



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE**  
**ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**  
**MESTRADO EM DANÇA**

**CAROLINA NÓBREGA SILVA**

**POSSESSÃO ASSASSINA:**  
Regimes de poder e suas máquinas de coreografar massacres

**RIO DE JANEIRO**  
**2023**

CAROLINA NÓBREGA SILVA

**POSSESSÃO ASSASSINA:**

Regimes de poder e suas máquinas de coreografar massacres

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Dança.

Orientador: Prof. Dr. Felipe Kremer Ribeiro

RIO DE JANEIRO  
2023

## CIP - Catalogação na Publicação

N754p Nóbrega Silva, Carolina  
Possessão Assassina: Regimes de poder e suas  
máquinas de coreografar massacres / Carolina Nóbrega  
Silva. -- Rio de Janeiro, 2023.  
291 f.

Orientador: Felipe Kremer Ribeiro.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola de Educação Física e  
Desportos, Programa de Pós-Graduação em Dança, 2023.

1. Coreografia social. 2. Corpo, design e  
tecnologia. 3. Dança e sociedade. 4. Terror e  
pornografia. 5. Ficção política nazifascista. I.  
Ribeiro, Felipe Kremer , orient. II. Título.

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

No décimo dia de março de dois mil e vinte e três, às quatorze horas, na Escola de Educação Física e Desportos e de forma remota simultaneamente, foi apresentada a Defesa da Dissertação da discente **Carolina Nóbrega Silva**, intitulada “POSSESSÃO ASSASSINA: Regimes de poder e suas máquinas de coreografar massacres”. A Comissão Examinadora foi composta pelos seguintes professores: Prof. Dr. Felipe Kremer Ribeiro (Orientador), Prof. Dr. Sérgio Pereira Andrade (Membro Interno) e a Profa. Dra. Adriana Schneider Alcure (Membro Externo).

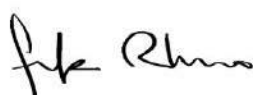
Em sessão pública, após exposição de cerca de \_\_\_\_20\_\_\_\_ minutos, o candidato foi arguido oralmente pelos membros da banca, tendo como resultado:

- ( X ) Aprovação da Dissertação  
( ) Aprovação somente após satisfazer exigências (Anexar folha de modificações)  
( ) Reprovação da Dissertação

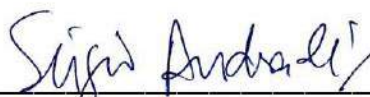
A Banca ressalta o trabalho de fôlego e sua contribuição para os estudos críticos da dança no país. Destaca ainda o ineditismo na articulação de referências bibliográficas e outras produções em diversos campos da biologia, da tecnologia, da cultura digital, da política, da guerra, que mobilizam o terror. A excelência e competência do trabalho apontam para a continuidade do trabalho no doutorado.

Na forma regulamentar foi lavrada a presente ata que é assinada pelos membros da banca e pela aluna.

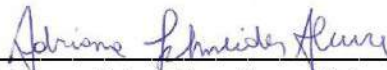
Rio de Janeiro, 10 de março de 2023.




Prof. Dr. Felipe Kremer Ribeiro (Orientador)



Prof. Dr. Sérgio Pereira Andrade (Membro Interno)



Profa. Dra. Adriana Schneider Alcure (Membro Externo)



Carolina Nóbrega Silva (Discente)

## **Agradecimentos:**

Não há nada que eu tenha feito sozinha. Meu nome assinará essas folhas, mas são muitas as pessoas que as tornaram possíveis, mesmo sem saberem. Ainda que não tenha como falar todos os nomes, alguns não poderiam faltar.

Obrigada,

Felipe Kremer Ribeiro, pela calma com meus excessos, pelo seu modo quase oracular de deixar escapar pistas certas no meio de nossas conversas e por nunca me deixar esquecer que sou artista.

Frederico Heer e Guilherme Cunha, por terem levado a sério as sintonias que surgiram de um acaso improvável, topando entrar nos meus labirintos para compor imagens tão poderosas.

Sérgio Pereira Andrade, pela espantosa sintonia fina que encontramos (essa mania nossa de olhar para dentro do esgoto), por tudo que me ensinou e por me fazer sentir que estávamos construindo um projeto comum (espero te trazer também soma e fôlego).

Deisi Margarida, pelas pesquisas compartilhadas e pelas parcerias sonhadas que não conseguimos realizar, mas que fizeram com que nem tudo parecesse papel e desespero.

Luciana Monnerat, por ter me abrigado nesse Rio de Janeiro, me dando casa e também uma vida que (ainda bem) nada tinha a ver com essa pesquisa.

Pedro Felício de Oliveira, por suportar entrar comigo no pesadelo, mas também por me fazer sair, dando contorno para o meu corpo e me devolvendo a capacidade de ver brilho nas coisas.

Meus pais (Djalma Nunes da Silva e Maria José Martins de Nóbrega) e meu irmão (Tom Nóbrega), por seguirem sendo meu pequeno núcleo de delicada resistência, sem o qual nem fico de pé.

“Bom, mas *isso*” – ela apontou para si mesma com um gesto – “não é um estado. Isso é uma *sensação*. Eu sinto por tudo. Nos braços e nas pernas.”

“Isso por acaso inclui os carpos – as mãos e os pés?”

“Por *tudo*. Cabeça, garganta, bunda. Na barriga. É por tudo. Eu não sei do que posso chamar isso. Parece que eu não consigo sair direito de dentro disso pra poder chamar de alguma coisa. É tipo horror mais que tristeza. É mais tipo horror. É tipo que uma coisa horrível está para acontecer, a coisa mais horrível que você conseguir imaginar. Não, é pior que você conseguir imaginar, porque a sensação é de que tem alguma coisa que você precisa fazer tipo já pra parar tudo isso, mas você não sabe o que é que você tem que fazer, e aí está acontecendo, também, o tempo todo, horrível, está para acontecer e também está acontecendo, tudo ao mesmo tempo.”

**David Foster Wallace**

## Resumo:

Nóbrega, Carolina; Ribeiro, Felipe. **Possessão Assassina: Regimes de poder e suas máquinas de coreografar massacres**, 2023. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Partindo do pressuposto de que o *design* humano é sempre o *design* do humano, de que a humanidade é reinventada a cada novo artefato tecnológico que desenvolve, abandona-se a separação entre o que é orgânico e o que é artificial, compreendendo a experiência social como um processo extremamente volátil e o corpo como (desde sempre) ciborgue. Este trabalho busca compreender os corpos-com-celulares-integrados-na-trama-ao-vivo-da-*web* e porque, a partir da década de 2010, eles teriam se organizado em torno de ficções políticas que reascenderam fantasias de teor nazifascista. Para tal, investiga como regimes de poder operaram transformações nos corpos individuais e coletivos através do uso social das máquinas, sobretudo a partir do longo século XX – quando efetivamente aconteceram os regimes nazifascistas, a Guerra Civil Mundial (outro modo de se nomear a Guerra Fria) e a consolidação do neoliberalismo em escala global. Tais regimes de poder, longe de criarem máquinas (ou se apropriarem delas) para fins meramente utilitários, compreenderam-nas como um recurso de reinvenção corporal e social altamente sedutor, capaz de promover transformações estéticas e somáticas profundas. Em outras palavras, utilizaram as máquinas como uma metodologia para alavancar coreografias sociais narcóticas e suicidárias. Os estudos em dança, no âmbito dessa pesquisa, partem do reconhecimento do aspecto coreográfico do poder: de como regimes de poder utilizam recursos estéticos (inclusive obras de arte e pesquisas artísticas, de forma direta) e de produção corporal (treinamento e indução de modos de agir), para produzir transformações somatopolíticas e topográficas efetivas. Abandonando uma perspectiva de pesquisa apoiada na consolidação de um campo isolado para a dança, busca-se entender os processos de contágio através dos quais a dança informa a política e a política informa a dança. Trata-se de uma metodologia monstruosa (porque híbrida, deslocada e urgente) que atravessa fronteiras dos campos disciplinares para que o pensamento coreográfico auxilie no reconhecimento dos aspectos fisiológicos do poder transnacional – com foco nos seus centros operacionais, mas também observando os efeitos desse poder nas periferias do mundo, onde esse trabalho se insere.

**PALAVRAS-CHAVE:** Coreografia social; Corpo, *design* e tecnologia; Dança e sociedade; Terror e pornografia; Ficção política nazifascista.



**Abstract:**

Nóbrega, Carolina; Ribeiro, Felipe. **Possessão Assassina: Regimes de poder e suas máquinas de coreografar massacres**, 2023. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Assuming that the human design is always the design of the human, that humanity is reinvented with every new technological artifact it develops, the separation between what is organic and what is artificial is abandoned, understanding the social experience as an extremely volatile process and the body as (since always) cyborg. The study seeks to understand the bodies-with-cellular-integrated-in-the-live-network-of-the-internet and why, from the 2010s on, they would have organized themselves around political fictions that rekindled fantasies of Nazifascist tenor. In order to do so, it investigates how power regimes have operated transformations in individual and collective bodies through the social use of machines, especially looking back to the long 20th century - when the Nazi-fascist regimes, the Civil World War (another way to name the Cold War), and the consolidation of neoliberalism on a global scale, effectively took place. Such power regimes, far from creating machines (or appropriating them) for merely utilitarian purposes, understood them as a highly seductive resource of bodily and social reinvention, capable of promoting profound aesthetic and somatic transformations. In other words, they used the machines as a methodology to enhance narcotic and suicidal social choreographies. Dance studies within the scope of this research depart from the recognition of the choreographic aspect of power: how regimes of power utilize aesthetic resources (including works of art and artistic research, directly) and bodily production (training and induction of modes of action) to produce effective somato-political and topographical transformations. Abandoning a research perspective supported by the consolidation of an isolated field for dance, the aim is to understand the processes of contagion through which dance informs the political and the political informs dance. It is a monstrous methodology (because it is hybrid, displaced and urgent) that crosses boundaries of disciplinary fields so that choreographic thinking assists in recognizing the physiological aspects of transnational power - focusing on its operational centers, but also observing the effects of this power on the peripheries of the world, where this work is inserted.

**KEYWORDS:** Social choreography; Body, design, and technology; Dance and society; Terror and pornography; Nazifascist political fiction.

## **Possessão Assassina: Regimes de poder e suas máquinas de coreografar massacres**

### **Sumário:**

1. Introdução: Pesadelos com criaturas híbridas.....	9
2. O quimérico: impossível e insuportavelmente real.....	23
2.1 A condição ciborgue .....	25
2.2 Topografia ciborgue .....	47
3. Regimes alucinatórios de poder .....	76
3.1 Sorrir de dentro do nevoeiro .....	77
3.2 Delírio suicidário no pancinema transpolítico .....	109
4. A fábrica sexual ou o desfecho será esperma e sangue .....	149
4.1 Garotas em série e adolescentes de pau duro .....	151
4.2 Regimes escópicos de pornografia e terror .....	184
5. Go viral or die .....	215
5.1 A dança dos códigos.....	217
5.2 O deus sapo, o cachorro cínico e uns gatinhos .....	244
6. Considerações finais: coreografia social abjeta .....	273
7. Referências bibliográficas.....	278

## 1. Introdução: Pesadelos com criaturas híbridas

Escrevi esse texto como quem constrói um monstro. Colecionei fragmentos e alinhavei-os em um mesmo e gigantesco corpo que, todavia, permanece incompleto. Esse texto é uma criatura, como a de Frankenstein. Pedacos de cadáveres costurados que conseguem ganhar vida, mas uma vida incapaz de se adaptar ao mundo, porque destroça aquilo que encontra pela frente. Eu não previa que minha tecnologia de escrita seria similar às das tecnologias experimentais de um cientista inconsequente de uma história de terror. Não escolhi essa escrita. Fui perseguida por ela e dela não consegui escapar. Porque escrever foi saltar para dentro de um pesadelo-sem-pausa.

Se esse texto possui alguma metodologia, ela não foi pensada de antemão: nasceu do fluxo alucinado do próprio mundo acontecendo e das palavras (lidas e redigidas) também acontecendo no meio do mundo. É uma metodologia monstruosa. Pois o modo que encontrei para navegar em uma realidade monstruosa foi construindo um monstro. Essa realidade monstruosa é o Brasil. Um Brasil que passou a produzir roteiros como os de uma ficção científica distópica. Um Brasil que é um corpo espetado por inúmeros cabeamentos e terminações nervosas, recebendo e enviando códigos, numa trama transnacional imparável e grotesca. Eu achei que iria escrever sobre o Brasil. Mas não escrevi sobre o Brasil. Escrevi perfurada pelo Brasil.

Essas páginas não foram redigidas em um período qualquer, mas nos anos de 2019, 2020, 2021 e 2022. Os quatro anos em que Jair Messias Bolsonaro foi o presidente do Brasil. Nunca pensei em falar sobre ele, mas sobre como milhares de pessoas se mobilizaram para elegê-lo e para seguir apoiando seu projeto político (e a ficção delirante ao seu redor) por meio de coreografias públicas que conjuravam fantasias nazifascistas. Dessa horda de monstros nacionalistas, eu não me sentia higienicamente separada. Partilhávamos a mesma geografia. Eu era, também, uma produção experimental do Brasil – esse imenso laboratório social que agora exhibia, orgulhoso, sua face mais terrorista. Em outras palavras, estávamos (eu, os nacionalistas e os demais) sendo gestados juntos, submersos no ácido amniótico da barriga desse país. Essa sensação me quebrou as pernas (literalmente)<sup>1</sup>. Dançar se tornou quase impossível. As coreografias nacionalistas eram tão insistentes e eficazes que os modos que eu até então

---

<sup>1</sup> Em fevereiro de 2019, dois dias antes da fase de entrevistas do processo de admissão no mestrado em dança da UFRJ, a leitura de uma série de matérias de jornais me fez chorar de ódio, saí andando de bicicleta de forma desgovernada e, numa queda, prendi meu pé esquerdo num buraco e triturei meu tornozelo em inúmeras partes. Tornei-me um ciborgue com uma tala e 11 parafusos e precisei reaprender a andar.

conhecia de pensar e fazer dança pareceram ingênuos e anêmicos. Ou, ainda pior, passei a me perguntar se a dança (como tecnologia) não seria também combustível para essas engrenagens terroristas.

Eu achei que iria escrever sobre o Brasil como acontecimento coreográfico. Em outras palavras, sobre como o Brasil servia de argumento para a mobilização de corpos individuais e coletivos. Entretanto, toda vez que eu tentava escrever sobre o Brasil, eu me via lançada para um território longínquo, ermo e improvável. Porque essas danças públicas monstruosas eram produzidas por corpos, mas também por imagens, códigos e dígitos. Esses corpos eram tão orgânicos quanto sintéticos e digitais. Não eram só corpos, mas celulares que dançavam. Ou, melhor, eram corpos-com-celulares. Então, por mais que eles dançassem em nome do Brasil, eles não estavam exatamente no Brasil, mas na rede transnacional da internet. Se nós estávamos na barriga do Brasil, o Brasil estava na barriga do planeta-*web*.

Se o terror técnico e político (tão nacional quanto transnacional) não eram suficientes para explodirem minhas percepções sobre o corpo e o movimento, o abismo no qual eu me precipitava se concretizou ainda mais quando uma criatura invisível que viajava continentes, de dentro dos corpos e através dos ares, se tornou uma ameaça planetária para a humanidade. O Sars-Cov-2, um vírus para o qual não se tinha antídoto ou proteção, como uma arma química de largo alcance usada em uma guerra, levou vidas humanas em baciadas. Por meses a fio, no mundo inteiro, as paisagens visuais mais recorrentes eram formadas por corpos enfermos em hospitais lotados e corpos mortos sendo lançados em valas abertas. Como em qualquer situação de guerra, essa ameaça fez ressurgir fantasias de controle territorial e fechamento de fronteiras. Não só no Brasil. O terror de morrer sufocado pela ação de um minúsculo e implacável invasor (bem como de ser emissário dessa morte para outras pessoas ao nosso redor), nos encerrou em nossos próprios e reduzidos mundos, porque também o corpo foi visto como território a ser salvaguardado da entrada de estrangeiros indesejáveis. Fechados em ambientes domésticos, fomos ainda mais empurrados para nossos extensores comunicacionais e, contraditoriamente, perdemos contorno geográfico, abraçando o território *online* como nossa comunidade de experiência coletiva.

O governo de Bolsonaro, que já apostava no caos, na ficção delirante e na morte como metodologia de gestão política, aproveitou a pandemia de Covid-19 para acelerar a produção de sua máquina-de-fazer-desertos. Ainda não tenho organização cognitiva para mensurar o efeito traumático (individual e coletivo) da lida com os infundáveis pronunciamentos jocosos e as ações catastróficas de governo acontecendo ao mesmo tempo em que milhares de pessoas literalmente sufocavam. Ainda mais espantoso foi reconhecer que esse horror não desmobilizou

o furor nacionalista. Através do tecido social esburacado, o nazifascismo soube se deslocar com facilidade, penetrando fundo nas instituições, nos aparelhos eletrônicos e nas mentes.

Na minha experiência viva como habitante desse país, e na minha tentativa de estudá-lo enquanto performance, camadas muito diversas das tramas coreográficas do poder chocavam-se umas com as outras. Ao mesmo tempo em que o corpo se revelava como matéria orgânica – suscetível de ser ressecada por dentro pela ação de um vírus que invadia nariz, olhos, ou boca – o corpo também escancarava sua natureza sintética e digital ao converter (ao vivo e a todo o momento) sua carne em imagem e sua história em informação.

Quando percebi, eu não estava mais falando exatamente do Brasil, mesmo que ele nunca tenha deixado de aparecer ora ou outra como um dos cenários das minhas narrativas. Não consigo descrever na forma de um tema o que passou a orientar a minha escrita, porque passei a me guiar por perguntas, como: ao possuímos uma máquina, ela também nos possui? Quais os efeitos alucinatórios desse tipo de possessão-pelas-máquinas? Quais economias libidinais são ativadas por nossas fantasias de controle dos aparelhos? Como regimes de poder utilizam as máquinas para coreografar sociedades através do delírio? De que forma ilusões de óptica e roteiros de ficção são convertidos em políticas coreográficas? Como os recursos espetaculares, estéticos e narrativos são usados para tornar o terror fascinante? Por que as pessoas se apaixonam pelo terror? Como se voluntariam para trabalhar pela manutenção de máquinas sociais delinquentes?

Não há como responder essas perguntas com ideias definitivas. O que fiz foi viver entre essas perguntas ao longo dos últimos anos, sustentando seu desconforto e colecionando materiais que me ajudassem a ficar com a visão menos turva. Na trama que fui costurando, coaduno esses materiais, vindos de territórios do conhecimento muito diversos. Esse gesto não é uma tentativa de cercar a realidade em sua totalidade, mas uma busca por falar das coisas a partir dos processos de contágio que as construíram. Falar por meio dos contágios é descrever o que acontece quando os campos e os territórios são incapazes de manter as suas fronteiras.

Assim, a cada sessão deste trabalho, segui o rastro de algum conjunto específico de relações de contágio – o que dá razoável autonomia para cada um desses segmentos, ao mesmo tempo, cada novo segmento contagia o anterior, gerando novas sinapses, em retrospecto. Por conta desse caráter episódico e modular, optei por não acrescentar nessa introdução os resumos de cada uma das sessões de meu texto-monstro – desejando que o leitor se depare com ele, tentáculo a tentáculo. Para não ser demasiado vertiginoso, cada capítulo conta com uma introdução própria e com o resumo de cada um dos subcapítulos que o compõem.

Nomeio meu texto de monstro porque ele é incapaz de corresponder a uma lógica de campo epistemológico. Essas palavras se localizam nas zonas de fronteira, onde sistemas de tráfico de coisas, seres e informações produzem coreografias improváveis e, muitas vezes, terríveis. Monstros são criaturas híbridas frutos de fabulações fantásticas. Mas a palavra “*monstros* tem a mesma raiz que *demonstrar*”, isso nos apresenta à perspectiva de que os “monstros significam”<sup>2</sup> (HARAWAY, 2020, p.514). Escrevo um “monstro” pois acredito que monstros são os seres mais aptos a dar corpo às tensões políticas de nosso contexto avassalador. Monstros são figuras-de-pesadelo que as pessoas criam para lidar com tempos de crise ou com as ameaças (reais ou imaginárias) que nunca deixam de pressionar as fronteiras de qualquer sistema (político, epistemológico, cognitivo), ameaçando-as de colapsar.

Por causa de sua liminaridade ontológica, o monstro notoriamente aparece em tempos de crise como um tipo de terceiro termo que problematiza o choque entre extremos – como “aquilo que questiona o pensamento binário e introduz uma crise”. (...) As leis demasiadamente precisas da natureza estabelecidas pela ciência são (...) violadas na compilação bizarra do corpo do monstro. Uma categoria mista, o monstro resiste a qualquer tipo de classificação construída sob um princípio hierárquico ou uma mera oposição binária, demanda em seu lugar um “sistema” que permita polifonias, respostas mistas (diferença na mesmice, repulsão na atração), e resistência à integração (...)”<sup>3</sup> (COHEN, 2020, p. 40).

Como num filme de terror que termina mal, sem que o monstro tenha sido derrotado ou que haja algum herói vitorioso, meu texto tampouco apresentará saídas. Ele é sobre os monstros e suas existências, não há salvação. Isso não quer dizer que eu acredite que monstros são tudo o que há. Tampouco que não existam contextos capazes de resistir a esses monstros, ou ainda, que outras criaturas monstruosas não possam estar sendo desenvolvidas (ou mesmo que já tenham sido) para levar adiante reviravoltas epistemológicas de cunho utópico. Se não ofereço saídas é porque, nesse momento, eu realmente não as tenho. Não vejo sentido em fazer ficções especulativas ou em anunciar outras pessoas para desempenharem a função heroica de nos despertar do pesadelo. Peço ao leitor, portanto, fôlego para suportar o mal-estar que essas páginas irão produzir. Não opto pelo terror absoluto na intenção de solidificar a paranoia (mesmo que reconheça o risco). Se chamo o terror pelo nome é na tentativa de romper o feitiço que faz com que chamemos o terror de cotidiano (estado normal das coisas).

<sup>2</sup> “*monsters* have the same root as to *demonstrate*”; “*monsters signify*” (HARAWAY, 2020, p.514).

<sup>3</sup> “*Because of its ontological liminality, the monster notoriously appears at times of crisis as a kind of third term that problematizes the clash of extremes - as “that which questions binary thinking and introduces a crisis”. (...) The too-precise laws of nature as set forth by science are (...) violated in the freakish compilation of the monster's body. A mixed category, the monster resists any classification built on hierarchy or a merely binary opposition, demanding instead a “system” allowing polyphony, mixed response (difference in sameness, repulsion in attraction), and resistance to integration (...)*” (COHEN, 2020, p. 40).



O tipo de terror que busco nomear é aquele utilizado pelos regimes de poder como estratégia coreográfica de gestão social. Em outras palavras, regimes de poder articulam metodologias de desorganização brutal do tecido social na intenção de colocar determinadas ficções políticas em movimento. Em algumas ocasiões ao longo do texto, nomeio tais metodologias de “coreografias terroristas”. A palavra “terrorismo”, lembremos, nasceu, no vocabulário ocidental, como consequência do “Reino do Terror” da Revolução Francesa. “Um terror que foi executado em nome do Estado e que, de fato, pressupunha um monopólio legal sobre a violência” (DERRIDA, 2004, p. 168). Na ocasião de seu nascimento, o conceito de “terrorismo” se erigiu para nomear uma estratégia estatal deliberada, empregada com o objetivo de fixar as novas estruturas burguesas no corpo social – em uma escala somática e internamente inescapável. A ação terrorista não teria como alvo os agentes de força institucional especializada, mas a população civil. Compreendo o terrorismo como uma estratégia coreográfica por se tratar de uma metodologia intencional de reorientação da organização social, para “influenciar ou alterar a política” de determinado território (físico, simbólico ou digital), “aterrorizando a sua população civil” (Ibid., p. 168).

O terror não teria sido aplicado apenas para a consolidação dos Estados burgueses em sua primeira fase de implementação, mas teria permanecido como mecanismo necessário para a manutenção da engrenagem estatal capitalista (o que também podemos rastrear como ancorado, muito anteriormente, em todo o processo colonial). Tal possibilidade de permanência também se dá por meio da proliferação global de aparatos tecno-científicos, que oferecem opções de *hackeamento* do terror de Estado pela população civil mais ou menos organizada, com mais ou menos acesso à informação ou aos bens de consumo. No momento em que tal engrenagem técnica se consolida como um sistema transnacional integrado, o terror se torna parte fisiológica do sistema mundo global – com efeitos evidentemente diferentes nos centros e nas periferias do poder. Reconhecendo como tais Estados são estruturados por engrenagens que se voltam contra os seus próprios civis, Derrida propõe que interpretemos o terror como uma espécie de doença autoimune:

O terror é sempre, ou transforma-se sempre, pelo menos em parte, em “interior”. E o terrorismo contém sempre algo de “doméstico”, quando não de nacional. O pior e o mais eficaz “terrorismo”, mesmo que pareça externo e “internacional”, é aquele que instala ou recorda uma ameaça interior (...) e recorda sempre que o inimigo está também sempre alojado no interior do sistema que viola e aterroriza (Ibid., p. 155).

É uma estratégia perigosa trazer o conceito terrorismo para dentro de qualquer trama depois do sensacionalismo midiático ostensivo produzido em torno do 11 de setembro. Quando



tipificado como crime nos mais diversos contextos nacionais (inclusive no Brasil) – e no direito internacional –, a “definição” legal de terrorismo se tornou “suficientemente abrangente de modo a permitir a inclusão de praticamente qualquer tipo de crime” (Ibid., p. 169), tornando-se um enquadramento de conveniência que permite ao Estado aplicar punições arbitrárias, criminalizar movimentos e justificar guerras e estados de exceção. Ou seja, a aplicação de leis antiterrorismo justifica que o Estado pratique ações terroristas, como se fossem legítima defesa contra uma suposta prática terrorista anterior que o teria ameaçado. Contudo, não partirei de nenhuma definição de terrorismo desenhada por algum código penal. Proponho, ao contrário, reconectar o conceito à sua origem histórica: como uma prática Estatal fisiológica de manutenção de soberanias de poder por meio de ataques sistemáticos à população civil. Ou seja, tratarei do terrorismo como padrão autoimune do corpo estatal: um Estado explodido em tramas corporativas de dimensões continentais.

É importante ressaltar que a importância de se compreender tal terror como coreográfico, sobretudo, está em reconhecer que pessoas estão cotidianamente performando essa dança. Em sua autoimunidade, o terror não é orquestrado necessariamente de cima para baixo, mas também vai sendo repetidamente dançado através de dinâmicas sociais viciadas: é a própria população civil que passa a operar o terror contra si mesma. Em outras palavras, o fato de o terror conformar estruturalmente o corpo do Estado significa que o terror conforma estruturalmente cada um dos corpos que compõe o Estado. Para que pessoas dançam o terror, não se usam apenas estratégias coercitivas, sendo necessário, também, que se erijam economias libidinais que estimulem esse tipo de movimento. Na busca de me aproximar dos aspectos atrativos do terror, também o investigarei como um regime escópico que cria consensos visuais e narrativos capazes de tornar certas dinâmicas sociais desejáveis.

Adiante, ainda, que uma das faces do terror para a qual olharemos ao longo dessas páginas é o fascismo ou, mais precisamente, o nazifascismo. Antes de qualquer outro significado, como se sabe, a palavra fascismo nasceu para nomear regimes políticos específicos, nascidos na primeira metade do século XX, depois da Primeira Guerra Mundial, no contexto europeu. O fascismo nasceu na Itália (fascismo italiano) e depois ganhou fôlego internacional, consolidando-se na Alemanha (fascismo alemão), onde passou a ser chamado de nazismo, como forma de destacar suas particularidades (SACCOMANI, 1998 e SILVA e SILVA, 2009).

Como consequência direta do imperialismo produzido pelas sociedades industriais – “a tendência em transformar em sentido reacionário as instituições da burguesia” (SACCOMANI, 1998, p. 470) –, o fascismo “constitui uma das formas do Estado capitalista, precisamente caracterizada pela ditadura aberta da burguesia, exercida já sem a mediação das instituições da

democracia parlamentar” (SACCOMANI, 1998, p. 470). Ditos regimes seriam, assim, não exatamente aberrações políticas (exceções históricas bizarras), mas “um exemplo de solução para os conflitos nascidos na sociedade industrial, baseado na utilização de técnicas políticas profundamente inovadoras” (Ibid., p. 475). Tal caráter inovador viria sobretudo de “sua capacidade de canalizar o ressentimento da pequena burguesia para objetivos fictícios, a troco, as mais das vezes, de satisfações simbólicas” (Ibid., p. 473). Ou seja, o nazifascismo teria produzido uma tecnologia política de mobilização do terror através da produção de uma ficção política mística, tão estética quanto técnica, capaz de promover fascínio (SONTAG, 1986) e adesão popular narcótica.

Muitos historiadores defendem que os termos fascismo, nazismo e nazifascismo deveriam ser utilizados apenas para nomear esses regimes políticos em seus contextos de existência originais. Ao longo do trabalho, como se verá, apresentarei algumas discussões que estão, sim, localizadas dentro desses contextos (o fascismo italiano aparecerá apenas de passagem, mas o nazismo irá se imprimir de forma mais insistente ao longo desta trama). Entretanto, também pretendo abordar como a ideologia nazifascista explodiu efeitos para além de seu contexto inaugural, resistindo através de tempos e espaços, produzindo ficções políticas vivas que, ainda que não tenham necessariamente erigido regimes governamentais equivalentes aos originais, produziram (e seguem a produzir) impactos profundos nos mais diversos corpos sociais das mais diversas geografias<sup>4</sup>. Estudarei como o nazifascismo, como ficção política viva, coloca coreografias sociais em movimento.

A essa altura se tornou fundamental que eu apresente o conceito de coreografia social que deixei escorregar já nessas primeiras páginas e com o qual, adiante, o leitor terá de lidar insistentemente através do comprido e tortuoso percurso deste trabalho (mesmo que inúmeras vezes ela se dilua, é importante que não se esqueça de que ela é o pano de fundo para todas as

---

<sup>4</sup> O Brasil é um exemplo evidente de como a ideologia nazifascista foi pulverizada através do globo, sabendo, em diferentes contextos, implantar sua ficção política de forma resistente. Ainda durante o fascismo histórico, o Segundo maior Partido nazista do mundo fora da Alemanha estava no Brasil (MENINO 23, 2016). Para além dos integrantes do Partido, havia afinidades explícitas e mesmo conexões econômicas entre o governo Vargas e o Estado nazista. O movimento integralista brasileiro, dedicado a formular um fascismo especificamente brasileiro, longe de ser inexpressivo, reuniu inúmeros pensadores e figuras importantes da elite brasileira, influenciando de forma direta a política e relações sociais baseadas em princípios eugênicos. A despeito do governo brasileiro em determinado momento formalizar sua entrada no bloco aliado, colocando-se em oposição ao Estado nazista, grupos ideologicamente nazistas seguiram organizados. Dando um salto temporal um pouco alucinante, é possível reconhecermos a permanência dessa ideologia no território nacional. A partir dos anos 2000, a antropóloga Adriana Dias (2021) passou a acompanhar a organização e a movimentação de células neonazistas na internet. Conforme sua análise, o movimento neonazista brasileiro teria sido uma das principais bases eleitorais do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro. Antes de sua eleição, o neonazismo brasileiro crescia uma média de 8% ao ano, mas durante seu mandato, esses grupos passaram a crescer de 70% a 80% ao ano, sendo que em alguns estados o crescimento chegou a 158% (ENTREVISTA, 2021).

elaborações que realizarei)<sup>5</sup>. A noção de coreografia social em que me apoio foi desenvolvida por Andrew Hewitt em seu livro “*Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*” [Coreografia Social: A Ideologia como Performance na Dança e no Movimento Cotidiano]: “eu uso o termo coreografia social para indicar uma tradição de pensamento sobre a ordem social que deriva seu ideal do campo estético e busca incutir essa ordem diretamente no nível do corpo”<sup>6</sup> (HEWITT, 2005, n.p.).

Conforme o autor, as “fantasias apenas funcionam como forças políticas e ideológicas se elas têm coerência e apelo estético”<sup>7</sup> (Ibid.), portanto, a estética não deve ser encarada como uma camada “quase-metafísica”<sup>8</sup> (Ibid.) da realidade, descolada dos acontecimentos sócio-históricos, nem como um subproduto desses acontecimentos. “A estética vai funcionar – e aqui nós encontramos a importância do performativo dentro da noção de coreografia social – como um espaço no qual possibilidades sociais são tanto ensaiadas quanto performadas”<sup>9</sup> (Ibid.). Com isso, Hewitt quer dizer não apenas que as produções artísticas servem como territórios de experimentação para o ensaio de certas ideologias políticas – fazendo muitas vezes com que artistas diretamente ofereçam suporte para a consolidação de regimes de poder –, quanto que o sucesso de qualquer regime ideológico depende de sua capacidade de estruturar estéticas que fortaleçam suas ficções, tornando-as vivas, corporificadas: concebendo possibilidades para a sua ativação enquanto performance cotidiana.

Quando falamos de uma “ideologia estética”, não estamos falando de uma ideologia da estética, nos referimos, ao contrário, ao componente estético intrínseco a qualquer ideologia que busca estruturar a si mesma de forma narrativa. Portanto, o componente estético da ideologia é a atração utópica que permite à ideologia operar de forma hegemônica, mais do que de maneira simplesmente coercitiva<sup>10</sup> (Ibid.).

---

<sup>5</sup> Existem diversos teóricos da dança que propõem movimentos muito interessantes na mesma direção: partem da noção de coreografia para articular o pensamento crítico. Se eles não estão costurados na trama nesse momento, é apenas porque sua estrutura conceitual aponta para bases diversas daquelas que acabaram entrando em meu trabalho. Contudo, cito alguns conceitos e autores caso o leitor se interesse em se aproximar de seus trabalhos: a telecoreografia de Sérgio Andrade; a contracoreografia de Lídia Costa Laranjeira e Sérgio Andrade; a coreografia social de Gabriele Klein; a coreopólia e coreopolítica de André Lepecki.

<sup>6</sup> “*I use the term social choreography to denote a tradition of thinking about social order that derives its ideal from the aesthetic realm and seeks to instill that order directly at the level of the body*” (HEWITT, 2005, n.p.).

<sup>7</sup> “*Fantasies only work as political and ideological forces if they have an aesthetic coherence and appeal*” (HEWITT, 2005, n.p.).

<sup>8</sup> “*quasi-metaphysical*” (HEWITT, 2005, n.p.).

<sup>9</sup> “*The aesthetic will function – and here we encounter the importance of the performative within the notion of social choreography – as a space in which social possibilities are both rehearsed and performed*” (HEWITT, 2005, n.p.).

<sup>10</sup> “*When we talk of an “aesthetic ideology” we talk not of an ideology of the aesthetic but refer instead to the intrinsic aesthetic component of any ideology that seeks to structure itself in narrative form. Thus, the aesthetic component of ideology is the utopian lure that enables that ideology to operate in a hegemonic rather than a simply coercive fashion*” (HEWITT, 2005, n.p.).

**Possessão Assassina**, portanto, não irá discutir a dança apenas enquanto acontecimento estético espetacular (ainda que em determinados momentos a dança cênica apareça alinhavada ao debate de forma direta), mas irá investigar como as relações entre mobilidade, espacialidade e produção corporal são relações sociais de cunho coreográfico e além de observar que essas relações podem explicitar elementos fundamentais de sustentação dos regimes ideológicos de poder.

Como se verá, a noção de corpo com a qual irei trabalhar não é a do organismo biológico de ontologia imutável (verdade somática estável). O próprio corpo se produz e é produzido através das coreografias sociais onde está inserido, sendo que os agentes dessas dinâmicas coreográficas que inventam corpos não são só humanos. Aqui, me aproximo do “artefatualismo”<sup>11</sup> proposto por Donna Haraway (2020, p. 460), uma perspectiva que defende que os corpos são criados a partir de contínuas inteirações artesanais entre múltiplos agentes. Ampliando a famosa “observação de Simone de Beauvoir de que não se nasce mulher”, Haraway propõe que “organismos não nascem, são criados”<sup>12</sup> (HARAWAY, 2020, p. 463). Organismos passam, assim a ser lidos como resultado de processos de produção corporal, em outras palavras,

são corporificações biológicas: como entidades naturais-técnicas, eles não são plantas, animais, protistas etc. preexistentes, com fronteiras já estabelecidas à espera do instrumento adequado para observá-las corretamente. Organismos emergem de um processo discursivo. A biologia é um discurso, não o mundo vivo em si mesmo. Mas os seres humanos não são os únicos atores na construção das entidades de qualquer discurso científico: máquinas (encarregadas terceirizadas que podem produzir surpresas) e outros parceiros (não “objetos pré ou extra discursivos”, mas parceiros) são construtores ativos de objetos científicos naturais. (...) Sempre radicalmente situados historicamente, sempre vivazes, corpos têm um tipo diferente de especificidade e efetividade – e, assim, eles convidam a um tipo diferente de engajamento e intervenção<sup>13</sup> (Ibid., p. 463).

Nessa perspectiva, as sociedades postas em movimento pelas coreografias sociais não são apenas compostas por seres humanos, mas por máquinas e outros parceiros. As estéticas e

---

<sup>11</sup> “*artifactualism*” (HARAWAY, 2020, p. 460).

<sup>12</sup> “*Simone de Beauvoir’s observation that one is not born a woman*”; “*organisms are not born, but they are made*” (HARAWAY, 2020, p. 463).

<sup>13</sup> “*are biological embodiments; as natural-technical entities, they are not preexisting plants, animals, protistes, etc., with boundaries already established and awaiting the right kind of instrument to note them correctly. Organisms emerge from a discursive process. Biology is a discourse, not the living world itself. But humans are not the only actors in the construction of the entities of any scientific discourse; machines (delegates that can produce surprises) and other partners (not ‘pre- or extra- discursive objects’ but partners) are active constructors of natural scientific objects. Always radically historically specific, always lively, bodies have a different kind of specificity and effectivity – and so they invite a different kind of engagement and intervention*” (HARAWAY, 2020, p. 463).

corpos fascistas, como irei insistir, dependem imensamente das máquinas para a produção de suas ficções políticas vivas. As máquinas tanto coreografam quanto dançam o terror. Por isso, para falar sobre os corpos e os seus movimentos, também precisarei falar sobre *design*. No escopo artefactualista da minha investigação, *design* é simultaneamente anatomia e arquitetura coreográfica.

As produções coreográficas desses organismos-peças-de-*design* são acontecimentos muito materiais que se concretizam numa topografia expandida e alucinante (do fundo do mar aos confins do espaço) e através de danças fantasmagóricas (espectros em movimento incansavelmente produzidos e reproduzidos nas molduras retangulares das máquinas de visão). Ao explorar regimes escópicos, seus roteiros e suas dramaturgias, ainda assim, meu assunto seguirá sendo a coreografia.

Assim como Haraway defende que “a biologia é um discurso, não o mundo vivo em si mesmo” (Ibid., p. 463), também Kelina Gotman (2017) insiste que as ideias sobre dança e coreografia foram construídas discursivamente perpassando as mais diversas disciplinas científicas, o que significa não apenas que a linguagem da dança foi influenciada por outras áreas do conhecimento, mas que fantasias (também estéticas) sobre o corpo e o movimento, também moldaram essas outras áreas: “ideias sobre ‘dança’ permeiam a construção moderna das disciplinas científicas. A dança (...) serve discursivamente como o terreno no qual os corpos se tornam públicos (...)”<sup>14</sup> (GOTMAN, 2017, n.p.). Segundo Gotman, esse movimento discursivo e ideológico do pensamento sobre a dança através de diferentes campos epistemológicos, a forma como isso produz diferentes formas de poder e controle, é em si mesmo, coreográfico.

