendo os seus tristes restos; Os índios não falam nossa língua, não tem dinheiro, não têm cultura⁶². tendo-se verificado na minha real presença a inutilidade de todos os meios humanos, pelos quaes tenho mandado que se tente a sua civilização e o reduzil-os a aldear-se e a gozarem dos bens permanentes de uma sociedade pacifica e doce, debaixo das justas e humanas Leis que regem os meus povos; e até havendo-se demonstrado, quão pouco util era o systema de guerra defensivo que contra elles tenho mandado seguir, visto que os pontos de defeza em uma tão grande e extensa linha não podiam bastar a cobrir o paiz: realmente a cavalaria brasileira foi muito incompetente. Competente, sim, foi a Cavalaria norte-americana, que dizimou seus índios no passado e hoje em dia não tem esse problema no país⁶³. Sou servido por estes e outros justos motivos que ora fazem suspender os effeitos de humanidade que com elles tinha mandado praticar, ordenar-vos, em primeiro lugar: Vamos desmarcar a Raposa Serra do Sol. Vamos dar fuzil e armas a todos os fazendeiros Que desde o momento, em que receberdes esta minha Carta Regia, deveis considerar como principiada contra estes Indios antropophagos uma guerra offensiva que continuareis sempre em todos os annos nas estações seccas e que não terá fim, senão quando tiverdes a felicidade de vos senhorear de suas habitações e de os capacitar da superioridade das minhas reaes armas de maneira tal que movidos do justo terror das mesmas, peçam a paz e sujeitando-se ao doce jugo das leis e promettendo viver em sociedade, possam vir a ser vassallos uteis, como ja o são as immensas variedades de Indios que nestes meus vastos

⁶² jair bolsonaro, ex-presidente do Brasil, <<https://noticias.uol.com.br/colunas/balaio-do-kotscho/2022/06/17/politica-de-governo-o-que-bolsonaro-ja-disse-sobre-povos-indigenas-e-funai.htm?cmpid=copiaecola>>

⁶³ jair bolsonaro, ex-presidente do Brasil, <<https://g1.globo.com/politica/blog/octavio-guedes/post/2022/03/16/bolsonaro-ja-lamentou-que-o-brasil-nao-dizimou-os-indigenas.ghtml>>

Estados do Brazil se acham aldeados e gozam da felicidade que é consequencia necessaria do estado social[...]. (BRAZIL, 1891, p. 38)



Parte do discurso de
Bolsonaro

A evocação imagética de cenas antropófagas dispensa a necessidade de uma reprodução pictórica das etnias classificadas como Botocudos. Para o regente, elas não são mais humanas, o poder soberano pode decidir quem está dentro e quem está fora (AGAMBEN, 2010). O que rege pode decidir pela vida de milhares, já que são corpos, basta adoecê-los, privá-los de comida, de água, de medicamentos, de saneamento, jogá-los na miséria e, quando mais, emparedá-los, já que mortos em uma guerra e doentes mortos são o mesmo:

Medonhos cadáveres! Um dia entrei numa enfermaria próxima do Batalhão. Havia um montão deles arrumados em andaime nas tarimbas. Tinham a pele enrugada e os olhos fechados. Estavam azulados, escaveirados como se tivessem morrido de fome. Uns mexiam-se, outros não tinham a algidez da morte; eram cadáveres quentes. Os músculos dos braços contraíam-se como se aqueles mortos ainda vivessem. Vi um braço encolhido distender-se e a mão bater cheio na face do camarada deitado ao lado que pela primeira vez ficava impassível. (CERQUEIRA, apud Souza, 2011, p. 227)

Aqui não há a imagem de uma mulher Yanomami em cima de uma balança fotografada em estado grave de desnutrição, de forma que poderia se ver suas costelas e seu corpo esquelético e debilitado. A foto foi compartilhada em dezembro de 2022 em redes sociais, mas ela faleceu devido ao seu estado e por isto sua imagem não está aqui. Este informe pode ser lido na rede social da associação URIHI - ASSOCIAÇÃO YANOMAMI: “Durante a visita à comunidade Kataroa, nesta última semana, recebemos a informação que a senhora Yanomami da imagem, veio a óbito por conta do seu grave estado de desnutrição. Gostaríamos de pedir a todos que evitem a partir deste momento o compartilhamento da imagem dela, entendemos a importância de levar ao mundo a situação drástica, mas por questões culturais a sua imagem não poderá mais ser divulgada. Na cultura Yanomami, após o falecimento, não pronunciamos o nome da pessoa, queimamos todos os seus pertences, e não permitimos que fotografias permaneçam sendo divulgadas. Estamos vivenciando uma crise humanitária, e sabemos que o governo se mobilizou buscando ações que ofereçam todo o suporte que a população necessita neste momento. É um momento triste, mas continuamos com toda força para que o povo Yanomami tenha sua dignidade de volta” - <https://www.instagram.com/p/CnvzcP1OEIp/>.



URIHI - Associação Yanomami

Suam no trabalho as curvadas bestas
 E não são bestas, são homens, Maria!
 Corre-se a pontapé os cães na fome dos ossos
 E não são cães, são homens, Maria!
 Pisam-se as pedras na raiva dos tacões
 E não são pedras, são homens, Maria!
 Feras matam velhos, mulheres e crianças
 E não são feras, são homens, Maria!
 Crias morrem à míngua de leite
 Vermes nas ruas esperam caridade.
 E não são crias nem vermes
 São os filhos dos homens, Maria!
 Bichos espreitam nas cercas de arame farpado
 E também não são bichos, são homens, Maria!
 Do ódio e da guerra
 Cresce no mundo o girassol da esperança...
 Ah! põe as mãos
 Põe as mãos e reza...
 Reza, Maria!
 (JOSÉ CRAVEIRINHA, Poema do homem e da esperança)

O corpo, como o que é visível, como imagem, é fio de poder. Inclusive de poder de subverter, de uso contra visual, como nas imagens expostas acima que circularam em jornais denunciando o processo de extermínio do povo Yanomami, construído pelo e com o governo Bolsonaro. É no sentido de controle sobre a imagem de si, de seu corpo, que podemos entender o ato emancipatório de Sojourner Truth⁶⁴, como destaca Mirzoeff (2006):

Nestas imagens cuidadosamente posadas, Truth procurou contrariar a ambivalência das primeiras fotografias abolicionistas com uma série de signos cuidadosamente escolhidos. Vestida com trajes respeitáveis de classe média, Truth posou como se estivesse no meio de um tricô. Sua atividade e roupas apropriadas ao gênero permitiram que ela significasse seu envolvimento com ideias e conhecimentos, mostrado por seus óculos e o livro aberto. A legenda que ela forneceu para os

⁶⁴ “Sojourner Truth (nascida Isabella Baumfree; Swartekill, c. 1797 — Battle Creek, 26 de novembro de 1883) foi uma abolicionista e ativista dos direitos das mulheres afro-americanas.[1] Truth nasceu escravizada em Swartekill, Nova Iorque, mas escapou com sua filha pequena para a liberdade em 1826. Depois de ir ao tribunal para resgatar seu filho em 1828, ela se tornou a primeira mulher negra a ganhar um caso como esse contra um homem branco. Ela se autodenominou Sojourner Truth em 1843 [...]” disponível em < https://pt.wikipedia.org/wiki/Sojourner_Truth > [N.T.]

cartões mostrava sua consciência das ambivalências da fotografia: “Vendo a sombra para sustentar a substância”. Aqui a mulher emancipada faz de sua imagem o objeto de troca financeira no lugar de sua substância: toda a sua pessoa que um dia esteve à venda. Essa mercantilização foi justificada pelo uso substantivo a que sua venda deveria se destinar, conhecidamente a abolir a propriedade sobre as pessoas. Ao mesmo tempo, ao insistir em seu próprio controle sobre o processo financeiro, Truth afirmou uma liberdade adequada que os “emancipados” não possuíam totalmente (Hartman, 1997: 115–24). Como Kenneth S. Greenberg (1996) argumenta, “uma emancipação que assumiu a forma de um presente do mestre só poderia ser parcial” (p. 66). Foi por isso que W.E.B. Du Bois mais tarde insistiu que os escravizados haviam se libertado e é por isso que Truth colocou sua imagem no mundo dessa maneira, alegando possuir não apenas sua pessoa, mas a substância da liberdade. (p. 72-73, tradução minha)



KBELA - O Filme



Gritaram-me negra



Sojourner Truth

O poder visual de um corpo-imagem é no ocidente existente desde a Grécia antiga, mas pode ser remetido há muito antes, como aponta Belting (2005) e Debray (1994) relacionando as imagens aos ritos fúnebres de sociedades antigas. Entretanto, a relação entre imagem e corpo ao passar pelo cristianismo sofre deveras conceitualizações:

O corpo humano é pensado em relação a um modelo concebido ao mesmo tempo como sua fonte e seu ideal. O corpo é então, simultaneamente, uma imagem – um analogon – do modelo e sua impressão, seu vestígio (já que é criado, produzido por ele). O próprio modelo que assegura a consistência do corpo está além de toda representação. Daí a necessidade de uma interface, de um lugar de contato e de troca entre estas duas realidades incomensuráveis que são o modelo imaterial ou abstrato de um lado e o corpo sensível do outro. Isso que surge, num primeiro momento, como relação dual é na verdade relação entre três termos: o modelo, o corpo-imagem e a interface que os põe em contato. Em sua facticidade imediata, o corpo humano é sempre uma imagem não conforme do modelo. Essa distância que o separa de seu modelo mede-se em termos visuais por seu grau de dessemelhança da imagem conforme ou ideal. A fabricação social do corpo consistirá em levar o homem a imitar a imagem conforme e, conseqüentemente, a se aproximar da perfeição do modelo. (Schaeffer, 2008, p. 129)

O autor vai justamente enfatizar que o corpo glorioso se opõe ao corpo sofredor, a beleza idealizada aos limites biológicos. O corpo terá sua imagem conforme o modelo ideal, Deus, subvertida pela imagem do corpo grotesco - novamente vemos o dualismo na composição imagética do corpo. Para Schaeffer, no entanto, a renascença interiorizou o modelo do corpo ideal, agora o *homem* é o criador e a origem da imagem. O nu é o belo ideal e, como esse, “[...] o corpo escapa ao tempo orgânico e se cristaliza numa presença imutável submetida unicamente à lei da forma (e, portanto, unicamente à lei do modelo)” (p. 131). Para o autor, o nu aboliria todas as dualidades nas quais a Europa se encontrava aprisionada em relação com o corpo e com a imagem: sensível x espiritual, matéria x forma, temporalidade x eternidade, percepção x ideia.

Agamben (2014a) vai dizer que a nudez na nossa cultura é inseparável da teologia, que sua questão está na relação da natureza humana com a graça divina, já que ao ser criado desprovido de vestes, o foi para ser coberto pelo traje sobrenatural da glória. Ao nu, Schaeffer (2008) opõe o perigo do olhar desejante, afirmando que o olhar da interioridade espiritual seria cessado e o belo ideal seria substituído pelo comércio dos corpos situado sob o signo da pulsão escópica. Assim, a sexualização dos corpos sempre fora um perigo para o nu, perigo de ver a bela imagem decair em pornografia. Porém, o olhar ocidentalizado sempre flertou com o erótico:

[...] Eros recorre a um meio privilegiado: nem toque, nem carícia, mas, já à distância, o olhar que diante do sujeito desejante, constitui doravante outro sujeito, inspirador do desejo, uma vez que é nos olhos daquele ou daquela que desperta a libido que Eros se aloja mais facilmente [...]; (Calame, 2013, p.11)

Além disso, o nosso nascimento é presidido por Daimon, Tyche, Eros e Ananche (o Demônio, a Sorte, o Amor e a Necessidade), como diz Agamben (2018b), e a essas divindades devemos pagar tributos, sem delas fugir ou enganá-las: a Eros, porque dele dependem a fecundidade e o conhecimento. (locs. 181–193). Talvez seja pela impossibilidade de não existir o erótico no olhar, que a concepção agambiana de nu como algo impossível (já que só existe o pôr a nu, mas não a nudez em si, pois essa é definida pela não nudez, a veste da graça) seja uma explicação mais contundente a relação olhar-corpo. Doravante, o nu como aquele ideal de beleza é, no ocidente, desde sempre, inatingível e o medo de Shcaeffler é real, mas de destino inescapável. Aqui justamente fica visível a questão, não há como se separar de Eros em nossa cultura, já que dele o conhecimento depende. Por isso, é o desnudamento o algarismo do conhecimento:

E não só no que se refere ao objeto do conhecimento supremo, que é o “ser nu” (*esse autem Deus esse nudum sine velamine est*), mas também quanto ao próprio processo de conhecimento. Na psicologia medieval, o meio do conhecimento é a imagem ou “fantasma” que, passando da sensação à imagem e à memória, despe-se pouco a pouco dos seus elementos sensíveis para se apresentar, no final, uma vez realizada a *denudatio perfecta*, como “espécie inteligível”, imagem ou intenção pura. No ato da intelecção, a imagem está perfeitamente nua e _escreve Avicena – “se não estivesse nua, todavia, ficaria, porque a faculdade contemplativa a despe de modo que nenhuma afeição material permaneça nela”. O conhecimento consumado é contemplação em uma nudez de uma nudez. (Agamben, 2014b, p. 120)

A imagem ao manifestar o ser nu, torna-se um meio perfeito entre o objeto construído na mente e a coisa real, não se caracterizando como um objeto lógico, nem um ente real: “[...] é algo vivo (“uma vida”), é o tremor da coisa no meio da sua cognoscibilidade, é o frêmito em que esse dá a conhecer [...]” (AGAMBEN, 2014a, p. 121). O corpo humano, posto a nu, é a sua imagem, isto é, o tremor que o torna cognoscível, mas toda via, permanece, em si, inapreensível. É desse fato que surgiria o fascínio deveras especial das imagens sobre os seres humanos:

É precisamente porque a imagem não é a coisa, mas a sua cognoscibilidade (a sua nudez), não manifesta nem significa a coisa; e, todavia, visto que não é mais do que o doar-se da coisa ao

conhecimento, o seu despir-se das vestes que a cobrem, a nudez não é diferente da coisa, ela é a própria coisa. (ibidem.)

UM CAFEZINHO

Não cabe neste momento, visitante, continuar dizendo o que acredito, aqui, já ter construído com fortes argumentos. Obviamente, posso estar de alguma forma enganado, mas não estamos sempre todos? Queria então, só complementar com a fala que li num encontro. O faço porque o que é dito aponta diretamente para a imagem como local de poder e subjetivação:

A imagem acompanha e alimenta de fato a controvérsia religiosa. Pelo fator de ter uma força incontestável de sugestão, a imagem se torna, com a Contrarreforma, uma arma indispensável à manutenção das populações na igreja ou em reconquistá-las. Oferecida de maneira permanente ao olhar dos paroquianos, no lugar do culto, eis que ela entra agora, com as folhas volantes, no modesto interior dos camponeses. E, pelo fato de ser essencial a compreensão das representações do corpo, ser-lhe-á concedido o lugar que lhe cabe, num vai e vem constante com o texto. (Gélis, 2012, p. 22–23)



EDUCAÇÃO NA CULTURA VISUAL

quando nos encontramos e nos abraçamos por apenas
alguns segundos, quando coloquei minha cabeça ao lado
da sua e o seu tronco por poucos instantes se colou
ao meu tronco, com minha mão pousada nas suas
costas, sobre sua pele, sobre sua coluna
vertebral, nisso que se define normalmente como um abraço
de cumprimento, de duas pessoas que não se veem há
algum tempo e por algum tempo se abraçam
para celebrar a alegria do encontro, do reconhecimento
do rosto, do corpo, da vida mútua, esse abraço
comemora, numa pequena intimidade, um encontro,
[...]

(Meira, 2014, p. 17)

Ao desembarcar nesta ilha, o leitor poderia imaginar encontrar, aqui, um baú de tesouros-respostas, com passo a passo de uma pedagogia revolucionária. Se assim o fez, peço desculpas pela decepção, pois nada de *útil* aqui encontrará. *Útil* em seu sentido *etimológico* de *usar*, que deriva para o utensílio, que serve para descrever o *oportuno*, o *cômodo*. Todo arcabouço epistemológico discutido no presente mapa, aponta para uma pesquisa que não responde com soluções, mas na qual a resposta é questionamento; em

que se fala das inquietações pessoais do pesquisador; em que se discutem ligações que afetam a esse no decorrer do próprio mapear. Seria, portanto, um suicídio epistemológico ousar trazer qualquer conclusão.

Qualquer utilidade que venha a ser construída pelo leitor-cartógrafo do mapa cai sem fim num outro *uso*, o *uso comum* (AGAMBEN, 2007). Para entender o significado dessa expressão é preciso discutir a possibilidade de *profanar* os dispositivos de poder. Profanação é o ato que “[...] desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado” (ibid., p.61). Sendo o oposto de sagrar:

E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens. "Profano" — podia escrever o grande jurista Trebácio — "em sentido próprio denomina-se aquilo que, de sagrado ou religioso que era, é devolvido ao uso e à propriedade dos homens". E "puro" era o lugar que havia sido desvinculado da sua destinação aos deuses dos mortos e já não era "nem sagrado, nem santo, nem religioso, libertado de todos os nomes desse gênero" (D. 11, 7, 2). Puro, profano, livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso comum dos homens. Mas o uso aqui não aparece como algo natural; aliás, só se tem acesso ao mesmo através de uma profanação. (ibidem)

Essa devolução não é um voltar para um suposto estado natural das coisas, “não restaura simplesmente algo parecido com um uso natural, que preexistia à sua separação na esfera religiosa, econômica ou jurídica” (idem, p.66), mas, antes de tudo, faz um novo uso, brinca com a separação, colocando-se como um ato de emancipação da sua relação com a finalidade original, criando um meio puro, desativando os velhos usos e, assim, os dispositivos que produzem a separação. Logo, não é uma relação negativa, de tentativa de enfrentamento de determinado dispositivo pela sua negação, o que acabaria, em última instância, confirmando o dispositivo. Pelo contrário, é a abertura para uma nova forma de utilização das coisas, que não destrói o dispositivo, mas ele, ainda existindo, se torna inoperante, ineficaz, suspenso:

A atividade que daí resulta torna-se dessa forma um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exhibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante. (idem, p.67)

Agamben (idem, p.68) ainda coloca que, na atualidade, o capitalismo se porta como “um gigantesco dispositivo de captura dos meios puros, ou seja, dos

comportamentos profanatórios”. Esses acabam sendo separados em uma esfera especial, como, por exemplo, a linguagem, que é capturada e neutralizada no que tem de mais puro, a emancipação dos seus fins comunicativos, preparada para um novo uso. São os dispositivos mediáticos que acabaram por não ser mais utilizados de forma instrumental, como uma maneira de implementar a ideologia das classes dominantes, que objetivam neutralizar esse novo uso, essa nova experiência da palavra. As mídias realizam isso suspendendo o meio puro e o exibindo vazio, dizendo o nada, “como se nenhum uso novo fosse possível, como se nenhuma outra experiência da palavra ainda fosse possível” (idem)⁶⁵:

Poderíamos dizer então que o capitalismo, levando ao extremo uma tendência já presente no cristianismo, generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião. Onde o sacrifício marcava a passagem do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, está agora um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma e é totalmente indiferente à cisão sagrado/profano, divino/humano. Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral. E como, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido — também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem — acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é o consumo. Se, conforme foi sugerido, denominamos a fase extrema do capitalismo que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular. Mas isso significa que se tornou impossível profanar (ou, pelo menos, exige procedimentos especiais). Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente improfanável. (idem, p.63-64, grifo nosso).