Coreografia se refere a um modo de organizar corpos em um campo discursivo, através do qual conceitos e práticas de organização são dispostos e se movem entre terrenos disciplinares, bem como geopolíticos. Sendo assim, a coreografia arbitra sobre a ordem corporal e os espaços através dos quais essa ‘ordem’ se move<sup>15</sup> (GOTMAN, 2017, n.p.).

Torço para que, com **Possessão Assassina**, eu siga dando fôlego para o tipo de pesquisa em dança que Kéline Gotman está buscando fomentar em seu livro “*Choreomania*”, que discute a dança menos como campo epistemológico isolado, mas a partir das relações de contágio que

<sup>14</sup> “ideas about ‘dance’ suffuse the modern construction of scientific disciplines. Dance (...) serve discursively as the site where bodies become public (...)” (GOTMAN, 2017, n.p.).

<sup>15</sup> “Choreography refers to a way of organizing bodies in a discursive field, that by which concepts and practices of organization are deployed and move across disciplinary as well as geopolitical terrains. As such, choreography arbiters bodily order, and the spaces through which this ‘order’ moves” (GOTMAN, 2017, n.p.).

ela produz com os outros campos disciplinares e acontecimentos histórico-sociais “para denotar os movimentos e viagens – as traduções – que acontecem com as ideias através dos terrenos discursivos”, dando fôlego para metodologias de pesquisa em dança transdisciplinares que não se baseiam em defesas da dança como um território isolado, mas como zona de contágio.

Como bem alertou Franco Barrionuevo Anzaldi (2012), há uma tendência dos estudos em dança em superestimar a ação política da dança, como se o seu caráter performativo e corporificado fosse um campo *a priori* fértil para a eclosão de dissensos políticos que rompem com as normas policiais opressoras que sistemas de poder imprimem sobre os corpos e a sua mobilidade. Seria um tipo de elaboração discursiva baseada em uma hierarquização da dança sobre as outras disciplinas, pressupondo que a dança ofereceria formas mais consistentes (porque práticas, experimentais e desviantes) de atualização da política. Em contrapartida, Anzaldi sugere:

Todo acontecimento social tem um lado performativo e “fugidio”, mesmo as práticas mais habituais. A sociabilidade está sempre enraizada na contingência e demanda performance. Isso não implica em negar a performatividade específica da dança, nem em ignorar o fato de que a dança tem suas próprias normas, sistemas de crenças e modos de estruturar o sentido, mas significa que as práticas de dança são, em relação ao seu *status* epistemológico, iguais a qualquer outro evento social. Devido à sua condição de campo social, ela está sujeita a forças estruturantes que estabilizam a dança como um subsistema social diferencial e a tornam funcional para a reprodução da ordem social em geral. A dança pode então ser vista, em primeira instância, como uma força que integra a reprodução da ordem social. Sob essa perspectiva, pode-se até dizer, de forma provocativa, que a dança raramente é dissensual<sup>16</sup> (ANZALDI, 2012, p. 163).

Sua provocação não visa anular as perspectivas políticas da dança. Mas lembrar que a ação política – mesmo os movimentos ativistas – podem ser favoráveis a regimes hegemônicos, que o dissenso não é necessariamente utópico (sendo muitas vezes potencialmente distópico) e, sobretudo, que o desvio nunca está pressuposto de forma supra histórica e ontológica. A partir dessa perspectiva, pesquisar a dança de forma transdisciplinar tem a intenção de reconhecer, a partir da análise de contextos específicos, “como o discurso e as práticas de dança”, de corpo e

---

<sup>16</sup> “Dance should be seen as a social field like others. Every social occurrence has a performative and “fugitive” side, even the most habitualized practices. Sociability is always grounded on contingency and demands the performance. This does not lead to rest dance’s specific performativity and to ignore the fact that dance has its own norms, believe systems and modes of structuring sense, but it means that dance practices are in reference to their epistemological status equal to every other social event. Due to its condition as a social field, it is subjected to structuring forces that stabilize dance as a differential social subsystem and makes it functional to the reproduction of the social order in general. Dance might then be seen in first instance as an integrative force for the reproduction of social order. From this perspective, one could even provocatively say that dance is very seldom dissensual” (ANZALDI, 2012, p.163).

movimento (individual e social), “estiveram perpetuando ou contestando as bases normativas da ordem social hegemônica”<sup>17</sup> (Ibid., p. 164).

*Choreomania* de Kéline Gotman também produz ecos em **Possessão Assassina** por ter sido um trabalho que se dispôs a expor como pensamentos sobre dança foram fundamentais para estruturar regimes sociais e epistemológicos extremamente violentos no começo do século XIX. Mesmo que meus contextos de observação não sejam os mesmos de Gotman, o tipo de perspectiva proposto pela autora se assemelha ao que pretendo desenhar de agora em diante. É também uma ação política importante reconhecer a potencial aliança entre a dança e diferentes regimes de terror. Não se trata de um gesto de acusação, mas de uma ação política que se apoia em um escrutínio cuidadoso, na intenção de evitar a reprodução irrefletida de metodologias em dança baseadas em ficções políticas com as quais gostaríamos de romper. Além disso, há aqui uma aposta de que as especificidades do debate coreográfico, quando mescladas a outros campos de pensamento, podem oferecer pistas interessantes que auxiliam no reconhecimento dos modos somáticos de organização social do poder para além do campo da dança.

Optei por não incluir nenhuma fotografia documental ilustrando as inúmeras histórias articuladas ao longo das páginas. Como se verá, desde a invenção das máquinas de visão (a fotografia, o vídeo, o raio-x), a repetição ostensiva de imagens se tornou uma das ferramentas mais eficazes para acelerar alucinações que desembocam em coreografias sociais violentas. Recuso-me a repeti-las na tentativa de desativá-las – ou, ao menos, não ativá-las novamente. Contudo, para não afogar o leitor em um mar de palavras-sem-fim, o fluxo verborrágico será interrompido por 24 ilustrações feitas especialmente para este trabalho pela Revista Comando<sup>18</sup> (Frederico Heer e Guilherme Cunha) entre os anos de 2021 e 2022. Como a relação dos desenhos com o texto se dá em camadas indiretas e metanarrativas, não irei legendá-las ou criar índice de imagens (dado que elas tampouco têm nome).

Os artistas Frederico Heer e Guilherme Cunha (2021 e 2022) trabalharam com técnicas analógicas de *design* gráfico, a xilogravura e a monotipia. Na xilogravura, um desenho é esculpido em um pedaço de madeira que se torna um carimbo – uma matriz –, possibilitando que o desenho seja copiado inúmeras vezes. Na monotipia, os desenhos são feitos em um pedaço de vidro, se imprimem ao contrário na folha e não podem ser reproduzidos. Essas técnicas conseguem evidenciar (por meio de sua rudimentariedade) o modo coreográfico de

---

<sup>17</sup> “*how the discourse about and the practices of dance*”; “*were perpetuating or contesting the normative groundings of the hegemonic social order*” (ANZALDI, 2012, p.164).

<sup>18</sup> <https://www.instagram.com/revistacomando/>.

funcionamento das imagens técnicas (um dos principais assuntos que discutirei de agora em diante): esculpir matrizes, multiplicar e manipular cópias, produzir espelhamentos e promover inversões. Convidar um coletivo para trabalhar junto comigo, compartilhando com ele meus delírios, também demonstra meu desejo de que essas ideias possam saltar para fora das páginas e se converterem em outro tipo de resposta estética e política no corpo do mundo (menos solitária e mais em bando).

Por fim, é importante dizer que fizeram parte de minha leitura muitos textos em língua inglesa e espanhola. Sempre que usei algum trecho desses materiais em meio às minhas palavras, optei por traduzi-los para o português, para favorecer o fluxo de leitura. Os textos originais, contudo, podem ser lidos nas notas de rodapé. Além disso, boa parte de minhas referências, também, foram extraídas de *sites*, artigos e *ebooks*, que não possuem paginação determinada. Como ainda não existe um consenso sobre como referenciar textos-não-paginados, optei por utilizar a sigla “n.p.” (não paginado), tanto nas citações diretas, quanto nas Referências Bibliográficas.

Seja bem-vindo ao meu pesadelo com criaturas híbridas.



## 2. O quimérico: impossível e insuportavelmente real

Eis o início da minha bizarra dramaturgia. Uma trama que, como já sabemos, pretende investigar como coreografias fascistas atuam nos corpos através das máquinas. Imito o gesto dramático clássico e principio dizendo quem são as personagens dessa dança e como é o cenário por onde se movem. **A condição ciborgue** apresentará as personagens. **Topografia ciborgue** apresentará o cenário. Ou seja, aqui irei definir princípios-chave daquilo que chamarei de corpo e territorialidade através de todo o trabalho. Alerto, contudo, que não será uma trajetória linear na medida em que é praticamente impossível diferenciar exatamente aquilo que é corpo daquilo que é espaço.

Nos discursos sobre a dança (mesmo entre especialistas) existe uma “tendência crítica de fetichizar o corpo como o portador ‘do real’”<sup>1</sup> (HEWIT, 2005, n.p.). O corpo-que-não-pode-mentir seria uma entidade orgânica capaz de escapar das impurezas da esfera política. Para Andrew Hewitt, entretanto, “quando o corpo é celebrado ao mesmo tempo como soma bruta e verdade imanente”, realiza-se uma operação ideológica baseada “na supressão das contingências que estruturam a experiência” de forma a “ontologizar o corpo em si”<sup>2</sup> como uma espécie de *spa* no qual o indivíduo pode se desfazer de suas amarras sociais. Essa discussão é importante, aqui, pois a compreensão do corpo como *locus* da verdade foi (como se verá) uma perigosa ferramenta dos regimes fascistas que serviu para blindar a maquinaria tecnológica posta em movimento para a produção de corpos disponíveis ao terror.

A noção de corpo com a qual irei trabalhar ao longo dessas páginas é a de criatura híbrida (monstro). Não estou sozinha nesse movimento que não vê o corpo como algo íntegro, mas como uma espécie de colagem propensa ao caos. A zoóloga Donna Haraway sempre fala sobre monstros. Em 1992, ela escreve o artigo “As Promessas dos Monstros”, no qual ela desenha a noção de corpo como um nó reativo e criativo, cujas fronteiras se “materializam em interações sociais entre humanos e não humanos, incluindo as máquinas e outros instrumentos que mediam trocas em interfaces cruciais e que funcionam como delegadas para outros atores, funções e propósitos”<sup>3</sup> (HARAWAY, 2020, p. 463).

Ao incluir as máquinas como coautoras daquilo que produz o corpo humano, Haraway problematiza a própria ideia de organismo como verdade biológica estável – questionando,

<sup>1</sup> “critical tendency to fetishize the body as the bearer of ‘the real’” (HEWIT, 2005, n.p.).

<sup>2</sup> “when the body is celebrated as at once brute soma and immanent truth”; “on the suppression of the contingencies that structure experience”; “to ontologize the body itself” (HEWIT, 2005, n.p.).

<sup>3</sup> “materialize in social interaction among humans and nonhumans, including the machines and the other instruments that mediate exchanges at crucial interfaces and that function as delegates for other actors, functions and purposes” (HARAWAY, 2020, p. 463).

portanto, o próprio conceito de natureza. “Se organismos são objetos naturais, é crucial lembrar que organismos não nascem; eles são feitos em práticas tecnocientíficas que mudam o mundo por determinados atores coletivos em tempos e lugares particulares”<sup>4</sup> (HARAWAY, 2020, p. 461). A natureza, portanto, não seria algo puro, mas um projeto em permanente mutação a partir da agência de inúmeras criaturas, sendo os humanos apenas uma delas. Cada uma dessas criaturas comporia um nó reativo e criativo – promovendo e sofrendo mutações.

Se o mundo existe para nós como “natureza”, isso designa um tipo de relacionamento, uma conquista entre muitos atores, nem todos eles humanos, nem todos eles orgânicos, nem todos eles tecnológicos. Em suas corporificações científicas assim como em outras formas, a natureza é produzida, mas não inteiramente por humanos, é uma co-construção entre humanos e não humanos<sup>5</sup> (Ibid., p. 462).

Para Haraway, a visão da natureza como uma espécie de jardim originário idílico maculado irreversivelmente por uma humanidade predatória responde a um projeto ideológico moderno perigoso, mesmo quando tal perspectiva é usada para salvaguardar e proteger “a natureza”. Para ela, o “naturalismo transcendental (...) recusa um mundo cheio de agências cacofônicas e se contenta com uma imagem-espelho repetitiva que apenas finge promover diferença”<sup>6</sup> (Ibid., p. 462). Há, assim, um paralelismo importante na crítica que Hewitt (2005) faz dos discursos que idealizam o corpo somático na dança, com a crítica feita por Haraway (2020) sobre a visão essencialista que pode derivar do discurso biológico.

É na ficção científica que Donna Haraway encontra as pistas para essa nova percepção das interações do mundo vivo (orgânico e inorgânico). “A ficção científica está genericamente preocupada com a interpenetração de fronteiras entre sujeitos problemáticos e outros inesperados e com a exploração de mundos possíveis em um contexto estruturado pela tecnociência transnacional”<sup>7</sup> (Ibid., p. 466). A concepção do vivo como um conjunto de “interações permanentes entre múltiplas camadas através das quais vidas e mundos são

---

<sup>4</sup> “If organisms are natural objects, it is crucial to remember that organisms are not born; they are made in world-changing technoscientific practices by particular collective actors in particular times and places” (HARAWAY, 2020, p. 461).

<sup>5</sup> “If the world exists for us as “nature”, this designates a kind of relationship, an achievement among many actors, not all of them human, not all of them organic, not all of them technological. In its scientific embodiments as well as in other forms, nature is made, but not entirely by humans; it is a co-construction among humans and not humans” (HARAWAY, 2020, p. 462).

<sup>6</sup> “transcendental naturalism (...) refuses a world full of cacophonous agencies and settles for a mirror-image sameness that only pretends to difference” (HARAWAY, 2020, p. 462).

<sup>7</sup> “Science fiction is generically concerned with the interpenetration of boundaries between problematic selves and unexpected others and with the exploration of possible worlds in a context structured by transnational technoscience” (HARAWAY, 2020, p. 466).

construídos, humanas ou não humanas”<sup>8</sup> (HARAWAY, 2020, p. 475) é apresentada por Haraway, nesse texto, com uma perspectiva utópica, um modo de se insurgir contra visões colonizadoras de mundo que fixam um passado natural para justificar um progresso predatório. Haraway, portanto, apresenta os monstros como promessas de outros mundos possíveis.

Compreender a realidade como produzida por contágios incansáveis entre mundos, incluindo sobretudo as máquinas como coautoras daquilo que é vivo, contudo, também auxilia no reconhecimento dos sistemas operacionais do nazifascismo e de como eles engendram monstrosidades distópicas. Na ficção científica de terror que estou a erigir, as personagens são ciborgues (corpos enxertados em máquinas ou máquinas enxertadas em corpos), conectados entre si e ao mundo por uma imensa trama metálica, corporativa e digital.

## 2.1 A condição ciborgue

Não é de hoje que corpos estão produzindo máquinas e que máquinas estão produzindo corpos. Porque máquinas e corpos se engendram uns nos outros. Seja literalmente (um tanto de metal inserido na minha carne), seja performativamente (a dança dos gestos que o aparelho imprime em mim), seja metaforicamente (a assombração das engrenagens como imagens-espelho do que intuo que sou), seja social e economicamente (quando o dispositivo se impõe à minha comunicação e sobrevivência). Caminharei por entre diferentes histórias que tratam dessa antiga e promíscua relação (entre corpos e máquinas). Convoco Donna Haraway (uma vez mais) para começar.

Foi em 1985, quando o século XX já caminhava para seu fim, que Donna Haraway escreveu seu famoso "*Manifesto Ciborgue*". Manifestos costumam ser textos eloquentes – carregados da urgência em disputar uma visão de futuro. Haraway faz jus à promessa contida em seu título. Ainda que seu texto seja carregado de ironia, sua eloquência ganha tons religiosos. Ela narra o século XX como um momento mitológico, apresentando, como evidência disso, o fato de sermos monstros. Não quaisquer monstros, quimeras.

Em "*O Livro dos Seres Imaginários*", Jorge Luis Borges fala sobre a quimera. “A primeira referência à Quimera está no livro VI da *Ilíada*”, na qual se diz que ela era de “linhagem divina e que sua parte da frente era de leão, a do meio era de cabra e a de trás de serpente” (BORGES, 2008, p. 174). Através dos tempos, essa criatura fantástica não foi apenas recontada e imaginada

---

<sup>8</sup> “*permanent and multipatterned interaction through which lives and worlds gets built, human and unhuman*” HARAWAY, 2020, p. 475).

de diferentes maneiras, como foram tecidas teorias para explicar sua aparição enquanto fantasia. Borges entende que:

Melhor do que imaginá-la era transformá-la em qualquer outra coisa. Ela era excessivamente heterogênea; o leão, a cabra e a serpente (em alguns textos, o dragão) não se dispunham a constituir um único animal. Com o tempo, a Quimera tende a ser “o quimérico”; um conhecido gracejo de Rabelais (“Uma quimera, oscilando no vazio, pode comer segundas intenções?”) marca muito bem a transição. A forma incoerente desaparece e resta a palavra, para significar o impossível (BORGES, 2008, p. 175).

Ao dizer que os humanos são quimeras, Donna Haraway estaria definindo-os como concretização impossível e divina de uma heterogeneidade absurda. Entretanto, os pedaços que conformam o corpo da quimera de Haraway não são os mesmos da quimera da *Ilíada*: “no século vinte tardio, nosso tempo, um tempo mítico, nós somos todos quimeras, híbridos teorizados e fabricados de máquina e organismo; em resumo, nós somos ciborgues. O ciborgue é nossa ontologia, ele nos dá nossa política”<sup>9</sup> (HARAWAY, 1991, n.p.).

Na cosmogonia política de Haraway, a condição monstruosa ciborgue da humanidade seria um efeito colateral inevitável do colonialismo Ocidental e sua tradição (fantasiosa e predatória) de rumar em direção ao progresso. “O maior problema com os ciborgues, evidentemente, é que eles são os descendentes ilegítimos do militarismo e do capitalismo patriarcal. Mas descendentes ilegítimos são muitas vezes extremamente infiéis às suas origens”<sup>10</sup> (Ibid.). Para a autora, por mais que organismos e máquinas tenham se fundido por processos predatórios, reconhecer a condição fraturada do corpo seria uma chave fundamental para boicotar as fantasias políticas e técnicas que propulsionaram a violência sistêmica. Isso porque a noção de progresso dependeria de fantasias de origem: saímos de um lugar para poder avançar para o futuro. O ciborgue, por sua vez, “não possui história originária no sentido Ocidental”, sendo “o terrível *telos* apocalíptico da escalonada de dominações do ‘Ocidente’”<sup>11</sup> (Ibid.). Em outras palavras, os ciborgues seriam os monstros não premeditados que nasceram do acúmulo de processos históricos transcontinentais; seriam sua “ironia ‘final’”<sup>12</sup> (Ibid.).

Definir o corpo como ciborgue impossibilita compreendê-lo como território de uma verdade natural e originária, posteriormente maculada pela cultura. O corpo se torna, desde sempre, o

<sup>9</sup> “By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs. The cyborg is our ontology; it gives us our politics” (HARAWAY, 1991, n.p.).

<sup>10</sup> “The main trouble with cyborgs, of course, is that they are the illegitimate offspring of militarism and patriarchal capitalism. But illegitimate offspring are often exceedingly unfaithful to their origins” (HARAWAY, 1991, n.p.).

<sup>11</sup> “has no origin story in the Western sense”; “the awful apocalyptic *telos* of the ‘West’ escalating dominations” (HARAWAY, 1991, n.p.).

<sup>12</sup> “a ‘final’ irony” (HARAWAY, 1991, n.p.).

território de convivências híbridas e de sínteses impossíveis. “Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, **uma criatura de realidade social assim como uma criatura de ficção**”<sup>13</sup> (HARAWAY, 1991, n.p., grifo meu). O ciborgue não apenas boicota a fronteira entre máquina e organismo, mas também a fronteira entre realidade e ficção – “a fronteira entre a ficção científica e a realidade social é uma ilusão de óptica”<sup>14</sup> (Ibid.). As cadeias produtivas do capitalismo tardio, que produzem o ciborgue enquanto realidade seriam, assim, uma ficção científica de dimensões transcontinentais.

A produção moderna é como um sonho do trabalho colonizador ciborgue, um sonho que faz o pesadelo do Taylorismo soar idílico. E a guerra moderna é uma orgia ciborgue, codificada por C<sup>3</sup>I, inteligência-de-comando-controle-e-comunicação [*command-control-communication-intelligence*], um item de \$84 bilhões no orçamento de defesa de 1984 dos EUA. Eu estou criando um argumento que defende o ciborgue como uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal e como uma fonte imaginativa (...). A biopolítica de Michael Foucault é uma premonição flácida da política ciborgue (...)<sup>15</sup> (HARAWAY, 1991, n.p.).

Inspirada pela literatura de ficção científica feminista escrita por mulheres negras e latinas nos Estados Unidos da América (como Octavia Butler e Chela Sandoval), Haraway propõe que nós, ciborgues, nos organizemos na intenção de criar ficções científicas contra-hegemônicas. “Feministas ciborgues devem argumentar que ‘nós’ não queremos mais nenhuma matriz natural de unidade e que nenhuma construção é completa. A inocência, e a insistência corolária na vitimização como única base para o discernimento, já causou danos suficientes”<sup>16</sup> (Ibid.).

Em 2016, aconteceu a 3ª Bienal de *Design* de Istambul. O evento se baseou na seguinte máxima: “O *design* é sempre o *design* do humano”<sup>17</sup> (AXEL, N. et al., n.p.). Os textos curatoriais defendiam que “nós sempre fomos continuamente remodelados pelos artefatos que modelamos”<sup>18</sup> (Ibid.). Não haveria, portanto, uma humanidade anterior à produção de tecnologia. A forma como agimos seria sempre reinventada por cada novo dispositivo que desenvolvemos. Criar um novo dispositivo significaria disparar um processo imprevisível de

<sup>13</sup> “A cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction” (HARAWAY, 1991, n.p.).

<sup>14</sup> “the boundary between science fiction and social reality is an optical illusion” (HARAWAY, 1991, n.p.).

<sup>15</sup> “Modern production seems like a dream of cyborg colonization work, a dream that makes the nightmare of Taylorism seem idyllic. And modern war is a cyborg orgy, coded by C<sup>3</sup>I, command-control-communication-intelligence, an \$84 billion item in 1984’s US defense budget. I am making an argument for the cyborg as a fiction mapping our social and bodily reality and as an imaginative resource (...). Michael Foucault’s biopolitics is a flaccid premonition of cyborg politics (...)” (HARAWAY, 1991, n.p.).

<sup>16</sup> “Cyborg feminists have to argue that ‘we’ do not want any more natural matrix of unity and that no construction is whole. Innocence, and the corollary insistence on victimhood as the only ground for insight, has done enough damage” (HARAWAY, 1991, n.p.).

<sup>17</sup> “Design is always design of the human” (AXEL, N. et al., n.p.).

<sup>18</sup> “we have always been continuously reshaped by the artifacts that we shape” (AXEL, N. et al., n.p.).

mutações no modo de ser humano e seu ambiente. A forma de agir das pessoas seria resultado do acúmulo dessas ininterruptas cadeias produtivas. Se concordamos que não existe humanidade sem *design*, somos forçados a perceber que fomos desde sempre quimeras – criaturas híbridas impossíveis. Dado que a humanidade não cessa de produzir tecnologia (em processos cada vez mais acelerados), os corpos seriam sínteses perturbadoramente temporárias, acontecimentos permanentemente instáveis, pequenos organismos tecnológicos em processos de mutação sem tréguas.

Escrevo esse texto já no século XXI, quase quatro décadas depois do "Manifesto Ciborgue" de Haraway. Se ali ela já pode convocar o ciborgue como a condição humana de seu tempo, o que dizer dos humanos de agora? Quando a miniaturização da tecnologia digital e a transformação das informações na principal matéria-prima capitalista faz do humano um corpo-com-celular? O celular, essa minicentral operacional através das quais modulamos nossos afetos, trabalhos e até nossas funções fisiológicas. Esse pequeno paralelepípedo que permanece desperto ao nosso lado enquanto dormimos e nos acorda pela manhã. Essa coisa leve e lisa que acariciamos incessantemente com os nossos dedos. Essa máquina inteligente que conhece nosso rosto e nossas digitais.

Paul B. Preciado, em um artigo que se debruça sobre o fenômeno narcótico do *Candy Crush Saga* – jogo de celular baseado na ordenação de caramelos digitais coloridos –, conceitua os celulares como “nossos tecno-órgãos externos” (PRECIADO, 2021, p. 84). O fato de estarem tão próximos a nós, a maior parte do tempo efetivamente colados em nosso corpo, daria a eles o poder de capturar nossas “capacidades cognitivas durante um determinado tempo”, apropriando-se de nossos “recursos libidinais, fazendo da tela uma superfície masturbatória sub-rogada” (Ibid.).

As nossas órteses celulares – que caracterizam de forma tão profunda os ciborgues que hoje somos – sequer existiam para os ciborgues de quarenta anos atrás (conceituados por Haraway). Não entendo isso como uma evidência de progresso, mas do caráter alucinado da produção de novos *designs* humanos e, portanto, de novos *designs* do humano. Numa passagem anterior do mesmo artigo, Paul B. Preciado propõe:

Somos a primeira geração da história que vive rodeada por, para não dizer imersa em, uma forma digital e virtual de realidade (internet, videogames) que constitui uma terceira natureza - e digo terceira porque a cultura do livro e dos artefatos funcionou durante os séculos como a nossa segunda natureza artificial (Ibid., p. 83).

Não são máquinas propriamente ditas as tecnologias que Preciado elenca como antecessoras dos celulares, do videogame e da internet, mas os livros e os artefatos. Uma vez mais, assim, podemos concluir que desde sempre a humanidade é ciborgue. Longe de ser mais inocente do que um celular, o livro foi também uma invenção tecnológica responsável por mutações de escala transcontinental. Sem o livro teria sido impossível a colonização do continente americano e a colonização do corpo enquanto verdade anatômica racionalizável.

Conforme narra Marilena Chauí, em “Profecias e Tempo do Fim”, Francis Bacon, considerado um dos responsáveis pela transição entre o pensamento renascentista e o pensamento moderno, entendia que a verdade estava entrançada entre dois livros: “o livro da palavra de Deus – a Sagrada Escritura” e “o livro da obra de Deus – céus, terras e mares, isto é, a Natureza” (CHAUÍ, 1998, p. 462). A empresa das grandes navegações – e o papel da imprensa e dos relatos de viagem – desempenharia o papel de tornar legível o livro da obra de Deus que era, enfim, o próprio planeta. Finda a leitura dessa obra divina, residiria, pois, o seu fim, o apocalipse.

O tempo das Grandes Navegações é promessa da nova primavera do mundo. Por isso não causará espanto que os tempos modernos – em filosofia – se abram, com o último dos renascentistas, Francis Bacon, e se encerrem, com o último dos clássicos, Isaac Newton, sob a esperança do tempo do fim, quando, no dizer do profeta Daniel, “será aberto o livro dos segredos do mundo” (Dn. 12,4) e, no dizer de João Evangelista, serão vistos “um novo céu e uma nova terra, pois o primeiro céu e a primeira terra já passaram, o mar já não existe” (Ap. 21,1) e o Senhor dirá: “Tudo está feito. Eu sou o Alfa e o Ômega, o princípio e o fim” (Ap. 21,6), momento final da abertura do Livro “escrito por dentro e por fora, de todo selado com sete selos” (Ap. 5,1) (CHAUÍ, 1998, p. 454).

Segundo Chauí, portanto, a própria ideia de apocalipse foi desenvolvida, em alguma medida, a partir do impacto cultural dos livros nas sociedades humanas europeias. O livro teria se tornado um espelho no qual o mundo inteiro estaria refletido. Se um livro tem início, meio e fim, também o mundo fatalmente teria tido um princípio e estaria fadado a acabar. Além disso, entender a “Natureza” como “livro da obra de deus” (Ibid., p. 462) produzia a impressão de que a natureza era legível – ou seja, construída por códigos passíveis de serem decodificados por humanos devidamente alfabetizados. No momento em que o código que organiza a natureza fosse decifrado, portanto, ela poderia ser dominada e explorada. Podemos então interpretar que esse “livro da natureza” era um manual. E que a natureza, portanto, era uma máquina.

Ao mesmo tempo em que as grandes expedições estavam em marcha através do globo, também marchava-se para dentro do corpo, através do desenvolvimento exponencial da anatomia enquanto disciplina científica. “Assim como a natureza, reduzida à ‘Grande

Máquina’, pôde ser conquistada e (segundo as palavras de Bacon) ‘penetrada em todos os seus segredos’, de mesma maneira o corpo, esvaziado de suas forças ocultas, pôde ser ‘capturado em um sistema de sujeição’” (FEDERICI, 2019, p. 253). A separação entre obra de Deus e palavra de Deus (os dois livros), também se aplicará à visão do humano, dividida, assim, entre corpo e intelecto. Descartes publica em 1664 "O Tratado do Homem", “um verdadeiro manual anatômico”, destinado a gerar a impressão de que “o ‘livro da natureza humana’ foi aberto pela primeira vez ou, mais provável, que uma nova terra foi descoberta e os conquistadores estão se apressando em trazer um mapa de suas veredas, em compilar a lista de seus recursos naturais e em avaliar suas vantagens e desvantagens” (Ibid., p. 249-250).

O interesse em fazer do corpo uma máquina é parte fundamental do processo de transição do regime feudal ao regime capitalista. Afinal, como Silvia Federici demonstra em "Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva", é a partir desse momento que a força de trabalho passa a se configurar enquanto mercadoria, sendo o corpo a máquina primária de sua produção.

Longe de renunciar o corpo, os teóricos mecanicistas tratavam de conceituá-lo, de tal forma que suas operações se fizessem inteligíveis e controláveis. Daí vem o orgulho (mais do que a comiseração) com que Descartes insiste que "esta máquina" (como ele chama o corpo de maneira persistente no Tratado do Homem) é apenas um autômato robô e que sua morte não deve ser mais lamentada do que a quebra de uma ferramenta (FEDERICI, 2019, p. 252).

No entanto, esse “trabalhador que vende livremente seu trabalho, ou entende seu corpo como um capital que deva ser entregue a quem oferecer o melhor preço, se refere a uma classe trabalhadora já moldada pela disciplina do trabalho capitalista”, o que vem a se concretizar “apenas na segunda metade do século XIX” (Ibid., p. 244). A demora de séculos decorre de uma resistência social concreta a esse modo de organização do trabalho, das relações econômicas e afetivas, e do próprio corpo. Foi a partir de toda uma coreografia social terrorista que essa dramaturgia do livro da natureza humana, que revela um corpo-máquina, se concretizou. Como metodologia para preparar seu "Tratado do Homem", por exemplo, Descartes visitou inúmeros matadouros para fazer vivisseções em animais. Ele defendia que os animais não possuíam alma por não terem capacidades intelectuais. Assim, não sentiam dor, que, por sua vez, existiria apenas nos seres dotados de entendimento. O impacto cultural dessa percepção do animal como máquina insensível, como um autômato, foi expressivo:

Ninguém dava importância ao fato de golpear um cachorro; com a maior indiferença lhe davam pauladas, rindo daqueles que se compadeciam de tais bestas como se elas



tivessem sentido dor de verdade. Se diziam que eram relógios, que aqueles gritos que lançavam ao ser golpeados não eram mais do que o ruído de um pequeno impulso que haviam colocado em marcha, mas que de modo algum havia neles sentimento. Cravavam os pobres bichos sobre tábuas pelas quatro patas para cortá-los em vida e ver a circulação do sangue, que era grande matéria de discussão. (ROSENFELD apud FEDERICI, 2019, p. 269).

É notório o efeito encantatório do próprio exercício da lógica científica que fez com que a evidência da dor de um bicho fosse interpretada como ruído maquinal e não como efeito da tortura aplicada no seu corpo. A ciência anatômica também se aproveitou do terror social aplicado sobre os seres humanos para dar sequência ao seu desenvolvimento. Ao longo do largo processo de cercamento das terras comunais e de implantação da lógica da propriedade privada e do trabalho assalariado, os inúmeros casos de rebelião e resistência foram reprimidos com um aumento exponencial das prisões (nas quais os encarcerados eram induzidos a regimes de trabalho forçado) e das execuções públicas. “Em todos os países da Europa do século XVI onde floresceu a anatomia, as autoridades aprovaram estatutos que permitiam que os corpos dos executados fossem usados em estudos anatômicos” (FEDERICI, 2019, p.265).

Percebe-se, pois, como há um processo de diferenciação e hierarquização formulado não apenas entre humanos e animais, mas entre os próprios humanos; dessa forma, autorizava-se que certos indivíduos exercessem domínio sobre outros. Trata-se de um dos argumentos principais de Federici. Afinal, é também neste momento que acontece o processo vertiginoso de marcação e perseguição da mulher, a caça às bruxas; bem como a estruturação da empresa escravocrata transnacional. Sem esse processo, defende a autora, o capitalismo não teria sido possível, pois não há acumulação primitiva sem a divisão entre trabalho produtivo e reprodutivo; entre trabalho assalariado e trabalho escravo.

Essa diferenciação entre sujeitos mais ou menos passíveis de exploração, a partir da visão do corpo como máquina mercantilizável, se organizou, anos depois, de uma forma perversa e inusitada pela filosofia de John Locke, considerado o pai do liberalismo. Para ele, o “corpo [é] definido como uma propriedade do sujeito, propriedade ao mesmo tempo relativa (uma vez que apenas Deus possui plenamente minha pessoa e, em consequência, meu corpo) e originária” (DORLIN, 2020, p. 154). Com Locke, realiza-se a bizarra operação a partir da qual o corpo, fixado numa origem natural (e divina), é lido como território e, portanto, como propriedade. A propriedade, em si mesma, é defendida como característica intrínseca do humano, como força da natureza e como vontade divina. “O próprio corpo funda uma propriedade completamente diferente: ao me permitir transformar a natureza, ele me autoriza a me apropriar de outros bens” (Ibid., p.154). Ao invés de introjetar-se para dentro do corpo as leis aplicadas à sociedade, é a

partir da propriedade do sujeito sobre o próprio corpo que ele garante o direito à posse de outros territórios e corpos. Em outras palavras, a propriedade se torna direito inalienável do sujeito; violar a propriedade de outro sujeito equivale “a excluir a si mesmo da humanidade, pois se trata de uma ofensa às leis da natureza e, portanto, a Deus” (DORLIN, 2020, p. 156). Caberia, assim, a cada sujeito-proprietário, salvaguardar sua propriedade (seu corpo e suas conquistas), bem como pôr-se à serviço da salvaguarda da propriedade de seus semelhantes (proprietários).

No estado de natureza de Locke, o poder de jurisdição me autoriza fazer justiça por mim mesmo (isto é, a julgar e punir) caso minha propriedade seja violada (ou ameaçada), ou caso a propriedade alheia sofra o mesmo destino. Do mesmo modo que nos oferece o direito de fruição sobre o nosso corpo e nos proclama "proprietário" desse corpo, Deus nos oferece autorização para punir, até mesmo permissão para matar, e nos proclama "juiz". Assim, é razoável e legítimo que as pessoas inflijam penas a qualquer indivíduo que atente contra sua propriedade e, portanto, contra as leis da natureza (Ibid., p. 156).

Na interpretação de Elsa Dorlin, trata-se da construção de um pacto social baseado na lógica da legítima defesa, cuja legitimidade se baseia, “em última instância, não tanto do tipo de ação de defesa, mas no próprio estatuto daquele que se defende”; em outras palavras, se baseia na definição de quem é e quem não é defensável. “Apenas os ‘Sujeitos’, sujeitos de direito, e, por isso mesmo, livres - quer dizer, apenas os ‘proprietários’ -, podem reivindicar legitimamente um poder de jurisdição, possuem o direito de se defender, bem como de defenderem uns aos outros” (Ibid., p. 155). Aquele que traiu o princípio da propriedade, assim, “declarou guerra a toda a humanidade e, portanto, pode ser destruído como um leão ou um tigre, um desses animais com os quais os homens não podem ter sociedade ou segurança”<sup>19</sup> (LOCKE apud DORLIN, 2020, p. 156).

O corpo-como-propriedade, como bem de valor mercantilizável, opera, assim, uma figura complexa de objeto-de-si-mesmo, tornando a fronteira entre sujeito e objeto absolutamente volátil; “o próprio sentido de si-mesmo-como-corpo é frequentemente ofuscado pela mercantilização”<sup>20</sup> (SHARP, 2000, p. 290). Esse processo permite que alguns sujeitos percam o direito sobre os próprios corpos, passando a ser lidos como objetos, passíveis portanto de tornar-se propriedade (do extermínio ou da exploração) de outrem;

(...) a desumanização – como forma de objetificação – é intrínseca à escravidão, normalmente caracterizada por um sentimento profundo de “morte social”. A

<sup>19</sup> No capítulo 4, irei trabalhar sobre o quão essa lógica de legítima defesa estrutura culturas nacionais milicianas. Trata-se de um elemento fundamental do fenômeno do fascismo contemporâneo no Brasil, completamente baseado no discurso em torno da autodefesa armada.

<sup>20</sup> “*the very sense of selves-as-body is frequently obscured by commodification*” (SHARP, 2000, p. 290).

escravidão é também ponto de partida para outras práticas laborais exploratórias: O serviço doméstico e o trabalho infantil, por exemplo, são frequentemente descritos como formas legalizadas de escravidão. Nesses e em outros contextos, o processo laboral pode, como contrapartida, fragmentar o corpo. Assim, na língua inglesa, os trabalhadores são frequentemente descritos como “mãos” (...). O valor social dessas e outras categorias de pessoas depende intensamente de seu valor econômico, tornando-as vulneráveis a práticas de tráfico de corpos (SHARP, 2000, p. 293).<sup>21</sup>

Silvia Federici revê o conceito marxista de “acumulação primitiva” não como uma etapa fundante do capitalismo, mas como necessidade permanente, relegada às periferias do mundo e aos corpos que habitam esses territórios. Conforme sua leitura, “o capitalismo não poderia sequer ter decolado sem a ‘anexação da América’ e sem o ‘sangue e suor’ que durante dois séculos fluíram das *plantations* para Europa” (FEDERICI, op. cit., p. 207). Reconhecer o papel central da escravidão para a consolidação capitalista importa, sobretudo, porque “periódica mas sistematicamente, sempre que o sistema capitalista se vê ameaçado por uma grande crise econômica, a classe capitalista tem que pôr em marcha um processo de ‘acumulação primitiva’, isto é, um processo de colonização e escravidão em grande escala” (Ibid., p. 207). A escravidão, assim, não tem apenas um caráter originário, ontológico, mas permanentemente estruturante do sistema capitalista:

Isso porque o que viajava com essas "exportações" não era apenas o sangue dos escravos, mas também a semente de uma nova ciência da exploração e de uma nova divisão da classe trabalhadora, pela qual o trabalho assalariado, mais que oferecer uma alternativa ao trabalho escravo, foi transformado dependente da escravidão, enquanto mecanismo para ampliar a parte não remunerada do dia de trabalho assalariado – da mesma maneira que o trabalho feminino não remunerado (Ibid., p. 209).

O Sistema Mundo integrado dependeria de esquemas produtivos que segregam a classe trabalhadora e que expõem os corpos marginalizados a esquemas ferozes de mercantilização. É a partir de uma percepção análoga que Sayak Valencia insiste na importância de que os habitantes da periferia do mundo tenham críticas sobre o Sistema Capitalista, pois são esses habitantes que sofrem os efeitos mais *hard core* desse regime, dado que é nesses contextos que o capitalismo global não consegue se camuflar como capital de “puro giro”, sendo evidente sua dependência do sangue e das vísceras dos corpos-não-proprietários. Nesses contextos é que pessoas são vulnerabilizadas a ponto de seus corpos perderem até mesmo seu valor utilitário

---

<sup>21</sup> "(...) *dehumanization – as a form of objectification – is intrinsic to enslavement, often characterized by a profound sense of ‘social death’*. Slavery is also the point of departure for other exploitative labor practices: Domestic service and child labor, for example, are frequently described as legalized forms of enslavement. In these and other contexts, the labor process may, in turn, fragment the body. Thus, in English, workers have long been referred to as ‘hands’ (...). The social worth of these and other categories of persons depends heavily on their economic value, so they may also fall prey to forms of body trafficking" (SHARP, 2000, p. 293).

como “máquina” – como força de trabalho mercantilizável em potencial; passando a serem vistas como um corpo-matéria-prima, a ser traficado como produto primário (conforme já enunciado por Sharp acima). Nas palavras de Sayak Valencia, são:

Corpos concebidos como produtos de intercâmbio que alteram e rompem as lógicas do processo de produção do capital, e que subvertem seus termos ao tirar do jogo a fase da produção de mercadoria, substituindo-a por uma mercadoria encarnada literalmente pelo corpo e pela vida humana, através de técnicas predatórias de violência extrema como o sequestro ou o assassinato por encomenda (VALENCIA, 2010, p. 15).<sup>22</sup>

Atualmente, cabe dizer, é de dentro dos circuitos integrados dos corpos-com-celulares, através dos seus canais mais profundos [a *deep web*], que esses corpos-matéria-prima são traficados. Ou seja, traficar ou ser traficado é uma perspectiva potencial de qualquer ciborgue – a escravidão na palma de suas mãos. Os celulares, em sua função de órtese, potencializam o corpo-máquina, o corpo-mercadoria, o corpo-proprietário. Em outras palavras, potencializam a vinculação do seu corpo-hospedeiro com todo o rastro escravocrata de acumulação primitiva que conforma os próprios celulares como possíveis. Como se sabe, é também na periferia do mundo onde se organiza a extração da matéria-prima e as linhas de montagem nas quais se produzem os celulares, através de regimes de trabalho violentíssimos, com mão de obra escrava e infantil; trabalhos realizados por corpos que têm como último de sobrevivência viver na iminência da morte, na base da pirâmide da humanidade ciborgue.

Em seu artigo “Novas Ciências: Feminismo Ciborgue e Metodologia dos Oprimidos”, Chela Sandoval, uma das referências citada por Haraway, defende que “as gentes colonizadas das américas já haviam desenvolvido, como requisito indispensável para sobreviver à dominação durante os últimos trezentos anos, as habilidades ciborgue necessárias para sobreviver sob essas condições tecno-humanas”<sup>23</sup> (SANDOVAL, 2004, p. 82) – entrando em consonância com o que venho tentando desenhar aqui, sobre uma larga historicidade do corpo-máquina, muito anterior ao advento da eletrônica. Como forma de marcar a vida ciborgue como resultante das estratégias de sobrevivência da classe trabalhadora, Sandoval escreve, no início de seu texto:

---

<sup>22</sup> *"Cuerpos concebidos como productos de intercambio que alteran y rompen las lógicas del proceso de producción del capital, y que subvierten los términos de éste al sacar del juego la fase de producción de la mercancía, substituyéndola por una mercancía encarnada literalmente por el cuerpo y la vida humana, a través de técnicas predatorias de violencia extrema como el secuestro o el asesinato por encargo"* (VALENCIA, 2010, p.15).

<sup>23</sup> *"las gentes colonizadas de las américas ya habían desarrollado, como requisito indispensable para sobrevivir bajo dominación durante los últimos trescientos años, las habilidades cyborg necesarias para sobrevivir bajo estas condiciones tecno-humanas"* (SANDOVAL, 2004, p.82).

Começo homenageando os músculos e os tendões dos trabalhadores que se exaurem nas repetições exigidas nos armazéns, nas cadeias de montagem, nas células administrativas e nas redes de informática que mantém em funcionamento as grandes empresas eletrônicas século XX tardio. Esses trabalhadores conhecem a dor da união da máquina com o tecido corporal, as condições robóticas e – no século XX tardio – as condições ciborgue sobre as quais a noção de agência humana deve adotar novos significados. Uma porcentagem alta desses trabalhadores que não estão nos setores administrativos, mas em setores desqualificados, é composta de gente estadunidense de cor, indígenas das américas, ou descendentes daqueles que foram traídos como escravos ou serventes temporais, incluindo os que migraram aos Estados Unidos com a esperança de uma vida melhor enquanto iam se integrando à uma sociedade hierarquizada embasada em critérios de raça, gênero, sexo, classe, língua e posição sexual. A vida ciborgue – a vida de quem trabalha virando hambúrgueres e falando o dialeto ciborgue do McDonalds – é uma vida para a qual os trabalhadores do futuro devem preparar-se em pequenas formas cotidianas<sup>24</sup> (SANDOVAL, 2004, p. 82).

Em seu texto, Sandoval faz eco às proposições de Haraway, ao mesmo tempo em que alerta para os riscos da proposta terminar obliterando o quão “a consciência ciborgue” é “a encarnação tecnológica de uma forma particular e específica de consciência opositiva” que Chela Sandoval nomeia de “feminismo do Terceiro Mundo estadunidense”<sup>25</sup> (Ibid., p. 83). Ou seja, seriam modos de sobrevivência desenvolvidos pela classe trabalhadora explorada em contexto colonial. Essa “consciência opositiva”, essa resistência, é disputada por ela em sua dimensão utópica; mas também pode ser vista através de uma perspectiva bastante pragmática, sendo uma consciência nascida do desenvolvimento de metodologias para não morrer, criadas pela classe trabalhadora racializada.

Gostaria de chamar a atenção para o alerta que Sandoval faz, ao fim da citação acima: a vida ciborgue da classe trabalhadora precarizada no final do século XX, no Terceiro Mundo estadunidense, seria modelo para a vida dos trabalhadores do futuro de forma geral – o que de fato ecoa com o modo como sistemas econômicos transcontinentais vêm estruturando relações profissionais, já agora, no século XXI, baseados em vínculos laborais inexistentes, definidos em contratos frágeis feitos em aplicativos de celular.

---

<sup>24</sup> *“Comienzo rindiendo homenaje a los músculos y tendones de los trabajadores que se agotan en las repeticiones exigidas en los almacenes, las cadenas de montaje, las células administrativas y las redes informáticas que mantienen en funcionamiento las grandes firmas electrónicas de finales del siglo XX. Estos trabajadores conocen el dolor de la unión de la máquina y el tejido corporal, las condiciones robóticas y – a finales del siglo XX – las condiciones cyborg bajo las cuales la noción de agencia humana debe adoptar nuevos significados. Un alto porcentaje de estos trabajadores que no están en el sector administrativo sino en sectores descualificados lo compone gente estadunidense de color, indígenas de las américas, o descendientes de aquellos que fueron traídos como esclavos o sirvientes temporales; incluyendo a quienes migraron a los Estados Unidos con la esperanza de una vida mejor mientras iban integrándose en una sociedad jerarquizada sobre la base de criterios de raza, género, sexo, clase, lengua, y posición social. La vida cyborg – la vida de quien trabaja volteando hamburguesas y habla el dialecto cyborg de McDonalds – es una vida para la que los trabajadores del futuro han de prepararse en pequeñas formas cotidianas”* (SANDOVAL, 2004, p. 82).

<sup>25</sup> *“la consciencia cyborg”; “la encarnación tecnológica de una forma particular y específica de consciencia opositiva”; “feminismo del Tercer Mundo estadunidense”* (SANDOVAL, 2004, p. 83).



Os celulares, esses pequenos artefatos leves e luminosos, com *designs* lisos e arredondados, exemplificam de forma precisa aquilo que Sayak Valencia (2018) – a partir de Beatriz Colomina – nomeou de violência cosmética: um sistema mercadológico e social predatório baseado em estratégias decorativas que camuflam e mascaram os rastros de sangue e de exploração que erigiram aparelhos, plataformas e imagens. Os corpos-com-celulares seriam os habitantes e os produtores desse “contexto de cosmetização da desigualdade e apelação ao extremo à vida *freelance*”<sup>26</sup> (VALENCIA, 2018, p. 242).

“A miniaturização revelou ser uma questão de poder; o pequeno não é tão bonito quanto preeminentemente perigoso, como um míssil guiado”<sup>27</sup>, já havia alertado Donna Haraway (HARAWAY, 1991, n.p.) na década de oitenta do século XX. Ela segue:

Nossas melhores máquinas são feitas de luz solar; elas são completamente leves e limpas, porque elas não são nada além de sinais, ondas eletromagnéticas, um pedaço de um espectro, e essas máquinas são eminentemente portáteis, móveis – uma matéria de imensa dor em Detroit e no Singapura. Pessoas não estão nem perto de serem tão fluidas, sendo ao mesmo tempo materiais e opacas. (...) A ubiquidade e invisibilidade dos ciborgues é precisamente a razão pela qual estas máquinas solares são tão mortíferas. Elas são difíceis de ver tanto politicamente quanto materialmente<sup>28</sup> (Ibid., n.p.).

Quanto menor, portátil e digital se torna um aparelho, na visão de Haraway, mais difícil é reconhecer as cadeias produtivas que o erigiram. Ou seja, mais se invisibilizam as vidas precárias dos trabalhadores terceiro-mundistas que caem na esteira produtiva dessas máquinas fascinantes. Também mais difícil se torna reconhecer de que maneira essas “tecnologias da comunicação e biotecnologias” estão redesenhando os corpos, fazendo com que “os organismos” deixem “de existir como objetos de conhecimento, dando lugar aos componentes bióticos, isto é, tipos especiais de dispositivos de processamento-de-informações”<sup>29</sup> (Ibid., n.p.). Essas máquinas-de-luz-solar não apenas dissolveriam (numa operação mágica violenta) a história de sangue e dor que as criou, quanto dissipariam em cada um de seus proprietários/usuários/hospedeiros o reconhecimento das fronteiras de seus próprios corpos.

---

<sup>26</sup> “*contexto de cosmetización de la desigualdad y apelación en extremo a la vida freelance*” (VALENCIA, 2018, p. 242).

<sup>27</sup> “*Miniaturization has turned out to be about power; small is not so much beautiful as pre-eminently dangerous, as in cruise missiles*” (HARAWAY, 1991, n.p.).

<sup>28</sup> “*Our best machines are made of sunshine; they are all light and clean, because they are nothing but signals, electromagnetic waves, a section of a spectrum, and these machines are eminently portable, mobile – a matter of immense pain in Detroit and Singapore. People are nowhere near so fluid, being both material and opaque (...) The ubiquity and invisibility of cyborgs is precisely why these sunshine-belt machines are so deadly. They are as hard to see politically as materially*” (HARAWAY, 1991, n.p.).

<sup>29</sup> “*Communication technologies and biotechnologies*”; “*organisms have ceased to exist as objects of knowledge, giving way to biotic components, i.e., special kinds of information-processing devices*” (HARAWAY, 1991, n.p.).

As “tecnologias de comunicação e as biotecnologias”, elencadas por Haraway como agentes-produtores de uma humanidade-ciborgue distópica, são organizações diretamente engendradas do expansionismo colonial e do cientificismo mecanicista. Lembremos que é de forma simultânea e espelhada que se desenvolveram tanto as tecnologias para a exploração do planeta, quanto as tecnologias para a exploração do corpo. São metodologias coextensivas e codependentes. Explorarei essa simultaneidade vertiginosa de escalas (da dimensão planetária à dimensão microscópica) ao longo de todo o trabalho. Como veremos, as tecnologias da comunicação irão se apoiar de forma bastante explícita em procedimentos desenvolvidos pela colonização; e o desenvolvimento da biomedicina não apenas espelha, mas sustenta, esse processo. O Raio-X, por exemplo, foi uma tecnologia biomédica que provocou impactos culturais e corporais gigantescos, incluindo o desenvolvimento da linguagem pornográfica (COLOMINA, 2019; PRECIADO, 2020; SHARP, 2000). A imagem do Raio-X, ao mesmo tempo que se apresenta como uma emissária da verdade estrutural do corpo, desfaz completamente sua opaca concretude material: esquarteja, dota de transparência e insere uma aura azulada e etérea ao corpo. Conforme Lesley A. Sharp:

O poder das tecnologias visuais reside em sua habilidade sinistra de tornar o corpo transparente e, assim, facilmente penetrável; além disso, elas transformam profundamente os meios pelos quais nós “mapeamos” (...) e, portanto, percebemos corpos, pessoas e em última instância a nós mesmos<sup>30</sup> (SHARP, 2000, p. 300).

Os celulares ainda não possuem tecnologia de Raio-X. Mas são poderosos dispositivos visuais. Podemos pensar que, assim como eles atuam como uma órtese que expande as potencialidades técnicas do corpo, também funcionam como um *slasher* ou açougueiro, fragmentando e desrealizando o corpo. Os celulares incentivam uma hierarquização das partes corporais de seus hospedeiros, privilegiando suas mãos, olhos, ouvidos e bocas. Bem como estimulam em seus hospedeiros o desejo de transformarem a si mesmos em imagens, fragmentando e emoldurando seus corpos, que passam a existir apenas como bustos (em videoconferências ou *selfies*).

Relembro como Sharp comentou o fato de ser comum isolar as mãos para que sirvam de metáfora corporal para classificar a função social dos trabalhadores na economia capitalista. Tal gesto linguístico indica como não é conferido, aos trabalhadores, poder de agência ou

---

<sup>30</sup> “The power of visual technologies lies in their uncanny ability to render the body transparent and thus easily penetrable; furthermore, they profoundly transforms the ways in which we “map” (...) and thus perceive bodies, persons, and ultimately ourselves” (SHARP, 2000, p. 300).



espaço social para seus pensamentos, deslocamentos e afetos. Ainda que os corpos-com-celulares não sejam necessariamente parte desses grupos sociais marginalizados e descartados como matéria-prima sacrificial, seus aparelhos espelham essa fragmentação corporal (que em última medida indica uma mercantilização corporal) de seus hospedeiros. Em nossa simbiose com aparelhos, não só seríamos uma quimera de organismo e máquina, mas também uma quimera de patrão e empregado. Nas palavras de Paul Preciado:

Se René Schrér nos ensinou que as disciplinas pedagógicas desenvolvidas durante a modernidade serviram para colocar a mão masturbadora para escrever e trabalhar, percebemos agora que as novas disciplinas digitais põem a mão escritora e trabalhadora do fordismo para masturbar a tela do capitalismo cognitivo (PRECIADO, 2021, p. 85)

O corpo, mesmo quando inteiramente exaurido, desrealizado, espectralizado, ou desmembrado – mesmo quando feito máquina, mesclado às suas órteses técnicas – não deixa de ocupar um território de centralidade dentro dos modos de operações capitalistas. “No centro encontra-se o corpo, peça essencial do movimento dos poderes, lugar privilegiado da desconstrução de tais poderes e símbolo por excelência da dívida de todas as comunidades humanas, herdada involuntariamente e que nunca podemos totalmente apurar” (MBEMBE, 2014, p. 291). Compreender essa centralidade do corpo, na definição de Mbembe, é também compreender a si mesmo como herdeiro de uma dívida. Em outras palavras, as experiências vividas no corpo derivam de acúmulos históricos dos quais não podemos nos isentar. E se a humanidade é construída junto às naturezas derivadas de suas invenções tecnológicas, as máquinas também fazem parte dessa herança, dessa dívida pela qual temos que responder.

Um corpo ciborgue não é inocente; (...) A máquina não é uma coisa a ser animada, cultuada, dominada. A máquina somos nós, nossos processos, um aspecto da nossa corporificação. Nós podemos ser responsáveis pelas máquinas; elas não nos dominam ou ameaçam. Nós somos responsáveis pelos limites, nós os somos”<sup>31</sup> (HARAWAY, 1991, n.p.).

O que consistiria, contudo, se responsabilizar pelas máquinas e não se sentir ameaçado por elas? Mesmo quando (e talvez sobretudo) se entenda que a máquina é o próprio corpo? Talvez

---

<sup>31</sup> “A cyborg body is not innocent; (...) The machine is not an it to be animated, worshipped, dominated. The machine is us, our processes, an aspect of our embodiment. We can be responsible for machines; they do not dominate or threaten us. We are responsible for boundaries, we are they” (HARAWAY, 1991, n.p.).

se trate mais de aprofundar as questões como dúvidas do que de respondê-las. Para cair um pouco mais fundo no abismo do corpo, sigo no rastro de Mbembe:

(...) a virtude principal do corpo não reside no esplendor simbólico, do qual ele seria o lar. Não reside na sua constituição enquanto zona privilegiada da expressão do sentido. (...) O corpo está vivo na medida em que seus órgãos se exprimem e funcionam. Esta exibição dos órgãos, a sua maleabilidade e o seu poder mais ou menos autônomo que fazem com que só haja corpo fantasmático. O sentido do corpo está estritamente ligado a estas funções alucinatórias (MBEMBE, 2014, p. 247).

O funcionamento autônomo dos órgãos, em seu trabalho de manter o corpo vivo, para Mbembe, não o torna menos misterioso. Ao contrário: suas operações ininterruptas – o fato dele funcionar “sem mim”, sem minha agência – seriam indício de uma força fantasmática animada. Ou seja, aquilo que no corpo se assemelha a uma engrenagem, sua força de propulsão irracional, seria o que há de mais apavorante no corpo.

Os automatismos do corpo também apavoraram Descartes. Abrir o livro da natureza humana e reconhecer o corpo como uma máquina, ainda que fosse um atestado de controle do engenho humano sobre a matéria, era também perturbador. Se um cachorro é igual a um relógio por ser um autômato, por que seria diferente com os seres humanos? As paixões, as faculdades baixas do ser humano, fruto de seu automatismo, de seu lado animal, eram para Descartes algo pavoroso, uma besta-fera que habita o próprio corpo e precisa ser vigiada, controlada e domada. Em seu livro, "As Paixões da Alma" (1650), ele narra a batalha do ser humano consigo mesmo “quase em termos militares, apelando para nossa necessidade de ser valentes e obter as armas adequadas para resistir aos ataques de nossas paixões” (FEDERICI, 2019, p. 271). Ou seja, considerar o corpo como autômato exigia que o sujeito se tornasse um domador-de-si-mesmo – era necessário apossar-se do corpo com as faculdades superiores, para que o autômato não agisse por conta própria de maneira imoral.

O termo fantasmagoria, curiosamente, surgiu pela primeira vez para nomear efeitos alucinatórios produzidos por máquinas. A palavra

teve sua origem na Inglaterra em 1802, como o nome de uma exibição de ilusões ópticas produzidas por lanternas mágicas. Descreve uma aparência de realidade que engana os sentidos por meio da manipulação técnica. E assim como no século XIX se multiplicaram as novas tecnologias, também se multiplicou o potencial para os efeitos fantasmagóricos<sup>32</sup> (BUCK-MORSS, 2018, p. 169).

---

<sup>32</sup> “*tuvo su origen en Inglaterra en 1802, como el nombre de una exhibición de ilusiones ópticas producidas por lanternas mágicas. Describe una apariencia de realidad que engaña los sentidos por medio de la manipulación técnica. Y así como en el siglo XIX se multiplicaron las nuevas tecnologías, también se multiplicó el potencial para los efectos fantasmagóricos*” (BUCK-MORSS, 2018, p. 169).



Reconhecer as máquinas como produtoras de alucinação indica como o desenvolvimento tecnológico foi acompanhado de inseguranças. Reconhecia-se que as máquinas tinham poderes hipnóticos, encantatórios. Intuíam-se que utilizar uma máquina não era apenas manipulá-la, mas dispor o seu corpo a um processo de possessão.

Pensando através dessa trilha, dotar o corpo de órteses e próteses tecnológicas é exponenciar seus automatismos – aumentar as “ilusões ópticas”, as alucinações, que são efeitos colaterais dessas engrenagens. A humanidade ciborgue, ao reinventar o que é humano a cada novo *design* desenvolvido, povoaria o mundo também de uma sorte infinita de novas assombrações.

É interessante que Mbembe tenha usado o termo "fantasmático", pelo fato da palavra ter nascido no XIX, que é justamente o momento em que, segundo o autor, se consolida efetivamente a "razão racista", a partir do desenvolvimento e especialização das disciplinas acadêmicas como a biologia, a antropologia, a sociologia e a psiquiatria. Nesse período, boa parte da pesquisa científica cumpria o papel de gerar um novo campo argumentativo para renovar velhos padrões de sujeição e dominação.

Rae Beth Gordon demonstra, em seu livro “*Dances with Darwin*” [Danças com Darwin] (2016), o quanto – na passagem do século XIX ao XX, um século antes do Manifesto de Haraway – as teorias científicas tiveram um impacto popular gigantesco, sobretudo a "Teoria da Evolução" de Darwin, através de sua divulgação na imprensa e nos recém-nascidos contextos de entretenimento de massas. A imaginação de que a sociedade estaria imersa (junto às outras espécies) em processos evolutivos continuados, gerou ansiedade quanto aos destinos da humanidade. Dessas ansiedades nasceram inúmeras correntes pseudocientíficas como o darwinismo social e a eugenia, dedicadas a colocar o homem branco europeu de classe média e alta no topo da cadeia evolutiva. Essas ideias não se reduziam a uma análise do presente, mas a tentativas de calcular e arquitetar os melhores rumos para a espécie humana, construindo seu progresso biossocial. Não apenas o corpo enquanto matéria fazia parte desses estudos, mas seu movimento, sua gestualidade, seus hábitos culturais. Nesse contexto, os automatismos também foram observados com fascínio e desconfiança na medida em que pareciam comprovar potenciais conexões entre o ser humano e seus antepassados mais primitivos, supostamente revelando comportamentos transportados à contemporaneidade humana por atavismo.

Tal universo de projeções mentais gerava também, em contrapartida, um medo de se caminhar para trás, de perder o bonde da evolução; o medo da degeneração da espécie. Um dos riscos dessa degeneração conectava-se aos estudos psiquiátricos em torno da neurastenia, uma patologia que assolava sobretudo indivíduos masculinos das classes média e alta europeias, que, como efeito da vida urbana e industrial, sofriam uma perda considerável de energia vital. Ao

mesmo tempo em que sujeitos racializados eram marcados como menos evoluídos – portanto, menos adaptados ao meio e em vias de desaparecimento – eram também invejados porque, acreditava-se, possuíam maior vitalidade.

Assim nascem os movimentos vitalistas, que buscavam meios de injetar ares enérgicos renovados na civilização decadente. Os automatismos, na mesma medida em que pareciam perigosos, também passaram a ser vistos como evidências de que o corpo teria estocado em si mesmo (em algum lugar profundo e verdadeiro) sua vitalidade ancestral. Teorias como as de Henri Bergson, que propunha que a risada seria “simplesmente um mecanismo colocado em nós pela natureza ou, o que é quase a mesma coisa, pelo nosso acúmulo de conhecimento na vida social”<sup>33</sup> (BERGSON apud HEWITT, 2005, n.p.), são fruto desse momento. Conforme a compreensão de Andrew Hewitt, Bergson lia o riso como uma comprovação de um automatismo, sim, mas de um automatismo capaz de gerar uma forte e espontânea coesão social; “essa conexão entre o mecânico e o espontâneo indica uma nova fase do vitalismo, alcançando a ‘tecnologia’”<sup>34</sup> (HEWITT, 2005, n.p.).

A cultura (popular e erudita) foi extremamente marcada por essa atmosfera. Conforme Gordon exemplifica, inúmeros artistas que vieram a conformar as expressões de vanguarda sentiam-se responsáveis pela missão de injetar vitalidade na humanidade decadente. No romance “*Le Surmâle*” [O Supermacho] de Alfred Jarry (1901), o protagonista André Marcueil é descrito como “um representante aperfeiçoado da evolução das espécies”, que está “comprometido no combate com seu desejo sexual (que ele chama de ‘a revolta da Besta’) através do exercício físico. Mais tarde, a ‘besta’ a ser derrotada é a máquina: o dinamômetro”<sup>35</sup> (GORDON, 2016, n.p.). Nas palavras de Jarry: “para o homem sobreviver é absolutamente necessário que ele seja mais forte do que as bestas... Uma simples adaptação ao meio... Esse é o primeiro homem do futuro”<sup>36</sup> (JARRY apud GORDON, 2016, n.p.). A competição pela superioridade dos homens em relação às “bestas” parte, em Jarry, do reconhecimento da potência vital dos animais e das máquinas e do desejo de emulá-las. Em certo sentido, para ele, “o progresso moderno na realidade equivaleria ao atavismo”<sup>37</sup> (GORDON, 2016, n.p.).

---

<sup>33</sup> “*is simply the result of a mechanism set up in us by nature or, what is almost the same thing, by our long acquaintance with social life*” (BERGSON apud HEWITT, 2005, n.p.).

<sup>34</sup> “*This linkage of the mechanic and the spontaneous indicates a new phase of vitalism passing over into ‘technology’*” (HEWITT, 2005, n.p.).

<sup>35</sup> “*a perfected representative of the evolution of the species*”; “*he engaged in combat with his sexual desire (which he calls “the revolt of the Beast”) through physical exercise. Later, the “beast” to be defeated is a machine: a dynamometer*” (GORDON, 2016, n.p.).

<sup>36</sup> “*For man to survive is absolutely necessary that he be stronger than the beasts... A simple adaption to the milieu... This man is the first men of the future*” (JARRY apud GORDON, 2016, n.p.).

<sup>37</sup> “*modern progress in fact be the equivalent of atavism*” (GORDON, 2016, n.p.).

São proposições muito semelhantes a essas que motivaram, já no início do século XX, o movimento futurista. No "Manifesto Futurista", Filippo Tommaso Marinetti reconhecia “analogias profundas entre a humanidade, o mundo animal, o mundo vegetal e o mundo mecânico”, que deveriam ser potencializadas através de uma “hilaridade imparável”<sup>38</sup> (MARINETTI apud GORDON, 2016, n.p.). A proposta estava imbuída de uma “fascinação com o mecânico”<sup>39</sup> (GORDON, 2016, n.p.); uma fascinação pelo modo como as máquinas poderiam gerar aceleração, estupor e vitalidade no corpo. “De fato, Marinetti escreveu: ‘à psicologia se opõe o que eu chamo de fisicofolia’”<sup>40</sup> (GORDON, 2016, n.p.). Como é conhecido, o movimento futurista estabeleceu alianças concretas com o fascismo; e independente do quão o fascismo adotou ou não suas proposições dentro do campo da produção artística, existem muitas semelhanças com esses princípios, na forma como se organizaram as coreografias sociais nos contextos desses regimes.

A visão das máquinas como recurso para dar uma descarga elétrica na sociedade, com a finalidade de exacerbar suas paixões, é fundamental para a consolidação do regime nazista. Em seu discurso final no julgamento de Nuremberg, Albert Speer, arquiteto-chefe e ministro do armamento do Terceiro Reich, declarou:

A ditadura de Hitler foi a primeira ditadura de um Estado industrial, uma ditadura que, para dominar seu próprio povo, serviu-se com perfeição de todos os meios técnicos... dito isto, não se pode responsabilizar unicamente a personalidade de Hitler pelos acontecimentos criminosos desses anos. A desmedida de seus crimes poderia também se explicar pelo fato de que, para cometê-los, Hitler foi o primeiro a saber servir-se dos meios oferecidos pela técnica (SPEER apud VIRILIO, 2005, p. 137).

O uso da tecnologia pelo nazismo não se deu apenas através dos recursos desenvolvidos para o extermínio de milhões de pessoas, mas também para gerar a adesão popular ao regime em larga escala. Pode-se dizer, assim, que havia uma compreensão bastante latente sobre o quão a humanidade é produzida por suas próprias invenções tecnológicas, e uma intenção consciente de mergulhar nas possibilidades experimentais desse *design* do humano. Ou seja, de laboratoriar (sem nenhuma fronteira ética) as possibilidades de ação da humanidade ciborgue. Desde o princípio, Joseph Gobbels, “ex-jornalista que se tornou chefe de propaganda” (VIRILIO, 2005, p. 56) do Reich, buscou investir nos efeitos sociais delirantes da tecnologia:

---

<sup>38</sup> “*profound analogies between humanity, the animal world, the vegetable world and the mechanical world*”; “*unstoppable hilarity*” (MARINETTI apud GORDON, 2016, n.p.).

<sup>39</sup> “*fascination with the mechanical*” (GORDON, 2016, n.p.).

<sup>40</sup> “*Indeed, Marinetti writes: ‘to psychology it opposes what I call physico-folie’*” (GORDON, 2016, n.p.).

Ele facilitou a ascensão de Hitler ao poder enviando cerca de 50 mil discos de propaganda fascista a todos os lares alemães que disponham de um fonógrafo, impondo aos diretores de sala de cinema, muitas vezes pela violência, a projeção de curtas-metragens ideológicas e, por fim, colocando aparelhos de rádio alcance de todos os bolsos assim que chegou ao Ministério (VIRILIO, 2005, p. 56).

Eram ciborgues (corpos-com-fonógrafos; corpos-com-rádios) aqueles que formavam as multidões nazistas, alimentados pelo tesão provocado pela pulsão cinética de suas máquinas alucinógenas elevadas à máxima potência.

Até agora, elenquei para o tecido dessa reflexão três elaborações diferentes do corpo-como máquina que foram fundamentais para o desenvolvimento do capitalismo: a primeira, mecanicista; a segunda, liberal; e a terceira, fascista. É fundamental que eu diga que essas elaborações não foram (nem serão) as únicas teorias que associaram corpos e máquinas com o propósito ideológico de promover controle social, bem como dizer que elas não foram solucionadas ou se esgotaram temporal e geograficamente. Ao contrário, independente de serem contraditórias em inúmeros aspectos, elas sabem coexistir perfeitamente na estruturação brutal e esquizofrênica do poder. Farei um exercício didático de síntese e separação dessas três elaborações do corpo-como-máquina, não como quem desenha uma linha do tempo, mas como quem puxa três fios distintos de um novelo emaranhado.

A primeira, mecanicista, parte do corpo-autômato como justificativa e instrumentalização para sujeitar o corpo ao trabalho escravo e assalariado, transformando-o em mercadoria; os aspectos fantasmáticos dos mecanismos corporais são vistos com receio por parecerem revelar paixões que poderiam levar à indisciplina e ao descontrole. O bom uso do corpo na organização social exige, portanto, colocá-lo sob permanente vigilância.

A segunda, liberal, se apoia na ideia de um sujeito de direitos que possui inteiramente o próprio corpo, tendo total e absoluto domínio sobre ele, o que lhe dá o direito de expandir esse domínio para além de seus próprios limites corporais. Nesse caso, os aspectos fantasmáticos do corpo são reconhecidos nos corpos-não-proprietários, que abandonam a humanidade em ações tidas como bestiais e, como restos e excedentes não desejáveis, deveriam ser exterminados por aqueles que recebem o dom da violência justificável (os proprietários).

A terceira, fascista, abraça experimentações de engenharia social a partir da fusão do corpo com a tecnologia – sobretudo apostando na criação e profusão de máquinas de efeito alucinógeno. Nesse caso, as fantasmagorias fazem parte do modo de ação e perpetuação do poder que passa, intencionalmente, a produzir o real como puro delírio.

Após a queda dos regimes fascistas, o capitalismo tardio, ao invés de negar, abraçou proposições fascistas de arquitetura social, dando sequência e fôlego à sua dimensão experimental, fazendo esgarçar definitivamente “a fronteira entre a ficção científica e a realidade social” (HARAWAY, 1991, n.p.). Com a carne mesclada aos aparelhos eletrônicos e aos mundos digitais, os ciborgues cada vez mais se alimentam das necessidades mais imediatas de suas paixões, entregando-se aos delírios ficcionais de suas máquinas.

Na tradição feminista, a não-ontologia é um grito contra-hegemônico que quer dinamitar “a mulher” enquanto verdade estanque, cultural ou biológica. No caso dos ciborgues da tecnocracia capitalista - que são efeito colateral de políticas predatórias - ontologias biológicas e judaico-cristãs são utilizadas para paralisar o corpo, ao mesmo tempo em que máquinas delirantes são ativadas para permanentemente apagar as memórias coletivas. Ou seja, os processos históricos e sociais desvanecem em favor de uma ficção libidinal em permanente mutação. A partir de então, qualquer corpo (inclusive o próprio corpo) pode ser dinamitado (fragmentado *ad infinitum*) em nome da ficção mais excitante do momento.

Este novo homem, sujeito do mercado e da dívida, acha-se um puro produto do acaso natural. (...) Apenas um entre os outros animais não tem nenhuma essência própria a proteger ou salvaguardar. Não tem, *a priori*, nenhum limite para a modificação da sua estrutura biológica e genética. (...) é um indivíduo aprisionado no seu desejo. A sua felicidade depende quase inteiramente da capacidade de reconstruir publicamente a sua vida íntima e de oferecê-la no mercado como um produto de troca. Sujeito neutro e econômico absorvido pela dupla inquietação exclusiva da sua animalidade (a reprodução biológica da sua vida) e da sua coisificação (usufruir dos bens desse mundo), este homem-coisa, homem-máquina, homem-código e homem-fluxo, procura antes de mais nada regular a sua conduta em função das normas de mercado, sem hesitar em se auto-instrumentalizar para otimizar sua quota-parte de felicidade. (MBEMBE, 2014, p. 14-15)

É também a partir de uma experimentação social radical na potencialização dos efeitos da tecnologia na produção do humano, que, hoje, o nazifascismo recobrou seu antigo vigor popular em escala global (também no Brasil). É a partir da energia vital que corre entre cada pequeno paralelepípedo, luminoso e vibratório, acoplado em cada corpo, que se formam multidões gritando desejos tão violentos quanto absurdos. É também através da absurda aceitação dessa herança tecnológica carregada de rastros genocidas e escravocratas nada ficcionais, que se abrem as portas para que ciborgues fascistas ou profascistas transitem com fluidez pelas mais bizarras “tanatofilias”<sup>41</sup> (VALENCIA, 2010, p. 148).

---

<sup>41</sup> Sayak Valencia utiliza o termo “tanatofilia” para definir “o gosto pela espetacularização da morte nas sociedades hiperconsumistas contemporâneas, assim como o gosto pela violência e pela destruição, o desejo de matar e a atração pelo suicídio e pelo sadismo. Preferimos esse termo no lugar de necrofilia, já que esse se entende como



Com isso não quero dizer que os humanos são seres inocentes, figuras do éden corrompidas por máquinas demoníacas (até porque elas dependem dos humanos para existir). Estou de acordo aqui com o pressuposto de que a humanidade reconstrói as suas naturezas a partir de seus inventos; e que quem tem corpo herda essa trajetória tão artificial quanto orgânica. Sendo assim, aceito que somos ciborgues, quimeras impossíveis e assustadoramente reais. Não podemos esquecer, no entanto, que os corpos-com-suas-máquinas podem construir coreografias pavorosas: ficções científicas de terror. Se as máquinas não devem provocar medo, os ciborgues que somos, sim.

## 2.2 Topografia ciborgue

O assombro de perceber-se máquina se traduz tanto em terror quanto em desejo. Como se houvesse um jogo potencialmente excitante na invenção de diferentes quimeras. E se a parte da frente fosse de cabra, a do meio de serpente e a de trás de leão? E se não houvesse partes animais? E se a quimera fosse feita de um sapato, um pedaço de pão de forma e fiação elétrica? Muitos sentiram-se demiurgos, aventurando-se a criar coisas para intencionalmente reinventar corpos. É possível dizer também que as coisas começaram a exigir dos seres humanos que seguissem produzindo mais coisas. As coisas têm uma espécie de fome. Mastigando matérias e espaços, se reproduzindo. E as coisas reinventaram os seres humanos de jeitos imprevistos. Seres humanos, também, não estão isolados em espaços herméticos, sem comunicação. Suas tecnologias não fazem só de seus próprios corpos quimeras, mas o próprio corpo do planeta – enxertado de coisas, habitado por uma infinidade de ciborgues – foi-se tornando uma imensa criatura híbrida. O mundo é quimérico. Criaturas orgânicas nascendo por entre concretos, estruturas metálicas, cabos de fibra óptica e ondas eletromagnéticas. Assim como os ciborgues que somos são descendentes do militarismo, do capitalismo e da biomedicina Ocidentais, o planeta-ciborgue também o é.

O dia comum envolve a experiência de milhares de camadas de *design* que alcançam até os confins do espaço, mas também avançam profundamente dentro de nossos corpos e cérebros. Vivemos literalmente dentro do *design*, como a aranha vive dentro da teia construída de dentro de seu próprio corpo. Mas diferente da aranha, nós

---

uma atração sexual por cadáveres” (VALENCIA, 2010, p. 148). No original: “*al gusto por la espectacularización de la muerte en las sociedades hiperconsumistas contemporáneas, así como el gusto por la violencia y la destrucción, el deseo de matar y la atracción por el suicidio y el sadismo. Preferimos este término en lugar de necrofilia, ya que aquel se entiende como una inclinación sexual caracterizada por una atracción sexual hacia los cadáveres*”.

desovamos incontáveis teias interativas e sobrepostas. Até o planeta em si mesmo está completamente incrustado de *design* como uma camada geológica.<sup>42</sup> (COLOMINA e WIGLEY apud AXEL et al., 2018, n.p.).

Proporei alguns exercícios de *zoom in* e *zoom out* a partir de agora. Ora fechando a imagem na figura humana; ora ultrapassando a pele e invadindo o território dos ossos, musculaturas e órgãos; ora se afastando do corpo humano e reconhecendo a cidade por onde ele transita; ora mergulhando nas profundezas do oceano; ora voando para além da superfície terrestre, até a imensidão espacial. As coreografias cotidianas de nossas personagens (ciborgues), afinal, ocorrem simultaneamente em inúmeras dimensões territoriais.

Começemos visualizando um corpo-com-celular: um corpo que segura em sua mão direita um pequeno paralelepípedo luminoso. Os dedos de sua mão esquerda deslizam e percutem a tela que seus olhos observam, sem desviar. O celular que esse corpo carrega é, em si mesmo, uma criatura híbrida. Em seu diminuto corpo convivem inúmeras máquinas. Máquina de visão, máquina de comunicação, máquina de entretenimento, máquina financeira, máquina de monitoramento. Nesse aparelho estão fundidas e miniaturizadas tecnologias como: câmera fotográfica, televisão, telefone, *videogame*, internet, caixa eletrônico, cartão de crédito e GPS. Ainda que o pequeno dispositivo pareça ser uma criatura autônoma, leve e desconectada de cabamentos (exceto quando precisa ser carregado), para que sua tela luminosa seja bem-sucedida em oferecer tudo aquilo que promete, o planeta inteiro precisou ser escavado e colonizado por uma gigantesca e pesada trama de estruturas de *design*.