Parece haver uma prisão perpétua, um inferno inalcançável, sem saída, mas, como o autor nos ensina, é possível profanar com procedimentos especiais. Além disso, ele pondera sobre a possibilidade de que, talvez, o improfanável da religião capitalista não

⁶⁵ Aqui é importante notar que o autor acaba fazendo uma diferença sem necessariamente apontá-la. Ele diz que o possível potencial profanador da linguagem está no rodar no vazio dela, ou seja, no pensar dela própria sem uma finalidade definida, o que parece ser bem diferente da ideia de vazio com que as medias **a** expõe, que seria um esvaziamento de sentido.

seja tão poderoso e que haja possibilidades ainda de formas eficazes de profanação. Para sermos mais esperançosos, ele termina seu ensaio dizendo:

[...] qualquer improfanável — baseia-se no aprisionamento e na distração de uma intenção autenticamente profanatória. Por isso é importante toda vez arrancar dos dispositivos — de todo dispositivo — a possibilidade de uso que os mesmos capturaram. A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem. (idem, p.71)

Desta citação é preciso analisar o conceito de *geração que vem*, para que não fique confusa a ideia e provoque uma leitura com a qual não posso concordar, sendo entendida como uma geração de pessoas ainda por vir. Se assim fosse, esse trabalho não faria sentido, já que o que estar por vir não se encontra ainda no presente. Por outro lado, na perspectiva agambiana, não faz sentido falar em um tempo futuro de redenção, uma maneira de encarar a temporalidade nos moldes do cristianismo e que leva a um esperar Godot⁶⁶. Agamben, pelo contrário, em *A comunidade que vem* (2013b), vai defender que o tempo que vem é o tempo de agora, é o tempo que resta, e não um tempo futuro, que a comunidade que dela se faz é a do tempo messiânico. Nela, o ser é genérico, é o ser qualquer: “[...] ‘o ser tal que, de todo modo, importa’; [...] o ser *qual-se-queira* está em relação original com o desejo” (ibid, s/p). Nessa comunidade o mundo precisa funcionar num *como não*:

[...] um tensor de tipo especial, que não tensiona o campo semântico de um conceito em direção a outro conceito, mas o coloca em direção a outro conceito, mas o coloca em tensão consigo mesmo na forma de como não: choroso como não choroso. Isto é, atenção messiânica não vai em direção a um alhures nem se esgota na indiferença entre alguma coisa e o seu oposto. [...] Segundo o princípio da *klēsis* [vocação] messiânica, uma determinada condição factícia é posta em relação consigo mesma – o choro é tensionado em direção ao choro, a alegria em direção a alegria – e, desse modo, revocada e colocada em questão sem alterar a sua forma. [...] tensionada cada coisa em direção a si mesma no *como não*, o messiânico não apaga simplesmente, mas a faz passar, prepara o seu fim. Ele não é uma outra figura, um outro mundo: é a passagem da figura desse mundo. (Agamben, 2016, p.38)

O *como não* é um conceito de entre-lugar, como um batente de porta, que não é nem o fora e nem o dentro, mas o limiar, a pura medialidade, é um *ser-dentro* de um fora, um estar em relação constante, uma espécie de estado de vertigem que, por mais que

⁶⁶ Referência à peça de teatro *En attendant Godot* (Esperando Godot) de Samuel Beckett, em que dois amigos estão à espera de Godot, personagem que **não chega nunca**.

pareça inteiro, vive à beira da dissolução (AGAMBEN, 2013b; GREINER, 2013). Uma pedagogia como tal, não busca obter resultados, mas, assim como na pesquisa da cultura visual, procura gerar e colocar em ação conceitos como rizoma, intensidade, afeto, gesto e deslocamento, em um entendimento de que as aprendizagens são realizadas por meio de movimentos e trajetórias (HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, 2018). Nas palavras de Rodrigo e Collados, a partir da perspectiva das pedagogias culturais: “o ato pedagógico é um acontecimento imprevisível, é uma performance em suspensão” (2020, p. 13) .

A cultura visual, como proposta por Charréu (2003), é uma resposta e estratégia “curricularmente aberta”, constitui-se em abordagens cruzadas que levam uma ou várias disciplinas a enfrentar uma determinada questão educativa. A cultura visual não é um assunto isolado, mas sim uma maneira de navegar nas águas da educação que procura constituir uma outra narrativa, abandonando, de vez, a ideia de uma escola compartimentada por disciplinas, onde os marinheiros (educadores):

[...] em particular os professores, como o demonstraram Hargreaves (1998), Goodson (1999) e Hernández (2001a), procuram, em primeiro lugar, uma legitimação individual, ao mesmo tempo que também procuram legitimar o seu saber e o tipo de mundo do qual são mediadores (muitas vezes mediadores distraídos). (Charréu, 2003, p. 21)

Isso implica em contemplar uma abordagem pedagógica que abrace a incerteza dos mares a serem navegados, a instabilidade dos conceitos e, acima de tudo, que rompa com as concepções binárias de ensinar/aprender, escola/entretenimento (VALLE, s/d). É mergulhar na fluidez das experiências, explorar as margens do conhecimento e dançar ao ritmo da criatividade desenfreada. É despir-se das amarras convencionais e abraçar a liberdade de pensamento, a insurgência do questionamento e a celebração do inesperado. É ser um boêmio da educação, vagabundeando pelos mares do saber, procurando as cores vibrantes da vida e tecendo um manto de aprendizado impregnado de expressão e subversão:

Como um modo de operar com pedagogias da dissidência e da contestação, algo que possibilita outras formas de perceber o mundo, as relações e atravessamentos que se estabelecem a partir das visualidades contemporâneas e suas distintas interpretações no contexto da pesquisa acadêmica, disparam relações pedagógicas diversas, seja pela contaminação dos campos, seja pela hibridação, ou pelo rompimento de fronteiras, diluição dos cânones instaurados pela estrutura acadêmica dominante. (Valle, s/d, p. 4)

“Trabalhar com/a partir das imagens inscreve-se em uma perspectiva relacional, singular, reflexiva e inventiva” (VALLE, s/d, p. 7). Um currículo na perspectiva proposta é transdisciplinar: alimenta-se de saberes diversos para compreender os efeitos e o poder dos processos de subjetivação desencadeados pelas imagens (NASCIMENTO, 2020). Como explica Fernando Hernández em entrevista concedida a Conceição Cordeiro e Maria da Graça Martins publicada na Revista Aprender, de maio de 2003: “o que é importante é saber que hoje a formação, o conhecimento, se constroem a partir de polifonias e não de um único olhar” (p. 6). Diversos autores que pensam a educação da cultura visual:

Projetam, nesta perspectiva, possibilidades de construção coletiva de propostas curriculares intencionadas para lidar com imprevistos e descontinuidades dos processos educativos, sublinhando agenciamentos intermediados pelos entrecruzamentos de informações visuais, táteis, sonoras, cênicas... – sensoriais, podemos dizer – que intervêm para construir novas buscas de ideias e práticas de aprendizagem não mais confinadas a programas de ensino previamente determinados e estáticos. (Martins; Tourinho, 2020, loc. 53)

Pensando os modos de construir essas rotas não mais predeterminadas, em que “o desafio estaria em trabalhar evitando considerações predizíveis ou saberes superiores [...]” (RODRIGO; COLLADOS, 2020, p. 21), buscando criar oportunidades e espaços para que os educandos “[...] interajam com produtos, imagens, artistas e personagens, manifestando suas subjetividades e os significados dessas interações” (TOURINHO; BERTÉ, 2020, p. 85), a partir de produções de narrativas visuais dos educandos, “[...] que os coloquem em condições de autores na produção de imagens e na construção de sentido” (MIRANDA, 2020, p. 273), Duncun (2020) defende que a base do currículo da cultura visual deveria se constituir “[...] especificamente nas experiências dos alunos relativas a ela e integradas ao conhecimento do professor” (2020, loc. 206). Nessa perspectiva, não posso deixar de pensar que o próprio conhecimento construído com os alunos deve ser coletivo:

A prática colaborativa fica entendida aqui como uma rede ativa de agentes sociais, sem centro, polimorfa e em devir. Sustenta-se na realização de processos de intercâmbio e negociações, onde se dão formas de construção de saber coletivo a partir dos fluxos e entradas contribuídas por cada agente ou conjunção. Deste modo, surgem comunidades de aprendizagem coletiva, dinamizadas. (Rodrigo; Collados, 2020, p. 16)

Neste contexto, como colocam Rodrigo e Collados (ibid.), uma das mais notáveis características colaborativas é a condição pedagógica de conceber o educativo não como um simples ato de "reprodução" cultural (um mero veículo de transmissão de conteúdos preexistentes), mas como uma esfera "produtiva", capaz de desencadear efeitos transformadores na sociedade. É nessa esfera que o conhecimento ganha vida, onde se entrelaçam saberes, experiências e perspectivas diversas, formando uma pororoca no encontro de inúmeros rios num mesmo oceano, rico e vibrante, que desafia as estruturas estabelecidas.

Acontece, para mim, nesse ponto, mais do que em outros, uma conjunção entre os autores da cultura visual – e o que defendi em minha dissertação de mestrado, a partir da análise de dados construídos em campo de estudo, que se realizou como uma disciplina de férias: a constituição de uma *educação imanente* como forma de profanação da educação (FREITAS, 2018). Explico. Para Agamben (AGAMBEN, 2015b), partindo de Deleuze, a imanência é um agenciamento absoluto, “[...] que inclui também a ‘não-relação’, ou a relação que deriva de não-relação [...]” (p.335). O que é imanente jorra não de si, e sim deságua incessante e vertiginosamente em si mesmo, é um movimento que, contudo, suspende o movimento, é a potência pura:

Na medida em que é o “movimento do infinito” (*Phil.*, 40), além do qual não existe nada, a imanência está privada de qualquer ponto fixo e de todo horizonte que poderia permitir a orientação: “*Le mouvement a tout pris*” [“O movimento a qualquer preço”] e o único oriente possível é a vertigem em que dentro e fora, imanência e transcendência incessantemente se confundem. (Agamben, 2015a, p.341)

Especificamente na educação, D’Hoest e Lewis (2015), pensando a partir de Agamben, apontam o caminho para uma educação imanente: “[...] estudo entre amigos que estão em mútua aprendizagem em relação a um sinal” (p.539, tradução livre). Este sinal, entendo agora, é a produção de um afeto: “[...] aprender tem a ver com 'sentir-se afetado'. Um sentir-se afetado que constitui um movimento ligado à capacidade de existir em trânsito entre estados” (HERNANDEZ-HERNANDEZ; GIL; DOMINGO-COSCOLLOLA, 2018, p. 109, tradução minha).

Aqui, é importante entender: o que seria o aprendiz, o que seria o ato de estudar e o que seria o amigo. O primeiro, é alguém que foi atingido por um sinal e que ficou estupefato, “a aprendizagem é sempre uma relação íntima entre um sinal que chama e um

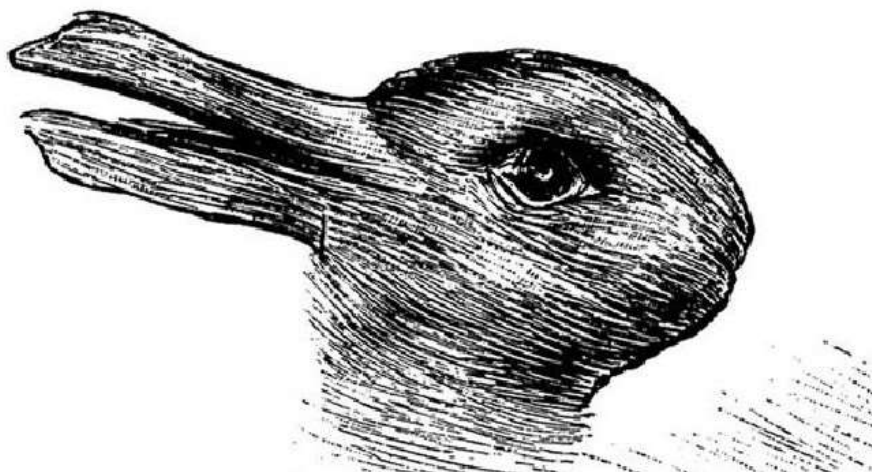
aprendiz espantando (estúpido)” (D’HOEST; LEWIS, 2015, p. 541, tradução minha). O segundo, o ato de estudar, é a ação realizada pelo espantado:

Estudo e espanto (*studiare* e *stupire*) são, pois, aparentados nesse sentido: aquele que estuda encontra-se no estado de quem recebeu um choque e fica estupefato diante daquilo que o tocou, incapaz tanto de levar as coisas até o fim como de se libertar delas. Aquele que estuda fica, portanto, sempre um pouco estúpido, atarantado. Mas se, por um lado, ele fica assim perplexo e absorto, se o estudo é essencialmente sofrimento e paixão, por outro lado, a herança messiânica que ele traz consigo incita-o incessantemente a prosseguir e concluir. Essa *festina lente*, essa alternância de estupefação e de lucidez, de descoberta e de perda, de paixão e de ação constitui o ritmo do estudo. (Agamben, 1999, p.53-54)

Os amigos que estudam, portanto, são pessoas afetadas por algum sinal, algo que lhes chamou atenção, e que respondem a ele. A terceira questão, o que seria um amigo, transforma este estudo em um processo de compartilhar o compartilhamento, de dividir a própria existência com o outro e, ao mesmo tempo, separado dele:

Nessa sensação de existir insiste uma outra sensação, especificamente humana, que tem a forma de um *com-sentir* (*synaisthanesthai*) a existência do amigo. A *Amizade é a instância desse com-sentimento da existência do amigo no sentido da existência própria* [...] Não há aqui nenhuma intersubjetividade – esta quimera dos modernos –, nenhuma relação entre sujeitos: em vez disso o ser mesmo é dividido, é não-idêntico a si, e o eu e o amigo são as duas faces – ou os dois polos – dessa *com-divisão*. (Agamben, 2009, p.88-89, grifo do autor)

Logo, o que podemos pensar sobre a educação da cultura visual como uma educação imanente não teria referência com “[...] teorias contemporâneas de ‘aprender de’ ou ‘ser ensinado por’” (D’HOEST E LEWIS, 2015, p.539, tradução minha), pois a aprendizagem não se daria de um para outro, mas de um que se faz o outro e do outro que se faz o um, como no desenho em que há um pato e um coelho na mesma imagem, mas quando vemos um, não vemos o outro:



Amigos que estudam juntos estão perpetuamente estupefatos por um sinal comum. O sinal contém em si mesmo a potencialidade de ser e não ser isto ou aquilo. Como o campo virtual do pato:coelho..., o sinal mantém os amigos juntos em uma síntese impossível, que suspende qualquer noção preconcebida de ponto final. O sinal é capaz de sustentar a tautologia junta, precisamente porque os amigos que estudam estão em processo de aprendê-la [...] Aprendizagem é *atemporal*; é um movimento. No entanto, é um movimento recursivo e dobrável em que o que veio antes não é deixado para trás ou simplesmente desaparece no resultado. (D'Hoest e Lewis, 2015, p.540, grifo do autor, tradução minha).

Na dissertação, pude construir a ideia de que os alunos, que vivenciaram o campo de pesquisa, a partir do momento em que estavam envolvidos passionalmente com as suas produções, compartilhando suas ideias com os amigos, ouvindo opiniões diferentes e construindo juntos os saberes, tiveram as suas percepções e saberes individuais modificados num constatar fluxo comunitário. Tornaram-se, assim, cada um dos participantes, uma espécie de professor do outro e, por imanência, de si mesmo:

A mim, o que me interessa hoje é precisamente recolocar o lugar do sujeito que aprende, do sujeito que ensina. O que me interessa é incorporá-lo, pois hoje sabemos que os alunos ou os sujeitos também aprendem melhor. Interessa-me a reflexão sobre comunidades de aprendizagem e tudo isso. (HERNÁNDEZ, 2003, p. 8)

O que parece ter ocorrido, na relação entre os educandos e os saberes, foi justamente a transformação desse saber em algo a ser atento e cuidado, incorporando, como defende Duncum (2020), com prazer e crítica. Nesse processo da imanência os

estudantes:professores⁶⁷ não tiveram a opção de não proferir seu apego apaixonado pelo saber que criaram. O que vai ao encontro de uma pedagogia dos afetos:

Dessa forma, o afeto nos aparece nas intra-ações, onde a força que nos faz relacionar é o afeto. O que permite, como vemos neste passeio, que se falamos de afetos é porque eles nos permitem pensar as relações em torno da aprendizagem a partir de outra ontologia e epistemologia. Portanto, redefine uma linguagem, propondo uma nova forma de dizer. (Hernández-Hernández, 2018, p. 111, tradução minha)

Doravante, constituiu-se outra relação com os conceitos trabalhados em sala, numa “[...] perspectiva de investigação sobre que significado têm essas coisas [as questões trabalhadas], não só na sua vida, mas também na vida dos outros” (HERNÁNDEZ, 2003, p. 7), justamente por serem os saberes oriundos dos próprios educandos, em uma elaboração que fugiu das dicotomias das ciências modernas, “entre o saber do sujeito e o saber sem sujeito, entre o Eu e o Outro [...]” (AGAMBEN, 2017, s/p) e, assim, não se formou como adivinhação ou como ciência, nem como conhecimento ou prazer. Pelo contrário, se deu como um conhecimento unido ao prazer, o que converge com as ideias de Berté e Tourinho (2020) para a profanação pedagógica:

A educação da cultura visual busca criar espaços e oportunidades para que educandos interajam com produtos, imagens, artistas e personagens, manifestando suas subjetividades e os significados dessas interações. Esta perspectiva pedagógica aponta vias educativas afeitas aos modos como o corpo pode construir (auto)conhecimento através de – e com – investimentos afetivos e experiências prazerosas, seja na relação com conteúdos prescritos nos currículos, seja com imagens, produtos, artefatos, danças e demais formas culturais que integram seus cotidianos. (p. 85)

Assim, uma educação da cultura visual assemelha-se com o “[...] projeto grego de uma filo-sofia, de um amor do saber e de um saber de amor [...]” (AGAMBEN, 2017, s/p), em uma produção *erótica*⁶⁸:

Pois somente um saber que não pertencesse mais nem ao sujeito nem ao outro, mas se situasse na fratura que os divide, poderia dizer ter verdadeiramente “salvo os fenômenos” no seu puro aparecer, sem nem

⁶⁷ Nos tratados sobre a pontuação, a função dos dois-pontos é, em geral, definida pela interseção de dois parâmetros: um valor de pausa (mais forte que o ponto e vírgula e menor que o ponto) e um valor semântico, que marca a relação indissolúvel entre dois sentidos, cada um dos quais sendo em si mesmo parcialmente completo. (idem, p.334)

⁶⁸ “O mitologema de Eros está necessariamente inscrito no destino da filosofia, na medida em que, para além da decomposição metafísica do significante e do significado, da aparência e do ser, da adivinhação e da ciência, ele faz aceno a uma salvação integral dos fenômenos.” (Agamben, 2017, s/p)

remetê-los ao ser e à verdade invisível, nem abandoná-los, como significante excedente, à adivinhação. (Agamben, 2017, s/p)

A experiência proferida, uma experiência da palavra que não se liga denotativamente às coisas e nem ela mesmo vale como coisa, assim como não permanece indefinidamente suspensa na sua abertura e nem se fecha em dogmas, “[...] se apresenta como uma pura e comum potência do dizer, capaz de um uso livre e gratuito do tempo e do mundo” (AGAMBEN, 2016, p.154). Dessa forma, a palavra se torna uma experiência efetiva de uma pura potência de dizer, não é preposição denotativa e nem performativa de um enunciado. Sabendo que: “o performativo substitui a relação denotativa normal entre palavra e fato por uma relação autorreferencial que [...] coloca a si mesma como fato decisivo” (idem, p.152), como no exemplo: ontem fui à Roma, que cessa de ser constativa se é precedida por performativos como *eu juro*. A palavra torna-se o ato de uma pura potência, messiânica e fraca, de dizer:

[...] como tal, uma palavra que se mantém sempre próxima de si mesma, não pode ser nem uma palavra significante, que anuncia opiniões verdadeiras sobre o estado de coisas, nem um performativo jurídico, que põe a si mesmo como um fato. [...] Messiânica e fraca é aquela potência de dizer que, mantendo-se próxima da palavra, excede não somente todo dito, mas também o próprio dizer, o próprio poder performativo da linguagem. Ela é aquele resto de potência que não se exaure no ato, mas se conserva todas as vezes e permanece nele. Se esse resto de potência é, nesse sentido, fraco, se não pode ser acumulado em um saber ou em um dogma, nem impor como direito, ele não é, porém, nem passivo nem inerte: ao contrário, ele age precisamente através da sua fraqueza, tornando inoperosa a palavra da lei, descrendo e depondo os estados de fato ou de direito – isto é, tornando-se capaz de fazer uso deles livremente. (idem, p.155)

Todas essas palavras de Agamben (2016) vêm da leitura que ele faz do apóstolo Paulo, que, para ele, entende o tempo messiânico como o tempo de agora e não um tempo vindouro. O mundo messiânico, assim, nada mais é que o mundo secular e um tempo de recapitulação sumária do passado que vem com o *Kairos* messiânico. Os saberes, que se construíram em sala de aula e foram professados, levaram os que compartilharam deles a refletir constantemente sobre os seus próprios saberes já constituídos, fazendo “[...] o passado (o acabado) reencontrar atualidade e se tornar inacabado e o presente (o inacabado) adquirir uma espécie de completude” (ibidem, p.92). Nas palavras de Nascimento (2020), ao discutir as singularidades da educação da cultura visual:

A investigação do passado é importante para conhecer desde quando se passou a pensar, ver, fazer e dizer de um determinado modo e não de outro. Não se interessa pelas origens remotas. Desconfia do passado e o usa para questionar o presente de modo a enxergar novas veredas ou possibilidades de mudança. (vv. 3399)

Na educação da cultura visual, portanto, é preciso que os envolvidos sejam contemporâneos. Isso é, cindir o tempo, quebrando suas vértebras, para, em sua fratura, fazer o lugar de compromisso e encontro entre os tempos e as gerações:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história [...] É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (Agamben, 2009a, p.72)

As imagens, nessa perspectiva educacional, desempenham um papel fundamental como catalisadoras, contribuindo para problematizar o campo social no que se refere a questões de gênero, religião, liberdade, respeito, cidadania e educação; desse modo, ao considerarmos as relações de poder estabelecidas e articuladas por meio das imagens, que são responsáveis pelas representações do que 'pode' ser visto e do que deve permanecer invisível, uma teia infinita de conexões se desdobra diante de nós (VALLE, 2020):

A Educação da Cultura Visual é uma possibilidade de questionar as práticas de assujeitamento ou de subjetivação desencadeadas pelas interpretações que fazemos das imagens, ou seja, a maneira como passamos a ser sujeitos de um determinado modo e não de outro. (Nascimento, 2020, loc. 3342)

Promover, assim, a crítica e as análises para que se possam contextualizar as imagens no âmbito social, nas estruturas da subjetividade, da identidade, do desejo, da lembrança e da imaginação (CHARRÉU, 2003):

O que nós estamos apresentando é uma maneira de pensar, uma maneira de fazer, uma maneira diferente de se relacionar dentro da escola. Isso é algo que é mais ambicioso do que uma educação artística ou não. O que acontece é que os educadores das artes visuais acorrem a este espaço como seu, mas sei que terão um papel diferente, um papel de agitação, um papel de rotura, um papel de questionamento nas instituições e, por isso, será necessária e mais visível. (Hernández, 2003, p. 8)

No ensejo de abordar ação política por meio da arte e da cultura visual, Aguirre (2020) vislumbra que sua grandiosidade reside não somente em sua habilidade de transmitir mensagens e sentimentos sobre o mundo ao nosso redor, tampouco em sua destreza para retratar as estruturas sociais, conflitos ou identidades tão prementes, mas nas oportunidades que tais manifestações proporcionam para gerar dissensões no âmago das políticas de controle hegemônicas. A missão educativa, dessa forma, “[...] não consistirá tanto em evidenciar relações de poder, mas na provocação de rupturas nas configurações dos espaços e tempos do ver e do dizer” (ibid., loc. 1040). O propósito de uma pedagogia dialógica, que une alegria e reflexão, não reside, portanto, em oferecer respostas definitivas, mas sim em despertar questionamentos, revelar dilemas e manter um diálogo constante, acreditando no poder dos alunos e em sua capacidade de tomar decisões éticas (DUNCUM, 2020):

Neste sentido, o pedagógico adquire uma dimensão que não tem uma pretensão prescritiva, mas relacional, ou seja, não procura definir um “dever ser”, mas analisar, produzir crítica e conduzir ações que têm a ver com as aprendizagens, com as identidades e com as maneiras de ver e ser no mundo. E também com as possibilidades da representação no contexto do giro da imagem. (Miranda, 2020, p. 270)

É preciso, nesse contexto, e como é defendido em outras paradas deste mapa, partir do entendimento de que as imagens são entidades/artefatos que incidem sobre o corpo, provocando e comovendo experiências de deleite ou angústia, êxtase ou agressão (TOURINHO; BERTÉ, 2020). Elas são dispositivos de subjetivação (AGAMBEN, 2009a) que sacralizam nosso modo de vida, devem ser questionadas numa educação da cultura visual:

Portanto, em situações que sacralizam esses sistemas, podemos fazer e propor diferentes usos desses espaços, através de (re)invenções e profanações que os restituam à esfera humana, ao uso comum, ao toque, aos afetos e sentidos corporais. (Tourinho; Berté, 2020, p. 71)

O corpo é o local - e o único local, já que na visão defendida nas diferentes ilhas que compõem o arquipélago delineado neste mapa, nós somos corpos e, portanto, não faz sentido em se falar “meu corpo”, como numa possibilidade de despossar-se dele, sonho final de uma cultura que cinde corpo-alma, corpo-mente, mas que, por algum motivo, ao falecer, perde ingerência sobre outras ações suas que continuam a afetar o mundo mesmo

que sem a identidade do falecido – em que as aprendizagens acontecem através da relação com o mundo, continuando o diálogo Tourinho e Berté (ibid., p. 85):

Corpo, afeto e prazer são dispositivos importantes para compreendermos as relações que educandos constroem com e a partir dos usos de imagens, dos corpos e suas interações. [...] Esta perspectiva pedagógica aponta vias educativas afeitas aos modos como o corpo pode construir (auto)conhecimento através de – e com – investimentos afetivos e experiências prazerosas, seja na relação com conteúdos prescritos nos currículos, seja com imagens, produtos, artefatos, danças e demais formas culturais que integram seus cotidianos.

Devemos, como educadores e educadoras, olhar para os repertórios visuais, como coloca Miranda (2020), tanto no que é mostrado como no que é ocultado, tanto na maneira que são expostos, como na que são distribuídos, pois “[...] nenhuma imagem é inocente pedagogicamente quando forma parte da visualidade do consumo” (p. 281):

[...] nossas identidades, sentidos de ser e pertencer são reconfigurados através das imagens e como as relações com as visualidades contemporâneas, as economias do espetáculo e o capitalismo cultural eletrônico podem impulsionar novas maneiras de propor o ensino, de investigar e pensar um futuro mais justo e socialmente igualitário. (MARTINS; TOURINHO, 2020a, loc. 49)

É preciso questionar as práticas de assujeitamento ou de subjetivação constituídas nas relações que fazemos com as imagens, ou seja, construir ideias das maneiras como passamos a ser sujeitos que estamos sendo e não outros (NASCIMENTO, 2020).

Portanto, numa educação da cultura visual, as imagens precisam ser, com risco de perdermos as múltiplas possibilidades de formação humana, ponto de partida, pedras no meio do caminho de Carlos Drummond de Andrade (2013), vislumbre final que recomeça incessantemente que, conforme Tourinho (2016), instigam interpretações e vínculos entre os diferentes atores, podendo “criar ilusões, alusões, acordos, desacordos, dúvida – e nunca certezas [...]” (p. 191) – “[...] elas podem gerar dúvidas, questões, aproximações, discursos, gestos, diálogos e a incorporação de outras imagens e referências” (TOURINHO; BERTÉ, 2020, p. 80). Uma educação que procure “[...] gerar desconfiças interpretativas na maneira como estamos acostumados a ver, pensar, fazer e dizer” (NASCIMENTO, 2020, loc. 3304):

Nessa perspectiva, buscamos discutir proposições para uma educação que nos sensibilize em relação aos modos como nos vemos, como somos representados (ou não), enquanto corpos em constante troca com o ambiente e a cultura. (ibid., p. 68)

“Faz-se necessário perceber o processo pedagógico como uma situação na qual se corporificam relações de poder e de saber” (NASCIMENTO, 2020, loc. 3452), numa perspectiva que procura abandonar dogmas e hierarquias culturais, de forma a permitir a experimentação pelos envolvidos em contextos mútaveis e plurais ao se pensar e propor visualidades que fazem parte de nossos entornos sociais (VALLE, s/d). O corpo como centro, descentrado, dos processos de subjetivação precisa, portanto, ser o local e o agente de inquietação, questionamento e desconstrução de contextos fingidamente imutáveis e de hierarquias de saberes. O corpo como nômade, o corpo *devir*:

Ao que tudo indica, a singularidade de um corpo está ligada à identidade das suas ações em um ambiente e o fluxo incessante de imagens que não apenas o identificam em relação aos demais seres vivos, mas o tornam apto a sobreviver. Isso tudo estaria relacionado também à dramaturgia de um corpo, uma vez que tudo se resolve no momento em que acontece. Um presente que carrega a história e aponta para o futuro, mas que se organiza a cada instante, criando novos nexos de sentido. (Greiner, 2013, p. 76)

Um corpo contemporâneo que, para tanto, precisa cindir o tempo, quebrando suas vértebras com todo o peso corporal possível, para, conforme pensa Agamben (2009c), em sua fratura, fazer o lugar de compromisso e encontro entre os tempos e as gerações. O corpo é *meio*, medialidade, para Katz (2010) e Berté e Tourinho (2020), é um *corpomídia*: um estado transitório das trocas que faz com os ambientes, transformando-se, através das relações constituídas com as informações e imagens, sempre contaminando e sendo contaminado: “assim, a fonte da subjetividade está sempre ligada à imagem de um organismo durante o ato de perceber e de responder a uma entidade externa” (Greiner, p. 76). O corpo é o local do próprio *gesto* (AGAMBEN, 2015a), uma medialidade pura e sem fim que se comunica, uma comunicação de uma comunicabilidade, ela nada diz: “pois aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade” (ibid, p. 60).

Se o fazer é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, como tais, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem se tornarem, por isso, fins. (p. 59)

Corpo, palavra irradiadora de múltiplos sentidos, fundamento de um processo que, paradoxalmente, nunca tem um começo, nem um fim, mas sempre relações. É o corpo

que aprende através dos afetos, é ele que a cultura visual visualiza e faz visualizar, é ele que, nunca uno, sofre as consequências das posturas pedagógicas, tanto como educando, tanto como educador. Seja a educação formal ou a que acontece a todo momento nas relações com outros corpos, imagens, livros, trabalhos, dentre outras. Uma educação que se abra para os múltiplos afetos precisa, dessa forma, abrir espaços para circular paixões:

Ali, onde o educador podia descansar sobre a base que conferia a autoridade de sua disciplina ou de sua expertise, o gesto da formação humana imanente à ética da potência consiste apenas em responder/atestar, no âmbito da vida de educadores/formadores, a urgência do que significa hoje viver uma experiência de formação. Isto é, exercer uma pedagogia que se realiza no risco da ausência de normatividades apreendidas em sentido absoluto. Nesse caso, a lição provocadora da ética da potência: a formação humana progride ou retroage com aqueles que a vivem. (Freitas, 2015, p. 422)

Por fim, respondendo a questão inicial a quem chega a esta ilha, além da importante questão da profanação, se entendemos a imagem, como discutido alhures, tanto como um dispositivo de subjetivação (AGAMBEN, 2009a), como um enigma (AGAMBEN, 2007b), que se constrói em uma rede-rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 2011a; DUNCUM, 2020; FILHO; CORREIA, 2013) de significados, centralizada, mesmo que sem centro, nos corpos, como: um, dar respostas que tirem do fazer presente o sentido do próprio fazer?; dois, dar respostas que se sobreponham ao mistério de cada imagem, escondendo-as?; três, construir um conceito que seja arborescência? Penso não ser possível.



**STUDIOLO:
IMAGENS PARA UMA EDUCAÇÃO DE APANHAR ESTRELAS**

**CORPOS SEM TEMPO, CORPOS DE AGORA:
POR UMA EDUCAÇÃO FELIZMENTE INCOFORMADA**



'Still I Rise' by Maya Angelou (Live performance)



*E Agora Jose
Na voz de Carlos Drummond de Andrade*



*Woman on accordion sings Bandiera Rossa
on balcony*

Você me relega ao passado,
e pode mentir um tanto,
pode me jogar na lama,
como poeira, eu levanto
(Angelou, 2023, Jorge Pontual e Carolina Paganine.)⁶⁹

É agora, Drummond!

⁶⁹ (PAGANINE, 2019)

**CORPO COLETIVO-CORPO INDIVIDUAL:
POR UMA EDUCAÇÃO QUE VEM**



A Liberdade guiando o povo (Eugène Delacroix, 1830)



Sem título (Mustafa Hassona, 22/10/18)

Durante um protesto palestino contra bloqueio naval imposto por Israel à Faixa de Gaza, o fotógrafo Mustafa Hassona, da agência turca Anadolu, fez a foto de um manifestante empunhando a bandeira Palestina enquanto gira sua funda, arma que permite atirar pedras. A foto, logo após sua divulgação, viralizou na internet e foi comparada à pintura de Delacroix⁷⁰. A semelhança é indiscutível, seja porque o fantasma dessa última obra habita nossos olhares, seja porque ele habitava no olhar do fotógrafo, seja pelos dois motivos, o que é mais provável.

Não pretendo aqui fazer uma leitura das imagens do ponto de vista estético, mas pensar uma outra questão: a fotografia de Hassona personifica uma das grades contradições da atualidade, a relação entre o individualismo do capital e a impossibilidade de ser único. Contradição já apontada por Marx em seus primeiros escritos⁷¹ e que, de certa forma, a fotografia comprova mais de um século e meio depois.

Começamos olhando a pintura de Delacroix, que encarna a liberdade como uma mulher de peitos desnudos, a guiar o povo francês num levante de 1830, mas que acabou por virar a representação da Revolução francesa que é, canonicamente, considerada⁷² como ocorrida no final do século anterior. Segundo Didi-Huberman (2017), a nudez da liberdade retratada no quadro seria causada pelo vestido em movimento, que foi criado por Delacroix como estratégia figurativa para “substituir” o desespero sinalizado com os trapos em *La Radeau de La Médusa* de Théodore Géricault. Não irei, aqui, entrar nessa discussão, não posso, no entanto, deixar de perceber uma clara eroticidade da única mulher que se apresenta num quadro tão representativo quanto o de Delacroix. O que condiz com o machismo presente na construção da sociedade ocidental: a única mulher da imagem é como uma *musa*, que inspira o artista homem, mas que não age por si só. Entretanto, não desejo me debruçar profundamente sobre o tema da *male gaze*, já que essa não é a questão central no ensaio, mesmo que volte a ela, ao final.