Mais de 99% dos dados do mundo viajam por cabos de fibra óptica dispostos através do fundo do oceano. Cabos submarinos circulam todo o globo em profundidades de 6.096m, conectando continentes e providenciando a espinha dorsal da infraestrutura de telecomunicação do mundo<sup>43</sup> (PAGLEN, 2018, n.p.).

É nas profundezas do oceano, em regiões onde nenhum corpo humano suportaria mergulhar, que se instalam, através de maquinários submarinos, os inúmeros quilômetros de cabeamento responsáveis pelo funcionamento da internet. A tecnologia de fibra óptica desses cabos

---

<sup>42</sup> “*The average day involves the experience of thousands of layers of design that reach to outer space but also deep inside our bodies and brains. We literally live inside design, like the spider lives inside the web constructed from inside its own body. But unlike the spider, we have spawned countless overlapping and interacting webs. Even the planet itself has been completely encrusted by design as a geological layer*” (COLOMINA apud AXEL et al., 2018, n.p.),

<sup>43</sup> “*More than 99 percent of the world’s data travels through fiber-optic cables dropped across the ocean floor. Undersea cables encircle the globe at depths of 20000ft, connecting continents and providing the backbone of the world’s telecommunications infrastructure*” (PAGLEN, 2018, n.p.).

submarinos transatlânticos foi desenvolvida ao final do século XIX. Os cabos de fibra óptica, antes de serem a espinha dorsal da internet, foram a espinha dorsal da tecnologia dos telégrafos.

Após uma primeira tentativa abortada em 1857, o primeiro cabo submarino conectando a América do Norte à Inglaterra foi instalado em 1858 quando os navios de guerra Niagara e Agamemnon se encontraram no meio do Atlântico para unir as duas extremidades do cabo telegráfico que tinham instalado desde seus respectivos portos<sup>44</sup> (PAGLEN, 2018, n.p.).

Esse primeiro cabo, nascido do encontro de Niagara e Agamenon, durou poucos dias. Mas não demoraram muitos anos para que se conseguisse estabilizar a tecnologia, mantendo a comunicação telegráfica permanentemente ativa. De forma inédita, tornou-se possível que dados fluíssem através dos continentes sem a necessidade de meios de locomoção. A tecnologia foi amplamente utilizada para fins políticos, militares e corporativos. Conforme a pesquisa de Marta Peirano (2019), a primeira grande empresa estadunidense de tecnologia foi justamente a *Federal Telegraph Company* [Companhia Federal Telegráfica], fundada em 1909 em território próximo à Universidade de Stanford, em Palo Alto, na Califórnia, por um ex-aluno. Segundo a autora, o sucesso dessa empresa atraiu para a mesma região outras corporações dedicadas à tecnologia, dando origem ao cinturão empresarial que hoje é considerado o grande epicentro das empresas mineradoras de dados: o Vale do Silício. Ali, estão reunidos inúmeros empreendimentos responsáveis por fazer dos celulares artefatos especialmente sedutores, como:

*Hewlett-Packard, Yahoo, Cisco Systems, Sun Microsystems, eBay, Netflix, Eletronic Arts, Intuit, Fairchild, Semiconductor, Agilent Technologies, Silicon Graphics, LinkedIn, PayPal e ETrade.* Em 2009, um grupo de alunos fundou a *StartX*, uma incubadora de *start-ups* que agora recebe revisão da própria Stanford e até de seus professores. Lida com o *Facebook* ao norte, com a *Apple* ao sul, com o *Google* ao leste e com a *StandHill* ao oeste. Os grandes investidores comparecem às apresentações de final de ano. É a mina de ouro universitária para os futuros multimilionários (PEIRANO, 2019, n.p.).

Mas voltemos aos cabos de fibra óptica, sem os quais nenhuma dessas empresas do Vale do Silício poderia funcionar. Como essa imensa teia de transmissão de dados está localizada no fundo do oceano, ela está fora de qualquer território nacional. Portanto, em tese, não pertence a nenhum país específico. Mas agências estatais de inteligência são encarregadas de fiscalizá-la. É o caso, nos Estados Unidos da América, do “*National Underwater Reconnaissance Office*

---

<sup>44</sup> “After an aborted attempt in 1857, the first undersea cable connecting North America to UK was laid in 1858 when warships Niagra and Agamemnon met in the middle of the Atlantic to splice the two ends of the telegraph cable they had lain from their respective ports” (PAGLEN, 2018, n.p.).

[Escritório de Reconhecimento Submarino Nacional] (NURO), que atua em conjunto com a CIA e a Marinha”. O NURO, responsável pela vigília do fundo do oceano, é irmão de uma agência responsável pela vigilância do espaço, a “*The National Reconnaissance Office* [Escritório Nacional de Reconhecimento] (encarregada das operações dos satélites de reconhecimento)”<sup>45</sup> (PAGLEN, 2018, n.p.).

Esses cabos, em determinado momento, chegam nas estações de desembarque de cabos, ligando-se à superfície. Essas estações são fortalezas sem janelas. Elas são responsáveis por receberem os cabos submarinos e conectá-los aos cabos terrestres que se encaminham para as grandes centrais empresariais de *big data*. Além disso, essas estações terminais alimentam os cabos no fundo do oceano da voltagem energética necessária para mantê-los ativos. Essas estações são o “‘ponto de estrangulamento’ natural da internet” (PAGLEN, 2018, n.p.) ou seja, reúnem uma quantidade muito grande de dados (nacionais e internacionais), tornando-se territórios de “grande interesse para agências de inteligência como a NSA – *National Security Agency* [Agência de Segurança Nacional]”<sup>46</sup> (Ibid.). Conforme a pesquisa de Trevor Paglen<sup>47</sup>, existem documentações internas da NSA que descrevem as estações terminais como “contextos sub-reptícios de coletas de dados, muitas vezes em colaborações com as empresas de comunicação locais”<sup>48</sup> (Ibid.).

Nossas pequenas órteses quiméricas, os celulares, não dependem apenas dos cabeamentos a 6.096m nas profundezas do oceano e das inúmeras estruturas construídas ao longo dos continentes para funcionar: cabos terrestres, estações terminais, empresas mineradoras de dados etc. Os celulares também precisam que o céu seja povoado de máquinas que os alimentem.

A uma distância de 160km a 2.000km da superfície terrestre, estão os satélites que habitam um cinturão ao redor do planeta nomeado de LEO – *Low Earth Orbit* [Órbita Terrestre Baixa]. Os satélites postos nessa região podem realizar “fotografia em alta-resolução de vastas extensões terrestres em um período curto de tempo”<sup>49</sup> (Ibid.), bem como servem a infraestruturas de comunicação, como redes de telefone via satélite e sistemas de

---

<sup>45</sup> “an American intelligence agency called the *National Underwater Reconnaissance Office (NURO)*, jointly staffed by the CIA and the Navy. A sister agency to *The National Reconnaissance Office* (charged with operations of reconnaissance satellites), the *NURO* conducts undersea surveying, research, and the installation of undersea infrastructure (...)” (PAGLEN, 2018, n.p.).

<sup>46</sup> “natural “choke points” of the internet”; great interest to intelligence agencies like the NSA” (PAGLEN, 2018, n.p.).

<sup>47</sup> Trevor Paglen é um geógrafo e artista estadunidense. Sua pesquisa utiliza recursos audiovisuais para justamente tornar visível (em livros, vídeos e exposições de arte) essas estruturas de vigilância e poder corporativo-militar-estatal ligados ao tráfico de transnacional de informações.

<sup>48</sup> “surreptitious data-collection sites, often in collaboration with the local communication companies” (PAGLEN, 2018, n.p.).

<sup>49</sup> “high-resolution photography over vast swaths of land in a short period of time” (PAGLEN, 2018, n.p.).

monitoramento científico. Ainda mais distante, a 36.000km da Terra, existe uma outra região, chamada de GEO, *Geostationary-Orbit* [Órbita-Geoestacionária]. Trata-se de uma área que permite um monitoramento terrestre altamente privilegiado, pois o efeito gravitacional que ela provoca possibilita que os objetos nela colocados rotacionem em total sincronia com a Terra. É uma zona espacial disputada por grandes corporações de comunicação (televisão e transmissão de dados via satélite) e organizações militares. Dentre os satélites militares estadunidenses que ocupam o cinturão geoestacionário, incluem-se, por exemplo, o *Prowler* ou *MiTEx*, uma tecnologia de contra-vigilância capaz de vagar de forma não detectável, desligando e ligando infraestruturas de comunicação militares e comerciais de outros países.

Colocar máquinas em órbita terrestre fez parte de todo o teatro da Guerra Fria. Pouco antes de a União Soviética mandar o Sputnik para o espaço, havia um intenso debate internacional: colocar um satélite em órbita, não violaria a integridade territorial dos países que ele sobrevoaria? Muitos historiadores compreendem que a administração do então presidente estadunidense Dwight D. Eisenhower “deliberadamente permitiu que os soviets colocassem o primeiro objeto em órbita espacial”<sup>50</sup> (PAGLEN, 2018, n.p.) para estabelecer um precedente que autorizaria os Estados Unidos da América a espionar o território soviético, forjando uma reação de defesa e não uma ação ofensiva ou uma violação de direitos internacionais. Longe desse debate ter sido solucionado através do tempo por alguma redefinição mais tridimensional das fronteiras nacionais, satélites foram se acumulando no espaço, ampliando a capacidade de captura visual da superfície terrestre e deixando os territórios vulneráveis a empresas e nações com capital suficiente para manter operante essas tecnologias – “Até os dias de hoje não há um acordo internacional sobre o limite vertical do território de uma nação”<sup>51</sup> (Ibid.).

Ao deslizar os dedos sobre a tela de seus retângulos pretos, abrindo um meme compartilhado em um grupo de *WhatsApp*, os corpos-com-celulares estão gerando movimento em toda uma cartografia de dimensões planetárias e espaciais. Os ciborgues que somos estão submersos em sistemas técnicos que trabalham sem cessar para fazer vibrar nossos tecno-órgãos externos. Se nossos olhos nunca param de visualizar um fluxo ininterrupto de imagens em nossas telas-de-uso-pessoal, contraditoriamente eles não enxergam as gigantescas estruturas que sustentam nossa parte-máquina. Em outras palavras, a própria possibilidade de termos uma fonte audiovisual inesgotável à nossa disposição depende da invisibilização sistemática de gigantescas estruturas materiais, corporativas, estatais e militares. Meu argumento, aqui, é o de

---

<sup>50</sup> “*deliberately allowed the soviets to put the first object in orbital space*” (PAGLEN, 2018, n.p.).

<sup>51</sup> “*Still to this day there is no internationally agreed upon vertical limit of a nation’s territory*” (PAGLEN, 2018, n.p.).

que há uma metodologia coreográfica e alucinatória de poder baseada especificamente no gesto de tornar tudo visível através da proliferação de telas luminosas – que expõem não só a realidade documental, mas também realidades imaginárias, através de efeitos especiais cada vez mais sofisticados –, ao mesmo tempo em que programaticamente se ocultam realidades estruturantes, tanto das criações de *design* (edifícios, máquinas, cabos e afins), quanto das formas de vida (humanas, animais e vegetais) sacrificadas nessas fornalhas produtivas. Nas palavras de Achille Mbembe:

Passando doravante o ciclo do capital a ir da imagem para a imagem, a imagem tornou-se um fator de aceleração das energias instintivas. (...) Uma parte do trabalho consiste agora em transformar o real em ficção e a ficção em real; a mobilização militar aérea, a destruição de infra-estruturas, os golpes e feridas são acompanhadas por uma mobilização total através das imagens. Elas fazem agora parte de dispositivos de uma violência que se desejava pura (MBEMBE, 2014, p.16).

Proponho, então, darmos especial atenção às máquinas-de-visão que erigem a nossa realidade ciborgue. “Instrumentos ópticos são transformadores temáticos”<sup>52</sup> (HARAWAY, 2020, p. 460), escreveu Donna Haraway. Ou seja, cada nova tecnologia de visão inventada vira o mundo pelo avesso. Para expor como não são somente seres humanos os transformados pelas tecnologias da imagem, Haraway sublinha o fato das missões espaciais terem realizado pesquisas com animais desde o princípio. “Em 31 de Janeiro de 1961, como parte do programa estadunidense homem-no-espço, o chimpanzé HAM (...) foi filmado em voo suborbital”<sup>53</sup> (Ibid., p. 489). A imagem de um macaco no espaço obviamente ativou ansiedades e fantasias evolucionistas. Foi apenas no ano seguinte que John Glen se tornou o primeiro humano estadunidense a atingir a órbita terrestre. No jornal Newsweek, em uma matéria intitulada “John Glenn: Uma Máquina que Funcionou Sem Falhas”, o jornalista anônimo dizia estar “ansioso pelo futuro por causa de sua crença renovada na superioridade dos astronautas sobre os chimponautas”<sup>54</sup> (NEWSWEEK apud HARAWAY, 2020, p. 490). Curiosamente, o astronauta lhe parecia superior ao chimpanzé por se assemelhar a uma máquina. Ou seja, reconhecer a condição ciborgue de John Glenn ofereceu ao jornalista esperançosas ficções futuristas. A hipermediatização da corrida espacial estimulava, sobretudo, fantasias sobre os destinos do homem: produziam mais ficção do que conhecimento científico partilhado. “As naves espaciais, as

<sup>52</sup> “*Optical instruments are subject shifters*” (HARAWAY, 2020, p. 460).

<sup>53</sup> “*On January 31, 1961, as part of the U.S. man-in-space program, the chimpanzee HAM (...) was shot into suborbital flight*” (HARAWAY, 2020, p. 489).

<sup>54</sup> “*John Glenn: One Machine That Worked without Flaw*”; “*looked toward the future by arming his belief in the superiority of astronauts over chimponauts*” (NEWSWEEK apud HARAWAY, 2020, p. 490).

tecnologias de filmagem e rastreamento, animais e seres humanos foram unidos como ciborgues em um teatro de guerra e cultura popular”<sup>55</sup> (HARAWAY, 2020, p. 491).

As primeiras fotografias do Planeta Terra feitas a partir do espaço, conta Haraway, teriam estimulado sentimentos quase contrários daqueles provocados pela visão do “chimponauta”. Ver a Terra redonda e azul, ao invés de estimular a vontade de manter o homem no topo da cadeia evolutiva e garantir o progresso da espécie humana, estimulou o desejo da preservação da natureza em oposição às ações predatórias do engenho humano. As fotografias e filmagens da Terra vistas a partir do Espaço teriam sido uma das motivações da proliferação de movimentos como o ecofeminismo:

(...) o amável planeta Terra azul, embrulhado em nuvens, é simultaneamente um tipo de feto flutuando no cosmos amniótico e mãe de todos os seus próprios habitantes, gérmen do futuro, matriz do passado e do presente. É um globo perfeito, compartilhando a matéria desafiadora dos corpos mortais e a esfera ideal e eterna dos filósofos. (...) Essa imagem particular da Terra, da Natureza, só pode existir se uma câmera num satélite a fotografa (...). Apenas no contexto da corrida espacial, em primeiro lugar, e a militarização e mercantilização da Terra inteira, que ganha sentido realocar essa imagem como pano de fundo especial para políticas antinucleares, antimilitaristas, focadas no Planeta Terra<sup>56</sup> (HARAWAY, 2020, p. 493).

As tecnologias de visão geraram profundas mudanças no planeta não apenas viajando para fora do limite terrestre, mas também invadindo o corpo para além da fronteira da pele. Conforme propõe Beatriz Colomina, o desenvolvimento do raio-x seria diretamente responsável por construir o contexto ciborgue dos corpos-com-celulares. Mais do que qualquer outra coisa, o raio-x teria inaugurado a possibilidade de se expor intimidades através de uma tela.

A radiografia nos aclimatou a viver em uma nova condição mediada. O limite do privado não era mais o limite externo de um edifício. Tinha sido realocado. A privacidade era agora, paradoxalmente, estabelecida em público, algo que hoje é demasiado óbvio com o uso de um telefone celular, por exemplo, para criar um espaço íntimo no coração de um espaço público, ou na direção oposta, projetando a partir da suposta privacidade para o interior, ou mesmo para a cama, os detalhes mais íntimos da vida de uma pessoa para um público cada vez mais amplo através das mídias sociais. Os segredos mais íntimos de nossos corpos, movimentos, sexualidade, histórias médicas, vida doméstica e finanças são agora públicos. O efeito dos raios-x

<sup>55</sup> “*The spaceships, the recording and tracking technologies, animals, and human beings were joined as cyborgs in a theater of war and popular culture*” (HARAWAY, 2020, p. 491).

<sup>56</sup> “*(...) the lovely cloud-wrapped, blue planet earth is simultaneously a kind of fetus floating in the amniotic cosmos and the mother to all its own inhabitants, germ of the future, matrix of the past and present. It is a perfect globe, joining the challenging matter of mortal bodies and the ideal eternal sphere of the philosophers. (...) That particular image of the earth, of Nature, could only exist if a camera on a satellite had taken the picture (...). Only in the context of the space race in the first place, and the militarization and commodification of the whole earth, does it make sense to relocate that image as the special cyan of antinuclear, anti-militaristic, earth-focused politics*” (HARAWAY, 2020, p. 493).

migrou para todas as dimensões da vida contemporânea<sup>57</sup> (COLOMINA, 2019 p. 170).

Foi ainda no século XIX que Wilhelm Conrad Röntgen criou o raio-x. A primeira imagem impressa com a tecnologia foi a da mão de Anna Bertha Ludwig, sua mulher: por debaixo de sua aliança de casamento, a carne converteu-se em espectro, revelando sua estrutura óssea. Röntgen não desenvolveu a tecnologia com nenhum propósito definido e nem sabia exatamente a natureza dos raios que conseguiam ultrapassar a pele, por isso nomeou-os de “x”. A imagem imediatamente estampou a primeira página de inúmeros jornais ao redor do mundo. Antes de ter qualquer função médica ou de vigilância, a imagem provocou fascínio popular: “O raio-x da mão se tornou um novo tipo de retrato íntimo e de ícone de uma nova visão de mundo na qual tudo, não importa o quão supostamente imponente, se torna íntimo”<sup>58</sup> (COLOMINA, 2019, p. 121).

Não era olhando para o próprio corpo que o raio-x tornava os ossos visíveis, mas através de uma imagem retangular impressa e translúcida: uma tela. Era por meio de um retângulo luminoso e bidimensional que, de repente, revelava-se algo que sempre estivera ali, mas que é impossível de ser visto a olho nu. “A tela era um campo de intensa especulação. Desde o início, essa revolução visual foi entendida como um assalto à privacidade e até como uma forma de indecência”<sup>59</sup> (Ibid., p. 131). A especulação mencionada por Beatriz Colomina não era apenas teórica, mas envolvia sobretudo a investigação das possíveis aplicabilidades sociais do invento.

Na verdade, a cinematografia e os raios-x foram descobertos com poucos meses de diferença um do outro, ao final de 1895. O Equipamento de raio-x era comprado não apenas por cientistas, mas por empresários, alguns dos quais acreditavam que os raios-x ofereciam maior valor de entretenimento do que o cinema<sup>60</sup> (Ibid., p. 134).

---

<sup>57</sup> “The X-ray had acclimatized us to leaving in a new, mediated condition. The threshold of the private was no longer the outside limit of a building. It had relocated. Privacy was now, paradoxically, established in public, something that is all too obvious today with the use of a cell phone, for example, to create an intimate space in the heart of a public space, or in the opposite direction, projecting from the supposed privacy to the interior, or even the bed, the most intimate details of one’s life to a wider and wider audience through social media. The most inner secrets of our bodies, movements, sexuality, medical histories, domestic life, and finances are now public. The X-ray effect has migrated to all dimensions of contemporary life” (COLOMINA, 2019, p. 170).

<sup>58</sup> “The hand x-ray become a new kind of intimate portrait and the icon of a new world view in which everything, no matter how seemingly Imperious, becomes intimate” (COLOMINA, 2019, p. 121).

<sup>59</sup> “The screen was a site of intense speculation. From the very beginning, this visual revolution was understood as an assault on privacy and even a form of indecency” (COLOMINA, 2019, p.131).

<sup>60</sup> “In fact, cinematography and x-rays were discovered within a few months of each other in late 1895. X-ray equipment was bought not just by scientists, but by entrepreneurs, some of whom believed that x-rays would offer more entertainment value than the cinema” (COLOMINA, 2019, p. 134).





Havia máquinas de raio-x em feiras populares, para que visitantes pudessem fazer imagens de seus próprios corpos e levar como souvenir. Havia máquinas de raio-x operadas por moedas instaladas em lojas de departamento. Havia grandes estúdios de raio-x instalados em muitas cidades grandes.

Não tardou para que a tecnologia fosse usada como dispositivo para diagnóstico médico (sobretudo, à época, para auxiliar no controle da tuberculose) e como aparato de vigilância. Essa maquinaria de visão foi “utilizada para policiamento em postos de controle de vestuário, onde as malas e as pessoas são submetidas à exposição. Nas estações ferroviárias de Paris, a polícia sujeitou os passageiros e as suas bagagens a raios-x já em 1898”<sup>61</sup> (Ibid., p. 134). No princípio do século XX, não apenas a utilização policial do raio-x obedeceu a uma lógica de controle social,

(...) o agora visível interior do corpo tornou-se não só um instrumento de diagnóstico, mas também o local de uma nova forma de vigilância pública. A mobilização pós-guerra contra a tuberculose [nos EUA] incluiu programas para o levantamento radiográfico em massa de toda a população utilizando máquinas de raios-x móveis em locais como lojas de departamentos, indústrias, escolas, ruas suburbanas, e mercados públicos. Durante um período de meio século, uma ferramenta médica experimental tinha sido transformada num mecanismo de vigilância para toda a população<sup>62</sup> (COLOMINA, 2019, p. 142-143).

Quando utilizado como forma de investigação médica, o raio-x se torna a busca por “algo errado” no interior do corpo. Quando aplicado como forma de vigilância, realiza-se uma operação semelhante. A cidade inteira passa a ser vista como um corpo potencialmente enfermo. Um corpo que precisa deixar de ser opaco para que se possa encontrar “algo de errado” a ser controlado antes de sua eclosão.

Beatriz Colomina propõe, ainda, que não foi apenas a aplicação direta da tecnologia do raio-x que redesenhou culturas humanas de forma profunda. As imagens de raio-x concretizaram visualmente, de forma inédita, a ideia de transparência. A transparência interessava naquilo que era capaz de revelar, mas também pela forma como ela era capaz de distorcer, desviando a luz e espectralizando as coisas. Afinal, as imagens de raio-x não apenas revelam o corpo, como o transformam numa imagem completamente imaterial, uma presença luminosa, uma mancha

<sup>61</sup> “used for policing in costumes checkpoints, where suitcases and people were subjected to exposure. In Paris railway stations, the police subjected passengers and their luggage to x-rays as early as 1898” (COLOMINA, 2019, p. 134).

<sup>62</sup> “(...) the now-visible interior of the body became not just a tool for diagnosis, but also the site of a new form of public surveillance. The postwar mobilization against TB included programs for the mass x-ray surveying of the entire population using mobile X-ray machines in places such as department stores, industries, schools, suburban streets, and public markets. Over a period of a half a century, an experimental medical tool had been transformed into a mechanism of surveillance for the whole population” (COLOMINA, 2019, p. 142-143).

imprecisa. O raio-x corresponde perfeitamente à vocação das máquinas na construção de fantasmas.

Ver interiores através de uma tela translúcida passou a ser um paradigma perseguido por *designers* e arquitetos: “exatamente ao mesmo tempo, tudo (...) subitamente precisava ser transparente: desde utensílios de cozinha como *Pyrex* e plástico filme, até janelas em fornos e máquinas de lavar roupa para que seu conteúdo fosse exposto”<sup>63</sup> (COLOMINA, 2019, p. 143). Casas e edifícios passaram a ser desenhados com paredes de vidro por arquitetos interessados tanto em revelar seus interiores, quanto em distorcê-los, construindo imagens delirantes. As arquiteturas de vidro produzem uma série de reflexos que não tornam seu interior exposto de forma nítida, já que o vidro cria uma tela que “registra uma imagem fantasmagórica do interior”<sup>64</sup> (Ibid., p. 135). Assim sendo, “não é tanto que o interior do edifício esteja exposto, mas sim que o edifício represente a exposição, e que esta exposição ocorra numa tela”<sup>65</sup> (Ibid., p. 135).

As “representações arquitetônicas”, a partir de então, “começaram inclusive a parecer com imagens da medicina”<sup>66</sup> (Ibid., p. 16), fazendo da experiência urbana uma espécie de tráfego através de máquinas de raio-x gigantescas. Habitar esses prédios é viver dentro de um jogo de espelhos. A hiperexposição vivenciada nesses espaços promove não uma maior capacidade de visão, mas uma desorientação permanente. O efeito de fantasmagoria é uma espécie de prisão num jogo de projeções no qual a própria lógica de interior e exterior se torna impossível. A reprodução arquitetônica do raio-x não responde a um ímpeto puramente estético, mas também a uma nova economia do controle social baseada mais na ilusão (ou permanente ameaça) da transparência, do que na evidência coercitiva de espaços opacos e intransponíveis.

Hoje, novas formas avançadas de tecnologias de vigilância estão em operação na cidade, e esses modelos de visão atuam como novos paradigmas de transparência. Equipamentos de escâner manuais capazes de ver através de roupas, paredes e prédios são usados pelos militares e, cada vez mais, também pela polícia. Esses dispositivos efetivamente fazem paredes sólidas se comportarem como vidro, e eles abrem a possibilidade, até a inevitabilidade, de novos tipos de experimentos arquiteturais<sup>67</sup> (COLOMINA, 2019, p. 180).

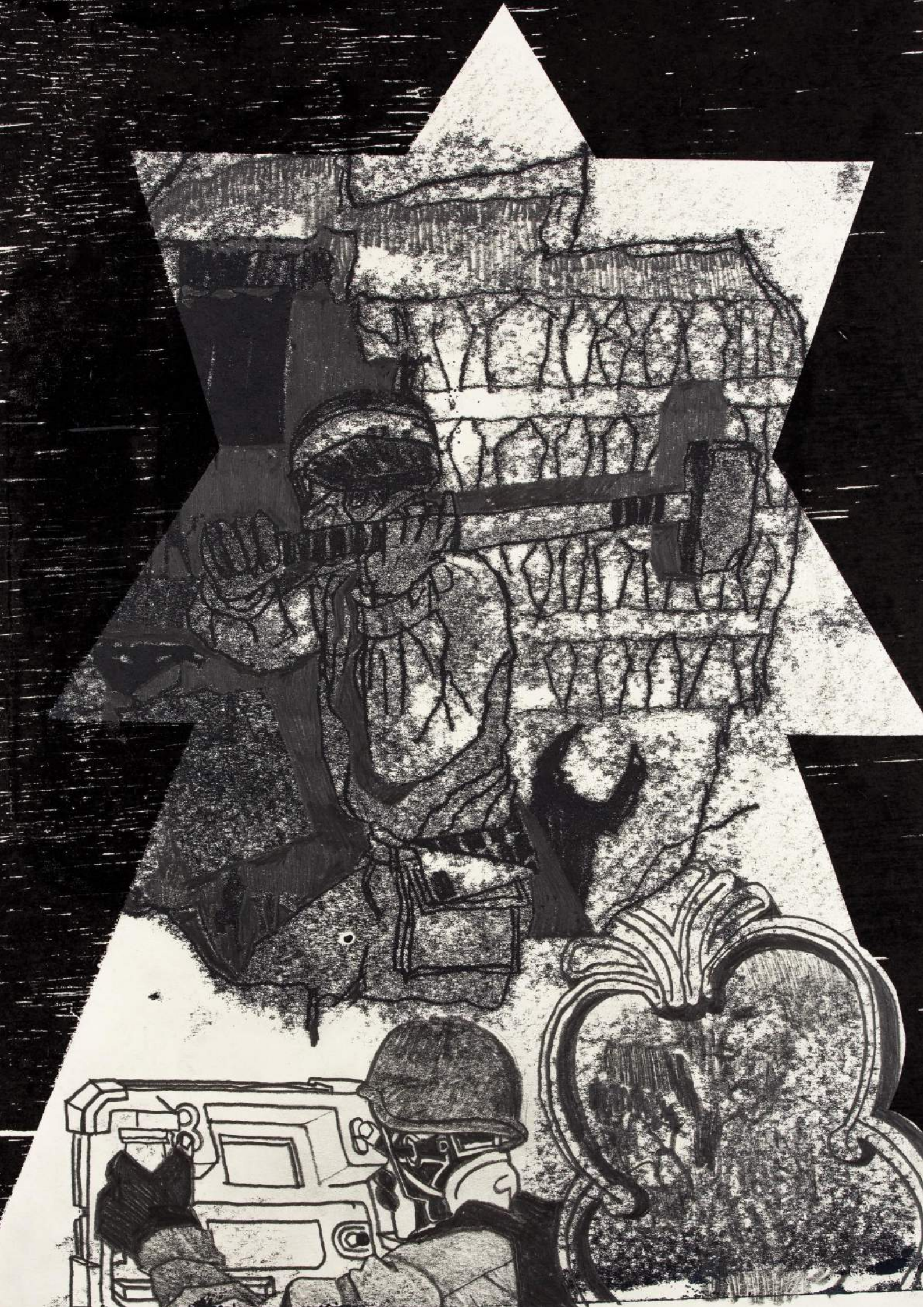
<sup>63</sup> “*At exactly the same time, everything (...) all of a sudden needed to be see-through: from Pyrex cookware and Saran Wrap to windows in ovens and washing machines that expose their contents*” (COLOMINA, 2019, p. 143).

<sup>64</sup> “*register a ghostly image of the inside*” (COLOMINA, 2019, p. 135).

<sup>65</sup> “*it's not so much that the inside of the building is exposed, but that the building represents exposure, and that this exposure occurs on a screen. Glass is called on to simulate transparency*” (COLOMINA, 2019, p. 135)

<sup>66</sup> “*architectural representations (...) even started to look like medical images*” (COLOMINA, 2019, p. 16).

<sup>67</sup> “*Today, new forms of advanced surveillance technologies operate in the city, and these models of vision act as the new paradigms for transparency. Hand-held scanning devices capable of seeing through clothing, walls, and buildings are used by the military and, increasingly, also by the police. These devices effectively make solid walls behave like glass, and they open the possibility, even the inevitability, of new kinds of architectural experiments*” (COLOMINA, 2019, p. 180).



Um dos contextos no qual a imposição da transparência se tornou uma das principais tecnologias de coerção social é a Palestina. Ali, as paredes, o teto, o chão e mesmo os túneis subterrâneos não são confiáveis. A qualquer momento, estruturas aparentemente sólidas podem simplesmente desvanecer. Conforme Eyal Weizman:

As paredes (...) perderam algo de sua simplicidade conceitual tradicional e fixidez material, a ponto de terem se tornado – em diferentes escalas e ocasiões – entidades flexíveis, responsáveis por mudar ambientes políticos e de segurança, como elementos permeáveis, através dos quais tanto forças de resistência quanto forças de segurança literalmente viajam; e como meios transparentes, através dos quais soldados agora podem ver e através dos quais podem agora atirar<sup>68</sup> (WEIZMAN, 2006, n.p.).

Fazer com que paredes percam sua solidez, nesse caso, não é um projeto arquitetônico baseado em estéticas fluidas de luminosidade e transparência. Trata-se de um objetivo militar da IDF – *Israeli Defense Force* [Forças de Defesa de Israel]. Uma das metodologias da IDF para tornar as paredes inúteis (em sua função de barreira, ocultamento e proteção) se baseia no uso de uma máquina de visão que a empresa particular Camero<sup>69</sup> desenvolveu a partir de tecnologias biomédicas e de rastreamento. É um dispositivo portátil “que combina imagem térmica com radar de banda ultralarga que, de forma semelhante ao ultrassom médico, pode produzir a renderização tridimensional da vida biológica de espaços que estão atrás de objetos sólidos”<sup>70</sup> (WEIZMAN, 2006, n.p.). Através desse dispositivo, os militares conseguem ver “corpos humanos na forma de fontes de calor difusas que flutuam (como fetos) através de um ambiente abstrato e luminoso no qual tudo o que é sólido - paredes, móveis, objetos - foi derretido”<sup>71</sup> (Ibid.). Como tecnologia suplementar para tornar possível atirar nesses fetos flutuantes vistos através de máquinas, o exército desenvolveu também “munições especiais capazes de perfurar paredes”<sup>72</sup> (Ibid.).

Outra metodologia militar que consegue dissolver edifícios outrora opacos é um conjunto de estratégias de ocupação militar de territórios palestinos que o comandante das Forças Armadas, Aviv Kochavi, nomeia de “geometria inversa”: uma “reorganização da sintaxe urbana

---

<sup>68</sup> “Walls (...) have lost something of their traditional conceptual simplicity and material fixity, so as to be rendered – on different scales and occasions – as flexible entities, responsive to changing political and security environments, as permeable elements, through which both resistance and security forces literally travel; and as transparent mediums, through which soldiers can now see and through which they can now shoot” (WEIZMAN, 2006, n.p.).

<sup>69</sup> <https://www.camero-tech.com/>

<sup>70</sup> “that combines thermal imaging with ultra-wideband radar that, in similar way to medical ultra-sound, can produce three-dimensional rendering of biological-life in spaces behind solid objects” (WEIZMAN, 2006, n.p.).

<sup>71</sup> “human-bodies as fuzzy heat sources floating (like fetuses) within an abstract clear medium onto which everything solid walls, furniture, objects – has been melted” (WEIZMAN, 2006, n.p.).

<sup>72</sup> “special ammunition capable of piercing through walls” (WEIZMAN, 2006, n.p.).

através de uma série de ações micro-táticas”<sup>73</sup> (KOCHAVI apud WEIZMAN, 2006, n.p.). São operações militares nas quais, para avançar, o exército não mais utiliza os percursos convencionais das ruas, estradas e avenidas, nem as estruturas convencionais de passagem dos edifícios, como janelas, escadas e portas. Os soldados infiltram os territórios esburacando a solidez dos prédios e casas, movendo-se tanto horizontalmente quanto verticalmente através de buracos feitos em paredes, tetos e pisos. Kochavi justifica essa metodologia da seguinte maneira:

o inimigo interpreta o espaço de forma tradicional, e eu não desejo obedecer a essa interpretação e cair em suas armadilhas. (...) É por isso que optamos pelo método de mover-se através de paredes... como vermes que comem seu caminho para seguir adiante, aparecendo do lado de fora e depois desaparecendo<sup>74</sup> (KOCHAVI apud WEIZMAN, 2006, n.p.).

De repente, agrupamentos de soldados aparecem dentro das casas das pessoas por meio de buracos feitos em sua estrutura. Em algum cômodo propositalmente não esburacado, são trancadas as famílias palestinas que acabaram de ter a casa invadida. Os palestinos seguem trancados, sem comida, às vezes por dias. Muitos morrem. Enquanto estão presos em seu próprio lar, o exército de Israel segue perfurando paredes, saindo de uma casa e entrando em outra, sitiando toda vizinhança, todo o território.

Essa paisagem urbana de edifícios esburacados, como bem aponta Weizman, remonta às proposições do artista contemporâneo estadunidense Gordon Matta-Clark, que se propunha a desemparedar (*un-wall*) edifícios em suas intervenções artísticas, como modo de questionar a opressão potencial que a arquitetura impõe através de sua relação rígida e hierárquica com o corpo, coreografando seus fluxos. As propostas das Forças Armadas Israelenses revelam a maleabilidade do poder e a perspectiva de uma força militar que se mobiliza, não reforçando imagens estereotipadas de rigidez conservadora, mas buscando a fluidez operacional, agindo através da dissolução das formas estabelecidas.

De fato, para a estruturação dessas táticas, o exército se apropriou não apenas de tecnologias de ponta, mas de teoria crítica pós-moderna efetivamente estudada pelos militares no *Operational Theory Research Institute* [Instituto Operacional de Pesquisa Teórica] da IDF. No instituto, pesquisa-se “teoria arquitetônica (sobretudo a de por volta de 1968), assim como estudos urbanos, análise de sistemas, psicologia, cibernética, e teoria pós-colonial e pós-

---

<sup>73</sup> “inverse geometry”; “re-organization of the urban syntax by a series of micro-tactical actions” (KOCHAVI apud WEIZMAN, 2006, n.p.).

<sup>74</sup> “(...) the enemy interprets space in a traditional classical manner, and I do not wish to obey this interpretation and fall into his traps. (...) This is the reason that we opted for the method of moving through walls... like worms that eat its ways forwards – appearing outside and then disappearing” (KOCHAVI apud WEIZMAN, 2006, n.p.).

estruturalista”<sup>75</sup> (WEIZMAN, 2006, n.p.), passando por leituras como Deleuze e Guattari, Bataille, os Situacionistas, entre outros.

Segundo Shimon Naveh, um General Brigadista aposentado do exército israelense, “muitos conceitos presentes em ‘Mil Platôs’ se tornaram instrumentais pra nós” (NAVEH apud WEIZMAN, 2006, n.p.). As proposições de Deleuze e Guattari, combinadas com o princípio de “Inteligência de Enxame” oriundo das pesquisas com Inteligência Artificial, teriam, por exemplo, levado militares de Israel a construir táticas coletivas de atuação militar como a “manobra de enxame”.

Se os edifícios esburacados pela tática dessa organização remetem ao trabalho de Matta-Clark, as descrições do modo de operação “em enxame” parecem ter sido tiradas do programa de algum espetáculo de improvisação em dança contemporânea. Trata-se de uma proposta de ação militar que abole a clássica lógica de hierarquia de comando. Num enxame, todos os soldados compartilham o protagonismo de ação; a dramaturgia das operações é construída de forma improvisada e coletiva. Os militares juntos em situação de conflito tornam-se uma entidade comum que “aprende através da interação e adaptação a situações de emergência”<sup>76</sup> (WEIZMAN, 2006, n.p.). Na descrição de Kochavi, um enxame “não tem forma, não tem frente, costas ou flancos, mas se move como uma nuvem”<sup>77</sup> (KOCHAVI apud WEIZMAN, 2006, n.p.). Um “enxame” não mais planeja uma batalha de forma tradicional, estabelecendo previamente um roteiro de ações sequenciadas. Age a partir de uma “caixa de ferramentas” compartilhada, um conjunto de táticas recebida por cada unidade “para lidar com uma série de situações e cenários dados” sendo que não se pode “prever em qual ordem e quais desses eventos podem de fato acontecer”<sup>78</sup> (WEIZMAN, 2006, n.p.).

Weizman conta como as “manobras de enxame” mimetizam a tática de ação em rede dos próprios grupos de guerrilha e grupos terroristas que o exército de Israel supostamente ataca. Na leitura do autor, talvez por isso os militares tenham encontrado interesse nas formatações espaciais e propostas operacionais de intelectuais como Deleuze e Guattari, que, por sua vez, tiveram as organizações de guerrilha como inspiração para suas teorias. Conforme Naveh,

o conceito de enxame corresponde com tentativas militares de entender o espaço militar como uma rede – a cidade como um sistema muito complexo de redes interdependentes. Além disso, batalhas urbanas ocorrem em um campo entre duas

<sup>75</sup> “architectural theory (mainly from around 1968), as well as work in urban studies, system analysis, psychology, cybernetics, and postcolonial and poststructuralist theory” (WEIZMAN, 2006, n.p.),

<sup>76</sup> “that learns through interaction and adaptation to emergent situations” (WEIZMAN, 2006, n.p.).