Gostaria que pensássemos num elemento fortemente presente no quadro de Delacroix, mas quase totalmente ausente na fotografia de Hassona, o povo (mesmo que na primeira obra, povo seja sinônimo de homem). A’ed Abu Amro, o rapaz fotografado

⁷⁰ Ver: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2018/10/foto-de-palestino-em-protestos-viraliza-e-e-comprada-a-quadro-frances.shtml>, <https://www.resumofotografico.com/2018/10/fotografia-de-manifestante-palestino-e-comparada-com-obra-do-pintor-eugene-delacroix.html> e https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/mundo/2018/10/25/interna_mundo,714967/foto-de-palestino-viraliza-e-e-comparada-com-obra-de-delacroix.shtml.

⁷¹ Ver Marx (2010)

⁷² Digo considerada, pois ao entender que o passado só existe no presente, ela ainda acontece e não para de acontecer.

por Hassona, surge como um indivíduo só, em toda sua força, a lutar por seu Estado. Ele não guia ninguém, pelo contrário, os demais participantes da imagem, praticamente irreconhecíveis e totalmente diminutos, parecem assistir a ação como que se por ali estivessem só de passagem. A liberdade, como musa, é inspiração de um povo, Amro não perfila como *muso* de ninguém, mas como o herói solitário, o cowboy de Hobsbawm, que faz o certo pelo certo:

Em certo sentido, o solitário se entregava a uma identificação imaginária com outra pessoa só pelo fato de ser solitário. Para ser Gary Cooper ao meio-dia ou Sam Spade, basta que alguém se imagine um homem, ao passo que, para ser Don Corleone ou Rico, sem falar em Hitler, é preciso imaginar um grupo estruturado de pessoas que seguem e obedecem, o que é menos plausível. Sugiro que o caubói, simplesmente por ser o mito de uma sociedade ultraindividualista, a única sociedade da era burguesa sem verdadeiras raízes pré-burguesas, era um veículo inusitadamente eficaz para sonhar —que é tudo que a maioria de nós consegue alcançar em matéria de oportunidades ilimitadas. Cavalgar sozinho é menos implausível do que esperar até que aquele bastão de marechal em nossa mochila se torne realidade. (Hobsbawm, 2013, p. 339).

Tento imaginar como seria, se a foto fosse feita a uma distância similar ao ponto de vista tomado por Delacroix, e o que aconteceria se o fundo em que se passava a ação estivesse exposto. Acredito que, na nossa cultura atual, não teria a mesma força e, provavelmente, eu sequer teria me deparado com ela, quando estava montando uma aula sobre símbolos heroicos na história ocidental. Essa pesquisa de preparação de aula me mostrou como tendemos a representar heróis na atualidade de forma individualizada, como cowboys, o que não parecia ser diretriz nas representações à época das lutas de fundação do Estado moderno. A contradição que menciono no começo do ensaio, é aqui evidente: o herói, no ultraliberalismo em que vivemos, só pode ser um indivíduo solitário, mas a vinculação de sua individualidade virtuosa, por assim dizer, pode produzir milhares de afetos ao redor do globo, como podemos testemunhar nas palavras do próprio fotógrafo em entrevista a Rodrigo Craveiro do *Correio Brasiliense*:

"É uma honra para mim compararem à pintura de Delacroix, especialmente por se referir à liberdade, a qual nossa nação busca. Acho que elas transmitem a mesma mensagem: a luta pela liberdade. [...] Para mim, a reação à minha foto indica que temos direito a uma nação

palestina. Todos que compartilham a foto também defendem esse direito"⁷³

A contradição da pintura, por outro lado, é a de um coletivo que virou símbolo da constituição do Estado Burguês com seu sistema econômico, provavelmente o mais individualista de todos os sistemas da História humana. A fotografia, assim, leva do indivíduo à coletividade e a pintura da coletividade ao indivíduo. O indivíduo da foto remete ao coletivo fora dela que busca o reconhecimento de seu Estado. O coletivo na pintura remete ao indivíduo capitalista que, fora dela, se tornou isolado em sua vida.

Contra a falsa dicotomia indivíduo-sociedade, é necessário construir uma educação para o ser que vem, o ser qualquer: “o ser tal que, de todo modo, importa” ; isto é, este já contém sempre uma referência ao desejar (libet), o ser qual-se-queira está em relação original com o desejo” (AGAMBEN, 2013b, p. 3); uma educação do amável, que não se volte jamais a esta ou aquela propriedade do amado (o ser-olhos azuis, o ser pequeno, o ser inteligente, o ser belo), mas, por outro lado, não prescinde dela em nome da desenxabida generalidade (o amor universal), já que o amor “[...] quer a coisa com todos os seus predicados, o seu ser tal qual é” (ibid., p. 4); educar nem o particular nem o universal, mas o ser exemplar, que sendo uma singularidade entre outras, mas que está no lugar de cada uma delas, valendo por todas, “[...] se dá a ver como tal, mostra a sua singularidade” (ibid., p. 10).

Pois, se os homens, em vez de procurarem ainda uma identidade própria na forma imprópria e insensata da individualidade, conseguissem aderir a essa impropriedade como tal, fazer do próprio ser-assim não uma identidade e uma propriedade individual, mas uma singularidade sem identidade, uma singularidade comum e absolutamente exposta – isto é, se os homens pudessem não ser-assim, nesta ou naquela identidade biográfica particular, mas ser o assim, a sua exterioridade singular e o seu rosto, então a humanidade teria acesso pela primeira vez a uma comunidade sem pressupostos e sem sujeitos, a uma comunicação que não conheceria mais o incomunicável. (Agamben, 2013, p. 49)

73

In:

<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/mundo/2018/10/25/interna_mundo,714967/foto-de-palestino-viraliza-e-e-comparada-com-obra-de-delacroix.shtml>



La Balsa de la Medusa (Jean Louis Théodore Géricault, 1818-19)



O liberdade guiando o povo (arquivo pessoal)



O liberdade guiando o povo II (acervo pessoal)

Imagem original disponível em:

<https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/14/album/1526287780_470607.html>.



Aquiles lamentando a morte de Pátroclo (Gavin Halmilton, 1760-1763)



Aquiles frenético pela perda de Pátroclo, rejeitando o consolo de Tétis (George Dawe, 1803).



Aquiles lamentando a morte de Pátrocolo (Nikolay Ge, 1855)



Achilles Departing to Revenge the Death of Patroclus (Étienne Jeaurat, 1738)

O SHOW DO CORPO ETERNO: POR UMA EDUCAÇÃO DE CORPOS COMUNITÁRIOS



Narciso (Caravaggio, 1594-1596)

O belo quadro de Caravaggio retratando o mito de Narciso, jovem que se apaixona pela sua imagem e acaba por morrer por não conseguir parar de admirar-se, está aqui por um afeto, que me levou a lembrar de um conto de Philip K. Dick⁷⁴, “*A Little Something for Us Tempunauts*” (2000), cuja tradução literal seria “Uma coisinha para nós, Tempunautas”. Antes de falar sobre o conto, proporia que imaginássemos que o rio, no qual Narciso se debruça no quadro, fosse paralelo à fonte da juventude. Defendo essa ideia momentânea como forma de pensarmos que Narciso só poderia se apaixonar pela imagem de si, que no início não reconhece como sendo ele mesmo, a partir do momento em que reconhece um jovem. Mais tarde, ao entender que é seu reflexo que emerge do

⁷⁴ Philip K. Dick (1928-1982) foi um escritor estadunidense conhecido por seu trabalho em ficção científica. Um mestre da ficção distópica, ele publicou quarenta e quatro romances e cerca de cento e vinte um contos. Sua ficção explorou variados temas filosóficos e sociais, com questões sobre a natureza da realidade, percepção, natureza humana e identidade. Até hoje foram adaptadas treze obras suas para cinema, o filme *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) foi baseado no seu romance 1968, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, e duas séries de televisão foram baseadas em suas obras.

rio, sem nunca de fato dele sair, já se encontra apaixonado pela sua beleza que, novamente, só podia ser retratada como jovial.

Voltemos agora para o conto de Dick. Nele, um grupo de temponautas, viajantes do tempo, viaja alguns dias no futuro. Nesse futuro, eles descobrem que, ao voltarem ao passado, a máquina do tempo sofreu/sofreria um acidente na reentrada e eles morreram/morreriam. A história narra como eles lidam com a situação, inclusive com presenciar seu próprio funeral:

Addison Doug estava pensando sobre o velório público, que eles haviam planejado após as autópsias. Aquela longa fila de Cads vestidos de preto descendo a Avenida Pennsylvania, com todos os dignitários do governo e aqueles tipos de cientistas da cúpula - e estaremos lá. Não uma vez, mas duas vezes. Uma vez nos caixões de bronze polido à mão, cobertos por bandeiras, mas também. . . talvez andando em limusines abertas, acenando para a multidão de enlutados. (Dick, 2000, s/p, tradução minha)

Dick, magistralmente, introduz a narrativa dos acontecimentos durante o velório através do principal comentarista de notícias e eventos públicos da TV, Henry Cassidy, o qual se torna o âncora do leitor, durante o funeral. Dessa forma, Dick nos leva a visualizar o momento através da produção espetacular, mostrando a própria farsa dessa, como por exemplo, após um dos temponautas relatar o que levaria/levou ao incidente: “Isso é horrível, pensou Cassidy. “Isso é incrível!” ele disse em voz alta, em seu microfone de pescoço” (DICK, 2000, s/p, tradução minha). Nas palavras do âncora, o evento era ““Um momento extraordinário do envolvimento dos Estados Unidos na história das viagens no tempo”” (ibidem.). O velório dos temponautas é a encarnação máxima do espetáculo: os três viajantes vivenciam a sua própria glória como mortos, eles se tornam imortais:

Ele [Doug] viu em sua cabeça a si mesmo em outros desfiles e, também, na morte de muitos. Mas realmente foi somente uma morte e um desfile. Carros lentos se movendo pelas ruas de Dallas e com o Dr. King também. Viu-se retornar repetidas vezes, em seu ciclo fechado de vida, ao luto nacional que ele não podia e eles também não podiam esquecer. Ele estaria lá; eles sempre estariam lá; sempre seria assim, cada um deles voltaria a ficar junto de novo e de novo, para sempre. No lugar, no momento, que eles queriam estar. O evento que mais significou para todos eles. Este foi seu presente para eles, o povo, seu país. Ele havia concedido ao mundo um fardo maravilhoso. O terrível e cansativo milagre da vida eterna (ibidem).

Narciso morre por se apaixonar pela própria beleza. Se é essa a moral que parte da história do ocidente fez do mito, Doug é o narciso que morre continuamente para ser

“sempre”, através do espetáculo de seu velório, presenciado por ele. Aqui, já não é a sua própria imagem que seduz, mas a imagem que se propaga dele, a imagem massificada que percorre o mundo.

Fazendo um breve desvio, mas se aceitarmos que Narciso olha para a fonte da juventude, podemos dizer que no quadro “A Fonte da Vida” ou “A Fonte da Graça e o Triunfo da Igreja sobre a Sinagoga”, atribuído a van Eyck, o triunfo da igreja tornou-se o triunfo do espetáculo; confirmando a ideia de Giorgio Agamben, baseada na concepção benjaminiana do Capitalismo como religião, que a religião Cristã deixou inúmeros legados à cultura ocidental capitalista, sendo, o maior deles, o fundamento da economia. Assim, no quadro em questão, os judeus não mais devem ser vistos como judeus confusos que parecem estar fugindo da cena⁷⁵, mas como aqueles que sabem o que ali acontece. Percepção destacada na figura que está à frente de todos eles, uma espécie de sacerdote que, delicadamente, contém um de seus patrícios, tendo ele, o sacerdote, seus olhos vendados, como se fosse um sábio cego de outro tempo a acalmar seu povo, perante o irremediável destino.

Voltando agora para Narciso e Dick, uma linha subjaz nas duas narrativas, a vaidade, em seu sentido de ostentação. Sentido, esse, que só se compraz num sentimento de separação perante os demais, num processo de individualismo, ser superior, ser maior que os outros. Assim como acontece com Narciso (que morre louco por si) e Doug (que prende a todos num ciclo interminável de sua viagem, morte, enterro e partida, para que possa viver sempre na fama do espetáculo), esse parece ser o futuro de uma sociedade egoísta, vaidosa e individualista.

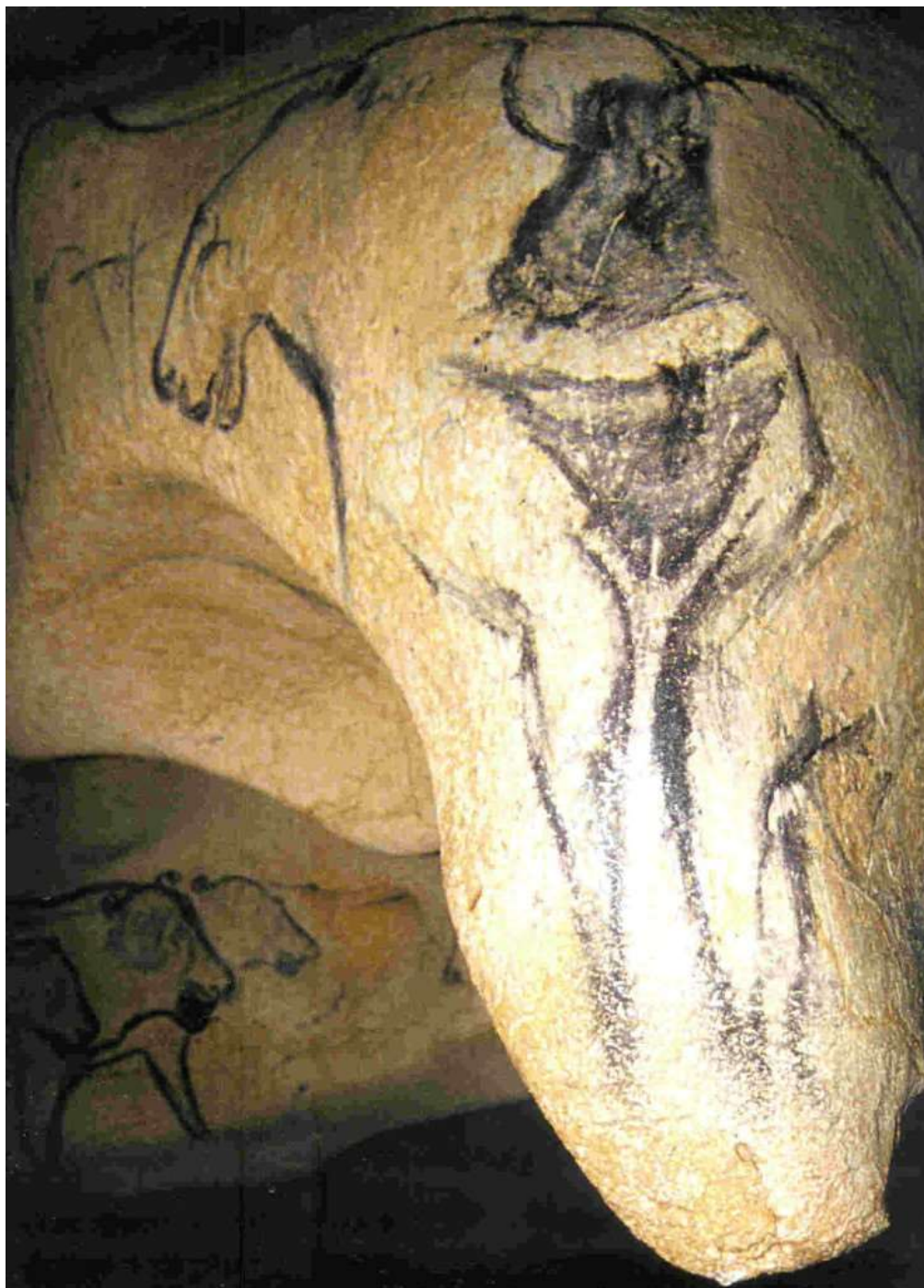
Motivo de sobra para pensarmos uma educação que prese o coletivo, que se construa pelo bem comum, que se faça no *uso comum*, que valorize o compartilhar, o visualizar o outro e não só olhar para si e para a conquista individual. É preciso construir uma educação comunitária, que desative os mecanismos do espetáculo que direcionam o desejo pelo aparecer, pelo parecer.

⁷⁵ Ver <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-fountain-of-grace/f578c5af-b1d6-4ef8-aaa3-ae05a6dd2393>.



The Fountain of Life or The Fountain of Grace and the Triumph of the Church over the Synagogue (van Eyck, 1432)

**ENTRE O CORPO ANIMAL E O CORPO HUMANO:
POR UMA EDUCAÇÃO NO VAZIO**



Mulher-Búfalo, Caverna de Chauvet (aproximadamente 30.000 anos) – visão frontal



Mulher-Búfalo, Caverna de Chauvet (aproximadamente 30.000 anos) - visão lateral



A Caverna dos Sonhos Esquecidos
(Werner Herzog, 2011) - Trailer
Legendado

Figura 3 Mulher-Búfalo, Caverna de Chauvet
(aproximadamente 30.000 anos) - visão lateral

A caverna de *Chauvet* na França contém pinturas humanas de mais de trinta mil anos, as mais antigas que conhecemos na atualidade. Dentre elas temos a Mulher-Búfalo, provavelmente, a mais antiga imagem representando a mistura do humano com o animal. Em 2011, Werner Herzog lançou seu filme produzido a partir de filmagens que ele e sua pequena equipe fizeram, em alguns poucos dias, nos quais tiveram acesso ao complexo de cavernas. Na produção, uma das pesquisadoras da equipe responsável pela caverna fala sobre a imagem aqui exposta e diz:

Sobretudo, o caso desta rocha suspensa, onde a parte inferior do corpo de uma mulher foi pintado. Tem-se o triângulo púbico e as pernas separadas, a partir dos joelhos, que são divergentes. É algo que lembra as estatuetas do início da idade da Pedra de escavações arqueológicas suevas, na Alemanha. [...] Se completarmos a outra metade deste corpo feminino [durante a fala o cineasta não tinha acesso ao outro lado do desenho], com a outra perna simetricamente, poderemos ver que está ligada à cabeça de um bisão que tem uma espécie de braço humano. E aqui estamos nós, cerca de 30 mil anos depois, com um mito que resistiu

até nosso tempo. Também podemos encontrar essas associações entre mulheres e touros nos desenhos de Picasso do Minotauro e a mulher”⁷⁶.

O desenho, nessa leitura, faz uma fusão entre mulher Minotauro, que se daria numa espécie de relação sexual, “[...] todos os enigmas do mundo nos parecerem tão leves comparados a esse segredo, minúsculo em cada um de nós [...]” (FOUCAULT, 2020a, p. 170), assim como o erotismo que podemos ver nas obras de Picasso entre o Minotauro e as mulheres. No entanto, o que não surge na fala da pesquisadora é que, em Picasso, o Minotauro nunca completa o ato e sempre aparece diferenciado do corpo da mulher. Há, nesse caso, uma reprodução dos papéis de gênero, principalmente com a exacerbação da virilidade masculina. Na pintura da caverna, a ausência do falo e a transmutação da mulher em búfalo e vice-e-versa é a primazia da vulva sobre o órgão sexual masculino, que por essa é engolido na produção da vida e, em última instância, pensando a partir de Foucault (2020), para a constituição da própria inteligibilidade, do próprio corpo e da própria identidade.

Não podendo deixar de fazer essas considerações sobre a sexualidade e o corpo, com o perigo, se não o fizesse, de alienar o corpo de si mesmo, gostaria de pensar o fato da conjunção do corpo humano com o corpo do animal; questão apresentada no próprio filme, presente na mitologia de diversas culturas, como na grega, por exemplo. No entanto, enquanto a ligação do corpo humano com o animal foi, de forma geral, uma maneira de degradar uma parcela da humanidade, tornando-se exercício de poder opressor, o que proponho pensarmos é justamente a quebra, ou melhor, a paragem desconcertante dessa máquina antropológica que faz a existência humana acontecer apenas sob a tensão entre o animal e o humano:

Ele pode ser humano apenas na medida em que transcende e transforma o animal antropófaro que o sustenta, somente porque, por meio da ação negadora, é capaz de dominar e, eventualmente, destruir a sua própria animalidade (foi nesse sentido que Kojève pôde escrever que o "homem é uma doença mortal do animal"). (Agamben, 2017, p. 24)

A pintura da caverna de Chauvet é a própria geologia da destruição desse maquinário. Se a *phatosformel* warburguiana aparece aqui e ali na história, como formas (formas de *phatos*) imagéticas pintadas, o meio em que elas aparecem não foi devidamente colocado em questão. Isso é, se Picasso desenhou a virilidade de seu

⁷⁶ O tempo do filme em que podemos ver esta fala se dá por volta dos 44 minutos, quase no meio do tempo do filme.

Minotauro, homem possessor das frágeis formas femininas, sobre telas e papéis, os artistas de Chauvet, escolheram uma superfície notável, não a parede de rocha, mas uma rocha suspensa que, como uma lança, está pronta para perfurar e abrir seu adversário, a máquina antropológica do ocidente, expondo o vazio entre o humano e o animal:

Tornar inoperante a máquina que governa nossa concepção do homem não significará, portanto, buscar novas - mais eficazes ou mais autênticas - articulações, quanto exibir o vazio central, o hiato que separa - no homem - o homem e o animal, e arriscar-se nesse vazio: suspensão da suspensão, *shabat* tanto do animal quanto do homem. (Agamben, 2017, p. 143)

Nessa abertura, nos coloca Freitas (2015), dar-se a ver a formação humana possibilitaria a manifestação da paixão por vislumbrar outras formas de ser, nas quais ser ético implica na experiência da própria impotência, o ser humano resultante é uma figura frágil e, por isso, testemunha de um estilo diferente de transmissão: o gesto da formação humana imanente à ética da potência consiste apenas em responder ou atestar, no âmbito da vida dos educadores/formadores, a urgência do que significa viver hoje uma experiência de formação, exercer uma pedagogia que se desenvolve no risco da falta de normas absolutas. De maneira que se contemple “[...] uma natureza humana tornada perfeitamente inoperante – a inoperância e o *desoeuvrement* do humano e do animal como figuras supremas e insalváveis da vida” (AGAMBEN, 2017b, p. 137).

O CORPO DESESPERADO, O CORPO ESPERANÇADO: POR UMA EDUCAÇÃO ÚTOPICA



The Shed, from the series Cathedral of the Pines (Gregory Crewdson, 2013)

Os impactantes trabalhos fotográficos de Gregory Crewdson⁷⁷ carregam a solidão composta por Edward Hopper, influência tão direta sobre ele, que sua fantástica série *Beneath the Roses* pode fazer um desatento visualizador ter certeza de que se trata de uma pintura de Hopper. O que digo sem nenhum demérito para o fotógrafo, pelo contrário, se o ~~falo~~ digo, é com uma ponta de inveja. O pintor retratou a solidão moderna nos Estados Unidos, o fotógrafo, a solidão pós-moderna nos subúrbios estadunidenses. Bem verdade que, perante a obra de Crewdson, o melhor conceito talvez venha a ser o de *hipermodernidade* de Lipovetsky (2011). Se compararmos a obra do fotógrafo e a do pintor, a solidão de Hopper se dá no silêncio do corpo, isso é, as expressões, quando

⁷⁷ Gregory Crewdson (1962-) é um fotógrafo estadunidense, que elabora seus trabalhos junto a equipes familiarizadas com produção cinematográfica. Suas fotos encenadas são compostas com iluminação **usada** em produções fílmicas e seu enquadramento em grandes planos remete a esse universo. Seu principal tema é a vida suburbana dos EUA. Os trabalhos mais conhecidos de Gregory Crewdson incluem *Twilight* (1998-2002), *Beneath the Roses* (2003-2008).

visíveis, não demonstram a solidão em si, mas um certo tipo de apatia que, somente quando percebida com o cenário, constrói a solidão da personagem principal. A composição de seus quadros desloca seus personagens, de tal forma, que só podemos, perante eles, sentirmo-nos incomodados com o silêncio do ambiente e o vazio de suas vidas. As fotos de Crewdson não quebram essa narrativa da solidão, propondo uma nova maneira de estar no mundo, mas a espetaculariza através da técnica espetacular por excelência, a cinematográfica. Na hipérbole do espetáculo, os personagens não estão mais apáticos, mas melancólicos, não estão só mais sozinhos, mas destruídos.

Nas pinturas de Hoppe, a ideia de esperança não tem lugar, pois parece que algo horrível já aconteceu, mas esse acontecimento é daquele indivíduo que lá se encontra retratado e do qual nada podemos saber: a falta de conhecimento da história dos personagens nos impede de ter acesso aos possíveis futuros. Além disso, há sempre um fora do quadro que não nos permite compreender a cena, algo que está para além da nossa visualidade, mas que compõe de forma crucial a visualidade da personagem principal. Cegados pela impossibilidade de ver o que vislumbram esses personagens, somos jogados à angústia de um *entre-meio* assustador, em que não podemos vislumbrar nem o começo e nem o fim.

Já nas fotos de Crewdson, o mundo que cerca os personagens parece, muitas vezes, saído de um apocalipse. Algum acontecimento trágico acabou de ocorrer e podemos ver seus resquícios: uma mulher de camisola sentada na cama segurando o que deve ter sido uma espécie de enorme buquê de rosas, despedaçado de tal forma que, ao seu lado, na cama, podemos ver galhos e, no chão, o rastro, que vai do primeiro ao último plano, de pétalas, folhas e caules desaparecendo; uma mulher, novamente vestindo uma camisola, boiando em uma sala de estar inundada; luzes misteriosas, como emitidas por discos voadores, iluminando pessoas sozinhas nas ruas vazias de uma pequena cidade, são exemplos de situações construídas pelo fotógrafo.

Crewdson, dessa forma, apresenta, quase um século depois, o que a solidão de Hoppe ia sedimentando: cenários de um mundo apocalíptico habitado por corpos destroçados que nos confrontam e nos fazem perguntar, “há esperança?”. É, justamente, a constituição do limite de nossa sociedade que nos permite vislumbrar a constituição de uma nova esperança, de uma outra maneira de esperar o mundo. Uma utopia que não seja no futuro, mas neste exato momento.



untitled, Blue Period (Gregory Crewdson, 2005)



The Barn, Cathedral of the pines (Gregory Crewdson, 2003



Automat (Edward Hopper, 1927)



Mother and Daughter, Cathedral of the pines (Gregory Crewdson, 2003)



Gas (Edward Hopper, 1927)



untitled, In a Lonely Place (Gregory Crewdson, 2013)

3 de agosto

Melton fora a missa de 10 dia de uns compa-
 nheiros, Maria Celia e Alexandre. Eu passara o
 dia com este acontecimento como pano de fundo.
 À noite, ao chegar à casa, disse ao Pedro:
 - Sabe porque eu gosto de você Pedrinho?
 Porque você tem esperança.
 E ele, na mesma hora:
 - Quem não tem esperança morre, não
 é mamãe?

Espanto! Fiquei me perguntando se
 era frase feita. Não me pareceu!

Caderno de anotações de minha mãe, 1987

**CORPO PRESENTE, CORPO AUSENTE:
POR UMA EDUCAÇÃO CONTRA-VISUAL**



A Bar at the Folies Bergère (Shawn Lawson, Wafaa Bilal, 2007)



Frame da obra A Bar at the Folies Bergère (Shawn Lawson, Wafaa Bilal, 2007)

No quadro “Um Bar em Folies-Bergère”, Manet realiza uma audaciosa quebra de conceituação do olhar mecanizado por Descartes, nos levando para fora de uma visualidade estável, “[...] para um arranjo no qual nem o olho nem os objetos do mundo podem ser compreendidos em termos de posições e identidades fixas” (CRARY, 2000, p. 87, tradução minha). Além disso, ele apresenta uma mulher na qual, como em outros quadros do pintor, o rosto se torna uma superfície que não revela interioridade ou autorreflexão, seus olhos denotam o estado momentâneo no qual uma percepção normativa é suspensa, há uma dissociação, que nesses casos está ligada a um campo de atenção extremamente estreito (CRARY, 2000). Aqui, diferente de outro quadro discutido por Crary (2000), também de Manet, a mulher não consegue disfarçar uma certa tristeza, um certo cansaço. Seu interlocutor, de classe mais abastada que a dela, a importuna, talvez, com galanteios, já que não a vemos servir nenhuma bebida. Doravante, há uma bem visível exposição crítica das relações sociais, tanto de classe como de gênero, que faz parte de toda a composição, observe-se, por exemplo, a posição da personagem principal, as flores que carrega no peito que, junto das laranjas, simbolizariam a prostituição, e as garrafas de cerveja popular à época, ao lado das de champagne.

A infelicidade colocada na figura feminina no quadro já é, portanto, uma forma de denúncia. No entanto, a obra de Shawn Lawson e Wafaa Bilal leva a questão a outro patamar. Nela, a atendente não está mais restrita às amarras sociais, impossibilitada de

tomar decisões por si só, resignada a uma situação de opressão. Pelo contrário, os artistas deram uma outra vida a ela, uma, em que ela pode olhar para o espectador e se recusar a atendê-lo e, se irritada ou cansada, pode ir embora, deixando o espectador a se ver refletido no espelho, sozinho.

Podemos vislumbrar nesse trabalho o que Mirzoeff chama de contravisualidade, as visualidades que disputam num jogo de força com a visualidade dominante, produzindo outras maneiras de ver e ser visto (2016b). Dessa forma, Lawson e Bilal retiram toda passibilidade possível do quadro de Manet e abrem a gerência de sua própria vida à garçonete, questionando o espectador quanto às possibilidades que ela tem como uma pessoa, recusando-se a se dobrar às demandas daqueles que a importunam com seus galanteios e arranjos comerciais.

Que seja fundamento da educação criar corpos que não se resignem a olhares de suspensão (por mais que Crary os defenda - como uma fuga do controle do Capital), mas que se deles precisarem se valer momentaneamente, saibam que podem agir e sair. Uma educação em que os corpos produzam novas leituras sobre os papéis nos quais são visualizados como inferiores, servos e dominados, construindo contravisualidades. Corpos que, como o de Gê Viana⁷⁸, reescrevem a história: a artista ao utilizar colagens fotográficas cria camadas em que corpos invisibilizados, marginalizados “[...] e dissidentes aparecem como símbolos de denúncia de projeto colonial racista que ceifa memórias, saberes, epistemologias e subjetivação desses povos” (MIRANDA; CHAGAS; COSTA, 2021, p. 62).

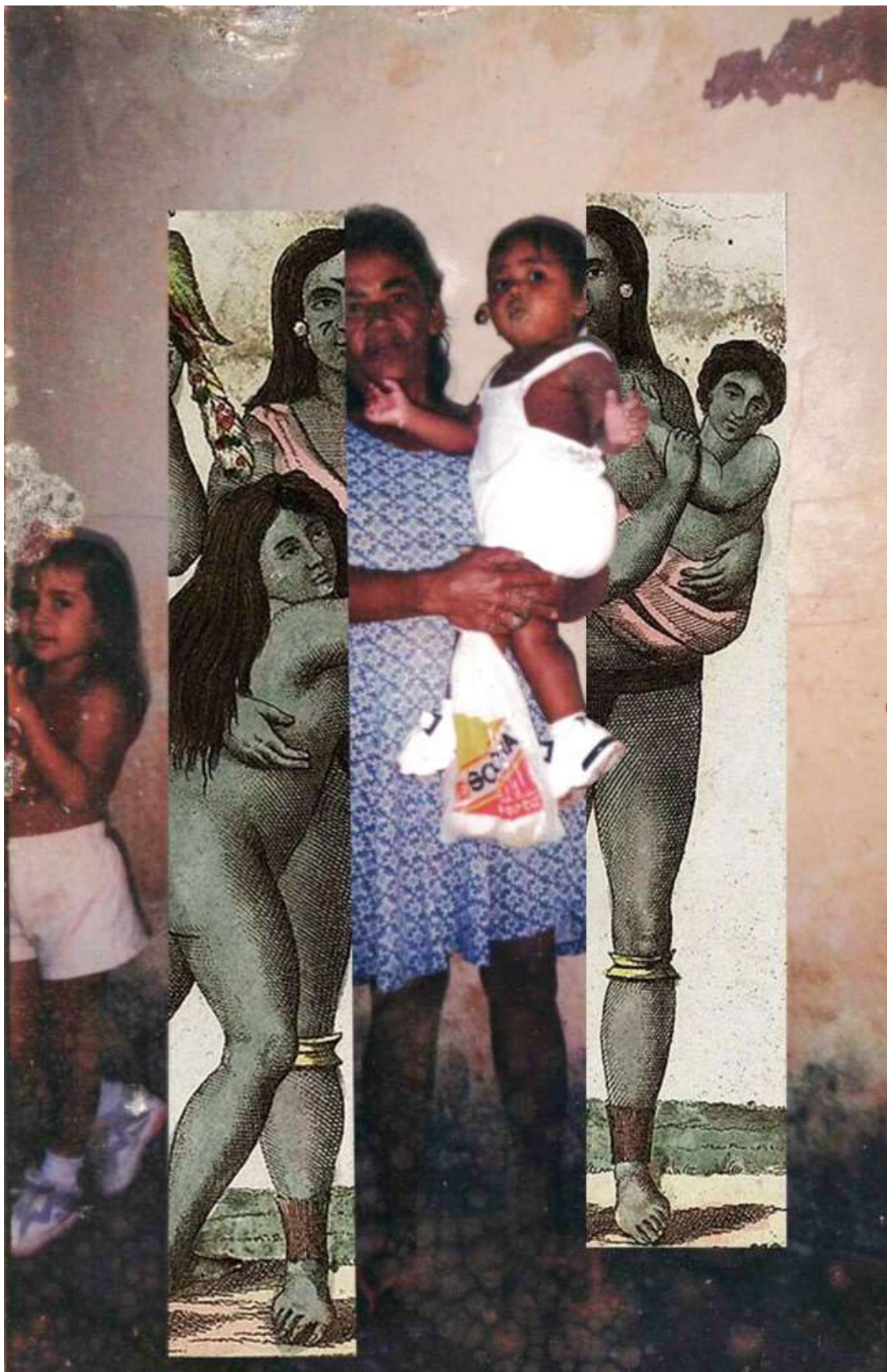
⁷⁸Artista maranhense que pensa, nas suas próprias palavras: “[...] no legado deixado pelxs fotógrafxs que denunciaram em cliques o cotidiano das grandes metrópoles, guetos e povos tradicionais. O meu trabalho se desenvolve no ato de fotografar corpos que assumem vários recortes com a fotomontagem, retornando um segundo corpo e gerando lambe-lambe em experimentos de intervenção urbana/rural. Venho na busca por uma expressão artística não-linear, lanço-me sobre a pesquisa do corpo performático e dos corpos abjetos pela cultura colonizadora hegemônica e seus sistemas de arte e comunicação, (corpos marginalizados e invisibilizados)” IN: <<https://www.premiopipa.com/ge-viana/>>.



“Sobreposição da história”, (Gê Viana, 2020). Primeira camada duas mulheres e um homem descansam comendo cristal canavial na Jamaica. Segunda camada Geane Viana plantação de cana no Jaca Jardim Cana da MG. Fotografia | Fotomontagem. In: <<https://www.pipaprize.com/ge-viana/sobreposicao-da-historia-geane-viana/>>



Gê Viana, Sobreposição da história (Foto: Ana Beatriz Hoffert). In: <
<https://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2022/09/4-artistas-que-buscam-renovar-o-olhar-sobre-cultura-e-historias-brasileiras.html>>



Paridade, em memória a família Maurício (Gê Viana, 2017-). Primeira camada: Maria dos Anjos Maurício e sua neta Jessica; segunda camada: ilustração da Família Indiana Caraíba Stefani T. II . Tav.

SEGUNDOS CORPOS, PRIMEIROS CORPOS: POR UMA EDUCAÇÃO DE GÊNERO E SEXUAL



A fonte da juventude (Lucas Cranach the Elder, 1546)

Na pintura de Cranach, o Velho, retratando tema corriqueiro no ocidente, a fonte da juventude, podemos ver, conforme descreve Klapisch-Zuber (2015), a fonte representada em uma paisagem simbolicamente dual: à esquerda, a paisagem é caótica e ameaçadora, com uma fortaleza erguendo-se em uma rocha e encostas rochosas sombreadas por um pinhal; à direita, há pomares, prados e campos arados, uma aldeia próxima e uma vila ao longe, exalando plenitude de vida. Ainda segundo a autora, a idade e a decadência dos corpos retratados à esquerda ecoam a aridez da paisagem, enquanto a juventude, os trajes elegantes e os prazeres da vida se harmonizam com a abertura e a tranquilidade da paisagem à direita.