<sup>77</sup> “has no form, no front, back or flanks, but moves like a cloud” (WEIZMAN, 2006, n.p.).

<sup>78</sup> “toolbox”; “to deal with several given situations and scenarios”; “predict the order in which these events would actually occur” (WEIZMAN, 2006, n.p.).

redes – os militares como uma rede e o inimigo como uma rede se sobrepõem espacialmente. A batalha precisa ser entendida como uma dinâmica relacional de forças onde soldados, objetos, ações e espaços precisam ser vistos em uma relação constante e contingente com outros espaços, objetos e ações... Essas relações de força implicam intersecção, convergência, cooperação e conflito. Esta relacionalidade deve ser vista como a característica central da espacialidade militar<sup>79</sup> (NAVEH apud WEIZMAN, 2006, n.p.).

A tática do enxame, ao compreender o soldado como abelha, busca fazê-lo atuar como uma célula dentro de um corpo estatal repressivo, um corpo que age coletivamente de forma tanto pulverizada quanto coordenada, através de um espaço cujas fronteiras físicas podem ser manipuladas o tempo todo, tanto através de aparatos que as tornam transparentes (apenas para as abelhas do enxame e não para seus alvos), quanto através de intervenções que criam passagens onde antes não havia. “Com as manobras de enxame, os militares procuram romper com características geométricas e até topográficas em favor das topológicas” (WEIZMAN, 2006, n.p.), ou seja, aquilo que há de elemento fixo no espaço, torna-se maleável e modificável. Se Kochavi narra esse modo de operação como algo excitante que rompe com a percepção espacial tradicional, para os habitantes dos territórios ocupados, tal perspectiva envolve a impossibilidade de abrigar-se, dado que nenhuma estrutura física é suficientemente sólida para se proteger. Se nem paredes e tetos são capazes de oferecer proteção, o que se dirá de estar ao ar livre? Estar abaixo do céu é um chamado para a morte.

Os campos de batalha não estão localizados exclusivamente na superfície da terra. (...) A ocupação dos céus adquire (...) uma importância crucial, já que a maior parte do policiamento é feita a partir do ar. Várias outras tecnologias estão mobilizadas para esse efeito. Sensores a bordo de veículos aéreos não tripulados (*unmanned air vehicles*), jatos de reconhecimento aéreo, prevenção usando aviões com sistema de alerta avançado (*Hawkeye planes*), helicópteros de assalto, um satélite de observação da Terra, técnicos de “hologramatização”. Matar incorre mirar com alta precisão (MBEMBE, 2016, p. 137).

Em "Necropoder" (2016), Achille Mbembe defende que a dominação territorial através da morte é uma tecnologia desenvolvida durante o processo histórico de dominação colonial que seguiu se aprofundando como elemento estruturante do capitalismo. Esse aprofundamento tem a ver, também, com o desenvolvimento de um número cada vez maior de máquinas tecnológicas

---

<sup>79</sup> “the concept of the swarm corresponds with the military attempts to understand the battle-space as a network – the city as a very complex system of interdependent networks. Furthermore urban battles take place within a field in which two networks – the military as a network and the enemy as a network overlap spatially. The fight must be understood as a dynamic relational field of forces where soldiers, objects, actions and spaces must be seen in constant and contingent relation with other spaces, objects and actions... These force relations imply intersection, convergence, cooperation and conflict. This relationality must be seen as the central feature of military spatiality” (NAVEH apud WEIZMAN, 2006, n.p.).



de extermínio – capazes de colonizar não só a superfície terrestre, mas também a subterrânea, submarina e aérea. Necropoder e necropolítica são conceitos que ele desenvolveu para

(...) explicar as várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de “mundos de morte”, formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de “mortos-vivos (MBEMBE, 2016, p. 137).

A Palestina, segundo Mbembe, é um contexto de “ocupação colonial contemporânea”, no qual o necropoder encontrou a sua “forma mais bem sucedida” (Ibid., p. 136). Uma das maiores eficácias desse terror aplicado ao território palestino parte justamente dessa ação multidimensional de intervenção militar, que esburaca não só as paredes, mas também o tecido social, dado que constrói “limites tridimensionais por meio de ‘volumes’ soberanos” (Ibid., p.136). O autor alerta que a Palestina não deve ser vista como um caso isolado e aterrador. Afinal, aquele território estaria sendo utilizado como um campo laboratorial necropolítico de tecnologias (audiovisuais, militares, políticas e urbanísticas) para exportação.

É interessante ressaltar que não é apenas a capacidade de ver dessas máquinas (*scanners* de parede e drones) o que permite aos militares-ciborgues exponenciar sua eficácia assassina. Assim como o raio-x, essas tecnologias também produzem imagens fantasmagóricas (fetos flutuantes). Matar fetos flutuantes, por detrás de paredes ou de dentro de uma sala de controle onde se pilota um drone, é um jeito de “desrealizar” assassinatos e, portanto, corpos. Destruir territórios e obliterar vidas se transforma em uma operação ficcional, um jogo audiovisual e bidimensional. Na relação com essas máquinas de visão e com essas máquinas de extermínio, produzem-se ciborgues pré-dispostos ao assassinato.

A expansão da possibilidade da visão, oferecida por essas máquinas, produziu simultaneamente obsessões construtivas – o raio-x e os prédios espelhados da arquitetura moderna –, quanto obsessões destrutivas – o *scanner* de parede e o assassinato de palestinos. Em outras palavras, os ciborgues, ao sentirem-se demiurgos dotados do poder de suas novas máquinas, podem tanto construir como destruir de forma compulsiva. Os ciborgues humanos estão sempre disponíveis para expandir para o mundo as modificações corporais que as máquinas estão a produzir em seus próprios corpos.

Assim como máquinas de visão médicas (raio-x e ultrassom) foram apropriadas para fins militares, máquinas de visão militares também foram apropriadas pela medicina. Por exemplo, um míssil israelense dotado de câmeras para atuar como uma bomba inteligente foi miniaturizado pela NASA, para a criação de uma minúscula câmera fotográfica do tamanho de

uma pílula de vitamina (COLOMINA, 2019). À essa máquina de visão deu-se o nome M2A – *Mouth to Anus* [Da Boca ao Ânus]. Entre ser engolida e defecada, a câmera é capaz de realizar “57.000 imagens coloridas”<sup>80</sup> (Ibid., p. 178) a partir de sua breve excursão no interior do corpo, funcionando como um alimento *fake* sintético. A máquina de extermínio de alta precisão – concebida de forma a não deixar nenhum ponto cego em seu território de ataque – se transforma em uma máquina diagnóstica – concebida para não deixar nenhum ponto cego no corpo que se pretende curar. Os ciborgues demiurgos são tão loucos que, num piscar de olhos, pessoas estão engolindo mísseis.

No complexo tráfico de influências entre medicina, militarismo, urbanismo e cultura popular – acelerado pela proliferação de máquinas de visão – corpo e território se interpenetram numa trama topográfica de transformações mútuas. Essas transformações são tão materiais, quanto imaginárias.

A primeira tecnologia de visão que expôs o interior do corpo provavelmente foi a faca. Como já vimos, observar os órgãos – esses pequenos seres maleáveis e razoavelmente autônomos – promoveu afetos sinistros de não-reconhecimento de si, como se o corpo fosse povoado por outros. Achile Mbembe (2014, p. 247), lembremos, propôs que os órgãos teriam um caráter alucinatório, fazendo o corpo fantasmático. Conforme foram sendo desenvolvidas tecnologias para a visualização do interior do corpo, exponenciaram-se os efeitos delirantes que o corpo é capaz de produzir.

Donna Haraway (2020) chama atenção para uma estranha contradição: enquanto as imagens feitas a partir do espaço fortaleceram ficções sobre o progresso da humanidade ou sobre a integridade da Natureza; as imagens do interior do corpo produziram o medo sinistro de criaturas invisíveis. Não mais os órgãos, mas o sistema imunológico teria se tornado o alvo das principais ansiedades sobre a mortalidade humana. O corpo passa a ser narrado com semânticas militaristas – como se estivesse em uma guerra permanente para se defender de invasores. Não quaisquer invasores, mas criaturas estranhas ao seu habitat – alienígenas. “As malditas cenas, texturas suntuosas, cores evocativas e monstros extraterrestres da paisagem imunológica estão simplesmente lá, dentro de nós”<sup>81</sup> (HARAWAY, 2020, p. 495).

Ver imagens de bactérias, amebas e vírus, narra a autora, de fato teria influenciado as obras de ficção científica. A simultaneidade de tecnologias de visão microbiológicas e espaciais produziu, entre outras coisas, ansiedades em relação à possibilidade de vida extraterrestre e o

---

<sup>80</sup> “57000 color images” (COLOMINA, 2019, p. 178).

<sup>81</sup> “The blasted scenes, sumptuous textures, evocative colors, and ET monsters of the immune landscape are simply there, inside us” (HARAWAY, 2020, p. 495).

potencial fim do mundo – “conectando a ameba fagocitótica e o homem viajante-do-espaco que canibaliza a Terra em uma biologia evolutiva de um extraterrestrialismo pós-apocalíptico”<sup>82</sup> (HARAWAY, 2020, p. 497). Essas quiméricas colagens que fazem do corpo uma zona militar fantasmagórica, portanto, “espiralam através da indústria do entretenimento de fantasia, um ramo do aparato de produção corporal fundamental para elaborar as importantes alucinações consensuais sobre os ‘possíveis’ mundos que vão para a construção dos ‘reais’”<sup>83</sup> (Ibid., p. 498).

O sistema imunológico foi muito responsável por ampliar retóricas fantásticas de ameaça e defesa mesmo antes da corrida espacial. O fim do século XIX e o começo do XX, narra Beatriz Colomina (2019), são marcados pelo desenvolvimento de uma série de pesquisas científicas que voltavam sua atenção para o interior do corpo: “Sigmund Freud, o Raio-X, a bacteriologia, e a teoria da doença dos germes, emergiram todos no mesmo curto período de tempo, e todos eles propõem um olhar para dentro, reconhecendo o invisível: o inconsciente, o esqueleto, o microelemento da bactéria e o bacilo da tuberculose”<sup>84</sup> (COLOMINA, 2019, p. 71). Uma epidemia de tuberculose estava assolando a Europa. A compreensão inédita de que o contágio da doença se dava através da proliferação de seres microscópicos gerou intenso terror. “Pensava-se subitamente que as cidades estavam repletas de ocupantes invisíveis”<sup>85</sup> (Ibid., p. 71) e era urgente encontrar modos para exterminá-los. Não apenas a medicina se responsabilizou por essa empreitada, mas inúmeras outras disciplinas.

Doenças como a tuberculose eram atribuídas à fadiga, e programas de exercícios foram oferecidos para combatê-la. Houve um apelo generalizado aos esportes organizados. Exercícios de ginástica, que haviam sido limitados aos militares ao longo do século dezenove, agora eram defendidos para as escolas. (...) A medicina e a biologia se tornaram a base da teoria política. Através dessa “biologização da política”, as ciências do corpo foram firmemente estabelecidas como as bases da “higiene social”<sup>86</sup> (Ibid., p. 18-19).

---

<sup>82</sup> *“linking phagocytotic amoeba and space-voyaging man cannibalizing the earth in an evolutionary biology of post-apocalyptic extraterrestrialism”* (HARAWAY, 2020, p. 497).

<sup>83</sup> *“spiral through the fantasy entertainment industry, a branch of the apparatus of bodily production fundamental to crafting the important consensual hallucinations about ‘possible’ worlds that go into building ‘real’ ones”* (HARAWAY, 2020, p. 498).

<sup>84</sup> *“Sigmund Freud, the X-ray, bacteriology, and the germ theory of disease all emerged in the same short period of time, and they are all about looking inside, acknowledging the invisible: the unconscious, the skeleton, the micro element of bacteria and the bacillus of TB”* (COLOMINA, 2019, p. 71).

<sup>85</sup> *“Cities were suddenly thought to be teeming with unseen occupants”* (COLOMINA, 2019, p. 71).

<sup>86</sup> *“Diseases such as TB were blamed on fatigue, and exercise programs offered to combat them. There was a widespread call for organized sports. Gymnastic exercises, which had been limited to the military throughout the nineteenth century, were now advocated for schools. (...) Medicine and biology became the basis of political theory. Through this ‘biologization of politics’, the sciences of the body were firmly established as the basis of ‘social hygiene’”* (COLOMINA, 2019, p. 18-19).

Espaços começaram a ser arquitetados de forma a reforçar um ideal estético de higiene. É daí que nasce a obsessão por paredes brancas e superfícies lisas da arquitetura moderna. Um dos mais paradigmáticos arquitetos modernos, Le Corbusier, afirmava que as casas deveriam ser “uma máquina para a saúde, uma forma de terapia”, assim como propunha que o urbanismo deveria fazer uma “‘cirurgia’ (...) para remover o ‘câncer’ das ruas com *layouts* degenerados e ‘casas velhas e apodrecidas cheias de tuberculose’”<sup>87</sup> (COLOMINA, 2019, p. 20). Importante lembrar que o pavor da degeneração era uma resposta direta aos anseios provocados pela popularidade da Teoria da Evolução (GORDON, 2016). Uma sociedade de tuberculosos era um terrível indício da decadência da espécie humana, sendo uma importante missão das elites intelectuais desenvolver soluções para curar a sociedade, encaminhando-a para o progresso da espécie.

O corpo deixou de ser apenas um “ponto de referência ao redor do qual uma arquitetura poderia ser construída” para se tornar o próprio “canteiro de obras”<sup>88</sup> (COLOMINA, 2019, p. 26) do arquiteto. “Arquitetos como Le Corbusier e seus colegas na vanguarda arquitetônica ativamente redesenharam o corpo com sua arquitetura em vez de alojá-lo ou simbolizá-lo”<sup>89</sup> (Ibid., p. 26). Cidades passaram a ser planejadas para operarem como uma fábrica social. Em outras palavras, a cidade foi imaginada como uma grande máquina para a forja de sujeitos modernos.

Esse tipo de perspectiva não está distante das proposições eugenistas. Muito pelo contrário. A eugenia defendia justamente que caberia às elites intelectuais arquitetar a sociedade tendo como base a biologia. As pesquisas eugenistas eram defesas ideológicas de que a política deveria se apropriar dos estudos em biologia para desenhar projetos de engenharia social capazes de combater aspectos humanos disgênicos (que enfraquecem os genes), em favor de aspectos humanos eugênicos (que fortalecem os genes) (DIKÖTTER, 1998). Frank Dikötter (1998) insiste que a eugenia não foi “um conjunto de crenças politicamente conservadoras e cientificamente espúrias” (Dikötter, 1998, p. 467) discutida apenas por grupos nazifascistas. Ao contrário, segundo suas pesquisas, “a eugenia pertenceu ao vocabulário político de praticamente toda força significativamente modernizadora entre as duas guerras mundiais” (Ibid., p. 467). Ele segue:

---

<sup>87</sup> “*a machine for health, a form of therapy*”; “‘surgery’ (...) to remove the ‘cancer’ of degenerate street layouts and ‘rotten old houses full of tuberculosis’” (COLOMINA, 2019, p. 20).

<sup>88</sup> “*point of reference around which an architecture could be built*”; “*construction site*” (COLOMINA, 2019, p. 26).

<sup>89</sup> “*Architects such as Le Corbusier and his colleagues in the architectural avant-garde actively redesigned the body with their architecture rather than housing it or symbolizing it*” (COLOMINA, 2019, p. 26).

A eugenia não era tanto um conjunto nítido de princípios, mas uma maneira “moderna” de se falar sobre os problemas sociais em termos biologizantes: políticos com crenças mutualmente incompatíveis e cientistas com interesses opostos poderiam todos se apropriar de forma seletiva da eugenia para desenhar a sociedade como um corpo orgânico que deveria ser guiado por leis biológicas. (...) Empoderadas pelo prestígio da ciência, tornava-se possível às elites modernizadoras representar suas demandas prescritivas sobre a ordem social como declarações objetivas irrevogavelmente aterradas nas leis da natureza<sup>90</sup> (Dikötter, 1998, p. 467-468).

O pensamento da arquitetura como responsável pela operação de ações cirúrgicas de saúde pública através da construção de edifícios que deveriam ser "máquinas medicinais", foi aplicado de forma direta no *design* dos sanatórios modernos – que se proliferaram com velocidade no período. Foram locais frequentados pela classe média, que se assemelhavam mais a um *spa* do que a um hospital, oferecendo-se como “uma brilhante representação de otimismo inserida no lugar do medo da doença”<sup>91</sup> (COLOMINA, 2019, p. 93). Para a representação funcionar, pacientes muito enfermos não eram aceitos em muitos desses sanatórios, ou quando atingiam estados mais graves, eram impedidos de circular nas áreas comuns da instituição. “A morte em si mesma era escondida. (...) Eles até exageravam suas taxas de cura. Túneis subterrâneos carregavam os mortos para longe, fora da visão”<sup>92</sup> (Ibid., p. 93). As soluções para o ocultamento dos mortos em sanatórios transformaram-se em paradigma para projetar a lida com os mortos nos centros urbanos. Em 1911, Otto Wagner criou um projeto urbanístico (*Großstadt*) no qual previu a construção de linhas de trens de alta velocidade para o transporte “de defuntos em seus caixões de estações mortuárias especialmente designadas em direção a cemitérios nas periferias da cidade”. Assim, levar adiante um projeto de “higiene visual também implica projetar aquilo que não se quer ver”<sup>93</sup> (Ibid., p. 93).

Não apenas os tuberculosos foram escondidos da esfera pública para garantir a imagem de uma sociedade saudável, livre de degenerados. Somava-se ao interesse por bactérias, bacilos – e demais invisíveis criaturas –, o interesse pelo sistema nervoso. A proliferação de contextos para a prática de esportes, ginástica e dança (sobretudo ao ar livre) e de sanatórios modernos (luminosos e repletos de paredes brancas e superfícies lisas) também era uma resposta aos

---

<sup>90</sup> “Eugenics was not so much a clear set of scientific principles as a ‘modern’ way of talking about social problems in biologizing terms: politicians with mutually incompatible beliefs and scientists with opposed interests could all selectively appropriate eugenics to portray a society as an organic body that had to be guided by biological laws. (...) Powered by the prestige of science, it allowed modernizing elites to represent their prescriptive claims about social order as objective statements irrevocably grounded in the laws of nature” (Dikötter, 1998, p. 467-468).

<sup>91</sup> “It was a bright representation of optimism insert it in place of fear of disease” (COLOMINA, 2019, p. 93).

<sup>92</sup> “Death itself was hidden. (...) They even exaggerated their rate of cure. Subterranean tunnels carries the dead away, out of view” (COLOMINA, 2019, p. 93)

<sup>93</sup> “corpses in their coffins from specially designated mortuary stations to the cemeteries in the outskirts of the city”; “visual hygiene also means designing what you don’t want to see” (COLOMINA, 2019, p. 93).

discursos que enfatizavam a necessidade do indivíduo descansar os nervos do estresse produzidos pela vida nos grandes centros urbanos – caso contrário ele poderia mergulhar em perigosos processos de degeneração.

Além da obsessão pelo estudo de crânios e cérebros, cientistas também se dedicaram às práticas de observação, interpretação e catalogação do comportamento humano. Ansiedades em relação a questões de gênero, raça e sexualidade foram traduzidas em teorias e nomenclaturas científicas que categorizam corpos não desejados como enfermos e perigosos (GORDON, 2016). É o caso, por exemplo, dos estudos sobre histeria realizados em hospitais psiquiátricos ao longo do século XIX – quando mulheres foram internadas, diagnosticadas e expostas ao público de forma espetacularizada. Além disso, disciplinas científicas como a criminologia, a craniologia e a frenologia buscavam comprovar a tese de que comportamentos criminais poderiam ser diagnosticados a partir da análise da estrutura física dos indivíduos – como se a criminalidade ou o “desvio social” fossem determinações hereditárias irreversíveis.

O corpo-em-movimento também se tornou alvo de intenso debate: determinados gestos passaram a ser descritos como sintomas de patologias degenerativas. “A forma como o Outro aparenta ser é importante (fisionomia, cor da pele, roupa, cicatrizes), mas a forma como ele/a se move é ainda mais importante”<sup>94</sup> (GORDON, 2016, n.p.).

Parte significativa dos distúrbios de movimento diagnosticados pela psiquiatria recebeu a alcunha de *chorea* (GOTMAN, 2017). O termo já havia sido utilizado em círculos clericais a partir do século XVI para descrever os movimentos que acometiam sujeitos desviantes. Nessas interpretações de cunho religioso, entendia-se que as pessoas assim se moviam por aflições do espírito provocadas por demônios, pragas, fome e forças da natureza. A partir do século XVIII o termo passa a fazer parte do vocabulário médico. “‘Chorea’ estava agora sendo descrito como uma condição nervosa e psicomotora que aflige tanto indivíduos como grupos maiores”<sup>95</sup> (GOTMAN, 2017, n.p.). Tanto os acontecimentos coletivos explosivos, que provocavam algum distúrbio na ordem pública, quanto “convulsões, espasmos motores e tiques”<sup>96</sup> (GOTMAN, 2017, n.p.) eram diagnosticados como algum tipo de *chorea*.

Foi também entre os séculos XVII e XVIII que, na Europa, começou a ser forjada a palavra e o conceito de coreografia em diferentes tratados de dança aristocráticos. Segundo Susan Leigh Foster:

---

<sup>94</sup> “The way the Other looks is important (*physiognomy, skin color, dress, scarification*), but the way s/he moves is even more so” (GORDON, 2016, n.p.).

<sup>95</sup> “‘Chorea’ was now being described as a nervous and psychomotor condition afflicting individuals as well as larger groups” (GOTMAN, 2017, n.p.).

<sup>96</sup> “convulsions, motor spasms, and tics” (GOTMAN, 2017, n.p.).

A palavra “coreografia deriva de duas palavras gregas, *choreia*, a síntese de dança, ritmo e harmonia vocal manifestada no coro grego; e *grafia*, o ato de escrever. Os primeiros usos do termo, contudo, estão entrelaçados com outras duas raízes gregas, *orches*, o lugar entre o palco e a audiência onde o coro performa, e *chora*, uma noção mais genérica de espaço (...)”<sup>97</sup> (FOSTER, 2010, p. 16-17).

É evidente que o termo *chorea*, utilizado em contexto religioso e médico para caracterizar desvios e surtos de movimento, teve origem na mesma palavra grega utilizada para diferenciar modos de se fazer, pensar e registrar dança que estavam sendo desenvolvidos em círculos restritos da elite. Longe de serem termos que se contradizem, eles parecem sugerir uma complementariedade um tanto perversa – *chorea* indicaria movimentos desorganizados a serem contidos em nome da manutenção da ordem; enquanto coreografia dizia respeito às práticas sistematizadas de movimento destinadas a diferenciar a classe dominante do restante da população – além de diferenciar certos tipos de dança como benéficos, enquanto outros podem seguir sendo categorizados como maléficos (frutos de possessão demoníaca, distúrbios psíquicos ou coisa que o valha). Conforme propõe Kéline Gotman: “a desordem (...) é o conceito prático contra o qual a ordem vem à luz; ela emerge como uma figura móvel do pensamento, no trabalho coreográfico de articulação de cenas e eventos”<sup>98</sup> (GOTMAN, 2017, n.p.).

No contexto do século XIX, psiquiatras não apenas deram sequência aos estudos sobre distúrbios de *chorea*, como os divulgaram amplamente por meio de fotografias e textos publicados em mídia impressa, e por meio de eventos abertos para o público, em sanatórios. A visão (ou mesmo o imaginário) de corpos disruptivos provocava imenso fascínio e terror. Era a visão teatralizada da degeneração. Ver esses corpos era perigoso pois acreditava-se que padrões degenerados de comportamento poderiam ser transmitidos de uma pessoa para outra por meio de processos miméticos inconscientes: como se, ao ver um comportamento degenerado, a pessoa corresse o risco de imitá-lo mesmo que contra a sua vontade. Qualquer pessoa supostamente tomada por um surto de movimento, assim, teria em si a potência de provocar um surto de dimensões coletivas (GORDON, 2016 e GOTMAN, 2017). Ou seja: surtos de movimento poderiam ser epidêmicos:

---

<sup>97</sup> “The word ‘choreography’ derives from two Greek words, *choreia*, the synthesis of dance, rhythm, and vocal harmony manifest in the Greek chorus; and *graph*, the act of writing. The first uses of the term, however, are intertwined with two other Greek roots, *orches*, the place between the stage and the audience where the chorus performed, and *chora*, a more general notion of space (...)” (FOSTER, 2010, p. 16-17).

<sup>98</sup> “Disorder (...) is the practical concept against which order comes to light; it emerges as a moving figure of thought, in the choreographic labor of articulating scenes and events” (GOTMAN, 2017, n.p.).

(...) o angustiado corpo social surgiu na cena da modernidade industrial como um animal fraco (indisciplinado) capaz de se enfurecer repentinamente e rasgar o tecido social, enquanto a sociedade, baseada em formulações biológicas, se constituía social e politicamente. As multidões, na criminologia, direito e psicologia do século XIX, eram fantasiadas como a erupção de uma força radical que se movia contra um progresso que poderia ser racional e eficiente<sup>99</sup> (GOTMAN, 2017, n.p.).

*Choreomania* foi um dos termos utilizados para diagnosticar acontecimentos coletivos como epidemias de movimento. Naquele momento, o diagnóstico era utilizado sobretudo como forma de justificar ações de controle social contra “corpos marginais que parecem impedir a ascensão dos estados nacionais modernos”<sup>100</sup> (Ibid., n.p.).

Ainda que essas teorias tenham sido formuladas em solo europeu, elas foram divulgadas transnacionalmente e seus efeitos-ciborgue – policiais, sanitaristas, urbanísticos e arquitetônicos – puderam ser sentidos por populações marginalizadas de todo o mundo, inclusive em contextos coloniais como o Brasil – dado que foi ainda no século XIX que o rei D. João VI e boa parte de sua corte decidiram se mudar para a própria colônia, reconstruindo-a para que ela pudesse melhor corresponder aos padrões europeus de modernidade (SCHWARCZ, 1993).

Nesse contexto é que foram criadas as primeiras grandes instituições intelectuais brasileiras. Desde o princípio, elas tiveram como base as teorias europeias e estadunidenses mais populares do momento: o evolucionismo, o darwinismo, a eugenia, entre outros. Visto sob esses princípios ideológicos, o Brasil parecia ser um território pavoroso de infecções e miscigenações raciais indesejadas. Em outras palavras: o Brasil era a imagem viva da degeneração da espécie humana. Como resposta a essa interpretação fantasiosa, a recém-formada elite intelectual entendeu que era sua missão criar projetos para alinhar a colônia (e pouco depois, o recém-declarado país) às trilhas transnacionais do progresso.

“Os médicos da faculdade do Rio de Janeiro buscavam sua originalidade e identidade na descoberta de doenças tropicais como a febre amarela e o mal de chagas, que deveriam ser prontamente sanados pelos programas ‘higiênicos’” (SCHWARCZ, 1993, n.p.). O projeto da classe médica carioca incluía metodologias bastante autoritárias, efetivamente destinadas a transformar os hábitos e os corpos dos cidadãos brasileiros, tanto a partir de ações invasivas em seus corpos, como no espaço das cidades. Só poderia arbitrar sobre a sociedade o médico

---

<sup>99</sup> “(...) *the social body in distress emerged in this scene of industrial modernity as a weak (undisciplined) animal capable of sudden rage, tearing through the fabric of social life, just as biologically conceived society was becoming socially and politically constituted. Crowds, in nineteenth-century criminology, law, and psychology, were fantasized as the eruption of a radical force moving against otherwise rational and efficient progress*” (GOTMAN, 2017, n.p.).

<sup>100</sup> “*marginal bodies seeming to impede the rise of modern nation states*” (GOTMAN, 2017, n.p.).



especialista capaz de melhor decifrar os códigos da configuração humana e, portanto, determinar os arranjos mais eficazes para a organização social. “Não se trata de questionar a eficácia das vacinações, ou mesmo a realidade das epidemias, mas de destacar a construção de um discurso radical que tinha na prática médica sua base de legitimação” (SCHWARCZ, 2019, n.p.).

Diferente da escola carioca, que baseou suas proposições no estudo de doenças tropicais, a Faculdade de Medicina da Bahia apoiou suas pesquisas no estudo da miscigenação racial – compreendendo-a como a principal fonte da degeneração da população. “Era a partir da miscigenação que se previa a loucura, se entendia a criminalidade, ou, nos anos de 20, se promoviam programas ‘eugênicos de depuração’” destinados a amputar “a parte gangrenada do país, para que restasse uma população de possível ‘perfectibilidade’” (SCHWARCZ, 2019, n.p.). Uma das figuras que estava à frente desse movimento era Raimundo Nina Rodrigues, que defendia a criação de um programa nacional de Medicina Legal, para que médicos pudessem arbitrar na jurisdição, utilizando conhecimentos como a craniologia e frenologia para determinar quais penas deveriam ser aplicadas à população.

Em 1983, no interior da Bahia, milhares de pessoas, ao questionarem o processo de independência do Brasil, construíram uma comunidade autônoma ao redor de Antônio Conselheiro, líder político e religioso. Nina Rodrigues imediatamente diagnosticou o acontecimento como um caso de *choreomania*. Para Kéline Gotman, o gesto de Nina Rodrigues explicita a “violência da articulação biomédica da *choreomania*” que, a bem da verdade, era aplicada com o fim político de promover uma imediata “neutralização da comoção auto-organizada”<sup>101</sup> (GOTMAN, 2017, n.p.).

O Arraial de Canudos foi considerado uma ameaça ao Estado brasileiro, que entrou em guerra com a comunidade em 1896. Pouco mais de 11 meses depois, o movimento foi massacrado: o exército nacional assassina todos os seus integrantes e dinamita os vestígios físicos e espaciais de sua existência. A compreensão da nação como um corpo doente com partes gangrenadas a serem amputadas, portanto, conduziu ao extermínio de uma população. A impossibilidade de que a sociedade brasileira correspondesse aos modelos de higiene social racistas importados da Europa, construiu, na elite branca nacional, a imagem do Brasil como um corpo portador de uma doença autoimune. O modo de conter essa doença dependeria, portanto, da construção de um permanente aparelho de vigilância, repressão e assassinato.

---

<sup>101</sup> “*violence choreomania biomedical articulation*”; “*neutralization of self-organized commotion*” (GOTMAN, 2017, n.p.).

Assim como as imagens produzidas pelo maquinário de visão *high-tech* do exército de Israel facilitaram o extermínio de palestinos (transformando corpos tridimensionais em imagens luminosas flutuantes), a construção ficcional do Brasil como um país doente que necessitava de amputações facilitou o assassinato em massa da comunidade baiana insurgente. Sob efeito dessas tecnologias (visuais e ideológicas), matar torna-se um recurso tão higiênico quanto estético – uma faxina necessária para que se alcance aquilo que se projeta ser um corpo social saudável.

Para a argumentação que estou tentando construir é crucial reconhecer que tanto as produções tecnológicas como as produções artísticas e intelectuais são coautoras desses processos de reelaboração ciborgue da humanidade. Não apenas “a indústria do entretenimento de fantasia” (HARAWAY, 2020, p. 498) – responsável pela criação de *videogames* e filmes *mainstream* de ficção científica – é parte “do aparato de produção corporal fundamental para elaborar as importantes alucinações consensuais sobre os ‘possíveis’ mundos que vão para a construção dos ‘reais’”<sup>102</sup> (Ibid.). Mas também, como vimos, outras produções intelectuais e linguagens artísticas (como a filosofia pós-estruturalista, as artes visuais, a arquitetura e a dança) colocaram e colocam lenha nessa fogueira delirante de produção de mundos (muitas vezes traindo as intenções iniciais de seus criadores). Isso porque todos nós, enquanto ciborgues, estamos completamente perfurados (assim como estamos perfurando) pelas linhas de tensão que estão a erigir e destruir o planeta ao nosso redor. Em outras palavras, não há nenhuma atuação e nenhum corpo que esteja limpidamente separado das sociopolíticas ciborgues.

A topografia ciborgue que busquei desenhar através dessas páginas não apenas viaja através de diferentes geografias (continentais, submarinas e cósmicas), como também através de diferentes temporalidades. Afinal, a vasta trama de *design* ciborgue que está continuamente produzindo modificações corporais (em cada corpo, inclusive o do mundo) é resultado de complexas acumulações históricas – eventos que se embolam uns sobre os outros e produzem ecos tão inaudíveis quanto ensurdecedores.

“O sonho de um corpo sem fadiga”, construído no século XIX tardio (quando o sistema imunológico do corpo humano se consolida como imagem-sinédoque de um mundo ameaçado a ser protegido), “finalmente atingiu o seu auge sinistro nos regimes ditatoriais de 1930”<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> “*spiral through the fantasy entertainment industry, a branch of the apparatus of bodily production fundamental to crafting the important consensual hallucinations about ‘possible’ worlds that go into building ‘real’ ones*” (HARAWAY, 2020, p. 498).

<sup>103</sup> “*The dream of a body without fatigue*”; “*finally reached its sinister peak in the dictatorial regimes of the 1930s*” (COLOMINA, 2019, p. 19).

(COLOMINA, 2019, p. 19). O medo da degeneração da espécie humana – que disparou os movimentos vitalistas, a arquitetura moderna, as teorias que patologizavam movimentos coletivos e as perspectivas higienistas de medicina legal, etc. –, arou o terreno sobre o qual nasceram os movimentos nazifascistas na primeira metade do século XX.

Sob essa perspectiva, é possível pensar que o extermínio da comunidade de Canudos – que ocorreu no Brasil mais de três décadas antes da instauração dos regimes nazifascistas – foi uma espécie de ensaio do terror aplicado a partir das teorias eugenistas e social darwinistas, posteriormente exportado para o contexto europeu. Tal perspectiva se alinha com a defesa de Mbembe de que, atualmente, a Palestina é uma ocupação colonial contemporânea, na qual novas tecnologias necroterroristas são laboratorizadas para posterior exportação.

Se paramos para lembrar que quilometragens gigantes de cabos de fibra ótica que alimentam a internet – localizadas em território submarino – fazem trajetos transcontinentais para concentrar dados do mundo inteiro nas mãos de meia dúzia de corporações localizadas em países dominantes, explicita-se como as topografias ciborgues contemporâneas seguem consolidando coreografias de poder colonialistas. Retomando os rastros de Silvia Federicci (2019), proponho um exercício imaginário: qual mapa se formaria, diante de nossos olhos, se esses cabos emergissem das águas e essas teias transcontinentais se tornassem visíveis? Provavelmente o desenho seria a demonstração gráfica da divisão internacional do trabalho (e do terror) que foram (e são) responsáveis por sustentar o regime capitalista.

Nick Couldry e Ulisses A. Mejías nomeiam a atual fase do capitalismo de “colonialismo de dados” (2019), considerando que a extração de dados realizada por corporações e governos se dá a partir de processos predatórios de acumulação primitiva, organizados de forma desigual através do globo. “Comprender os dados massivos a partir do Sul Global, significa entender a atual dependência do capitalismo nesse novo tipo de apropriação que funciona em cada ponto do espaço onde as pessoas ou as coisas estão vinculadas às infraestruturas de conexão”<sup>104</sup> (COULDRY e MEJÍAS, 2019, n.p.). Quanto mais distante um corpo está dos centros de processamento de dados, mais ele está sujeito aos aspectos exploratórios e distópicos desse sistema operacional. Entretanto, esse subjugo abusivo também ocorre – em versões *soft* – nos corpos dos habitantes de zonas privilegiadas.

---

<sup>104</sup> “Comprender los datos masivos desde el Sur Global significa entender la actual dependencia del capitalismo en este nuevo tipo de apropiación que funciona en cada punto del espacio donde las personas o las cosas están vinculadas a las infraestructuras de conexión” (COULDRY e MEJÍAS, 2019, n.p.).



Termino esse capítulo sinalizando uma bizarra simetria. Enquanto os sujeitos modernos europeus correram para os sanatórios iluminados para sonhar com corpos saudáveis e sem fadiga (fugindo das imagens terríveis dos corpos sucumbindo à tuberculose); os ciborgues contemporâneos correram para dentro de seus celulares iluminados, para sonhar a efetiva desmaterialização de seus corpos na forma de imagens (fugindo das imagens terríveis dos corpos sucumbindo à Covid-19). Nas palavras de Paul B. Preciado:

A gestão política da COVID-19 como forma de administração da vida e da morte desenha os contornos de uma nova subjetividade. O que terá sido inventado após a crise é uma utopia nova da comunidade imune, e uma nova forma de controle dos corpos. O sujeito do tecnopatriarcado neoliberal fabricado pela COVID-19 não tem pele – é intocável, não tem mãos. Não toca bens físicos, nem toca em moedas – paga com cartão de crédito. Não tem lábios, nem língua. Não fala diretamente – deixa mensagem de voz. (...) Seu corpo orgânico se oculta para poder existir por trás de uma série de mediações semiotécnicas, uma série de próteses cibernéticas que lhe servem de máscara: a máscara do e-mail, a máscara da conta no Facebook, a máscara do Instagram (PRECIADO, 2020a, n.p.).

O *design* moderno, translúcido, luminoso e de estruturas lisas (resultantes do fascínio com o raio-x e com obsessões higiênicas) foi transposto para o *design* dos aparelhos celulares – superfícies delicadas que se iluminam a partir do deslize desimpedido de nossos dedos. Assim como a arquitetura buscou promover um efeito de higiene visual – ocultando mortos e enfermos dos espaços públicos –, o efeito narcótico de tocar e olhar para nossos tecno-órgãos externos também se baseia no ocultamento das tramas de exploração e violência do colonialismo de dados. O desejo narcótico que sentimos e o fato de não conseguirmos evitar de “masturbar a tela do capitalismo cognitivo” (PRECIADO, 2020b, p. 19) é resultante da acumulação secular das tecnologias de “cosmetização da violência” (VALENCIA, 2018, p. 242) que estruturam as topografias ciborgues.

### 3. Regimes alucinatórios de poder

Cruzar os dados relativos à verdade (...) é algo necessário e é necessariamente uma tarefa de Sísifo, que ratifica uma objetividade ilusória, uma objetividade sujeita ao poder que, ao autorizar a cisão entre a verdade e a ficção, assegura o fabuloso alcance desse mesmo poder (TAUSSIG, 1993, p. 87).

Agora sabemos quem são as personagens dessa trama e o cenário por onde elas se deslocam: monstros híbridos de máquina e organismo que rastejam e sobrevoam um gigantesco território acidentado (transcontinental, transoceânico e espacial). As coreografias desses ciborgues são topográficas – determinam a mobilidade dos corpos ao mesmo tempo em que produzem e desfazem as paisagens em que habitam. Essa maleabilidade do poder só é possível através da produção incessante de ficções fascinantes.

Neste capítulo, percorrerei algumas de suas coreografias mais distópicas: quando as possessões do corpo pelas máquinas e das máquinas pelo corpo foram exploradas como políticas de Estado interessadas em, de fato, engendrar mundos de terror. Foram situações em que a classe política decidiu transformar o corpo social num imenso laboratório ciborgue – acelerando alucinações e escalonando técnicas de dor, morte e anestesia (cosmética ou mesmo narcótica). Foram situações em que o corpo foi transformado em monstro a partir da tortura. A incoerência híbrida do corpo ciborgue foi induzida propositalmente pela ação estatal organizada – cada corpo, além do corpo social, foi desmembrado e recosturado de forma incoerente, desorientada e delirante. Tais Estados construíram esses ciborgues torturados para concretizar coreografias sociais catastróficas.