A Fonte da Juventude de Cranach está cheia de velhas decrepitas, que estão sendo carregadas por todos os meios de locomoção disponíveis - nas costas de um homem, em um carrinho de mão, em uma maca ou em carroças inteiras - e elas estão querendo ou não entrar nas águas da regeneração. À direita da imagem, agora rejuvenescidas, elas brincam ou se deitam no prado. Não há um único velho entre os ocupantes da fonte. Uma jovem ricamente vestida está pronta para receber do outro lado uma jovem “fresca e rosada”, convidando-a a se vestir no abrigo de um pavilhão e depois se juntar a outros galantes que flertam em bosques com as agora rejuvenescidas damas, ou festejando e dançando

com eles mais atrás na cena. É como se os homens fossem dotados de eterna juventude, se tivessem uma mulher mais jovem como companheira. Sob a égide de Vênus e Cupido, o amor é o que rejuvenesceu os homens, enquanto as mulheres exigem um mergulho na fonte mágica, pois sua velhice é feia e intolerável. (Klapisch-Zuber, 2015, p. 184–185)

A fonte da juventude de Cranach é alegoria da maquiagem... À mulher é demandado que trabalhe em seu corpo para que possa, como “segundo sexo”, trazer juventude ao homem com quem desposar. Homem de posses que, como visto no lado direito do quadro, irá dar às pobres mulheres uma vida aristocrática, com belas roupas, farta mesa, festas, danças e amor. Assim, relegada a objeto do homem, a mulher precisa acessar a única possibilidade de juventude a seu dispor, a maquiagem e, na atualidade, as cirurgias plásticas. Do rosto maquiado, o rosto *inexperienciável* por excelência (AGAMBEN, 2005b), cujo o curto tempo faz descobrir aquilo que estava encoberto pelo pó, revelando as marcas de todo o tempo vivido, ao rosto atemporal das bonecas de plástico. Plastificadas, agora, as mulheres podem cumprir seu destino, exibirem sua juvenil beleza a serviço do prazer masculino. Cavaleiros as trazem, como descreve Klapisch-Zuber, “[...] por todos os meios de locomoção disponíveis - nas costas de um homem, em um carrinho de mão, em uma maca ou em carroças inteiras” (2015, p. 184). O que, no entanto, não pensa a autora, pois parece ignorar as diferentes expressões dos personagens que compõem a obra, é que nem todas as “velhas decrépitas” (nas palavras dela) parecem felizes com o destino que lhes é outorgado. Algumas olham para o



espectador como se pedissem alguma forma de ajuda, ou demonstrassem desgosto. Se fosse um olhar de soberba perante a espectadora que não tem acesso à maravilhosa fonte da juventude a qual elas agora têm, não seria necessário a ameaça que lhes parece dirigir um dos cavaleiros de chicote na mão, sentado de lado em sua cela como se posicionado de forma a olhar o caminho e, ao mesmo tempo, ficar de olho nas mulheres revoltosas.



Qualquer desvio é inaceitável, digno de reprimenda e forçosa nudez, como podemos ver na beirada esquerda da fonte em que uma jovem retira a roupa de uma mulher mais velha que parece expressar resignação, como se, para ela, não houvesse mais escolha. Na parte superior da fonte, podemos ver uma criança, caracterizada como uma menina, que tenta fazer uma senhora, possivelmente sua avó, levantar para banhar-se, nem as crianças estão livres da cultura que oprime os corpos das mulheres.

As mulheres resignadas, as desesperadas, as que não têm alternativa, carregadas como feno em imensas carroças, são como os que se interpõem contra o poder dominante, instituído, são as “desviantes” de uma cultura que subjuga a mulher, e na qual “[...]a sexualidade feminina tem sido historicamente definida em relação à masculina” (WEEKS, 2018, p. 39). Como nos ensina Guacira Lopes Louro (2018, 2008), nós adquirimos o entendimento sobre gênero e sexualidade na sociedade por meio da repetição de discursos presentes na mídia, na igreja, na ciência, nas leis, com movimentos sociais e pela utilização de diversos dispositivos tecnológicos:

A voz que ali se fizera ouvir, até então, havia sido a do homem branco heterossexual. Ao longo da história, essa voz falara de um modo quase incontestável. Construía representações sociais que tiveram importantes efeitos de verdade sobre todos os demais. Passamos, assim, a tomar como verdade que as mulheres se constituíam no “segundo sexo” ou que *gays*, *lésbicas*, *bissexuais* eram sujeitos de sexualidades “desviantes” (Louro, 2008, p. 20-21).

Se Cranach está construindo uma narrativa misógina, como parece, ele não foi capaz de deixar que, aqui e ali, escapassem revoltas, descontentamentos, amarguras que mostram a impossibilidade de corpos totalmente dóceis. Se acreditarmos, como questiona Klapisch-Zuber (2015), que ele está sendo irônico em relação às mulheres, dizendo que seria o desejo delas “[...] de agradar que as impulsiona para a água, um desejo do qual os homens são protegidos por sua riqueza e poder?” (p. 185), poderíamos supor, então, que os corpos descontentes compõem uma espécie de denúncia das relações de poder entre homens e mulheres? Confesso gostar mais da ambiguidade do que da resposta.

No entanto, é necessário dar uma resposta, que contribua para quebrar essa cultura machista, heterossexual e branca. É preciso responder na educação de forma veemente à narrativa misógina heteronormativa da qual a fonte da juventude de Cranach acaba por fazer parte:

As sociedades são atravessadas por relações de gênero e sexualidades e a instituição escolar, por não trabalhar estes temas, pode distanciar-se

de seu objetivo principal: a formação de indivíduos capazes de auxiliar na construção de uma sociedade com cada vez menos desigualdades. A escola tem a oportunidade de se constituir enquanto um espaço de vivência cotidiana das diferenças e as/os educadoras/es, então, devem estar atentas/os à diversidade e múltiplas possibilidades de existência. (Torres; Junior; Brito, 2019, p. 124)

Precisamos ficar atentos, como colocam Ferreira e Aginsky (2013), que, tanto educar pela igualdade entre mulheres e homens, tratando-os como seres idênticos, desconsiderando sua diversidade; como, de forma diversa, reconhecer as diferenças entre eles, mas manter as relações de gênero enraizadas e a subordinação da mulher ao homem como algo intrínseco aos seus sexos, são posturas que endossam e definem as pessoas, atribuindo, a elas, papéis de gênero, modos de vida e condições distintas para homens e mulheres. Ambas posturas perpetuam o binarismo compulsório das relações humanas em nossa sociedade.

Na escola, segundo Junior, Oswald e Pocahy (2018), a imposição de padrões e convenções culturais é perpetuada por meio de práticas de monitoramento e incitação, apoiadas por discursos conservadores alinhados com as normas de gênero vigentes, que buscam decifrar o outro com base em sua orientação sexual. Ao não questionarmos o sistema centrado na heterossexualidade, a visão de que ela é natural e superior permanece inalterada, o que alimenta a emergência de diversas práticas homofóbicas, por exemplo, como estratégias para evitar a exposição das limitações e fragilidades das normas heteronormativas (ibid.). Dessa forma, como na pintura, existe nas escolas, nas universidades e em demais instituições de ensino, corpos que:

questionam o papel do “homem” e da “mulher” na contemporaneidade, ressignificando visões de mundo que insistem em inscrever corpos, gêneros e sexualidades dentro de modelos binários, restritos e universalizantes. (JUNIOR; OSWALD; POCAHY, 2018, p. 11)

Corpos muitas vezes escondidos como estratégia de sobrevivência, muitas vezes sofredores de *bullying*, que, perante instituições que não pensam o problema da heteronormatividade e, assim, continuam a construí-la como normal e superior, sofrem práticas homofóbicas, por exemplo (ibid.):

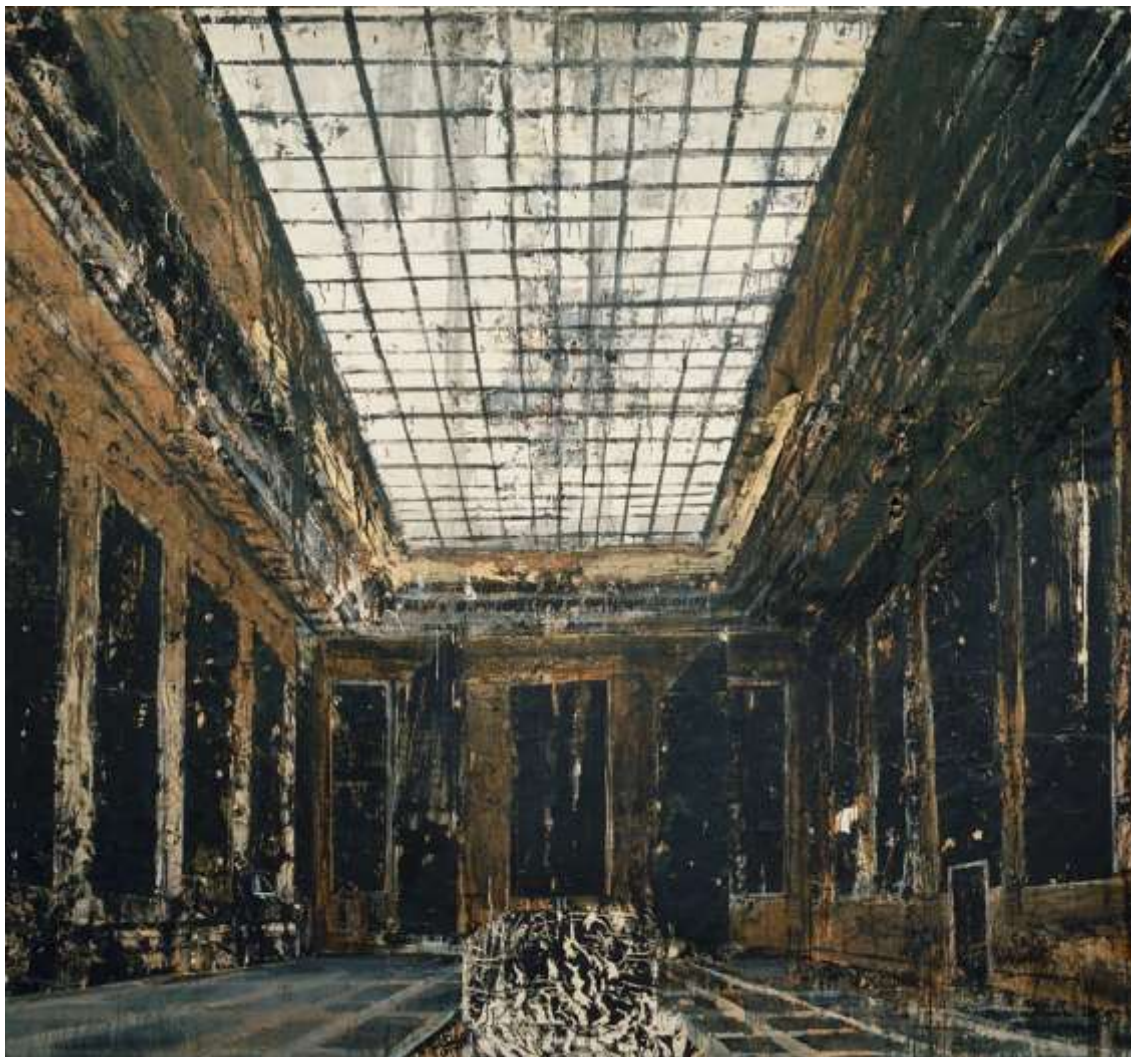
A violência é algo abominável para todas as pessoas, e em qualquer sociedade. Porém, parece estar naturalizada a ideia de que a violência sofrida por alguns grupos sociais é aceitável. Os discursos constituídos colocam como normal, por exemplo, um homem violentar uma mulher porque ela estava “se oferecendo ao usar roupas sensuais”. Há uma

lógica do “estupro corretivo” como forma de “ensinar” lésbicas a serem “mulheres”. Há uma outra lógica naturalizada de que gays, transexuais e travestis devem apanhar na rua para aprenderem a “ser homens”. Nesse sentido, a violência é aclamada quando serve para reiterar normas inteligíveis ou reafirmar a supremacia masculina sexista e heterossexual. (AMARO, 2017a, p. 6)

Assim, como nos demanda Amaro (2017b), é imprescindível exaltar a discussão e o questionamento da diversidade e da orientação sexual, revelar as intrincadas relações de poder construídas nas relações de gênero, confrontar a discriminação, o preconceito, o sexismo, erguer-se contra a sombra da homofobia, desafiar toda opressão e violência sobre aqueles que ousam ser diferentes, que desafiam as amarras hegemônicas. A tarefa crucial da educação:

[...] é, antes, a de situar as estratégias de repetição subversiva facultadas por essas construções, afirmar as possibilidades locais de intervenção pela participação precisamente nas práticas de repetição que constituem a identidade e, portanto, apresentar a possibilidade imanente de contestá-las. (Butler, 2003, p. 254)

**CORPO-VAZIO, CORPO-CHEIO:
POR UMA EDUCAÇÃO DEMOCRÁTICA**



Interior (Anselm Kiefer, 1981)

O quadro de Kiefer é o derradeiro momento da existência de um dos mais importantes monumentos ao poder do terceiro Reich, o prédio projetado por Albert Speer para ser a Nova Chancelaria do Reich, que ficou pronto em 1939 e seria destruído pelos soviéticos em 1945. Ao falar sobre o artista e o quadro em questão, a Academia Real de Artes de Londres expressa em seu site:

Embora informado pela história, Kiefer é mais um artista da memória – privada e pública, pessoal e política. Suas pinturas estão repletas de referências ao mito e à poesia. O crítico de arte Robert Hughes descreveu o trabalho de Kiefer como centrado em duas questões: “Do que posso me lembrar?” e “O que devo lembrar?”. Kathleen Soriano, curadora da exposição do RA [em 2014], diz que o trabalho de Kiefer é

“tanto sobre o presente quanto sobre o passado”. Isso é exemplificado em pinturas como *Interior* (1981), que [...] Kiefer opta por retratar o próprio momento da ruína. O resultado, escreve Martin Gayford na *RA Magazine*, é uma pintura de “magnificência sinistra e espectral”.⁷⁹

O reencontro com essa pintura me afetou, de tal forma, que de imediato fui levado a procurar as fotografias feitas à época do nazismo e deparei-me com duas imagens que, também, já tinha visto. Uma delas, colorida a mão como parte de um catálogo de apresentação da construção e outra, que também compõe um catálogo, mas em preto e branco, como permitiam as películas à época.



⁷⁹ <https://www.royalacademy.org.uk/article/anselm-kiefer-a-beginners-guide>



A fotografia pintada me remeteu a outra imagem, esta mais recente e parte de um filme, o *Iluminado* (1980) de Stanley Kubrick, lançado um ano antes da pintura de Kiefer. A cena em questão é uma das mais famosas do filme, o mar de sangue que jorra da porta do elevador. Apesar das diferenças de tamanho, o similar ângulo da imagem parece evocar uma a outra. No entanto, o que mais conecta a fotografia colorida à cena do filme é a evocação do que está por trás da porta: um mar de sangue. O mármore de tons ferrosos, parecem ser a mistura da terra com o sangue, preconizando o ideal sistematicamente proferido por Hitler: *Blut und Boden*, sangue e solo. O sangue, no entanto, não era a da pureza ariana (impossível como qualquer pureza), mas, escondido por detrás dessa ideia, era o sangue de milhões de judeus, ciganos, homossexuais, comunistas, e outras minorias, que regaram os solos do império Nazista. Se o filme, como defendido por alguns, é, inicialmente, uma obra sobre os massacres e chacinas, principalmente em relação aos povos originários da América do Norte, ambas as obras, a filmica e a fotográfica, se complementam, de tal forma, que poderiam ser construções no mesmo espaço físico.

A pintura de Kiefer parece dizer que devemos lembrar do que foi e ainda é o fascismo, mas nos colocando perante a sua queda, sua constante queda, sua permanente destruição. Agamben (2012) nos diz que as pinturas são como momentos capturados de uma ação, como um *frame*⁸⁰ fílmico, em que nunca poderemos ver o que a precedeu e o que irá suceder. Ao escolher mostrar o momento de destruição, o artista nos diz que a destruição do fascismo não é, nunca, algo terminado, mas uma constante e permanente ação. A não assunção dessa tarefa permitirá o surgimento de outros rios de sangue, que se encontrarão detrás de outras portas.

Se só vemos o sangue que jorra, os corpos que secaram estão escondidos, queimados, enterrados em valas comuns, largados no meio do caminho. O vazio, a ausência de corpos que preenche as imagens, é a síntese do horror: o que se encontra presente, mas não pode ser visto. Somente quando abrimos a porta, ou quando ela não consegue mais sustentar o peso do absurdo, é que o indício dos corpos pode jorrar em nosso campo de visão. Distinta dessa imagem, são as dos movimentos políticos, dos movimentos sociais, das lutas e dos debates, em que os corpos estão em constante ação e movimento, preenchendo o espaço visual. O espaço democrático, é, como implica a etimologia de democracia, do povo.

⁸⁰ *Frame* é uma das inúmeras fotografias que constroem um filme. A cada segundo de filme, no cinema, temos em geral 24 fotografias.

É preciso, portanto, construirmos uma educação democrática, em que os corpos estejam sempre presentes, atuantes e agenciando suas formas de vida. Uma educação que não seja dos espaços de ostentação, mas dos espaços preenchidos pelos corpos vivos e combatentes, corpos antifascistas, corpos de ocupação.



Evandro Teixeira (1968)



Antonioni Cassara - Mídia Ninja



Douglas Pinguro - Brazil Photo Press



Tarciso Augusto - Esp DP



Caco Argemi - CPERS Sindicato



Nelson Almeida - AFP



Divulgação APP-Sindicato



Marcelo Camargo - Agência Brasil



Caio Zinet



Caio Zinet



Bruno André Blume



Caio Zinet



Alexandre Pimenta



FLORESTA DA BIBLIOGRAFIA

ADAMS, D. **O guia do mochileiro das galáxias**. 1ª edição ed. [s.l.] Editora Arqueiro, 2004.

AGAMBEN, G. **A aventura**. Tradução: Cláudio Oliveira. 1ª edição ed. [s.l.] Autêntica Editora, 2018b.

AGAMBEN, G. A coisa mesma. Em: **A potência do pensamento: Ensaios e conferências**. Tradução: António Guerreiro. 1ª edição ed. [s.l.] Autêntica, 2015b. p. 9–21.

AGAMBEN, G. **A comunidade que vem**. Tradução: Cláudio Oliveira. [s.l.] Autêntica Editora, 2013b.

AGAMBEN, G. A imanência absoluta. Em: **A potência do pensamento: Ensaios e conferências**. Tradução: António Guerreiro. 1ª edição ed. [s.l.] Autêntica, 2015b. p. 331–358.

AGAMBEN, G. **A potência do pensamento: Ensaios e conferências**. Tradução: António Guerreiro. 1ª edição ed. [s.l.] Autêntica, 2015a.

AGAMBEN, G. Elogio da profanação. Em: **Profanações**. Tradução: Selvino J. Assmann. [s.l.] Boitempo Editorial, 2007. p. 58–72.

AGAMBEN, G. **Estado de exceção**: [s.l.] Boitempo Editorial, 2004.

AGAMBEN, G. **Estâncias. A Palavra e o Fantasma na Cultura Ocidental**. 1ª edição ed. [s.l.] UFMG, 2007b.

AGAMBEN, G. **Filosofia del contatto**. Disponível em:
<<https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-filosofia-del-contatto>>. Acesso em: 28 abr. 2021b.

AGAMBEN, G. **Homo Sacer. O Poder Soberano e Vida Nua I**. 2ª edição ed. [s.l.] UFMG, 2010.

AGAMBEN, G. **Ideia da prosa**. Tradução: João Barrento. 1ª edição ed. [s.l.] Autêntica Editora, 2013a.

AGAMBEN, G. **Infância e História: Destruição da Experiência e Origem da História**. 1ª edição ed. [s.l.] Editora UFMG, 2005a.

AGAMBEN, G. **Infância e História: Destruição da Experiência e Origem da História**. 1ª edição ed. [s.l.] Editora UFMG, 2005b.

AGAMBEN, G. **Meios sem fim: Notas sobre a política**. 1ª edição ed. [s.l.] Autêntica Editora, 2015a.

AGAMBEN, G. *Mysterium burocraticum*. Em: **O fogo e o relato: Ensaaios sobre criação, escrita, arte e livros**. 1ª edição ed. São Paulo: Boitempo, 2018b. p. 37–43.

AGAMBEN, G. **Ninfas**. 1ª edição ed. [s.l.] Editora Hedra, 2012.

AGAMBEN, G. **Nudez**. Tradução: Davi Pessoa. 1ª edição ed. [s.l.] Autêntica, 2014a.

AGAMBEN, G. **O aberto: O homem e o animal**. Tradução: Pedro Barbosa Mendes. 3ª edição ed. [s.l.] Civilização Brasileira, 2017b.

AGAMBEN, G. O amigo. Em: **O Que É O Contemporâneo? E Outros Ensaaios**. [s.l.] Argos, 2009b. p. 77–92.

AGAMBEN, G. O corpo glorioso. Em: **Nudez**. Tradução: Davi Pessoa. 1ª edição ed. [s.l.] Autêntica, 2014b. p. 133–147.

AGAMBEN, G. O fogo e o Relato. Em: **O fogo e o relato: Ensaaios sobre criação, escrita, arte e livros**. 1ª edição ed. [s.l.] Boitempo, 2018a. p. 27–36.

AGAMBEN, G. **O fogo e o relato: Ensaaios sobre criação, escrita, arte e livros**. 1ª edição ed. São Paulo: Boitempo, 2018a.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. [s.l.] Argos, 2009c.

AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? Em: **O Que É O Contemporâneo? E Outros Ensaaios**. [s.l.] Argos, 2009a. p. 25–51.

AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Tradução: Selvino J. Assmann. 1ª edição ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, G. O ser especial. Em: **Profanações**. Tradução: Selvino J. Assmann. [s.l.] Boitempo Editorial, 2007a. p. 44–48.

AGAMBEN, G. **O uso dos corpos**: Tradução: Selvino J. Assmann. 1ª edição ed. [s.l.] Boitempo, 2017a. v. 2

AGAMBEN, G. **Quando a casa queima**. Belo Horizonte, Veneza: AYINE EDITORA, 2021a.

AGAMBEN, G. **Studiolo**. 1ª edição ed. [s.l.] Editora Âyiné, 2021c.

AGAMBEN, G. Vórtices. Em: **O fogo e o relato: Ensaaios sobre criação, escrita, arte e livros**. 1ª edição ed. [s.l.] Boitempo, 2018c. p. 83–88.

AGOSTINHO, P. “**Só busquei registrar o meu peito, da minha maneira**”: narrativas poéticas e autobiográficas na formação de professoras/es de Artes Visuais para questões de gênero e sexualidades. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba, Recife, p.135, 2020.

AGUIRRE, I. Cultura visual, política da estética e educação emancipadora. Em: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Eds.). **Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos**. 1ª edição ed. Belo Horizonte: Editora UFSM, 2020. p. posição 997-1691.

ALEXANDRE, A. **Percorrendo Tangerine**: discursos e territórios da memória. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, p.110, 2019.

ALIGHIERI, D. **A Divina Comêdia**. Tradução: Cristiano Martins. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979. v. 2

ALVES, A. L.; MOTA, M. F.; TAVARES, T. P. O INSTAGRAM NO PROCESSO DE ENGAJAMENTO DAS PRÁTICAS EDUCACIONAIS: A dinâmica para a socialização do ensino-aprendizagem. **Revista Rios**, v. 12, n. 19, p. 25–43, 1 nov. 2018.

ALVES-MAZZOTTI, A. A “revisão bibliográfica” em teses e dissertações: meus tipos inesquecíveis – o retorno. In: BIANCHETTI, L.; MACHADO, A. (Org.). **A bússula do escrever**: desafios e estratégias na orientação de teses e dissertações. São Paulo: Cortez, 2012. p. 25-44

AMANTINO, M. E eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Em: **História do corpo no Brasil**. 1ª edição ed. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2011. p. 15–44.

AMARO, I. A docência no armário: o silenciamento das relações de gênero nos planos de educação. **Revista Espaço Pedagógico**, v. 24, n. 1, 5 maio 2017b.

AMARO, I. PARA DISCUTIR (AINDA MAIS) GÊNERO E SEXUALIDADE NA ESCOLA: POLÍTICAS E PRÁTICAS DE RESISTÊNCIAS. **Periferia**, v. 9, n. 2, p. 5–15, 2017a.

ANDRADE, C. D. DE. **Alguma poesia**. 1ª edição ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

- ANGELOU, M. **Still I Rise**. text/html. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems/46446/still-i-rise>>. Acesso em: 31 maio. 2023.
- AUMONT, J. **O Olho Interminável**. [s.l.] Cosac & Naify, 2004.
- BARBERO, J. M. **Dos Meios as Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2ª edição ed. [s.l.] UFRJ, 2003.
- BARBOSA, M. R.; MATOS, P. M.; COSTA, M. E. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. **Psicologia & Sociedade**, v. 23, p. 24–34, abr. 2011.
- BATISTA, D. **O que podem fazer duas vulvas: lesbianidades no Tumblr**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, p.159, 2015.
- BAUDELAIRE, C. **Poesia e Prosa**. [s.l.] Nova Aguilar, 2006.
- BELTING, H. Por uma antropologia da imagem. **Revista Concinnitas**, v. 2, n. 8, p. 64–78, 2005.
- BERTÉ, O. **Corpos se (mo)vendo com imagens e afetos: dança e pedagogias culturais**. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, p.338, 2014.
- BRAZIL. **Collecção das leis de 1808**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891.
- BRETON, D. L. **Adeus Ao Corpo - Antropologia E Sociedade**. 12/08/2021–9a. reimpressão edição ed. [s.l.] Papyrus Editora, 2003.
- BRICHTA, S. **Juventudes em diálogo: práticas educativas digitais e tessituras imagéticas**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), p.693, 2015.
- BRUM, L. **O Kañe (olhar) na cidade: práticas de embelezamento corporal na infância feminina kaingang**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, p.130, 2011.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. 22º edição ed. [s.l.] Civilização Brasileira, 2003.
- CALAME, C. **Eros na Grécia antiga**. 1ª edição ed. [s.l.] Perspectiva, 2013.
- CAMPOS, R. **Introdução à cultura visual : abordagem e metodologias em ciências sociais**. Lisboa: Mundos Sociais, 2013.
- CANCLINI, N. G. **Consumidores e Cidadãos**. 1ª edição ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- CERTEAU, M. DE; ALVES, E. F. **Invenção do cotidiano Vol. 1: Artes de fazer: Volume 1**. 22º edição ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.

CHARRÉU, L. A Cultura Visual e as Novas Perspectivas Críticas para a Educação Visual. **Aprender**, v. 27, p. 10–27, maio 2003.

CORBIN, A. O encontro dos corpos. Em: CORBIN, A.; VIGARELLO, G.; COURTINE, J.-J. (Eds.). **História do corpo - Vol. 2: Da Revolução à Grande Guerra: Volume 2**. 4ª edição ed. [s.l.] Editora Vozes, 2012.

CORBIN, A.; VIGARELLO, G.; COURTINE, J.-J. (EDS.). **História do corpo - Vol. 2: Da Revolução à Grande Guerra: Volume 2**. 4ª edição ed. [s.l.] Editora Vozes, 2012.

COSTA, L. B. DA. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista Digital do LAV**, p. 066–077, 8 ago. 2014.

COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G.; CORBIN, A. (EDS.). **História do corpo - Vol. 3: As mutações do olhar. O século XX: Volume 3**. 4ª edição ed. [s.l.] Editora Vozes, 2011.

COUTINHO, L. M. O olhar enquadrado e outros locais de conflito na cultura visual contemporânea. Em: MARTINS, R. (Ed.). **Visualidade e educação**. desenrêdos,. [s.l.] FUNAPE, 2008. p. 109–116.

COUTO, M. Os sete sapatos sujos. Em: **E se Obama fosse africano?** 1ª edição ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 25–48.

CRARY, J. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. Tradução: Joaquim Toledo Jr. [s.l.] Ubu Editora, 2016.

CRARY, J. **Suspensions of Perception – Attention, Spectacle & Modern Culture: Attention, Spectacle and Modern Culture**. Cambridge, Mass: MIT Press, 2000.

D’HOEST, F.; LEWIS, T. E. “Immanence: A Life...”: An Educational Formula? **Philosophy of Education**, p. 535–543, 2015.

DAYRELL, J. CARRANO, P. O Estado da Arte sobre juventude na pós-graduação brasileira: Educação, Ciências Sociais e Serviço Social (1999-2006). In: SPOSITO, M. (coord.). **Estado da Arte sobre juventude na pós-graduação brasileira: educação, ciências sociais e serviço social (1999-2006)**. v.02, Belo Horizonte, MG : Argvmentvm, 2009.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. 1ª edição ed. [s.l.] Contraponto, 1996.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. 1ª edição ed. [s.l.] Contraponto, 2013.

DEBRAY, R. **Vida e Morte da Imagem**. [s.l.] Vozes, 1994.

DELEUZE, G. **Conversações**. Tradução: Peter Pál Pelbart. 3ª edição ed. [s.l.] Editora 34, 2020.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs - vol. 1: Capitalismo e esquizofrenia 2**. 2ª edição ed. [s.l.] Editora 34, 2011a. v. 1

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs - vol. 5: Capitalismo e esquizofrenia 2.** 2ª edição ed. [s.l.] Editora 34, 2012c.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo.** 2ª edição ed. [s.l.] Assírio & Alvim, 2004.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos.** Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro,. São Paulo: Escuta, 1998.

DICK, P. K. **We Can Remember It For You Wholesale: Volume Five Of The Collected Stories.** London: Gollancz, 2000.

DIDI-HUBERMAN, G. Através dos desejos: fragmentos sobre o que nos subleva. Em: **Levantes.** Reimpressão edição ed. [s.l.] Edições Sesc, 2017. p. 289–382.

DUNCUM, P. Por que a arte-educação precisa mudar e o que podemos fazer. Em: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Eds.). **Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos.** 1ª edição ed. Belo Horizonte: Editora UFSM, 2020. p. posição 97-347.

FACCIN, C.; RORATO, G.; CAMPOS, H.; LIBERA, L.; LENHART, T; BERMARDI, M.; Um Ano de Pandemia: Evolução e Dispersão Territorial da Covid-19 na Região Metropolitana de Porto Alegre (RMPA). In: **urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana**, v.14, 2021.

FERNANDES, A. H. Revoluções culturais e as mídias: reflexões sobre as relações de crianças e jovens com o conhecimento. **Ciências & Cognição**, v. 15, n. 1, p. 55–63, abr. 2010.

FERRAÇO, C. E.; SOARES, M. DA C. S.; ALVES, N. **Michel de Certeau e as pesquisas nos/dos/com os cotidianos em educação.** [s.l.] SciELO - EDUERJ, 2018.

FERREIRA, G. G.; AGUINSKY, B. G. Movimentos sociais de sexualidade e gênero: análise do acesso às políticas públicas. **Revista Katálisis**, v. 16, p. 223–232, dez. 2013.

FILHO, A.; CORREIA, M. Ponderações sobre aspectos metodológicos da investigação na cultura visual: seria possível metodologizar o enfrentamento elucidativo das imagens? Em: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Eds.). **Processo e práticas de pesquisa em Cultura Visual e educação.** 1ª edição ed. Santa Maria: UFSM, 2013. p. 49–60.

FOUCAULT, M. **A Verdade E As Formas Jurídicas.** 4ª edição ed. [s.l.] NAU, 2013.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade: A vontade do saber.** Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque; Tradução: J. A. Guilhaon Albuquerque. 11ª edição ed. [s.l.] Paz & Terra, 2020a. v. 1

FOUCAULT, M. **História da sexualidade: O cuidado de si.** Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8ª edição ed. [s.l.] Paz & Terra, 2020c. v. 3

FOUCAULT, M. **História da sexualidade: O uso dos prazeres.** Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8ª edição ed. [s.l.] Paz & Terra, 2020b. v. 2

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir.** [s.l.] Almedina, 2014.

FREITAS, A. S. DE. A formação humana no contexto da consumação metafísica do sujeito: ética da potência de Agamben. **Educação**, v. 38, n. 3, p. 415–423, 2015.

FREITAS, P. **Profanando a educação: o cinema desativando o dispositivo educacional**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Escola de Educação,—Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

GÉLIS, J. O corpo, a Igreja e o sagrado. Em: VIGARELLO, G.; CORBIN, A.; COURTINE, J.-J. (Eds.). **História do corpo - Vol. 1: Da Renascença às luzes: Volume 1**. 5ª edição ed. [s.l.] Editora Vozes, 2012. p. 19–130.

GIL, A. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002

GIL, G. **Metáfora**. : Um Banda Um., 1982. Disponível em:
<https://youtu.be/LZhmvn_mtYk>

GLISSANT, É. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: UFJF, 2013.

GOELLNER, S. A produção cultural do corpo. Em: LOURO, G. L.; FELIPE, J.; GOELLNER, S. (Eds.). **Corpo, gênero e sexualidade: Um debate contemporâneo na educação**. 9ª edição ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. p. 30–42.

GOLDENBERG, M. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GOROSTIAGA, J. M. Perspectivismo y Cartografía Social: aportes a la educación comparada. **Educación & Realidade**, v. 42, p. 877–898, set. 2017.

GREINER, C. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 1ª edição ed. [s.l.] Annablume editora, 2013.

GUIZZO, B.. **“Aquele negrão me chamou de leitão!”: representações e práticas corporais de embelezamento na educação infantil**. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, p.199, 2011.

HARTMAN, A. P. D. OF A. A. S. S. V. **Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America**. New York: Oxford University Press, USA, 1997.

HERNÁNDEZ, F. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. Em: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Eds.). **Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos**. 1ª edição ed. Belo Horizonte: Editora UFSM, 2020. p. posição 357-661.

HERNÁNDEZ, F. **Os Estudos de Cultura Visual na formação inicial dos professores de Educação Visual e Tecnológica**. , maio 2003. Disponível em:
<<http://aprender.esep.pt/index.php/aprender/issue/view/30>>. Acesso em: 1 jun. 2023

HERNÁNDEZ, F. Pesquisar com imagens. pesquisar sobre imagens: revelar aquilo que permanece invisível nas pedagogias da cultura visual. Em: MARTINS, R.;

TOURINHO, I. (Eds.). **Processo e práticas de pesquisa em Cultura Visual e educação**. 1ª edição ed. Santa Maria: UFSM, 2013. p. 77–96.

HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, F. Encuentros que afectan y generan saber pedagógico entre docentes a través de cartografías visuales. **Revista Digital do LAV**, p. 103–120, 2 ago. 2018.

HERNANDEZ-HERNANDEZ, F.; GIL, J. M. S.; DOMINGO-COSCOLLOLA, M. Cartographies as spaces of inquiry to explore of teachers' nomadic learning trajectories. **Digital Education Review**, p. 105–119, 29 jun. 2018.

HOBBSAWM, E. O caubói americano: um mito internacional? Em: **Tempos fraturados**. Tradução: Berilo Vargas. 1ª edição ed. [s.l.] Companhia das Letras, 2013. p. 310–340.

HOUNTONDJI, P. J. Conhecimento de África, conhecimentos de africanos: duas perspectivas sobre os estudos africanos. Em: SANTOS, B. DE S.; MENESES, M. P. (Eds.). **Epistemologias do Sul**. 1ª edição ed. [s.l.] Cortez, 2010. p. 131–144.

JACOMINI, M.; PENNA, M.; BELLO, I. Estudos de revisão sobre produção acadêmica em políticas educacionais (2000-2010). In: **Jornal de Políticas Educacionais**, Curitiba, v. 13, n. 21. Junho de 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/jpe/article/view/66810>. Acesso: 16 nov. 2021.