Muitas vezes, através dessas coreografias delinquentes, as máquinas são usadas para a modificação literal dos corpos: perfuram, rasgam, asfixiam, dão choques. A máquina impõe ao corpo que se assemelhe a ela: que vire coisa, materialidade passível de toda a sorte de manipulações e reprogramações – “à medida que as pessoas se tornam semelhantes a coisas, seu poder de sonhar passa para as coisas, que se tornam não apenas iguais às pessoas, mas que se transformam em seus perseguidores” (TAUSSIG, 1993, p. 27).

Para Michael Taussig, ainda que regimes de terror estejam justificados por pressupostos econômicos – na medida em que a própria tortura se transforma em um esquema de negócios – sua existência somente pode ser compreendida caso observemos os efeitos encantatórios do terror: a aplicação da violência sistematizada só seria possível através de processos análogos ao transe. O terror não é razoável, ele não faz sentido; mais do que isso, seria justamente através da cisão radical com a realidade que o terror conseguiria o efeito mágico necessário para sua

sustentação – “(...) ficamos cegos diante do procedimento por meio do qual o terror zomba daquilo que faz sentido; o terror precisa do sentido a fim de poder zombar dele. Nessa zombaria, o terror intensifica o sentido e a sensação” (TAUSSIG, 1993, p. 137).

Em **Sorrir de dentro do nevoeiro** me debruçarei sobre a tortuosa trajetória que fez da eletricidade (essa tecnologia capaz de animar tantas máquinas) um dos principais mecanismos militares para o esfacelamento do tecido social latino-americano. Já em **Delírio suicidário no pancinema transpolítico**, falarei sobre o uso que o regime nazista fez do cinema: transformando-o em máquina delirante capaz de produzir o desejo encantatório por um Estado tão assassino quanto suicida.

### 3.1 Sorrir de dentro do nevoeiro

Na produção industrial, não menos que na guerra moderna, nas multidões nas ruas e nos encontros eróticos, nos parques de diversões e nos cassinos, o choque é a essência mesma da experiência moderna. O ambiente tecnologicamente alterado expõe a sensibilidade humana a choques físicos que têm sua correspondência no choque psíquico<sup>1</sup> (BUCK-MORSS, 2018, p. 164).

Após a Primeira Guerra Mundial, Sigmund Freud estudou soldados traumatizados pela experiência do campo de batalha. Em sua leitura, diante do choque da guerra, a consciência se protegeria, buscando impedir que aquela experiência de horror deixasse “um rastro permanente na memória”<sup>2</sup> (BUCK-MORSS, 2018, p. 164). A partir do estudo freudiano, Walter Benjamin concluiu que os habitantes de grandes centros urbanos experienciariam processos semelhantes aos dos soldados. A experiência moderna seria tão brutal que “percepções que antes” ocasionariam “uma reflexão consciente” teriam se tornado “a origem de impulsos de choque que a consciência” precisaria interromper<sup>3</sup> (Ibid., p.164). Conforme Susan Buck-Morss, a urgência por blindar a consciência dos inúmeros choques da vida cotidiana, teria sido o pano de fundo para o desenvolvimento de uma economia inteiramente voltada para a produção e consumo de anestésicos.

---

<sup>1</sup> “*En la producción industrial, no menos que en la guerra moderna, en las multitudes en las calles y en encuentros eróticos, en parques de diversiones y en casinos, el shock es la esencia misma de la experiencia moderna. El ambiente tecnológicamente alterado expone el sensorium humano a shocks físicos que tienen su correspondencia en el shock psíquico*” (BUCK-MORSS, 2018, p. 164).

<sup>2</sup> “*un rastro permanente en la memoria*” (BUCK-MORSS, 2018, p. 164).

<sup>3</sup> “*percepciones que antaño*”; “*una reflexión consciente*”; “*el origen de impulsos de shock que la consciencia*” (BUCK-MORSS, 2018, p. 164).





A anestésica se converteu em uma técnica elaborada na etapa final do século XIX. Enquanto as defesas corporais autoanestésicas são em sua maior parte involuntárias, estes métodos implicaram uma manipulação consciente, intencional, do sistema cinestésico. Às formas narcóticas do Iluminismo já existentes, como o café, o tabaco, o chá e os licores, foi adicionado um vasto arsenal de drogas e práticas terapêuticas, desde o ópio, o éter e a cocaína até a hipnose, a hidroterapia e o choque-elétrico<sup>4</sup> (BUCK-MORSS, 2018, p. 166).

Para que fosse possível que pessoas se adaptassem às máquinas, foi imprescindível, portanto, mantê-las sob o efeito de narcóticos. Os ciborgues – filhos ilegítimos do progresso Ocidental – são também dependentes químicos. Há toda uma história da colonialidade que poderia ser recontada a partir dos modos de produção dos entorpecentes. Sayak Valencia (2010) salienta como atualmente, na divisão internacional do trabalho, o empresariado dos países dominantes é dependente de uma dose diária de narcóticos estimulantes. Essas drogas, por sua vez, só podem existir graças ao trabalho cotidiano de um campesinato ativo que cultiva suas matérias primas nas periferias do mundo. Relegar ao Terceiro Mundo o permanente papel de produção e distribuição de narcóticos ilegais encerraria esses territórios em culturas de violência altamente predatórias.

O cenário descrito por Valencia é o do Narcoestado mexicano contemporâneo. Entretanto, essa relação está sendo reiterada desde o início da conquista colonial. O café, citado por Buck-Morss (2018) como parte do vasto arsenal de drogas do Iluminismo, como sabemos, foi produzido por mão de obra escrava em gigantescas fazendas de monocultura das Américas – incluindo o Brasil – durante o período colonial. Silvia Federici (2019) também demonstra como o açúcar foi um importante estimulante a dar fogo às dinâmicas coloniais. Em “1600, o Brasil, sozinho, exportava o dobro de valor em açúcar que toda a lã exportada pela Inglaterra no mesmo ano. A taxa de acumulação das plantações de cana brasileiras era tão alta que, a cada dois anos, as fazendas duplicavam a sua capacidade” (FEDERICI, 2019, p. 206).

Quando, em 1859, o doutor Albert Niemann extraiu a cocaína da folha de coca (BUCK-MORSS, 2018, p. 167), originária dos Andes, na América do Sul, essa antiga história de exploração colonial e entorpecimento foi reencenada. A cocaína fez sucesso quase que instantaneamente na Europa. Mesmo Freud se deixou encantar por seus efeitos, não apenas consumindo, como aventando a possibilidade de utilizá-la em pacientes como parte de processos terapêuticos (BUCK-MORSS, 2018 e PRECIADO, 2018). “A cocaína foi uma das

---

<sup>4</sup> “La anestésica se convirtió en una técnica elaborada en el tramo final del siglo XIX. Mientras que las defensas corporales autoanestésicas son en su mayor parte involuntarias, estos métodos implicaron una manipulación consciente, intencional, del sistema cinestésico. A las formas narcóticas de la Ilustración ya existentes, como el café, el tabaco, el té y los licores, se añadió un vasto arsenal de drogas y prácticas terapéuticas, desde el opio, el éter y la cocaína hasta la hipnosis, la hidroterapia y el electro-shock” (BUCK-MORSS, 2018, p. 166).

primeiras substâncias usadas como anestésico para cirurgia por Karl Koller (sob recomendação de Freud) em 1884”<sup>5</sup> (COLOMINA, 2019, p. 31).

Essa cultura anestésica não teria sido perseguida e estimulada apenas através do uso de drogas. Beatriz Colomina narra como, “ao mesmo tempo em que anestésicos reais (cocaína) estavam sendo traficados nas ruas de Paris”<sup>6</sup>, também a arquitetura moderna entendeu a si mesma como tecnologia capaz de oferecer a tão desejada anestesia. Le Corbusier não compreendia seus projetos apenas como higiênicos, “uma forma de evitar a propagação de germes”<sup>7</sup> (Ibid., p. 31), mas também como calmantes para “os nervos despedaçados do pós-guerra”<sup>8</sup> (LE CORBUSIER apud COLOMINA, 2019, p. 31). Ou seja, os edifícios e artefatos lisos, macios, brancos, sem ornamentos não eram “simplesmente uma escolha estética, mas neurológica ou até narcótica”<sup>9</sup> (COLOMINA, 2019, p. 33).

A anestesia é remoção da sensação, supressão temporária do sistema nervoso central a fim de alcançar falta de sensação e, ao minimizar o atrito, as superfícies lisas da arquitetura moderna anestesia a sensação corporal. (...) Le Corbusier usa repetidamente a palavra "calma" como um ideal, como se o objetivo do *design* fosse a redução do estresse. Para ele, até mesmo o toque do objeto moderno se torna um efeito visual tranquilizador: "Nossa mão vai em direção a ele [o objeto moderno] e nossos sentidos de toque veem à sua maneira enquanto nossos dedos se fecham em torno dele"<sup>10</sup> (Ibid., p. 31).

Nesses *designs* modernos, a anestesia se dá através da sensualidade dos objetos. Na descrição de Le Corbusier, esses dispositivos seriam tão sensuais que gerariam a impressão de que a única maneira de efetivamente vê-los seria tocando-os. O efeito anestésico do toque desses artefatos de *design* seduziria os corpos, que desejariam mesclar-se a eles pela vontade incontrolável de percorrer suas peles com a pele do próprio corpo. Tornar-se ciborgue, nessa perspectiva, seria sucumbir a um vício sensual.

Curiosamente, muitos dos objetos domésticos modernos comercializados como sendo sensualmente anestésicos, foram derivações de *designs* outrora desenvolvidos para serem

<sup>5</sup> “Cocaine was one of the first substances used as anesthetic for surgery by Karl Koller (on recommendation of Freud) in 1884” (COLOMINA, 2019, p. 31).

<sup>6</sup> “at the same time that actual anesthetics (cocaine) were being ‘peddled’ in the streets of Paris” (COLOMINA, 2019, p. 31).

<sup>7</sup> “a way to prevent the spread of germs” (COLOMINA, 2019, p. 31),

<sup>8</sup> “the nerves shattered in the aftermath of war” (LE CORBUSIER apud COLOMINA, 2019, p. 31)

<sup>9</sup> “simply an aesthetic choice, but a neurological or even a narcotic one” (COLOMINA, 2019, p. 33).

<sup>10</sup> “Anesthesia is the removal of feeling, the temporary suppression of the central nervous system in order to achieve lack of sensation, and by minimizing friction, the smooth surfaces of modern architecture and anesthetize the bodily sensation. (...) Le Corbusier repeatedly uses the word “calm” as an ideal, as if the purpose of design was stress reduction. For him, even the touch of the modern object becomes reassuring visual effect: “Our hand reaches out to it [the modern object] and our senses of touch looks in its own way as our fingers close around it” (COLOMINA, 2019, p. 31)

usados nas trincheiras das grandes guerras mundiais. É o caso, por exemplo, dos *designs* desenvolvidos pelos arquitetos estadunidenses Charles e Ray Eames. Durante a Segunda Guerra, os dois receberam financiamento militar para desenhar e produzir objetos em escala industrial, para o uso dos soldados nos acampamentos. Findada a guerra, os irmãos adaptaram suas criações para que elas servissem para o uso doméstico. A casa como um todo passa a ser pensada como um “‘amortecedor de choque’ (...). O choque é presumivelmente absorvido através do consumo do *design*. O ‘bom *design*’ oferece uma ‘boa vida’, uma galáxia de objetos felizes e autocontidos para pessoas que não se sentem seguras e não podem ter certeza da própria vida”<sup>11</sup> (COLOMINA, 2019, p. 54). A capacidade de atração sensual das peças desenhadas pelos irmãos Eames foi tão grande que seu mobiliário fez parte de editoriais de decoração da revista *Playboy*, durante a Guerra Fria<sup>12</sup> (PRECIADO, 2018).

Charles e Ray Eames não foram um caso isolado. Em “A Domesticidade em Guerra”<sup>13</sup> (2006), Beatriz Colomina demonstra como, ao longo do período da Guerra Fria nos Estados Unidos, o mercado se empenhou em transformar “a indústria de guerra em indústria de paz”, “passando de mísseis a máquinas de lavar”<sup>14</sup> (COLOMINA, 2006, p. 8). Esse processo foi acompanhado por um projeto ostensivo de *marketing* que contou com a ajuda de instituições culturais. A guerra foi estetizada para reeducar o gosto do público consumidor. As propagandas buscavam vender “um estilo de vida, mais do que um objeto técnico ou artístico isolado”<sup>15</sup> (Ibid., p. 7).

A arquitetura moderna (...) emprestou – reciclou seria um vocábulo mais preciso – as técnicas, os materiais e os métodos que haviam sido desenvolvidos para o exército. A arquitetura do pós-guerra não foi simplesmente a arquitetura que veio depois dos anos obscuros da guerra. Foi também a arquitetura **agressivamente feliz** que surgia da guerra, uma guerra que de toda maneira continuava como guerra fria. A nova forma de domesticidade se revelou uma arma potente. Imagens do paraíso doméstico, virtuosamente desenhadas, eram lançadas ao mundo inteiro como parte de uma campanha cuidadosamente orquestrada<sup>16</sup> (Ibid., p. 12, grifo meu).

<sup>11</sup> “‘shock absorber’. (...) Shock is presumably absorbed through the consumption of design. ‘Good design’ offers a ‘good life’, a galaxy of happy, self contained objects for people who do not feel safely contained and cannot be sure of life itself” (COLOMINA, 2019, p. 54).

<sup>12</sup> No subcapítulo 4.1 desta dissertação, discorrerei sobre a participação da *Playboy* na construção da sociedade de consumo do pós-guerra.

<sup>13</sup> *La Domesticidad en Guerra*, 2006.

<sup>14</sup> “la industria de guerra en industria de paz”; “pasando de misiles a lavadoras” (COLOMINA, 2006, p. 8).

<sup>15</sup> “un estilo de vida, más que un objeto técnico o artístico aislado” (COLOMINA, 2006, p. 7).

<sup>16</sup> “La arquitectura moderna (...) tomó prestados – recicló sería un vocablo más preciso – las técnicas, los materiales y los métodos que habrían sido desarrollados para el ejército. La arquitectura de posguerra no fue simplemente la arquitectura luminosa que vino después de los años oscuros de la guerra. Fue también la arquitectura agresivamente feliz que surgía de la guerra, una guerra que de todos modos continuaba como guerra fría. La nueva forma de domesticidad resultó ser un arma potente. Imágenes del paraíso doméstico, virtuosamente diseñadas, eran lanzadas al mundo entero como parte de una campaña de propaganda cuidadosamente orquestada” (COLOMINA, 2006, p. 12).

Esse *marketing* "agressivamente feliz" não foi utilizado apenas nos Estados Unidos. Era parte de um projeto de readaptação do mercado transnacional. Instituições museológicas organizaram grandes exposições internacionais para pulverizar esse estilo de vida em todos os continentes. Nesse sentido, “produzir uma imagem idealizada da domesticidade do pós-guerra era, de algum modo, uma campanha militar”<sup>17</sup> (Ibid., p. 55). É possível pensar que as máquinas de lavar seguiram sendo mísseis. As ansiedades em torno de uma potencial guerra nuclear – geradas pelo terror da imagem que colocou fim na Segunda Guerra – “eram camufladas por imagens multiplicadas ao infinito de controle absoluto do detalhe doméstico e sorrisos fixos”<sup>18</sup> (COLOMINA, 2006, p. 19).

Os sorrisos fixos das campanhas estadunidenses se tornam uma imagem especialmente perturbadora quando levamos em consideração o que Walter Benjamin tinha a dizer sobre eles. Para o filósofo, sorrir fixamente seria uma resposta automatizada encontrada pelo corpo como maneira de lidar com o choque provocado pela experiência moderna. A manipulação e convivência cotidiana com as máquinas geraria uma sensação fragmentada de tempo que impossibilitaria que as experiências pudessem ser efetivamente processadas pela psiquê. “Antes de incorporar o mundo exterior como uma forma de fortalecimento”, os corpos utilizariam suas “capacidades miméticas para desviar dele”<sup>19</sup> (BUCK-MORSS, 2018, p. 164-165). “O sorriso que aparece automaticamente no passante” não seria um modo de se aproximar dos outros, mas de se prevenir contra eles, “como um amortecedor mímico de choques”<sup>20</sup> (Ibid., p. 165).

O marketing agressivamente feliz não estaria, assim, propondo uma saída para o corpo em estado de choque, ao contrário, teria encontrado valor comercial em seu sorriso fixo – extrairia lucro da esquizofrenia cognitiva da experiência moderna. “O *design* moderno é também um amortecedor de choques, seu sorriso fixo mal esconde o terror que ele está tentando encobrir”<sup>21</sup> (COLOMINA, 2019, p. 33).

Não apenas proposições de *design* foram amplamente exportadas para rentabilizar e administrar socialmente o choque e a anestesia, mas também houve proposições de cunho

---

<sup>17</sup> “*producir una imagen idealizada de la domesticidad de posguerra era, de algún modo, una campaña militar*” (COLOMINA, 2006, p. 55).

<sup>18</sup> “*eran camufladas por imágenes multiplicadas al infinito de control absoluto del detalle doméstico y sonrisas fijas*” (COLOMINA, 2006, p. 19).

<sup>19</sup> “*Antes que incorporar el mundo exterior como una forma de fortalecimiento*”; “*capacidades miméticas para desviarlo*” (BUCK-MORSS, 2018, p. 164-165).

<sup>20</sup> “*La sonrisa que aparece automáticamente en el paseante*”; “*como amortiguador mímico de choques*” (BUCK-MORSS, 2018, p. 165).

<sup>21</sup> “*Modern design is likewise a shock absorber, its frozen smile barely hiding the terror it tries to cover over*” (COLOMINA, 2019, p. 33).

terapêutico, como o eletrochoque. No contexto europeu de proliferação dos sanatórios ao final do século XIX, a eletricidade se tornou um ícone paradigmático de modernidade: era “considerada mais higiênica do que o gás como meio de iluminação” das instituições terapêuticas; para além disso, a “própria eletricidade era entendida como instrumento médico”, “utilizada para todos os tipos de terapias experimentais, incluindo máquinas de massagem elétricas, banhos elétricos e cadeiras para fortalecer os nervos”<sup>22</sup> (COLOMINA, 2019, p. 78-79).

Assim como as classes médias e altas estavam experimentando os efeitos da cocaína, elas também se interessaram por provar as terapias de eletrochoque, se inscrevendo nessas instituições para sentir em seus corpos os efeitos das descargas elétricas, independentemente de terem algum quadro clínico determinado. Tratava-se de uma tentativa no mínimo curiosa de buscar se anestesiarem do choque moderno dispondo o corpo a choques literais. Partia-se de uma pergunta apenas possível em uma realidade ciborgue: se a eletricidade é capaz de dar vida às coisas, por que ela não seria capaz de dar vida às pessoas?

Décadas depois – a partir de 1940 – a terapia eletroconvulsiva se tornou um recurso muito popular entre psiquiatras europeus e estadunidenses (KLEIN, 2008). Segundo esses médicos, o método tinha forte efeito calmante “e, em alguns casos, as descargas de eletricidade aparentavam tornar as pessoas mais lúcidas” (KLEIN, 2008, p. 43). Os efeitos colaterais que podiam decorrer desse procedimento, contudo, eram bastante extremos, podendo gerar amnésia temporária ou permanente. Essa perda de memória, por sua vez, levava os pacientes a quadros de regressão. Os psiquiatras que se valeram desse tratamento registraram

que imediatamente após a terapia os pacientes chupavam o dedo, deitavam na posição fetal, comiam de colheres feito bebês e gritavam por suas mães (muitas vezes confundindo os médicos e enfermeiros com seus pais). Tais comportamentos costumavam durar um pouco, mas em alguns casos, os médicos informavam que seus doentes regrediram por completo, desaprendendo a falar (Ibid., p. 43).

A terapia eletroconvulsiva buscava aproveitar os dispositivos de bloqueio provocados pela consciência para impedir que experiências traumáticas adentrassem na memória, supondo que ativar esses dispositivos poderia resultar na reorganização social dos pacientes. Se os sensuais *designs* modernos apelavam ao hedonismo doméstico agressivamente feliz para suplantar o

---

<sup>22</sup> “considered more hygienic than gas as a means of illumination”; “Electricity itself was understood as medical instrument”; “used for all kinds of experimental therapies, including electric massage machines, electric baths, and chairs for strengthening the nerves” (COLOMINA, 2019, p. 78-79).

trauma da guerra, essas terapias propunham aumentar a experiência do choque, propondo uma reorganização psicossomática a ser atingida por metodologias agressivamente amnésicas.

“Cameron acreditava (...) que o único caminho para ensinar aos pacientes um novo comportamento saudável era entrar em suas mentes e ‘destruir os moldes patológicos existentes’” (KLEIN, 2008, p. 43). O psiquiatra propunha remover traços da personalidade dos pacientes para transformá-los em uma página em branco na qual poderia inscrever uma nova personalidade.

Os riscos de que o paciente não apenas ativasse suas defesas psíquicas – bloqueando o efeito de traumas específicos –, mas de fato abdicasse por completo da própria memória e da capacidade de ter consciência de si – voltando para estágios pré-linguísticos – fazia com que a maior parte da comunidade médica utilizasse o tratamento com muita cautela. Não foi assim para Ewen Cameron – psiquiatra escocês naturalizado norte-americano, à época professor da renomada Universidade McGill, no Canadá – que se interessou, justamente, em pesquisar os efeitos mais extremos da terapia eletroconvulsiva: “Cameron acreditava (...) que o único caminho para ensinar aos pacientes um novo comportamento saudável era entrar em suas mentes e ‘destruir os moldes patológicos existentes’” (Ibid., p. 43).

O psiquiatra via seus pacientes como equipamentos quebrados: para consertá-los era necessário fazer um *reset*, voltar às configurações de fábrica, para então reprogramá-los de forma adequada. Sua metodologia se baseava em imprimir estímulos contraditórios sequenciados nos corpos dos pacientes, como: realizar seis descargas elétricas consecutivas com a máquina de eletrochoque Page-Russell para depois aplicar doses de drogas antidepressivas, depressoras e alucinógenas. Quando ele conseguia induzir seus pacientes a um completo estágio de choque, iniciava-se a segunda fase de seu método, a de reconstruí-los: para isso, tocava mensagens gravadas a fim de fazê-los crer em coisas que antes não faziam parte de suas convicções. Compunham seu acervo de gravações vozes que diziam textos como: "você é uma boa mãe e esposa e todos adoram a sua companhia" (Ibid., p. 44).

Entretanto, o maior interesse pelo trabalho de Ewen Cameron não estava entre a classe médica. Suas proposições chamaram especial atenção das forças de inteligência dos Estados Unidos da América. A pesquisa de Cameron integrou o MKUltra, um programa secreto de pesquisa da *Central Intelligence Agency* [Agência Central de Inteligência], “dedicado a pesquisar ‘técnicas especiais de interrogatório’” (Ibid., p. 45). O MKUltra, iniciado em 1953, em plena Guerra Fria, “gastou 25 milhões de dólares” em investigações que envolveram oitenta instituições diferentes, “inclusive 44 universidades e doze hospitais” (Ibid., p. 45). Tais pesquisas serviram de base para a criação de “um manual intitulado *Kubark Counterintelligence*

*Interrogation* [Interrogatório de Contra-Espionagem Kubark]” (KLEIN, 2008, p. 51), no qual detalhavam-se técnicas de tortura a serem aplicadas em prisioneiros. O material era utilizado pela CIA em cursos de formação para o exército, polícias especializadas e serviços secretos dentro e fora dos EUA – inclusive na América Latina.

A fim de manter o projeto em sigilo, a CIA realizou as pesquisas no Canadá – em parceria com a elite militar e os serviços de inteligência do país vizinho. Dessa maneira, evitava cair em acusações de quebra dos acordos anti-tortura estabelecidos nas Convenções de Genebra após o terror da Segunda Guerra Mundial. O Departamento de Defesa do Canadá ofereceu uma bolsa de pesquisa ao Dr. Donald Hebb, então diretor de psicologia da Universidade McGill e, portanto, colega de Ewen Cameron. Os estudos confidenciais de Hebb não tinham como base o eletrochoque, mas o intenso isolamento e o bloqueio dos sentidos.

Hebb ofereceu 20 dólares por dia a cerca de 63 estudantes da Universidade McGill para que ficassem isolados no quarto usando óculos escuros, fone de ouvido com ruído branco e tubos de papelão em seus braços e mãos, de modo a dificultar o tato. Durante alguns dias, os estudantes mergulharam no completo vazio, com seus olhos, ouvidos e mãos incapazes de orientá-los, vivendo cada vez mais intensamente nas próprias fantasias (KLEIN, 2008, p. 46).

Depois de perderem completamente a capacidade de reconhecimento da realidade, Hebb também usava gravações que sugeriam ideias “sobre a existência de fantasmas ou a desonestidade da ciência” (Ibid., p. 46), coisas que os estudantes haviam dito discordar antes do início da pesquisa. Não se tratava, portanto, de um experimento de cunho terapêutico, mas político-alucinatório que demonstrava o efetivo interesse da CIA por encontrar meios de forçar os seus presos políticos a mudarem seus pressupostos ideológicos.

Em relatório sobre as descobertas da experiência, Hebb narrou “que a privação de sentidos causou extrema confusão e alucinação nos estudantes submetidos aos testes”, “um declínio temporário significativo da capacidade intelectual”, e uma suscetibilidade concreta às “ideias veiculadas nas gravações” (Ibid., p. 46). Também constava que quatro estudantes “observaram espontaneamente que permanecer naquela situação era uma forma de tortura”, o que fez Donald Hebb não ultrapassar o período de dois ou três dias de experimento com cada voluntário, para não violar a ética médica. Para Ewen Cameron essa fronteira ética não existia.

Em 1957, Cameron recebeu uma bolsa de pesquisa da própria CIA, dando sequência aos estudos de Hebb com isolamento e bloqueio de sentidos, somando-os à sua própria pesquisa com terapia eletroconvulsiva e uso de medicamentos. Suas investigações foram financiadas pela Agência de Inteligência até 1961. Nesses anos, os porões da escola de psiquiatria da

Universidade McGill foram transformados em um laboratório avançado de pesquisa em técnicas de tortura.

As primeiras mudanças [em sua metodologia original] foram dramáticos aumentos na aplicação de eletrochoques. Os dois psiquiatras que inventaram a controversa máquina de eletrochoque Page-Russel recomendavam quatro tratamentos para cada paciente, totalizando 24 choques individuais. Cameron começou usando a máquina duas vezes por dia em cada paciente durante 30 dias, num total aterrador de 360 choques individuais (...). Além dos coquetéis de remédios que estava ministrando aos internos, acrescentou mais algumas novidades experimentais capazes de alterar o estado mental das pessoas que eram de particular interesse da CIA: LSD e PCP (KLEIN, 2008, p. 47-48).

Cameron converteu “os antigos estábulos que ficavam atrás do hospital em quartos de isolamento” e “reformou o porão para instalar ali um cômodo que chamou de Câmara de Isolamento”, impedindo a entrada de luz, reforçando as paredes “à prova de som” e instalando “emissores de ruído branco” (Ibid., p. 48). Como os pacientes de Hebb, os seus também recebiam “óculos escuros”, “tapa ouvidos” e “tubos de papelão” para os “braços e mãos” (Ibid., p. 48). “Mas enquanto os estudantes de Hebb desistiram apenas alguns dias após uma privação de sentidos bem menos intensa, Cameron manteve seus doentes trancados durante semanas, sendo que um deles permaneceu no quarto de isolamento por 35 dias” (Ibid., p. 48). O psiquiatra também acrescentou, em sua vasta metodologia destinada a “reduzir as defesas do indivíduo” (CAMERON apud KLEIN, 2008, p. 48), técnicas para a indução forçada de sono prolongado:

Cameron subjugou os sentidos de seus pacientes no Quarto de Dormir, onde eles eram mantidos em sono induzido por medicamentos durante cerca de 20 a 22 horas por dia, sendo trocados de posição pelas enfermeiras, de modo a prevenir feridas, e acordados apenas para se alimentar e ir ao banheiro. Os doentes permaneciam nesse estado entre 15 e 30 dias, embora Cameron tenha registrado casos de “indivíduos que foram tratados assim por até 65 dias de sono contínuo”. A equipe do hospital era orientada a não deixar os pacientes falarem e não fornecer qualquer informação sobre o tempo que deveriam permanecer naquele quarto. (...) Cameron medicou um grupo de pacientes com pequenas doses de curare, uma droga que leva à paralisia, tornando-os literalmente prisioneiros em seus próprios corpos (Ibid., p. 48).

Quando percebeu que alguns de seus pacientes ainda conseguiam reconhecer a passagem do tempo de acordo com a rotina de alimentação, Cameron propôs ainda que se organizasse a cozinha como mais uma técnica de confusão perceptiva, propondo intervalos descontínuos entre refeições, e “servindo sopa no café da manhã e mingau no jantar” (Ibid., p. 49).

Descrevi longamente o tipo de experimento levado a cabo por Ewen Cameron nos porões dessa universidade, para que seja possível dimensionar a complexa arquitetura do terror que foi sendo erigida ao redor dos corpos submetidos a esse processo. Todas as atenções se voltavam para o corpo, para que nada mais no corpo restasse como resíduo capaz de organizar uma pessoa



de pé. Ewen Cameron minuciosamente investigou como poderia garantir que o corpo não se lembrasse mais das rotas que costumava tomar para funcionar. A tortura, como bem aponta Michael Taussig, funciona ao focar toda a sua atenção no corpo, não deixando nenhum espaço para ele existir fora dos parâmetros impostos pelo torturador: “o centro é o homem e o centro deixa de existir. O que toma seu lugar é o terror (...)” (TAUSSIG, 1993, p. 91). São criaturas incoerentes, existências impossíveis, quimeras oscilando no vazio, que nascem desse processo.

O que dizer quando essas metodologias ultrapassam esse tenebroso espaço isolado de uma universidade do Canadá para se tornarem políticas de Estado?

As pesquisas de Ewen Cameron, lembremos, foram de fato transpostas para o Manual Kubark da CIA (publicado em 1963, dois anos depois do fim do programa MKUltra). Suas páginas propõem que presos políticos sejam tratados com eletrochoques, drogas e medicamentos, isolamento, restrição dos sentidos e confusão alimentar. Tais procedimentos são narrados como um novo paradigma de interrogatório, mais “moderno, pertinente” do que os que haviam sido usados até então, por estarem baseados em “pesquisa extensiva, incluindo inquisições científicas conduzidas por especialistas em assuntos diretamente relacionados” (CIA apud KLEIN, 2008, p. 52). O objetivo da tortura moderna não era exatamente extrair informações do preso político. Mas produzir regressão na pessoa torturada, eliminando seus traços de personalidade através do choque psicológico, tornando-a vulnerável a processos de sugestão.

Não foram apenas os estudos de Cameron que serviram de base para o uso do eletrochoque como metodologia de tortura de presos políticos. Na guerra colonial da Argélia, em meados da década de 1950, soldados franceses orientados por psiquiatras torturaram com máquinas de eletrochoque guerrilheiros em luta por independência. Ao longo do período, “chefes militares da França fizeram seminários numa escola militar de ‘contra-insurgência’ em Fort-Bragg, Carolina do Norte, Estados Unidos, e treinaram os alunos com as técnicas que empregaram na Argélia” (Ibid., p. 54). Além disso, conforme pronunciamento feito em 1990 pelo general francês Paul Aussaresses na televisão, o “antigo adido militar da embaixada francesa no Brasil colaborara ativamente na construção de aparelhos de crimes contra a humanidade” (CENTELHA, 2019, p. 45) que foram empregados durante e depois da Guerra da Argélia. A acumulação e a troca de tecnologias de tortura entre diferentes países, demonstra ter havido empenho estatal para a construção de uma economia transnacional do terror. Torna-se evidente, portanto, o “vínculo entre colonialismo, gestão da morte e contrarrevolução” (Ibid., p. 45).

É importante ressaltar que a tortura foi uma tecnologia organizada em um manual, um material-para-exportação a ser ensinado para as mais diversas forças coercitivas ao redor do

mundo. O que significa que não foram os agentes da CIA aqueles que aplicaram seus próprios métodos nos diversos países nos quais realizaram seus cursos. Eram os policiais, civis, militares e paramilitares de cada local que torturavam seus presos políticos – não sem a permanente supervisão de agentes estadunidenses. “Sobreviventes da tortura na América Central nos anos 1970 e 1980, testemunharam a presença de um misterioso homem que falava inglês e que entrava e saía das celas, fazendo perguntas e dando instruções” (KLEIN, 2008, p. 54). Através desse processo de terceirização da mão de obra coercitiva, terceirizaram-se, também, as responsabilidades por esses crimes contra a humanidade.

Naomi Klein propõe que foi apenas depois dos atentados de 11 de setembro de 2001 que as forças coercitivas estadunidenses aplicaram de forma direta o seu próprio manual, em contextos como Abu Ghraib – complexo penitenciário iraquiano inicialmente construído pela ocupação britânica no Iraque – para a realização de práticas de prisão e tortura. Nas palavras de Klein: “é isso que torna o regime Bush diferente: depois dos ataques do 11 de setembro, ele ousou exigir o direito de torturar sem nenhuma vergonha. Tal situação deixou o governo sujeito a processos criminais - um problema que ele enfrentou mudando as leis” (Ibid., p. 55).

Ao redor do mundo e através dos tempos, esses processos de tortura se tornaram uma fábrica de existências fraturadas: corpos quiméricos atônitos diante da arbitrariedade desproporcional da força aplicada sobre eles. Por que, afinal, produzir monstros em série? “Apesar da mística que (...) cerca” a tortura “e do impulso compreensivo de tratá-la como um comportamento aberrante além do campo político” (Ibid., p. 152), Naomi Klein defende ser essencial reconhecermos como as sociedades capitalistas dependem do terror para se estruturar. Sempre que as classes dominantes julgam necessário, a máquina terrorista é reativada para massacrar partes indesejadas do corpo social. A tortura sustenta as sociedades capitalistas tanto do ponto de vista econômico – dado que age de acordo com os interesses de uma diminuta classe dominante –, quanto do ponto de vista cultural – produzindo as alucinações consensuais que estabilizam as estruturas do poder. O aspecto alucinatório do terror, contudo, não é razoável. É essa máquina de moer gente tão arbitrária, quanto imparável.

Qual sociedade se engendra dessa tortura sistêmica? “Uma sociedade envolvida em uma ordem tão ordenada que seu caos” é “muito mais intenso do que qualquer coisa que o precedeu – um espaço da morte na terra dos vivos, onde a incerteza certa da tortura” alimenta “a grande máquina da arbitrariedade do poder, o poder enfurecido, o grande e fervilhante lamaçal do caos, que existe no reverso da ordem e sem o qual a ordem não” pode “existir” (TAUSSIG, 1993, p. 25-26).

O interesse econômico por trás da tortura é também delirante – ainda que revestido de uma máscara de racionalidade. Nesse momento, então, irei caminhar através de algumas das argumentações construídas por economistas para sustentar a existência de regimes de terror.

Uma das instituições mais responsáveis por disseminar transnacionalmente a cultura do terror, a partir da década de 1950, foi o Departamento de Economia da Universidade de Chicago – “uma instituição plenamente consciente da sua importância não apenas como faculdade, mas como Escola de Pensamento” (KLEIN, 2008, p. 65). Para os economistas da Escola de Chicago – que tinham Milton Friedman como um de seus principais mentores –, a economia era vista como uma força da natureza: uma entidade sagrada dotada de leis próprias e imutáveis. O papel do economista era grandioso: tal qual uma liderança espiritual, ele deveria trabalhar para reestruturar o mundo, libertando a economia das amarras estatais, abrindo espaço para o mercado agir livremente, regulando a sociedade conforme suas pulsões e sabedorias intrínsecas. Entendiam que o Estado oferecia regulações em excesso, não permitindo que a natureza do mercado agisse conforme suas pulsões orgânicas.

Esses economistas desejavam o mundo como um território passivo à perpétua, contínua e volátil manipulação econômica: ansiavam por retornar a um estado análogo ao “primeiro estágio da expansão capitalista”, no qual um “crescimento voraz” da economia “era propiciado pelo colonialismo”, dado que era possível uma “apropriação da terra sem precisar pagar por ela”, realizando sem impedimentos a “extração de suas riquezas” (Ibid., p. 74). Conforme Klein, Milton Friedman propunha que:

Em primeiro lugar, os governos deveriam abolir todas as regras e regulamentações que se impunham no caminho da acumulação de lucros. Em segundo, deveriam vender todos os ativos que possuíam e que podiam ser administrados pelas corporações, com fins lucrativos. E em terceiro, precisavam cortar dramaticamente os fundos destinados aos programas sociais. Dentro dessa fórmula tripartite de desregulamentação, privatização e cortes, Friedman ainda oferecia especificações. Os impostos, no caso de precisarem existir, deveriam ser baixos, tachando os ricos e pobres da mesma importância fixa. As corporações deveriam ser livres para vender seus produtos em qualquer lugar do mundo, e os governos deveriam ser impedidos de proteger as propriedades e as indústrias locais. Todos os preços, inclusive preço do trabalho, seriam definidos pelo mercado. Para a privatização, Friedman oferecia atividades como os cuidados com a saúde, o serviço de correios, a educação, as aposentadorias e até mesmo os parques nacionais (Ibid., p. 73).

A despeito dessas propostas estarem sendo encubadas em plena Guerra Fria, não era com o projeto comunista que Friedman estava antagonizando, mas com as perspectivas econômicas de democracias capitalistas, que propunham uma presença ativa do Estado na garantia de direitos civis básicos – como a proposta do Estado de Bem-Estar Social (imperante nos Estados

Unidos e na Europa) e a proposta desenvolvimentista (presente em inúmeros países do Terceiro Mundo). Não havia eco na opinião pública para as propostas de desestruturação estatal de Friedman. Os habitantes de países de Primeiro Mundo haviam passado por processos políticos – nos Estados Unidos, a Grande Depressão; na Europa, as duas Guerras Mundiais – nos quais esse “Estado benfeitor” tinha sido imprescindível para sua reorganização socioeconômica. Nos países do Terceiro Mundo, as perspectivas dos economistas desenvolvimentistas também soavam mais coerentes, pois pareciam apresentar medidas concretas para retirá-los de situações de miséria e dependência internacional – propondo que eles não tivessem suas economias inteiramente pautadas na exportação de matéria prima, buscando o fortalecimento das indústrias nacionais através de sua estatização e de regulamentações que dificultassem a entrada de produtos estrangeiros, fortalecendo a produção nacional.

Como seria possível levar adiante as mudanças econômicas propostas pelos economistas de Chicago, dado que elas promoviam evidente vulnerabilidade social? Milton Friedman e outros ideólogos da escola encontram a resposta para essa pergunta nos estudos que Ewen Cameron desenvolveu para o MKUltra.

Para o psiquiatra, como vimos, as pessoas, depois de expostas a inúmeros choques e confusões perceptivas, perderiam “a capacidade de pensar racionalmente e proteger os próprios interesses” (KLEIN, 2007, p. 26). Uma vez atingido esse estágio, por um período curto, elas se tornariam suscetíveis a aceitar como suas ideias que antes poderiam soar inaceitáveis.