JONES, A. **Remaking history**. **IMAGE OBJECT TEXT**, 1 jul. 2012. Disponível em: <<https://imageobjecttext.com/2012/07/01/remaking-history/>>. Acesso em: 18 maio. 2023

JOROSKY, N. **Corpo, beleza e gênero em imagens e nas falas das crianças na educação o infantil: entre a linha e o desalinho**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Oeste Paulista, Presidente Prudente, p.188, 2016.

JUNIOR, D. R. C.; OSWALD, M. L. M. B.; POCAHY, F. A. Gênero, sexualidade e juventude(s): Problematizações sobre heteronormatividade e cotidiano escolar. **Civitas - Revista de Ciências Sociais**, v. 18, p. 124–137, abr. 2018.

JUNIOR, N. B. Imagem e emoção: movimentos interiores e exteriores. Em: JUNIOR, N. B.; WULF, C. (Eds.). **Emoção e Imaginação: os Sentidos e as Imagens em Movimento**. 1ª edição ed. [s.l.] Estação das Letras e Cores, 2014. p. 21–28.

KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. Em: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D. (Eds.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 1ª edição ed. [s.l.] Editora Sulina, 2017. p. 32–51.

KATZ, H. O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. **Revista Trama Interdisciplinar**, v. 1, n. 2, 2010.

KIRST, P. G. et al. Conhecimento e cartografia: tempestade de possíveis. Em: KIRST, P. G.; FONSECA, T. M. G. (Eds.). **Cartografias e Devires - A Construção do Presente**. Porto Alegre: UFRG, 2003. p. 91–97.

- KIRST, P. G. Redes do olhar. Em: KIRST, P. G.; FONSECA, T. M. G. (Eds.). **Cartografias e Devires - A Construção do Presente**. Porto Alegre: UFRG, 2003. p. 43–52.
- KLAPISCH-ZUBER, C. The Fountain of Youth: bathing and youthfulness (fourteenth-sixteenth century). **Clio. Women, Gender, History**, n. 42, p. 181–190, 31 dez. 2015.
- KNAUSS, P. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, v. 8, n. 12, p. 97–115, jun. 2006.
- LEMO, A. **Isso (não) é muito Black Mirror: passado, presente e futuro das tecnologias de informação e comunicação**. [s.l.] EDUFBA, 2018.
- LIPOVETSKY, G. **Os Tempos Hipermodernos**. 1ª edição ed. [s.l.] Edições 70, 2011.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A Cultura-mundo: Resposta a uma Sociedade Desorientada**. 1ª edição ed. [s.l.] Companhia das Letras, 2011.
- LOURO, G. L. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pro-Posições**, v. 19, n. 2, p. 17–23, 2008.
- LOURO, G. L. Pedagogias da sexualidade. Em: LOURO, G. L. (Ed.). **O corpo educado: Pedagogias da sexualidade**. 1ª edição ed. [s.l.] Autêntica Editora, 2018. p. 5–32.
- MAGUETA, R. **Salve o dia entre todos o mais belo!**: Educação religiosa e fotografias de primeira comunhão na década de 1942. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, p.229, 2015.
- MAINARDES, J. A pesquisa sobre a organização da escolaridade em ciclos no Brasil (2000-2006): mapeamento e problematizações. In: **Revista Brasileira de Educação**, v. 14 n. 40 jan./abr. 2009. Disponível em: <
<https://www.scielo.br/j/rbedu/i/2009.v14n40/>>. Acesso em: 16 nov. 2021.
- MARTINS, A. F. Arena Aberta de Combates, também alcunhada de Cultura Visual... – anotações para uma aula de metodologia de pesquisa. Em: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Eds.). **Culturas das Imagens: desafios para a arte e a educação - 2ª ed.** [s.l.] Editora UFSM, 2016. p. 156–176.
- MARTINS, R. Das belas artes à cultura visual: enfoques e deslocamentos. Em: MARTINS, R. (Ed.). **Visualidade e educação**. desenrêdos,. [s.l.] FUNAPE, 2008. p. 25–35.
- MARTINS, R. Implicações de distintas compreensões de cultura visual. **Revista Digital do LAV**, p. 040–052, 2014.
- MARTINS, R.; TOURINHO, I. (EDS.). Imagens como conhecimento e investigação. Em: **Processo e práticas de pesquisa em Cultura Visual e educação**. 1ª edição ed. Santa Maria: UFSM, 2013. p. 13–17.

- MARTINS, R.; TOURINHO, I. Entre itinerários, conexões e perspectivas. Em: **Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos**. 1ª edição ed. [s.l.] Editora UFSM, 2020a. p. posição 29-71.
- MARTINS, R.; TOURINHO, I. Investindo no potencial das Pedagogias Culturais. Em: **Pedagogias culturais**. Santa Maria: Editora UFSM, 2020b. p. 6–8.
- MARX, K. **Sobre a Questão Judaica**. 1ª edição ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.
- MATESCO, V. **Corpo, imagem e representação**. 1ª edição ed. [s.l.] Zahar, 2009.
- MEIRA, C. **Romance**. 1ª edição ed. Rio de Janeiro, RJ, Brazil: Editora Circuito, 2014.
- MESQUITA, M. **Corpos negros fora do armário: Potencialidades pedagógicas dos filmes Negrum3 e O Arco do Tempo**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade de Brasília, Brasília, p.163, 2021.
- MEYER, D. E.; PARAISO, M. A. Prefácio: Pesquisador/a desconstruído/a e influente? Desafios da articulação teoria-metodologia nos estudos pós-críticos. Em: **Metodologias de Pesquisas Pós-Críticas em Educação**. Diálogos. 2ª edição ed. Belo Horizonte: Mazza, 2014. p. 9–13.
- MILTON, J. **Paraíso perdido**. Tradução: Daniel Jonas. 2ª edição ed. [s.l.] Editora 34, 2016.
- MINISTRO, B. Big Data, Cyberpunk: Utopias tecnológicas, distopias literárias. Em: PIRES, H. et al. (Eds.). **CIBERCULTURA: Circum-navegações em redes transculturais de conhecimento, arquivos e pensamento**. [s.l.] EDIÇÕES HÚMUS, 2017. p. 85–96.
- MIRANDA C, M.; NAVARRETE T, L.; ZÚÑIGA N, G. Niccolo Paganini: Aspectos médicos de su vida y obra. **Revista médica de Chile**, v. 136, n. 7, p. 930–936, jul. 2008.
- MIRANDA, F. Pedagogia das imagens: de artes visuais e shopping centers. Em: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Eds.). **Pedagogias culturais**. Santa Maria: Editora UFSM, 2020. p. 268–288.
- MIRANDA, L. N. G. DE; CHAGAS, T. B. DA M.; COSTA, A. V. DE F. DA. Ampliando repertórios e imaginários a partir da reflexão de uma abordagem pedagógica não hegemônica para o Ensino de Artes Visuais. **Revista Apotheke**, v. 7, n. 3, 2021.
- MIRZOEFF, N. (ED.). **The Visual Culture Reader**. 1ª edição ed. London ; New York: Routledge, 1998.
- MIRZOEFF, N. **How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More**. [s.l.] Basic Books, 2016a.
- MIRZOEFF, N. O direito a olhar. **ETD - Educação Temática Digital**, v. 18, n. 4, p. 745–768, 17 nov. 2016b.

MIRZOEFF, N. On Visuality. **Journal of Visual Culture**, v. 5, n. 1, p. 53–79, 1 abr. 2006.

MITCHELL, W. J. T. Showing seeing uma crítica da cultura visual. **DAPesquisa**, v. 5, n. 7, p. 239–258, 2010.

MORENO, A.; MATTA, G. Covid-19 e o dia em que o brasil tirou o bloco da rua: acerca das narrativas de vulnerabilizados e grupos de risco. In: MATTA, G.; REGO, S.; SOUTO, E. ; SEGATA, J.(orgs.). **Os impactos sociais da Covid-19 no Brasil: populações vulnerabilizadas e respostas à pandemia. Informação para ação na Covid-19 series**. Rio de Janeiro: Observatório Covid 19; Editora FIOCRUZ, 2021. p.41-50

MURAKAMI, H. **Kafka à beira mar**. Tradução: Leiko Gotoda. 1ª edição ed. [s.l.] Alfaguara, 2015.

NAJMANOVICH, D. **novos paradigmas na ciência e pensamento complexo: olhar com novos olhos**. 1. ed. Rio de Janeiro: ayvu, 2022. v. 2

NAS CIMENTO, V.; SANTOS, A. A construção de lacunas no seriado Black Mirror como estruturas de narrativa complexa. In: **Encontro dos grupos de pesquisa em comunicação**, 17º congresso brasileiro de ciências da comunicação, 40., 2017. Curitiba. Anais... Curitiba: Intercom, 2017

NASCIMENTO, E. A. DO. Singularidades da educação da cultura visual nos deslocamentos das imagens e das interpretações. Em: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Eds.). **Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos**. 1ª edição ed. Belo Horizonte: Editora UFSM, 2020. p. posição 3233-3507.

OLIVEIRA, B. **Inscrições nas superfícies da cidade: educar-se e subjetivar-se através de imagens**. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, p.148, 2017.

PACHECO, L. **Experiência estética no ensino médio: a performance, o corpo e o conhecimento sensível**. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, p.105, 2019.

PAGANINE, C. Tradução de poesia e *performance*: “Still I Rise”, de Maya Angelou. **Ilha do Desterro**, v. 72, p. 67–82, 29 ago. 2019.

PASSOS, E.; BARROS, R. B. DE. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. Em: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D. (Eds.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 1ª edição ed. [s.l.] Editora Sulina, 2017. p. 17–31.

PASSOS, E.; BENEVIDES, R. Complexidade, transdisciplinaridade e produção de subjetividade. Em: KIRST, P. G.; FONSECA, T. M. G. (Eds.). **Cartografias e Devires - A Construção do Presente**. Porto Alegre: UFRG, 2003. p. 81–90.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D. Apresentação. Em: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D. (Eds.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 1ª edição ed. [s.l.] Editora Sulina, 2017. p. 7–16.

PAULINO, J. **Corpo marcado**: sentidos e afetos das visualidades escolares do dia nacional de zumbi dos palmares e da consciência negra. Dissertação (Mestrado em Arte) - Universidade de Brasília, Brasília, p.147, 2018.

PAULSTON, R. G.; LIEBMAN, M. **An Invitation to Postmodern Social Cartography**. [s.l: s.n.]. Disponível em: <<https://eric.ed.gov/?id=ED358576>>. Acesso em: 9 maio. 2023.

PELLEGRIN, N. Corpo do comum, usos comuns do corpo. Em: VIGARELLO, G.; CORBIN, A.; COURTINE, J.-J. (Eds.). **História do corpo - Vol. 1: Da Renascença às luzes: Volume 1**. 5ª edição ed. [s.l.] Editora Vozes, 2012. p. 131–216.

POLLOCK, G. Modernity and the spaces of femininity. Em: **The Visual Culture Reader**. 1ª edição ed. London ; New York: Routledge, 1998. p. 74–84.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. Em: SANTOS, B. DE S.; MENESES, M. P. (Eds.). **Epistemologias do Sul**. 1ª edição ed. [s.l.] Cortez, 2010. p. 131–144.

QUINTANA, M. **Mario Quintana: poesia completa: volume único**. [s.l.] Nova Fronteira, 2005.

RICH, A. **Diving into the Wreck by Adrienne Rich - Poems | Academy of American Poets**. text. Disponível em: <<https://poets.org/poem/diving-wreck>>. Acesso em: 12 abr. 2023.

RODRIGO, J.; COLLADOS, A. Enredando-nos dentro e fora das pedagogias: paradoxos e desafios das políticas e pedagogias culturais. Em: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Eds.). **Pedagogias culturais**. Santa Maria: Editora UFSM, 2020. p. 13–36.

RODRIGUES, L. **Produção de sentido e visualidades**: possibilidades da arte no cotidiano escolar. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, p.115, 2018.

RODRIGUEZ, V. G. **O ensaio como tese**. 1ª edição ed. [s.l.] WMF Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, S.; GUATTARI, F. **Micropolítica: Cartografias do desejo**. 12ª edição ed. [s.l.] Editora Vozes, 1996.

ROSA, H. **The Realness**: a feminilidade na construção mitológica da corporalidade drag queen como representação social. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, p.107, 2018.

RUITENBERG, C. W. Here be dragons: Exploring Cartography in Educational Theory and Research. **Complicity: An International Journal of Complexity and Education**, v. 4, n. 1, 1 jul. 2007.

SANT’ANNA, D. B. DE. Descobrir o Corpo: uma história sem fim. **Educação & Realidade**, v. 25, n. 2, 2000.

SANTOS, B. DE S.; MENESES, M. P. Introdução. Em: **Epistemologias do Sul**. 1ª edição ed. São Paulo: Cortez, 2010. p. 15–27.

SANTOS, B. S. DE (ED.). **O fim do império cognitivo: A afirmação das epistemologias do Sul**. 1ª edição ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. 1ª edição ed. [s.l.] Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, J. **O conto da ilha desconhecida**. 1ª edição ed. [s.l.] Companhia das Letras, 2016.

SCHAEFFER, J. M. O corpo é imagem. **Arte & Ensaios**, v. 16, n. 16, p. 126–133, 2008.

SÉRVIO, P. O que estudam os estudos de cultura visual? **Revista Digital do LAV**, p. 196–215, 8 ago. 2014.

SIBILIA, P. Os corpos visíveis na contemporaneidade da purificação midiática à explicitação artística. Em: MORETTIN, E.; BRASIL, A.; LISSOVISKY, M. (Eds.). **Visualidades Hoje**. Bahia: Edufba, 2013. p. 119–136.

SIBILIA, P. **SHOW DO EU, O A INTIMIDADE COMO ESPETACULO**. 2ª edição ed. [s.l.] Contraponto, 2016.

SILVA, C. **Habitar Somático**: um corpo que abre os poros para ver(-se) a partir de sua dança/performance. (Mestrado em Arte e Cultura) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, p.87, 2016.

SIROTA, R. Émergence d'une sociologie de l'enfance: évolution de l'objet, évolution du regard. In: **Education et Sociétés**: Sociologie de l'enfance 1, Bruxelas, n.2, De Boeck, 1998.

SMITH, M. Preface and acknowledgements. Em: **Visual Culture Studies : Interviews with Key Thinkers Ed. 1**. [s.l.] SAGE Publications, 2008. p. vii–xvii.

SOUZA, J. A cólera, a tuberculose e a varíola: as doenças e seus corpos. Em: **História do corpo no Brasil**. 1ª edição ed. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2011. p. 223–249.

SPADARO, M. **Ocultamento/revelação**: um estudo sobre impactos e inter-relações entre sujeitos e dispositivo tecnológico visual de vigilância em espaço pré-determinado. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, p.139, 2017.

TAVARES, G. M. **Atlas do corpo e da imaginação: Teoria, fragmentos e imagens**. 1ª edição ed. [s.l.] Dublinense, 2021.

TORRES, M. C.; JUNIOR, D. R. C.; BRITO, L. T. DE. “Eu Não Posso Ir Pra Escola Do Jeito Que Eu Quero”: Sobre a Necessidade De Se Planejar Estratégias De Resistência Às (hetero)normas. **Revista Práxis**, v. 2, p. 107–127, 2019.

- TOURINHO, I. Imagens, Pesquisa e Educação: questões éticas, estéticas e metodológicas. Em: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Eds.). **Culturas das Imagens: desafios para a arte e a educação - 2ª ed.** [s.l.] Editora UFSM, 2016. p. 178–199.
- TOURINHO, I.; BERTÉ, O. Entre madonas virgens e eróticas: corpo, imagem e afetos como investimentos das pedagogias culturais. Em: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Eds.). **Pedagogias culturais.** Santa Maria: Editora UFSM, 2020. p. 64–89.
- TOURINHO, I.; MARTINS, R. Circunstâncias e ingerências da cultura visual. Em: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Eds.). **Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos.** 1ª edição ed. Belo Horizonte: Editora UFSM, 2020. p. posição 669-964.
- ULMER, J. B.; KORO-LJUNGBERG, M. Writing Visually Through (Methodological) Events and Cartography. **Qualitative Inquiry**, v. 21, n. 2, p. 138–152, 1 fev. 2015.
- VALLE, L. D. Cultura visual e educação: cartografias afetivas e compreensão crítica das imagens. **Cadernos de Comunicação**, v. 24, n. 1, 6 out. 2020.
- VALLE, L. D. **Enredando Repertórios Visuais: experimentacao e escrita na pesquisa em educacao.** Brasil, s/d. PDF.
- VIGARELLO, G. O CORPO INSCRITO NA HISTÓRIA: IMAGENS DE UM “ARQUIVO VIVO”. **Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 21, 2000.
- VIGARELLO, G.; CORBIN, A.; COURTINE, J.-J. (EDS.). **História do corpo - Vol. 1: Da Renascença às luzes: Volume 1.** 5ª edição ed. [s.l.] Editora Vozes, 2012.
- VIGARELLO, G.; PORTER, R. Corpo, saúde e doenças. Em: VIGARELLO, G.; CORBIN, A.; COURTINE, J.-J. (Eds.). **História do corpo - Vol. 1: Da Renascença às luzes: Volume 1.** 5ª edição ed. [s.l.] Editora Vozes, 2012. p. 131–216.
- VILLAÇA, N.; GÓES, F. **Em Nome do Corpo.** 2ª edição ed. [s.l.] Estação das Letras e Cores, 2014.
- VILLA-LOBOS, D.; ROCHA, R.; RUSSO, R. **Quase Sem Querer - Legião Urbana.** Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/legiao-urbana/46972/>>. Acesso em: 14 abr. 2023.
- VOSGERAU, D. ROMANOWSKI, J. Estudos de revisão: implicações conceituais e metodológicas. In: **Revista Diálogo Educacional**, Curitiba, v.14, n.41, p. 165-189, jan./abr. 2014. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/index.php/dialogoeducacional/article/view/2317>. Acesso: 16 nov. 2021.
- WEEKS, J. O corpo e a sexualidade. Em: LOURO, G. L. (Ed.). **O corpo educado: Pedagogias da sexualidade.** 1ª edição ed. [s.l.] Autêntica Editora, 2018. p. 33–81.
- WILDE, O. **Retrato de Dorian Gray.** Abril Controljornal, 2000. Disponível em: <<http://jaimemoniz.com/images/docs/recursos/Oscar-Wilde-livro.pdf>>. Acesso em: 19 maio. 2023