Friedman passou a entender que somente em uma sociedade tomada por algum tipo de choque coletivo seria possível promover efetivas mudanças socioeconômicas. A crise (social e/ou econômica), de repente, foi lida como uma oportunidade. Naomi Klein nomeou essas formulações desenvolvidas pelo economista de “doutrina do choque”:

Num de seus mais influentes ensaios, Friedman (...) observou que “somente uma crise – real ou pressentida – produz mudança verdadeira. Quando a crise acontece, as ações que são tomadas dependem das ideias que estão à disposição. Esta, eu acredito, é a nossa função primordial: desenvolver alternativas às políticas existentes, mantê-las em evidência e acessíveis até que o politicamente impossível se torne o politicamente inevitável”. Algumas pessoas costumam estocar alimentos enlatados e água para enfrentar grandes desastres; os seguidores de Friedman estocam ideias em defesa do livre mercado. Tão logo uma crise se instalava, o professor da Universidade de Chicago defendia que era essencial agir rapidamente, impondo mudanças súbitas e irreversíveis, antes que a sociedade abalada pela crise pudesse voltar “à tirania do status quo”. Ele calculava que “uma nova administração tem de seis a nove meses para realizar as principais mudanças; caso não agarre a oportunidade para agir de modo decisivo durante esse período, não terá outra chance igual” (Ibid., p. 16).

As crises – ansiadas pelos economistas da Escola de Chicago – poderiam vir da própria entropia dos sistemas econômicos locais, de tragédias naturais (furacões, terremotos, tsunamis) ou de catástrofes políticas (deflagradas ao acaso ou propositalmente induzidas). Ou seja, Friedman passou a considerar necessário que choques traumáticos fossem propositalmente induzidos em países inteiros para que fosse possível implementar sua agenda econômica de forma rápida. Esses economistas viam o corpo social como um preso político que poderia (e em determinados casos, deveria) ser torturado em nome da economia.

Aqueles que acreditam na doutrina de choque estão convencidos de que somente uma grande ruptura – uma inundação, uma guerra, um ataque terrorista – pode criar o tipo de tela branca, grande e limpa que procuram. É nesses momentos maleáveis, quando estamos psicologicamente fragilizados e fisicamente esgotados, que esses **artistas do real** esfregam as mãos e iniciam seu trabalho de refazer o mundo (KLEIN, 2007, p. 31, grifo meu).

Fascinados pelo vórtice do terror, os ideólogos da Escola de Chicago viam a si mesmos como demiurgos: ansiavam por ativar laboratórios nos quais pudessem construir seus ciborgues do livre mercado. As ideias desse grupo de economistas foram rapidamente abraçadas pelo setor corporativo, que entendeu ser “necessária uma contrarrevolução” (Ibid., p. 72) que pudesse libertá-los das amarras do Estado de Bem-Estar Social. Essa contrarrevolução era, antes de mais nada, de caráter cultural e ideológico. Na leitura desses empresários, afinal, “o governo dos Estados Unidos não estava fazendo o suficiente para combater o marxismo no plano intelectual” (Ibid., p. 76). Não apenas o setor corporativo passou a investir dinheiro nas pesquisas desenvolvidas pela Escola de Chicago, como atuou para construir uma “rede global de entidades formadoras do pensamento de direita que abrigaria e alimentaria os soldados contrarrevolucionários pelo mundo todo” (Ibid., p. 73).

Uma das estratégias para construir no tecido social a sensação de que era necessário levar adiante uma contrarrevolução, foi a apropriação exagerada do teatro da Guerra Fria – produzindo materiais de propaganda destinados a incutir o medo abstrato de uma ameaça comunista inexistente. Esses “economistas revolucionários” se empenharam em convencer a opinião pública de que “o nacionalismo do Terceiro Mundo” seria “o primeiro passo rumo ao totalitarismo comunista” sendo necessário que ele fosse “cortado pela raiz” (Ibid., p. 75).

Ainda na década de 1950, foi articulado um golpe de Estado na Guatemala. O golpe guatemalteco foi diretamente financiado pela *United Fruit Company* – que temia estar perdendo terreno comercial no país, dado que a Guatemala estudava dar início à estatização de determinadas empresas. A participação do governo de Dwight D. Eisenhower e da CIA no golpe

da Guatemala foi evidente. Pouco antes da tomada de poder no país centro-americano, Allen Dulles e John Foster Dulles, dois irmãos que eram advogados da *United Fruit Company*, foram convidados a ocupar cargos de importância no governo de Eisenhower e na Central de Inteligência.

Outro exemplo explícito da atuação política de grandes empresas na articulação de golpes em países da periferia do mundo pode ser observado em dois importantes projetos de formação de base financiados, no período, pela Fundação Ford.

O primeiro ofereceu bolsas de estudo em economia para estudantes da Indonésia na Universidade de Berkeley. Para que não reste dúvida de que não era um incentivo puramente educacional e assistencialista, esses economistas recém-formados, ao retornarem à Indonésia, foram aliados diretos de um dos golpes militares mais sangüinários já financiados pelos EUA, ocupando cargos importantes junto à gestão terrorista do ditador Hadji Mohamed Suharto, a ponto de ficarem popularmente conhecidos como a Máfia de Berkeley.

O segundo ofereceu bolsas de estudo para que estudantes latino-americanos (sobretudo chilenos) se formassem em economia “na mais reconhecida anti-‘vermelha’ escola do mundo – a Universidade de Chicago” (KLEIN, 2007, p. 76), bem como pagou para que economistas estadunidenses, já formados na escola, viajassem para o Chile para pesquisar a economia da América Latina. Esse projeto, cabe dizer, também recebeu financiamento direto do governo estadunidense.

Lançado oficialmente em 1956, o projeto financiou cem estudantes chilenos que buscaram titulação na Universidade de Chicago, de 1957 a 1970, com suas atividades e despesas pagas pelos contribuintes e pelas fundações dos Estados Unidos. Em 1965, o programa foi ampliado para incluir estudantes de toda a América Latina, com participações especialmente significativas de Argentina, Brasil e México. Essa expansão foi financiada com recursos da Fundação Ford e levou à criação do Centro de Estudos Econômicos Latino-Americanos, da Universidade de Chicago. Durante a vigência do programa, havia entre quarenta e cinquenta latino-americanos estudando economia em nível de graduação, em tempo integral - aproximadamente um terço do total de alunos do departamento. (...) Era uma conquista impressionante: em apenas uma década a ultraconservadora Universidade de Chicago havia se transformado no principal destino dos latino-americanos que desejavam estudar economia no exterior, um fato que ajudaria a mudar o curso da história na região, nas décadas seguintes (Ibid., p. 77).

Os economistas recém-formados pela Escola de Chicago, ao retornarem aos seus países, ministraram cursos em universidades públicas – formando toda uma nova geração de adeptos da ideologia do livre mercado – bem como fizeram parte de gestões governamentais de

inclinação fascista. No Chile, esse novo grupo de jovens economistas tinha um discurso ideológico tão blocado e caricato que ficaram conhecidos popularmente como *Chicago Boys*<sup>23</sup>.

Diante da complexa trama de articulação corporativa, estatal e militar transnacional mobilizada durante esses anos, Paulo Arantes (2015) sugere que o “eufemismo da ‘Guerra Fria’” teria como função “escamotear o verdadeiro conflito no mundo desde que as ‘Potências’ vitoriosas na Primeira Guerra Mundial formaram uma outra Santa Aliança sob liderança Americana”, destinada a esmagar não apenas “a revolução europeia iniciada em 1917”, como quaisquer outras perspectivas políticas ao redor do mundo que parecessem disputar “uma supremacia imaginária” (ARANTES, 2015a, p. 296). Em outras palavras, Arantes propõe que “em lugar de afirmar que a Guerra Fria fez isso ou aquilo nesse ou naquele país” (Ibid., p. 296), passemos a descrever o período como um único projeto de contrarrevolução articulado transnacionalmente. Essa contrarrevolução não foi proposta para combater processos revolucionários consolidados, mas para agir de forma preventiva, evitando a eclosão potencial de contextos revolucionários através do mundo. Por isso, o filósofo sugere que substitua-se o termo “Guerra Fria” pelo termo “Guerra Civil Mundial”, como proposto por Arno Mayer.

Os corpos das mais distintas nacionalidades que foram massivamente torturados e assassinados pela "Guerra Civil Mundial", não eram de personagens com efetivo poder político. Eram “pessoas comuns” minimamente articuladas, ou inclusive sem nenhuma articulação política, pessoas da classe trabalhadora, representantes de diversos grupos sociais, urbanos e rurais: “comunistas, sindicalistas (...); desempregados, miseráveis, negros periféricos; feministas, LGBTQs e intelectuais; padres, putas e artistas” (CENTELHA, 2019, p. 45-46). O objetivo brutal “de mais de três décadas de Contrarrevolução” (ARANTES, 2015a, p. 294) seria o de desmobilizar de uma vez por todas, em nível global, “o poder formativo da política enquanto dimensão primordial do encaminhamento das expectativas humanas” (GRANDIN apud ARANTES, 2015a, p. 294). A fúria ditatorial queria massacrar, sobretudo, os “idealismos do povo miúdo e descartável” (ARANTES, 2015a, p. 283)

Um dos primeiros países sul-americanos, no contexto da Guerra Civil Mundial, a concretizar um golpe empresarial-militar foi o Brasil, quando, em 1964, “a Junta Militar Brasileira, liderada pelo General Humberto Castelo Branco e apoiada pelos Estados Unidos, tomou o poder” (KLEIN, 2008, p. 83), bloqueou e desmontou “as tímidas conquistas

---

<sup>23</sup> Paulo Guedes – que ocupou o cargo de Superministro da Economia durante a gestão de Jair Messias Bolsonaro na presidência do Brasil (2019-2022) – se formou pela Escola de Chicago na década de 1970 e trabalhou como professor no Departamento de Economia da Universidade do Chile, no início da década de 1980, ainda na administração de Pinochet. Ou seja, Guedes é um *Chicago Boy* (EL PAÍS, 2018).

trabalhistas de João Goulart” (CENTELHA, 2019, p. 46), bem como abriu “amplamente o Brasil para os investimentos estrangeiros” (KLEIN, 2008, p. 83). Os primeiros anos do Regime Militar brasileiro são conhecidos como a fase branda da ditadura, porque as estruturas e tecnologias de repressão terrorista ainda não estavam completamente montadas. Em 1968, com Artur da Costa e Silva como presidente, se publica o Ato Institucional 5, em resposta à crescente insurgência popular contra as medidas sociais e econômicas do Regime. O AI-5 gerou a permissividade burocrática necessária para estruturar-se a máquina delinquente ditatorial.

A polícia e o exército brasileiros receberam aulas de tortura, muitas delas, práticas – pessoas eram torturadas de forma didática para uma plateia de estudantes. Um dos professores a ministrar essas aulas foi “Dan Mitrioni, um policial norte-americano” (KLEIN, 2008, p. 112), que sequestrava pessoas em situação de rua em Belo Horizonte para usá-las em suas demonstrações. “De acordo com um dos antigos alunos, Mitrioni insistia, tal qual o manual da CIA, que a tortura efetiva não era sadismo, e sim ciência. Seu objetivo era ‘a dor precisa, no local preciso, na intensidade precisa’” (Ibid., p. 112). Em 1970, depois de seus serviços prestados no Brasil, Mitrioni foi transferido para desenvolver o mesmo trabalho no Uruguai, onde foi capturado e executado pelos Tupamaros, um grupo guerrilheiro de esquerda.

Empresas nacionais e estrangeiras se envolveram com a tortura de forma direta: financiando não apenas a polícia e o exército nacional, mas “esquadrões da morte privados” (Ibid., p. 132). Em 1969 foi criada a Operação Bandeirante, “um centro clandestino de crimes contra a humanidade” (CENTELHA, 2019, p. 47), que atuou unificando informações e força de trabalho de integrantes de todos os grupos repressivos – exército, polícias e milícias. A OBAN foi instalada em uma antiga delegacia de polícia na Rua Tutóia, em São Paulo, redesenhada para ser um centro de captura, prisão e tortura de presos políticos. Foi a partir da OBAN que se estruturou o Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI). Logo no início, a OBAN recebeu um financiamento de 110 mil dólares em um de doação de banqueiros “como Amador Aguiar (Bradesco) e Gastão Eduardo Vidigal (Banco Mercantil de São Paulo), entre outros”, durante um “banquete organizado pelo ministro Delfim Netto no Clube São Paulo, em Higienópolis” (Ibid., p.47).

Segundo o relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV), além dos banqueiros, diversas empresas financiaram a formação da Oban: Grupo Ultra, Folha de São Paulo, Ford, General Motors, Camargo Corrêa, Objetivo, Nestlé, General Electric, Mercedes-Benz, Siemens e Light. Também está documentado o apoio ativo da Fiesp, cujo presidente, Theobaldo de Nigris, foi determinante para a arrecadação de recursos junto aos empresários. Algumas empresas forneciam não somente condições materiais para o aparato repressivo, mas também informações sobre seus trabalhadores, por meio de espionagem nos locais de trabalho. O relatório da CNV aponta, a esse



respeito, a atuação da Volkswagen no Brasil, relatando a mobilização de sindicalistas em São Bernardo aos órgãos policiais de segurança no Dops (CENTELHA, 2019, p. 47).

A Operação Bandeirantes “rapidamente ganhou reputação por um sadismo incomparável” (KLEIN, 2008, p. 132), contando com a atuação de personagens que se tornaram conhecidos por sua violência brutal, como o Delegado Sérgio Fernando Paranhos Fleury e o General Carlos Brilhante Ustra<sup>24</sup>. A existência da OBAN prova como é completamente vazia a defesa de Mitrioni de que as metodologias de tortura não eram pautadas pelo sadismo. No filme “Cidadão Boilesen” (2009), pode-se imaginar um pouco da cultura de terror e da morte alimentadas pela Operação ao longo dos anos em que esteve ativa, tomando como exemplo a figura de Henning Albert Boilesen – executivo dinamarquês radicado no Brasil, presidente do Grupo Ultra –, que além de ter sido um dos principais investidores e articuladores de toda a rede de financiamento corporativo da Operação, dispôs caminhões da empresa para ajudar a cercar ativistas em operações de captura, bem como pagou para assistir, ou porventura até participar, de sessões de tortura executadas pela OBAN. Foi diante do reconhecimento cada vez mais explícito da participação do empresário nesse esquema ilegal de repressão que guerrilhas de esquerda – Movimento Revolucionário Tiradentes (MRT) e Ação Libertadora Nacional (ALN) – organizaram uma operação para executá-lo em 1971.

Para os articuladores da Guerra Civil Mundial, cada país em regime ditatorial era um imenso laboratório da doutrina de choque (KLEIN, 2008). Cabia estudar com cautela como esses regimes conseguiam ou não se desenvolver para melhor planejarem golpes futuros em outros contextos do globo. O Brasil e a Indonésia serviram de base para o planejamento do golpe militar no Chile. Na leitura estadunidense, os “brasileiros tinham feito pouco uso do poder de choque, esperando anos até mostrar seu apetite pela brutalidade”, o que teria sido um erro operacional, “porque permitiu a seus oponentes a chance de se reagrupar e, em alguns casos, formar uma guerrilha armada de esquerda” (KLEIN, 2008, p. 86), dificultando a implementação rápida dos novos programas econômicos. O exemplo da Indonésia teria demonstrado “que se a repressão maciça fosse usada de maneira preventiva, o país poderia sofrer um forte choque e a resistência ser eliminada antes mesmo de acontecer” (Ibid., p. 86); o terror de Estado fora tão súbito e brutal que imediatamente levou a população a um estado de choque, permitindo que a

---

<sup>24</sup> Em 2016, dois anos antes de ser eleito presidente do Brasil, Jair Messias Bolsonaro, durante sua fala a favor do impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff, ofereceu o seu voto à memória de Carlos Alberto Brilhante Ustra. A perversidade do gesto foi amplificada tanto pela obviedade do caráter ilegal do impeachment – que o caracterizou como um golpe civil, jurídico e administrativo – quanto pelo facto de Dilma Rousseff ter sido uma presa política torturada durante o regime militar.

Máfia de Berkeley conseguisse implementar seu programa de mercado sem resistência. “Ralph McGhee, um gerente sênior de operações da CIA naqueles anos do golpe”, chegou a declarar que a intervenção na Indonésia era uma “operação-modelo”, sendo necessário “mapear todos os principais eventos sangrentos conduzidos por Washington para a tomada de poder de Suharto” (KLEIN, 2008, p. 86), para que a estratégia pudesse ser replicada.

O Chile havia se tornado muito valioso para a contrarrevolução preventiva em curso. A vitória de Salvador Allende na disputa presidencial implicava perdas corporativas significativas. Faziam parte de seu programa como presidente propostas como a estatização das minas de cobre chilenas, “então controladas pelas grandes mineradoras dos Estados Unidos” (KLEIN, 2008, p. 80), e a nacionalização da companhia telefônica do Chile, que pertencia, em 70%, à também estadunidense *International Telephone and Telegraph Company* (ITT). “Assim que Allende ganhou o pleito, e antes mesmo de ser empossado, as corporações norte-americanas declararam guerra à sua administração” (Ibid., p. 81). Formou-se um Comitê sobre o Chile baseado em Washington, coordenado pela ITT, integrado por grandes empresas mineradoras e por outras corporações como a Purina, o *Bank of America* e a *Pfizer Chemical*. O então presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon, admirado por Friedman pela disposição em estabelecer uma política internacional intervencionista e repressiva, aliou-se a esses grupos interessados em frear Allende, e “deu a famosa ordem ao diretor da CIA, Richard Helms, para que ‘fizesse a economia gritar’” (Ibid., p. 80).

O golpe chileno foi planejado para que a tomada do poder fosse feita da forma mais espetacular possível, garantindo que o horror atuasse como arma psicológica de alto alcance. Logo no primeiro ato dessa encenação – em um também 11 de setembro, mas do ano de 1973 – os militares chilenos demonstraram sua disposição em atuar com fúria ilimitada. Em plena luz do dia, o palácio presidencial foi cercado e bombardeado por helicópteros militares; o corpo de Allende, morto em uma maca, foi retirado do palácio em chamas; na rua, seus parceiros mais próximos foram obrigados a deitar “de barriga para baixo sob a mira de rifles” (Ibid., p. 96). Esse furor sanguinário não parou por aí:

Nos dias que se seguiram, aproximadamente 13.500 civis foram capturados, colocados em caminhões e presos, de acordo com o relatório da CIA tornado público. Milhares foram mandados para os dois principais estádios de futebol de Santiago - o Chile e o Nacional. Dentro do estádio Nacional, a morte substituiu o futebol como espetáculo público. Os soldados rondavam as arquibancadas com ajudantes encapuzados que apontavam os "subversivos"; os selecionados eram arrastados para os vestiários, cujos compartimentos eram transformados em câmaras de tortura provisórias. Centenas foram executados. Cadáveres começaram a aparecer nas laterais das principais avenidas ou boiando nos canais escuros da cidade (Ibid., p. 96-97).

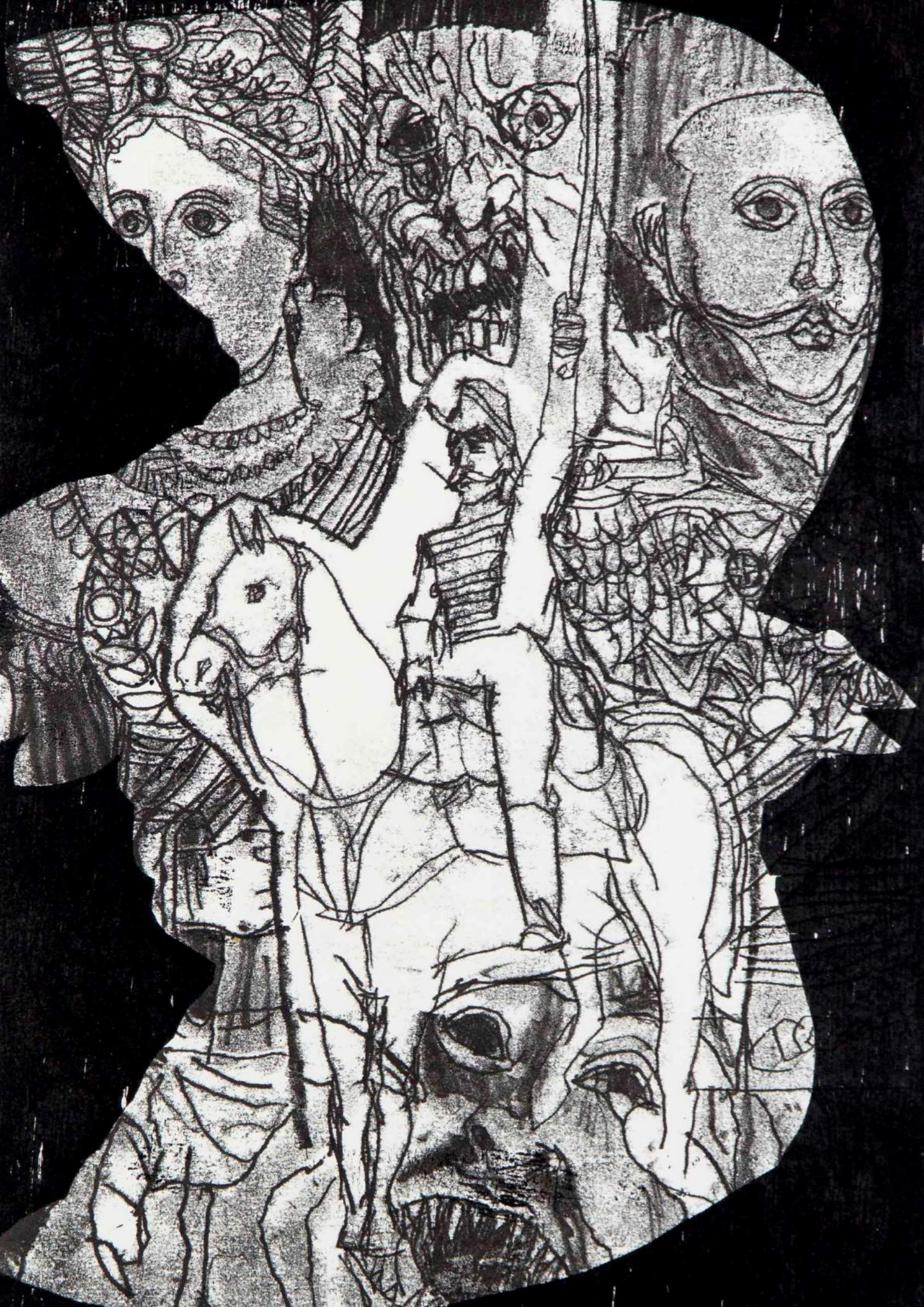
Enquanto isso, os *Chicago Boys* ganhavam cargos de confiança na administração de Pinochet. Milton Friedman visitou o país, teve reuniões com o general presidente, e “foi saudado na imprensa controlada pela junta como verdadeiro astro de rock, o guru da Nova Ordem. Cada um dos seus pronunciamentos virava manchete nos jornais, suas palestras acadêmicas eram transmitidas em rede nacional de televisão (...)” (KLEIN, 2008, p. 100). Pinochet encabeçou as proposições de Friedman e seus seguidores de forma fiel, levando o país a uma recessão profunda, conduzindo inúmeras pessoas ao desemprego, à pobreza e à fome. Apesar do sucesso do projeto – do ponto de vista da Guerra Civil Mundial em curso –, essa violência espetacular explícita gerou impacto negativo na imprensa internacional, que acusou Pinochet de estar operando crimes contra a humanidade. O risco de que essa má-reputação promovesse a associação direta entre brutalidade política e livre-mercado, levou à construção de metodologias mais cínicas de gestão militar, baseadas na ilegalidade, no ocultamento e no segredo (sobre o qual me debruçarei mais adiante).

Pinochet se afezrou aos desaparecimentos. Em vez de matar abertamente ou mesmo prender suas presas, os soldados sequestravam as pessoas, levavam-nas para campos clandestinos, torturavam-nas e com frequência as matavam, negando depois qualquer conhecimento. Os corpos eram jogados em valas comuns. De acordo com a comissão da verdade estabelecida em 1990, a polícia secreta se desfazia de algumas vítimas jogando-as ao mar do alto de helicópteros, "depois de abrir sua barriga com uma faca, para evitar que os corpos ficassem boiando". Os desaparecimentos se mostravam um modo ainda mais efetivo de espalhar o terror do que os massacres abertos, pois era muito desestabilizadora a ideia de que o aparelho de Estado pode ser usado para fazer as pessoas desaparecerem no ar (KLEIN, 2008, p. 110).

Desaparecimentos forçados são máquinas de produção de fantasmas. Não eram apenas os corpos que sumiam. Mas também os registros sobre suas prisões. Como num truque de mágica, num feitiço, não só o corpo, mas tudo o que comprovaria sua existência é obliterado. Aqueles que permanecem precisam lidar com a perturbadora ausência de pessoas que antes estavam lá. Países inteiros foram povoados desses habitantes invisíveis – sua presença ausente tendo uma densidade muito maior do que qualquer matéria palpável.

Outra evidência de que essas ditaduras não eram casos isolados – mas parte de uma guerra mundial orquestrada através de guerras civis simultâneas – foram as articulações em rede construídas entre polícias, exércitos e milícias de diferentes nacionalidades.

O Brasil, sendo uma das ditaduras pioneiras do Cone Sul, ofereceu assistência para o Chile estruturar metodologias de tortura. “Alguns chilenos que haviam sido torturados no estádio do Chile, logo após o golpe, observaram o detalhe inesperado da presença de soldados brasileiros nas salas, dando conselhos sobre os usos mais científicos da dor” (Ibid., p. 112).



Pouco antes de eclodir o golpe militar argentino, em 1976, os militares do país se reuniram com Pinochet e com militares brasileiros para que planejassem de forma conjunta como se estruturar o novo regime ditatorial prestes a nascer.

Antes disso, ainda em 1970, “regimes autoritários do Brasil, Argentina, Chile, Bolívia, Paraguai e Uruguai” já estavam atuando de forma cooperativa por meio da Operação Condor – “uma rede secreta de informações (...) que contou com o apoio da CIA” (MESQUITA, 2015, p. 11). Esse apoio estadunidense equipou a Operação de “um moderno sistema computadorizado oferecido por Washington” (KLEIN, 2008, p. 112) – ou seja, uma das primeiras funções dos sistemas de processamento de dados (que depois vieram a ser a internet) foi exponenciar a capacidade de perseguição e morte de organizações terroristas transnacionalmente articuladas.

A cooperação entre esses países recorreu, em uma primeira fase, ao compartilhamento de dados confidenciais sobre opositores políticos. Em seguida, autorizou forças de segurança a executar missões clandestinas que cruzaram fronteiras nacionais para neutralizar dissidentes e exilados, conduzidos a seus países de origem para serem torturados. Perseguições, sequestros e homicídios – muitos deles efetuados por esquadrões da morte –, levaram a desaparecimentos forçados, sempre negados com veemência por esses governos (MESQUITA, 2015, p. 11).

Naomi Klein sustenta que a Operação Condor teria se baseado na metodologia nazista “Noite e Nevoeiro”, promulgada por Hitler em 1941 para “que os membros da resistência ao nazismo nos países ocupados” fossem “levados para Alemanha, para ‘desaparecer dentro da noite e do nevoeiro’” (KLEIN, 2008, p. 112). A semelhança entre essas operações é tamanha que existem suposições de que militares do Cone Sul tenham recebido treinamento de “inúmeros oficiais nazistas graduados” (Ibid., p. 112) que se refugiaram em países da América Latina ao final da guerra.

Assim como as máquinas de visão *high tech* do exército de Israel dão aos militares a capacidade de ver através de paredes<sup>25</sup>, sistemas de processamento de dados – capazes de articular informações – também são uma poderosa tecnologia de vigilância. A Operação Condor (como o nome bem diz) também foi uma tecnologia de visão para encontrar e perseguir pessoas por meio de uma rede transnacional de informações e táticas de dor e morte capaz de desmaterializar fronteiras. Fugir de um país a outro não significava nada, seu corpo ainda era alvo. Assim como o corpo do palestino – sob a mira das máquinas de visão e extermínio – não consegue encontrar refúgio, o corpo do perseguido político latino-americano, não importava

---

<sup>25</sup> No subcapítulo 2.2 discorri sobre as máquinas de visão e as técnicas coreográficas utilizadas pelas forças militares de Israel e seu efeito no corpo social dos habitantes da Palestina.

em qual período do dia (mesmo em plena luz do sol), estava submerso na "Noite e no Nevoeiro" – nunca sabendo quais informações suas já estavam em posse de seus perseguidores nem como, quando e onde alguém poderia vir em seu encalço, fazendo-o desaparecer.

A Fundação Ford, além de criar o programa responsável por estruturar a formação de um exército de ideólogos do livre mercado na América do Sul, também atuou de forma incisiva na articulação do terror no contexto argentino, fornecendo aos militares inúmeros carros Ford Falcon verdes, modelo sedan, a serem utilizados para a realização de sequestros e desaparecimentos. “O psicólogo e dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky o descreveu como ‘a expressão simbólica do terror. Um carro da morte’” (KLEIN, 2008, p. 132). Além disso, a empresa não apenas entregou o nome das lideranças sindicais de seus trabalhadores à junta, como permitiu que elas fossem presas e torturadas em seu próprio local de trabalho. Uma das fábricas argentinas da Ford foi transformada em centro de tortura clandestino.

O novo estilo de vida estadunidense – construído através de ostensivas campanhas de *marketing* após a Segunda Guerra Mundial –, se baseava na superação das ansiedades produzidas pela vida pública por meio do isolamento em um ambiente doméstico hiper povoado por elegantes e eficazes bens de consumo. O sucesso dessa campanha por uma “domesticidade sem trégua”<sup>26</sup> (COLOMINA, 2006, p. 31) teria se dado através de duas vias trafegadas simultaneamente. A primeira, baseada na criação de estímulos capazes de incutir na sociedade o desejo de possuir os sensuais objetos modernos. A segunda, baseada na produção de máquinas terroristas estatais e paraestatais a serviço de massacrar “todos os vestígios de coletivismo” (KLEIN, 2008, p. 134) – na economia, na cultura, e em cada corpo individual –, para forjar ciborgues consumidores e individualistas, moradores de bunkers *soft* hiper decorados.

A mensagem final dessa dupla campanha seria: melhor consumir o Ford Falcon para não correr o risco de ser torturado por ele. No contexto latino-americano, no qual os corpos foram tornados ciborgues por meio de uma maquinaria efetivamente delinquente, sorrir fixamente enquanto se consome teria um significado tão aterrador quanto “estar apaixonado por um psicopata e o dizer com um sorriso no rosto”<sup>27</sup> (VALENCIA, 2010, p. 14).

A principal motivação da tortura era a de esmagar – no corpo torturado e conseqüentemente no corpo social – a capacidade de sonhar de jeitos diferentes. Em outras palavras, de estreitar o horizonte de expectativas quanto aos destinos do mundo e da sociedade, a ponto de sistemas abusivos soarem como inevitáveis. A busca por extrair informações do preso torturado, portanto, seria menos interessante pela relevância da informação para o alto comando e mais

---

<sup>26</sup> “*domesticidad sin trégu*” (COLOMINA, 2006, p. 31).

<sup>27</sup> “*Estar enamorado de un psicópata y decirlo con una sonrisa en la cara*” (VALENCIA, 2010, p. 14).

interessante por romper vínculos de confiança entre grupos de militantes: “muitos detentos revelaram que seus torturadores estavam menos interessados na informação, que eles geralmente já tinham, e mais obcecados por alcançar o ato de traição em si mesmo”, pois dessa maneira, entendiam que levavam “os interrogados a causar danos irreparáveis àquela parte de si mesmos que os tornava ativistas, substituindo-a por vergonha e humilhação” (KLEIN, 2008, p. 137).

Os últimos atos de rebeldia nesse contexto eram pequenos gestos de delicadeza entre os prisioneiros, como cuidar dos ferimentos dos outros ou dividir a pouca comida. Quando esses atos de amor eram descobertos, eram duramente castigados. O detento é levado a se tornar o mais individualista possível, sendo constantemente submetido a barganhas faustianas, como, por exemplo, mais tortura insuportável para si mesmo ou mais tortura para um colega de prisão. Em alguns casos, os prisioneiros eram quebrados com tanta força que acabavam concordando em aplicar a picanha [método de tortura argentino] em seus companheiros ou em aparecer na televisão e renunciar às crenças anteriores. Eles representavam o triunfo definitivo de seus torturadores: não só tinha abandonado a solidariedade, mas, para sobreviver, haviam sucumbido ao *ethos* criminoso do capitalismo do *laissez-faire* (...) (Ibid., p. 137).

Num jogo perverso de inversão de valores – punição pelo afeto e premiação pela traição – as pessoas torturadas eram totalmente rachadas. O sentido se esvaía a tal ponto que só a arbitrariedade costurava a experiência cotidiana. Centros de tortura atuavam como fábricas de produção de monstros-sem-propósito. Militares queriam imprimir nos presos a certeza de que a única maneira de sobreviver seria ceder e se transformar na criatura-produto daquela fábrica delinquente. Afinal, não se adaptar seria não somente morrer, mas ter mesmo a memória de sua existência desintegrada – pois não apenas seu corpo desapareceria, como também os registros sobre o que fizeram com ele: não há arquivo, não há evidência, não há narrativa.

Foi em uma história infantil sobre a criação de monstros que o escritor Ariel Dorfman encontrou a melhor descrição do que estava acontecendo com o Chile (e os chilenos) durante o regime ditatorial:

Uma lenda explica o que acontece quando uma criança desaparece: ela foi sequestrada por bruxas, e suas captoras, para garantir sua servidão, quebram todos os seus ossos, remendam as diferentes partes de seu corpo e viram sua cabeça ao contrário para que ela sempre olhe para trás. Seus olhos, orelhas e bocas são constantemente costurados. Essa criatura é chamada de *Imbunche*.

Não há nenhuma maneira de saber se Gen. Augusto Pinochet, o homem forte do Chile por 11 anos, sequer ouviu o conto quando era jovem, mas não pode haver

nenhuma dúvida de que ele fez tudo em seu poder para transformar cada Chileno, e o Chile em si mesmo, num *Imbunche*<sup>28</sup> (DORFMAN, 1985, n.p.).

É assim que Dorfman vê os latino-americanos: como monstros construídos pela arbitrariedade do poder, que não possuem horizonte de expectativa pois suas cabeças foram costuradas ao revés. Criaturas que, sempre que recomeçam a ver, ouvir e falar, têm seus olhos, ouvidos e bocas costurados novamente. Como a doutrina do choque produz Estados que dependem da crise para se perpetuar, não existe fim da linha para essa engrenagem monstruosa. Aos poucos, portanto, toda a sociedade – e não apenas os presos políticos – se tornam *Imbunches* (ainda que não tenham todos sido diretamente torturados). Essa seria a função mágica do terrorismo de Estado: desmembrar o corpo nacional para reordená-lo a partir de seus restos. A porta de entrada pela qual os latino-americanos se tornaram ciborgues, híbridos de matéria orgânica e máquina, teria sido, afinal, a máquina de eletrochoques Page-Russel.

Certa feita, Pinochet teria justificado o que fez com o Chile dizendo: “se você tem uma gangrena no braço, tem de cortá-lo, certo?” (PINOCHET apud KLEIN, 2008, p. 136). Dizer que um braço do Chile foi amputado quer dizer não apenas que todos os opositores políticos foram jogados em alto mar; mas que todos os chilenos, a partir de seu regime, tiveram um braço amputado e passaram a viver suas vidas sem ele.

Cabe lembrar que, nessas ditaduras, os campos de tortura eram clandestinos e secretos, mas não estavam necessariamente localizados em regiões remotas, fora das vistas (ou dos ouvidos) da população. Ao contrário, podiam estar no meio das cidades, em regiões centrais e movimentadas. Na Argentina, havia mais de trezentos centros clandestinos de tortura. Eles poderiam ser instalados em qualquer lugar. Um “antigo clube de ginástica numa rua movimentada de Buenos Aires”, um “prédio de uma escola na central Bahía Blanca”, ou uma “ala de um hospital ativo” (KLEIN, 2008, p. 111). Os vizinhos podiam ver carros militares entrando e saindo, corpos sendo carregados e ouvir os gritos que vazavam pelas paredes. Não se tratou de um descuido. Mas de uma encenação cuidadosamente orquestrada para fazer dos civis testemunhas: todo argentino foi transformado em público dessa coreografia social terrorista.

---

<sup>28</sup> “*One legend explains what happens when a child disappears: he has been kidnapped by witches, and his captors, to ensure his servitude, break all his bones, sew together different parts of his body and turn his head around so he must always look and walk backward. His eyes, ears and mouth are constantly stitched up. The creature is called an Imbunche.*

*There is no way of knowing if Gen. Augusto Pinochet, Chile’s strongman for 11 years, ever heard that tale when he was young, but there can be no doubt that he has done everything in his power to turn each Chilean, and Chile itself, into an Imbunche*” (DORFMAN, 1985, n.p.).





LAVIA...ER

Uma das principais tecnologias de poder das ditaduras latino-americanas, propõe André Mesquita, era o segredo – “o segredo constitui um elemento importante da nossa sociedade e é também uma forma poderosa de conhecimento situada no centro do poder” (MESQUITA, 2015, p. 19-20). Não qualquer forma de segredo, mas o segredo público, um conceito desenhado por Michael Taussig, que “pode ser definido como o que é geralmente conhecido, mas não pode ser articulado” publicamente, por processos de repressão social nos quais “a profundidade se torna superfície para permanecer profundidade”<sup>29</sup> (TAUSSIG, 1999, p. 5), gerando a sensação permanente da verdade como algo que está oculto e que deve permanecer oculto. O segredo público gera uma trama social de cumplicidades entre as pessoas, “pois sem tais segredos compartilhados, toda e qualquer instituição social - local de trabalho, mercado, estado e família – iria afundar”<sup>30</sup> (Ibid., p. 7). Foi na América Latina que Taussig se atentou para esse modo de articulação do poder, mais precisamente na Colômbia, país onde residiu de forma intermitente de 1969 até a década de 1980. Ali

havia tantas situações nas quais as pessoas não ousavam afirmar o óbvio, e assim o ressaltavam, diga-se, com o brilho espectral do não dito, como quando as pessoas eram retiradas de ônibus e revistadas em bloqueios de estrada criados pela polícia ou pelos militares, o segredo sendo que esses mesmos policiais e militares estavam provavelmente muito mais envolvidos com o terrorismo e com o narcotráfico do que as forças guerrilheiras que estavam confrontando. Da mesma forma, mas em um registro diferente, era o que as pessoas nas cidades e vilarejos do norte de Cauca (...) chamavam de “lei do silêncio” (...) quando, lado a lado com a supressão das liberdades civis e a imposição do domínio militar através de “estados de emergência” recorrentes, corpos mutilados apareciam misteriosamente no caminho que levava à cidade. (...) Todos nós “sabíamos” disso, e eles “sabiam” que nós “sabíamos”, mas não havia como se articular facilmente, certamente não frente à frente pisando o mesmo chão<sup>31</sup> (Ibid., p. 6).

Para manter-se vivo, na América Latina, o que mais se precisa saber é o que não se deve saber. *Imbunches* aprendem cedo a calar a boca e dissimular. Afinal, não eram apenas os corpos dos desaparecidos que se tornavam fantasmagorias. Mesmo os corpos visíveis, dispostos diante

---

<sup>29</sup> “that which is generally known but cannot be articulated”; “in which depth becomes surface so as to remain depth” (TAUSSIG, 1999, p. 5).

<sup>30</sup> “for without such shared secrets any and all social institutions - workplace, marketplace, state and family - would founder” (TAUSSIG, 1999, p.7).

<sup>31</sup> “there were so many situations in which people dare not state the obvious, thus outlining it, so to speak, with the spectral radiance of the unsaid, as when people were taken off buses and searched at roadblocks set up by the police or military, the secret being that these same police and military were probably a good deal more involved in terrorism and drug running than the guerrilla forces they were pitted against. Likewise, but in a different register, was what people in the towns and hamlets in the northern Cauca (...) call ‘the law of silence’ (...) when, side-by-side with the suppression of civil liberties and the imposition of military rule via recurrent ‘states of emergency’, mutilated corpses would mysteriously appear on the road leading to town. (...) We all ‘knew’ this, and they ‘knew’ we ‘knew’, but there was no way it could be easily articulated, certainly not on the ground face to face” (TAUSSIG, 1999, p. 6).

dos olhos de todos, por mais opacos que fossem, precisavam ser tornados transparentes. A transparência, como vimos, mantém as coisas visíveis ao mesmo tempo em que as distorce, tornando-as espectrais. Os pactos sociais de sobrevivência, feitos sob a doutrina do choque das ditaduras, aplicam um filtro esfumado no real – um véu pelo qual se veem as coisas. Como se um nevoeiro fosse, de repente, abraçando tudo, a ponto de não parecer haver nenhuma paisagem que ele não tenha consumido – “mesmo ao reconhecê-lo [o segredo público], ao nos esforçarmos por nos livrar de seu abraço pegajoso, caímos em armadilhas ainda mais bem armadas, feitas por nós mesmos”<sup>32</sup> (TAUSSIG, 1999, p. 6).

É também fundamental para a implementação do terror espectral que esses regimes se ofereçam como um conjunto tão rigoroso quanto flexível e temporário de leis. A permanente alteração das regras que regem o sistema – através da implementação de “‘estados de emergência’ recorrentes” (Ibid., p. 6) – ampliava a sensação de insegurança pois se caminhava por um território onde não era possível enxergar completamente (porque tomado pelo nevoeiro). Regimes de exceção, como bem desenha Paulo Arantes, ocorrem “a um tempo dentro e fora do ordenamento jurídico” (ARANTES, 2015a, p. 283), operando através de forças voláteis, tão legais quanto ilegais, tão estatais quanto paraestatais. Não sendo possível manter-se sempre atualizado sobre o que é ou não permitido sob o mando desses regimes, a melhor saída é manter a vista turva e não se arriscar muito.

O estado de exceção se apresenta, afinal, como uma situação atípica a ser instaurada por um curto período de tempo, até que se restaure a ordem. Entretanto, através dessas ditaduras, o estado de exceção se tornou tão recorrente, tão passível de ser ativado a qualquer momento, que se estabeleceu como uma operação que nunca se encerra. Adentrar o regime militar é ser jogado num buraco no qual chegar ao fim equivale a voltar para o início. A dramaturgia militar é uma Narrativa em Abismo [*Mise en Abyme*] – como a imagem desenhada na lata do azeite Carbonell, que tem uma mulher sentada ao lado de uma outra lata de azeite Carbonell, com a mesma mulher sentada ao lado de outra lata de azeite Carbonell...

Essa dinâmica turva e desnorteante não se encerrou com o fim dos regimes militares latino-americanos. Inclusive porque são oferecidos inúmeros entraves aos processos de investigação contra os crimes de Estado. Não raro, documentos reveladores – que comprovam as tramas de cooperação corporativas e transnacionais do terror – são diretamente negados ou têm seu conteúdo questionado de forma cínica. Essas dinâmicas discursivas são campo fértil para o negacionismo, as teorias da conspiração ou, mesmo, para a manutenção do Segredo Público –

---

<sup>32</sup> “*even in acknowledging it, in striving to extricate ourselves from its sticky embrace, we fall into even better-laid traps of our own making*” (TAUSSIG, 1999, p.6).

quando, mesmo diante de uma prova, pessoas seguem preferindo não ver, pois não se sabe em qual outro período de exceção acontecerá, puxando-as de volta para dentro do nevoeiro. Desde que fomos jogados no buraco dos regimes ditatoriais, portanto, não paramos de cair – mesmo que eles tenham acabado, sua narrativa segue em abismo. Estamos ainda apertados dentro do abraço pegajoso do terror. Nas palavras de Arantes:

A Era da Impunidade que irrompeu desde então pode ser uma evidência de que essa também não pode mais ser desinventada. Seja como for, algo se rompeu para sempre quando a brutalidade rotineira da dominação, pontuada pela compulsão da caserna, foi repentinamente substituída pelo Terror de um Estado delinquente de proporções inauditas (ARANTES, 2015a, p. 284).

O Brasil oferece um exemplo explícito de como o círculo vicioso desenhado pelo regime militar continuou a rodar, mesmo depois de oficialmente ser declarado o seu fim. Afinal, a “Constituição dita Cidadã de 1988” manteve todas as “cláusulas relacionadas com as Forças Armadas, Polícias Militares e Segurança Pública” que foram criadas na “carta outorgada pela Ditadura em 1964, bem como sua emenda de 1969” (ARANTES, 2015a, p. 289). A estrutura repressiva que foi montada, sobre a justificativa de estarmos em um estado de exceção, se manteve como norma.

A democracia brasileira se organizou de tal maneira que sempre que as oligarquias de mando (nacionais e internacionais) julgarem necessário, as forças repressivas podem recalibrar seu maquinário terrorista para se voltar “contra a organização política das ‘pessoas comuns’” (Ibid., p. 312). Ainda para Paulo Arantes (2015), o que foi construído no Brasil não foi um Estado Democrático de Direito, mas um “Estado Oligárquico de Direito”. Afinal, o “Estado tem mesmo por função estabilizar o valor dos ativos das classes proprietárias”, através de uma “gestão punitiva e social – compensatória de uma sociedade de mercado condenada pelo desassalariamento sistêmico a emitir sinais alarmantes de convulsão possível” (Ibid., p. 313-314). Nas palavras de André Mesquita:

Seria um engano afirmar que essas estruturas repressivas foram desativadas com o fim do regime militar no país. No período democrático pós-ditadura, seus arranjos foram burocratizados e institucionalizados. Consolidaram-se na militarização das políticas de segurança pública e na criminalização de movimentos sociais, o que contribuiu para a “naturalização das atrocidades”. A dinâmica de criminalização atinge também, e principalmente, a população residente nas favelas e nos bairros mais desfavorecidos da cidade, onde a violência, racismo policial e atuação de milícias e organizações paramilitares são elementos de uma realidade atroz. Torturas, assassinatos e desaparecimentos persistem no regime dito “democrático”. O inimigo da ditadura era o militante de esquerda. Na democracia, o alvo fatal da violência é a população pobre, negra e periférica (MESQUITA, 2015, p. 12).

A doutrina de choque de Milton Friedman, importante lembrar, apostava no efeito temporário de um choque social como meio de imprimir mudanças profundas no corpo dessa sociedade. Nunca houve a intenção de que esses países permanecessem em ditaduras declaradas, nem que retornassem a algum “estágio anterior”, e muito menos que avançassem em seus projetos social-democratas. Sobretudo não havia nenhum interesse por construir Estados fortes. Muito pelo contrário. Para que a fluidez do livre-mercado pudesse acontecer conforme suas ideologias, era necessário que os Estados fossem frágeis, vulneráveis e suscetíveis às crises. Naomi Klein (2008) nomeou de "Capitalismo do Desastre" o sistema transnacional de terror e acumulação primitiva que eles foram capazes de implementar a partir da segunda metade do século XX.

Entre as décadas de 1980 e 1990, a maior parte dos “países do mundo em desenvolvimento” que haviam submergido do nevoeiro terrorista ditatorial quando realizaram a abertura democrática, “se encontravam presos a uma espécie de terror remanescente” (KLEIN, 2008, p. 195). Em boa parte dos casos, “os oficiais militares que os comandaram estavam soltos graças à imunidade negociada” (Ibid., p. 195), fazendo da arena pública um ambiente baseado em dinâmicas de extorsão.

Além disso, a sensação de ainda estar preso no abraço pegajoso do terror era ressaltada pelas dívidas econômicas que os diferentes regimes ditatoriais haviam acumulado com os Estados Unidos da América. Tais regimes, afinal, apenas conseguiram erigir seus Estados delinquentes através do empréstimo de quantias exorbitantes de dinheiro estadunidense – que não deixaram de ser cobradas pelos EUA, mesmo após a queda desses regimes e a revelação dos crimes contra a humanidade que haviam cometido. “Era o despertar da idade do ‘ajuste estrutural’ - conhecido também como ditadura da dívida” (Ibid., p. 195). Para não “correr o risco de uma nova rodada de golpes de Estado patrocinados pelos Estados Unidos”, essas “novas democracias em situação de crise” evitavam ao máximo “entrar em guerra com as instituições de Washington que controlavam suas dívidas” (Ibid., p. 195). Através da dívida, a velha e colonial divisão internacional do trabalho recobrou seu fôlego.

O projeto dos “ideólogos linha-dura da Escola de Chicago” (Ibid., p. 190) não se restringia aos países periféricos com economias deprimidas ou em desenvolvimento. Eles queriam promover uma “reprogramação” total “da subjetividade capitalista” (VALENCIA, 2018, p. 241): o mercado, como força da natureza, deveria estar livre para atuar em toda a topografia do planeta. Na década de oitenta do século XX, findadas as ditaduras latino-americanas, urgia-se expandir essa nova organização (tão econômica quanto psicossomática) para países e sociedades ainda relutantes (inclusive no "Primeiro Mundo").

Na época, Margaret Thatcher – admiradora declarada de Pinochet – era a primeira-ministra da Inglaterra, e Ronald Reagan<sup>33</sup> era presidente dos Estados Unidos. Os dois se uniram para fazer do livre-mercado um caminho inevitável globalmente. Uma das principais táticas articuladas por eles foi o uso de “suas administrações altamente ideológicas para atrelar” o Banco Mundial e o Fundo Monetário Internacional “aos seus próprios objetivos, aumentando rapidamente sua influência e transformando-os em veículos essenciais para o progresso da cruzada corporatista” (KLEIN, 2008, p. 196). Cargos importantes de ambas as instituições foram concedidos a economistas formados pela Escola de Chicago, dando a eles o poder de alterar as taxas de juros sobre as dívidas conforme seus interesses, fazendo com que países inteiros mergulhassem em crises hiperinflacionárias brutais do dia para a noite.

Provocar hiperinflação era uma atualização das metodologias da doutrina do choque desses economistas que defendiam “que uma verdadeira crise hiperinflacionária provoca os mesmos efeitos da guerra efetiva - espalha medo e confusão, gera grupos de refugiados e causa grandes perdas de vidas” (Ibid., p. 190). Para eles, “a hiperinflação não era um problema a ser resolvido, (...) mas uma oportunidade de ouro a ser agarrada” (Ibid., p. 190), por isso, usavam as grandes instituições financeiras para promover o caos internacional, forçando outros países a aderirem a esquemas de privatização e endividamento. “David Budhoo, um economista sênior” do Fundo Monetário Internacional “que redigiu programas de ajuste estrutural para a América Latina e África, nos anos 1980, admitiu mais tarde que ‘tudo que fizemos a partir de 1983 foi baseado em nossa missão de levar a privatização ao Sul ou morrer’” (Ibid., p. 198).

Dívidas de Estado, não se pode esquecer, são vividas nos corpos das pessoas. A falta de verba para a execução de programas públicos se faz sentir sobretudo nas margens, por quem já está vulnerabilizado. Além disso, o *Imbunche* latino-americano, a fim de se adaptar à dinâmica social do livre mercado que lhe foi imposta – e para poder fazer de seu corpo ciborgue, adquirindo bens de consumo –, acumula crediários, nomes sujos e dívidas impagáveis.

Michael Taussig vai adiante e propõe que, na intimidade das relações entre torturador e torturado advindas de economias baseadas no terror, os seres humanos se tornariam de fato sujeitos da dívida. “Em relação à pergunta ‘o que torna o homem um homem?’, a resposta que surge com maior presteza é: ‘sua dívida’. E se alguém perguntar: ‘O que é uma dívida?’, uma

---

<sup>33</sup> No artigo *Psicopolítica, celebrity culture y régimen live na la era de Trump* (2019), Sayak Valencia aponta várias simetrias entre Ronald Reagan e Donald Trump (presidente dos estados Unidos de janeiro de 2017 a janeiro de 2021) – indicando haver um interesse de Trump em retomar políticas predatórias para recalibrar dinâmicas de livre-mercado. O slogan MAGA, *Make America Great Again*, tão característico da campanha de Trump, foi simplesmente copiado da campanha de Reagan e patenteado por Trump. Também é revelador como ambos construíram sua fama pré-política no contexto do *show business* – Reagan era ator e Trump personagem central de um *reality show*.

situação na qual mercadorias (...) são impingidas a pessoas relutantes (...)” (TAUSSIG, 1993, p. 82).

Nunca podemos esquecer que dívidas não são apenas financeiras. Mas são também efeito colateral da vivência (real ou espectral) da violência operacional do poder. Os sistemas de troca econômica só se consolidaram, afinal, através de massivas coreografias sociais terroristas nas quais todos foram atores ou público. A memória da câmara de tortura pode ser espectralizada, mas nunca se esvai. Nossas existências ciborgues seriam tanto devedoras literais daqueles que estão no topo do sistema socioeconômico, quanto devedoras simbólicas dos torturados e desaparecidos que foram sacrificados em nome do nosso consumo compulsório.

### 3.2 Delírio suicidário no pancinema transpolítico

Engana-se quem acredita que isso é apenas a já tradicional figura do necroestado nacional. Caminhamos em direção a um para além da temática necropolítica do Estado como gestor da morte e do desaparecimento. Um Estado como o nosso não é o ator contínuo de sua própria catástrofe, ele é o cultivador de sua própria explosão. Para ser mais preciso, ele é a mistura da administração da morte de setores de sua própria população e do flerte contínuo e arriscado com a sua própria destruição. O fim da Nova República terminará em um macabro ritual de emergência de uma nova forma de violência estatal e de rituais periódicos de destruição de corpos (SAFATLE, 2020, n.p.).

Em 2020, quando o Brasil começou a contabilizar as milhares de mortes causadas pela Covid 19, os apoiadores do então presidente Jair Messias Bolsonaro, incendiados pelo mesmo desprezo com que ele tratava a pandemia, saíram em manifestações públicas, dançando com caixões cenográficos e buzinando diante de hospitais. Foi diante dessas cenas que Vladimir Safatle escreveu o texto citado acima, propondo que o Brasil estaria estruturando seu modo de governo e organização sociocultural conforme a lógica do Estado suicidário.

"Estado suicidário" foi o jeito que Paul Virilio encontrou para nomear a metodologia de articulação do poder dos Estados capitalistas depois da Segunda Guerra Mundial. Após o grande conflito, “a economia de guerra” teria se tornado “modelo para a economia de paz”<sup>34</sup> (VIRILIO, 1998, p. 32). Ou seja, a estruturação desses Estados dependeria da contínua produção de insegurança social. O "Terrorismo de Estado" organizado promoveria o caos social necessário para que o Estado se apresentasse como medida de segurança e proteção para o risco que ele mesmo produziu. A guerra, nesse sentido, aconteceria menos por uma terrível e inevitável

---

<sup>34</sup> “*the war economy*”; “*the model for the peace economy*” (VIRILIO, 1998, p. 32).

circunstância social conflituosa, e mais por uma ação intencional de recoreografar as sensibilidades políticas e o corpo social. Paz e guerra seriam atos codependentes da mesma dramaturgia política – “A paz e a guerra são identificadas uma com a outra, ambas são sistemas de ruína e ambas se tornaram necessariamente prospectivas”<sup>35</sup> (VIRILIO, 1998, p. 32). Essa atuação coreográfica do poder não nasceu com a Segunda Guerra Mundial, teria apenas sido aprimorada com o uso de novas tecnologias. Desde o princípio da história de formação dos Estados Nacionais, as guerras são construídas para produzir efeitos delirantes – são ficções que podem matar.

Produzir insegurança para vender proteção é o modo de operação fundamental do crime organizado. Trata-se de uma estratégia nomeada de Rede de Proteção (TILLY, 1985). A rede de proteção obedece à seguinte dramaturgia: um grupo em posse de poderes coercitivos (armas, redes de informação, vantagens geográficas, pessoas treinadas para matar) promove ações continuadas de terror com a população de determinado território, a ponto de desestruturar completamente as capacidades comunitárias de defesa, gerando uma necessidade desesperada por sobrevivência e segurança; depois, esse mesmo grupo coercitivo se reintroduz como se fosse um agente externo ao conflito, oferecendo serviços de segurança e proteção, demonstrando ser capaz de resolver o caos, por ele mesmo instaurado, em troca do seu domínio territorial e econômico. Não é apenas o crime organizado que se utiliza da Rede de Proteção para expandir território. Charles Tilly propõe que todos os Estados Nacionais Homogêneos europeus teriam se conformado a partir dessa mesma dramaturgia. Isso não seria uma mera coincidência ou um uma decorrência mimética (paraestados imitariam o comportamento do Estado).

Em sua fase inicial, as monarquias não possuíam nem território definido, nem instituições militares e policiais organizadas. Portanto, não conseguiam financiar sozinhas a criação de forças coercitivas suficientemente poderosas para levar a cabo as expansões territoriais desejadas, o que só se tornou possível a partir da construção de acordos com a elite proprietária, mas também com piratas e bandidos terrestres. Ou seja, o crime organizado seria um elemento fundamental de estruturação de qualquer Estado.

Os piratas e bandidos terrestres eram contratados pelos monarcas para que fabricassem uma guerra em um território que lhes interessava ocupar. Ou seja, para que roubassem, estuprassem, agredissem e pilhassem a população local. Em seguida, as elites proprietárias eram acionadas, dado que possuíam exércitos privados que os monarcas precisavam contratar para terem sucesso

---

<sup>35</sup> “Peace and war are identified with one another, they are both systems of ruin and both have become necessarily prospective” (VIRILIO, 1998, p. 32).



militar na fase seguinte, que era de contenção do caos. “Sem convocar alguns desses senhores para trazerem com eles seus exércitos, nenhum rei poderia travar uma guerra”<sup>36</sup> (TILLY, 1985, p. 173). Quando os territórios vilipendiados pelos criminosos contratados estavam totalmente rendidos, esses exércitos privados entravam em cena como aliados estatais, fazendo da organização aparentemente centralizadora do Estado parecer o único meio de se ter segurança e se recobrar o mínimo de paz.

Uma vez terminada a guerra, iniciava-se o processo de feitura do Estado: estruturação da arquitetura de poder institucional, acumulação de bens, territórios e pessoas e, por fim, a construção de exércitos oficiais (não mais privados). Só a partir de então é que foi possível se construir a ideia de que existe um tipo de violência legítima (dentro da legalidade, operada pelas mãos do Estado) e um tipo de violência ilegítima (dentro da ilegalidade, operada pelas mãos de agentes não-estatais). Em outras palavras, o Estado consegue tomar para si o monopólio da violência. Nesse cenário, a pirataria e o banditismo, outrora contratados e aliados da monarquia, passavam a performar a figura de inimigos do Estado. Já os magnatas, que haviam emprestado seus exércitos para o sucesso da empreitada, recebiam sua recompensa: monopólio extrativista e comercial sobre a região ocupada com total proteção estatal.

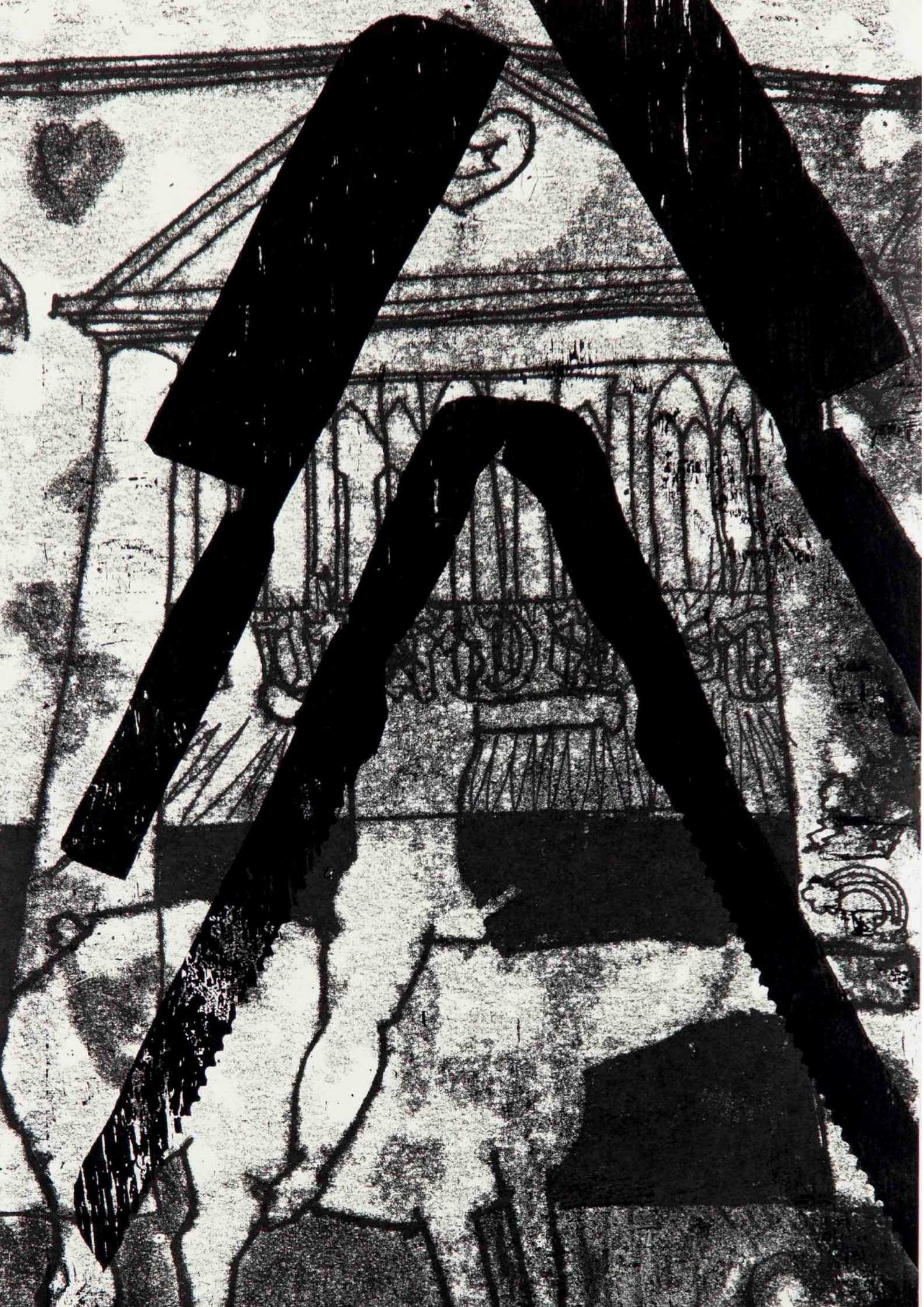
É importante ressaltar como essa estratégia depende tanto dos meios de força e capital – capacidade efetiva de imprimir terror – quanto da ficção. Afinal, o crime organizado é apresentado como ilegítimo apenas como meio de reiterar a legitimidade do Estado. Trata-se de um jogo de encenação que mascara como esses dois lados, em aparente oposição, são codependentes.

Charles Tilly propõe, ainda, que o ciclo fazer-guerra-para-fazer-Estado não se encerraria depois de estruturadas as fronteiras e instituições nacionais. O nascimento de um Estado daria início a um *looping* narrativo de quatro fases:

1. Fazer Guerra: Eliminar ou neutralizar seus próprios rivais fora dos territórios onde têm nítida e contínua prioridade como mantenedores da força.
2. Fazer Estado: Eliminar ou neutralizar seus próprios rivais dentro desses territórios.
3. Proteção: Eliminar ou neutralizar os inimigos de seus clientes.
4. Extração: Adquirir os meios para realizar as três primeiras atividades – fazer guerra, fazer Estado e proteção<sup>37</sup> (TILLY, 1985, p. 181).

<sup>36</sup> “Without calling on some of those lords to bring their armies with them, no king could fight a war” (TILLY, 1985, p. 173).

<sup>37</sup> “1. War making: Eliminating or neutralizing their own rivals outside the territories in which they have clear and continuous priority as wielders of force. / 2. State making: Eliminating or neutralizing their rivals inside those territories. / 3. Protection: Eliminating or neutralizing the enemies of their clients. / 4. Extraction: Acquiring the means of carrying out the first three activities – war making, state making and protection” (TILLY, 1985, p. 181).



Fazer Guerra, Fazer Estado e Proteção, portanto, seriam três elementos inseparáveis, necessários não só para a criação, mas para a perpetuação de qualquer Estado. Para fazer a manutenção dessa dinâmica alucinada, os Estados nunca podem deixar de realizar práticas extrativistas. Ou seja, mesmo após a conquista do território, guerras seguem sendo ativadas para que determinados grupos garantam sua hegemonia. Por exemplo, se produziriam guerras internas “contra rivais comerciais da burguesia local”<sup>38</sup> (TILLY, 1985, p. 181), para garantir a ela monopólio comercial. Essas violências internalizadas no corpo nacional dividem a população “em classes inimigas e o Estado estende seus favores parcialmente a uma ou outra classe”<sup>39</sup> (Ibid., p. 181).

Uma vez desmontadas as capacidades de autodefesa da população, ela se torna dependente do monopólio da violência do Estado para garantir a sua proteção. Entretanto, se nos lembrarmos como o crime organizado é uma "carta-coringa" do próprio Estado, oscilando entre inimigo e aliado, explicita-se que a violência estatal não foi uma estrutura de fato construída em torno da legalidade e da ilegalidade. A garantia de proteção se torna a garantia da manutenção de poder das classes dominantes, enquanto o corpo social permanece vulnerável, passível de receber tanto a violência do crime organizado, quanto a violência do Estado. O Estado Protetor se torna uma ficção cínica que só pode se manter através da cultura do medo.

Não só Estados Nacionais europeus se formaram a partir das Redes de Proteção, mas também suas rotas marítimas e territórios coloniais explorados. Infelizmente, via de regra, os processos de independência das colônias não produziram rupturas na dinâmica operacional desses Estados recém-formados, que também seguiram perseguindo inimigos internos e externos para conseguir fazer a manutenção de sua própria legitimidade institucional. “Nessas circunstâncias, a guerra se torna a condição normal do sistema internacional dos Estados e o meio normal de defender ou alçar posições dentro desse sistema”<sup>40</sup> (TILLY, 1985, p. 184).

Para que fique mais concreta a visualização de como a ficção é utilizada como arma em processos de dominação, proponho olharmos para uma antiga tática militar, desenvolvida no período das grandes navegações. O nome da tática é flagrante: "Teatro de Operações". A encenação era feita com barcos. Diante de um território novo que se queria invadir, em dias nublados, um efetivo de embarcações fazia uma dança. Os barcos se aproximavam e se afastavam da costa, aparecendo e sumindo dentro da neblina. Através dessa coreografia, o

---

<sup>38</sup> “*against commercial rivals of the local bourgeoisie*” (TILLY, 1985, p. 181).

<sup>39</sup> “*into enemy classes and the state extends its favors partially to one class or another*” (TILLY, 1985, p. 181).

<sup>40</sup> “*In this circumstances, war became the normal condition of the international system of states and the normal means of defending or enhancing a position within the system*” (TILLY, 1985, p. 184).

público autóctone que os olhava do continente tinha a impressão de que a frota de barcos era muito maior do que a real e que, portanto, sua capacidade de ataque seria avassaladora. “O número e o poder dos navios alinhados se tornam secundários (...). O objetivo perseguido é psicológico: criar um estado permanente de insegurança em todo o espaço negociado”<sup>41</sup> (VIRILIO, 1998, p. 30-31). Foi também através desse tipo de dança que as Redes de Proteção puderam se estruturar – articulando terror real e terror fantasmagórico. Nas palavras de Paul Virilio: “A guerra não pode jamais ser separada do espetáculo mágico, porque sua principal finalidade é justamente a produção deste espetáculo: abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, é infringir-lhe, antes da morte, o pavor da morte” (VIRILIO, 2005, p. 24).

Em "Guerra e Cinema" (2005), Paul Virilio explora como o "Teatro de Operações" ganhou ainda mais recursos ilusionistas com o advento do avião e das câmeras de foto e vídeo. Enquanto os barcos se limitavam a produzir fantasmas na beira do mar, aviões não têm fronteiras para produzir fantasmas no céu. Não era somente a presença dos aviões varrendo os ares de determinado território que promovia na população a sensação de total exposição à perpétua vigilância e potencial violência agressora. Esses aviões esquadrihavam territórios com suas máquinas de visão e as fotos e vídeos dessas paisagens aéreas eram propositalmente divulgados, para que não restasse dúvida sobre a capacidade de visão do exército invasor.

As máquinas de visão de uso militar são simultaneamente um recurso de espionagem – reúnem informações sobre o território inimigo para o planejamento estratégico de ataques – e uma arma psicológica – geram na população o sentimento aterrorizante de que o céu a vigia. Ao “lado da ‘máquina de guerra’ existe desde sempre uma máquina de espiar (ocular, óptica e depois eletro-óptica)” (VIRILIO, 2005, p. 18). No "Teatro de Operações" marítimo, a ilusão de óptica era produzida pela dança dos barcos e a neblina. Com os aviões e as câmeras, transformava-se toda a “logística da percepção militar”, fazendo com que “o aprovisionamento de imagens” tenha se tornado “equivalente ao aprovisionamento de munições” (Ibid., p. 15-16).

Ainda na leitura de Paul Virilio, as câmeras fotográficas e filmadoras são, em si, herdeiras diretas das armas de fogo. O ato de mirar para atirar implica um trabalho de “geometrização do olhar, uma maneira de alinhar tecnicamente a percepção ocular por um eixo imaginário, uma linha ideal que antes era chamada de linha de fé” (Ibid., p. 17). Para acertar um alvo, o atirador precisa, portanto, ajustar sua metodologia de olhar, “que parte do olho, passa pelo visor, chega à mira e atinge, para além dela, o alvo, o objeto visado” (Ibid., p. 18). Essa forma de “visão sem olhar” (Ibid., p. 17) faz da guerra um exercício de crença, de fé: é preciso acreditar na precisão

---

<sup>41</sup> “The number and the power of ships in line becomes secondary (...). The goal pursued is psychological: to create a permanent state of insecurity in the whole negotiated space” (VIRILIO, 1998, p. 30-31).

daquilo que se vê apenas de forma indireta, através de interfaces tecnológicas. As tecnologias de visão ampliaram tanto a precisão dessa visão técnica – e a capacidade de matar das tecnologias militares – quanto a capacidade alucinatória da guerra. Os soldados-ciborgues apenas olham através de telas e, portanto, apenas matam fantasmas.

Aparato de mira indireta, completando o das armas de destruição em massa, a presença do visor telescópico da câmera a bordo de aviões prefigura assim uma mutação sintomática da conquista da objetividade, uma desrealização crescente do engajamento militar, em que a imagem se prepara para triunfar sobre o objeto, o tempo sobre o espaço, em uma guerra industrial na qual a representação dos acontecimentos domina a apresentação dos fatos (VIRILIO, 2005, p. 15).

A partir da Primeira Guerra Mundial, o "Teatro de Operações" se torna efetivamente ciborgue. Ao fundir máquina de guerra e máquina de visão, “não mais existe visão direta: (...) o campo de tiro transformou-se em campo de filmagem, o campo de batalha tornou-se uma locação de cinema fora do alcance dos civis” (VIRILIO, 2005, p. 34). A criatura híbrida do avião de guerra, dotado de máquinas de guerra, máquinas de visão e matéria orgânica (os soldados), imprime suas ficções de alto impacto ao mesmo tempo no corpo do mundo e no corpo de cada pessoa que está sob sua mira. Numa fagocitose técnica, essa ficção exterminadora e paranoica desfaz tudo que é reconhecível, forçando todos os seres a viver numa realidade quimérica – “a guerra é um sintoma delirante que funciona na meia-luz do transe, da droga, do sangue” (Ibid., p. 23).

Vittorio Mussolini, filho de Benito Mussolini, era piloto de avião. Em uma declaração sobre sua atuação na Guerra da Etiópia (1935/36), ele disse: “Eu ainda me lembro do efeito que produziu num grande grupo de uma tribo, reunido em círculo em volta de um homem com roupas negras (...) Mergulhei com meu avião bem no centro dos homens e o grupo se dispersou como uma rosa ao desabrochar...” (MUSSOLINI apud VIRILIO, 2005, p. 48). Ele não descreve sua ação como uma ação de terror militar, mas como uma ação artística, “como um diretor de cinema que, ao trabalhar na moviola, obtém grande prazer estético ao montar uma cena de seu filme” (Ibid., p. 48). Uma cena que, diga-se de passagem, é também bastante coreográfica. O que lhe parece ter fascinado foi o modo como o seu avião provocou o movimento simultâneo de um grupo de pessoas – dispersando quem outrora estava reunido.

É função fundamental de todo poder coercitivo – exércitos, polícias e afins – organizar fluxos. Determinar por onde os corpos devem se mover: onde devem ser impedidos de passar; onde podem se reunir; onde precisam dispersar. O transe da guerra é também provocado pela desorganização coreográfica dos fluxos que outrora guiavam os corpos em seus territórios.

Como afirmou Napoleão Bonaparte, ainda no século XVIII, “a aptidão para a guerra é aptidão para o movimento” (VIRILIO, 2005, p. 31).

A partir da Revolução Industrial e a concentração inédita de pessoas nos grandes centros urbanos, a questão do controle de fluxos se tornou uma preocupação central das classes dominantes: “todo tipo de movimento estava se tornando, mais do que nunca, um objeto de estudo e princípio fundamental unificando a filosofia, a política e a ciência”<sup>42</sup> (GOTMAN, 2017, n.p.).

As pesquisas científicas foram mais das vezes desenvolvidas visando sua aplicação direta: buscavam desenvolver metodologias para uma gestão policial/militar moderna do fluxo populacional. A tecnologia audiovisual foi um dos recursos empregados nesses estudos. “Étienne-Jules Marey (1830-1904), Eadweard Muy-Bridge (1830-1904), e outros trabalhando no rastro deles<sup>43</sup>” (GOTMAN, 2017, n.p.), dedicaram-se à criação da cronofotografia, uma tecnologia capaz de capturar o movimento *frame a frame*. Conforme Marey, que era um médico fisiologista, o movimento seria “o ato mais importante, na medida em que todas as outras funções o empregam para se atualizarem”<sup>44</sup> (Ibid.). Ou seja, dominar o movimento seria uma forma de dominar todas as outras ações humanas<sup>45</sup>.

Com a cronofotografia, E.J Marey buscou estudar milimetricamente a progressão passo a passo de um movimento: era um estudo de maestria do poder sobre o corpo. As sequências cronofotográficas produzem fantasmagorias fascinantes: um corpo masculino atlético saltando com vara se multiplica em uma infinidade de homenzinhos idênticos, sobrepostos em camadas de transparências, cada um deles congelado em um momento diferente do salto (ainda no chão, voando no ar, aterrissando). O interesse de Marey não se restringia à realização dessas imagens, mas estendia-se aos contextos de “psicologia experimental” (VIRILIO, 2015, p. 32). Conforme o entendimento do pesquisador, as imagens eram fortes indutoras de estados de hipnose. Na percepção de Paul Virilio, a pesquisa de E.J. Marey realizava uma “fusão/confusão insuspeitada entre a ‘ciência’ e a dança” (Ibid., p. 32), dado que suas cronofotografias

faziam os corpos desaparecerem em proveito de uma mixagem instantânea de dados que oscila entre a produção de impressões luminosas persistentes e essa pura

<sup>42</sup> “*Movement of every sort was becoming more than ever before, an object of study and overarching principle uniting philosophy, politics and science*” (GOTMAN, 2017, n.p.)

<sup>43</sup> “*Étienne-Jules Marey (1830-1904), Eadweard Muy-bridge (1830-1904), and others labouring in their wake*” (GOTMAN, 2017, n.p.)

<sup>44</sup> “*is the most important act, in that all other functions employ it to actualize themselves*” (GOTMAN, 2017, n.p.).

<sup>45</sup> Diferentes aspectos dos temas apresentados nesse parágrafo são discutidos em subcapítulos anteriores. No subcapítulo 2.1, me demoro um pouco mais nas ansiedades sociais provocadas pela multidão, apresentando algumas pesquisas científicas dedicadas a pensar movimentos coletivos (coreomania). No subcapítulo 3.1, apresento outros casos de pesquisa científica aplicada para o uso militar/policial.

fascinação que destrói a percepção consciente do espectador e conduz à hipnose, ou a alguma outra condição patológica análoga (VIRILIO, 2015, p. 32).

Sua pesquisa despertou profundo interesse no exército francês e Marey de fato colocou seu trabalho “a serviço da pesquisa militar sobre o movimento” (Ibid., p. 32). Uma das contribuições do pesquisador para as forças armadas foi a elaboração de uma máquina de visão, nomeada por ele de fuzil cronofotográfico, capaz de “focalizar e fotografar um objeto em deslocamento no espaço” (Ibid., p. 33). Seu fuzil cronofotográfico

(...) não só precedeu a câmera dos irmãos Lumière, como também era descendente direto das armas de tambor e cilindro giratório, como revólver Colt e metralhadora Gatling, uma arma automática inventada no início da Guerra de Secessão e que viria a encerrar sua carreira militar naquele mesmo 1904, na tomada de Port Arthur. A metralhadora voltaria à ativa em sua versão eletrificada durante a Guerra do Vietnam (VIRILIO, 2015, p. 166).

O fuzil cronofotográfico é filho e pai de armas de extermínio, além de ter sido diretamente utilizado na Primeira Guerra Mundial para tirar “milhões de fotografias” “em aviões de reconhecimento” (Ibid., p. 33) – integrando a vasta linhagem de máquinas de visão delirantes que foram usadas para o controle social em situações de guerra. Na leitura de Virilio, o uso militar da pesquisa de Marey não se restringiu a seu fuzil. O efeito psicológico provocado pela observação de suas cronofotografias – sua capacidade hipnótica – também gerou interesse dos poderes coercitivos.

Com o desenvolvimento das tecnologias audiovisuais – que gerou a possibilidade de criar e observar imagens-em-movimento –, a linguagem cinematográfica foi encarada como uma poderosa indutora de estados psicológicos. Desde o princípio, o cinema é incluído na “categoria das armas” militares capazes de produzir “surpresa técnica ou psicológica” (Ibid., p. 27) a ser utilizado não apenas de forma direta no campo de batalha, mas também para modificar a sensibilidade política da população, tornando-a receptiva à guerra.

Para que a campanha militar seja bem-sucedida é fundamental que, não apenas os militares e os habitantes do território inimigo, mas toda a população civil, se identifique como parte de um corpo nacional, trabalhando para o bom funcionamento da guerra, em apoio às figuras de mando. Em outras palavras, é preciso que se encontrem meios para que a maioria das pessoas compreendam o derramamento de sangue como um sacrifício necessário. Não raro, inclusive, guerras são declaradas com o objetivo de induzir coesão social, identidade nacional e apoio governamental. Construir a ficção de um inimigo em comum é uma das principais ferramentas políticas para gerar coesão civil.

O desenvolvimento da indústria cinematográfica acompanha o período das Grandes Guerras Mundiais, se tornando parte importante da máquina delirante da guerra. O fascínio em se contemplar as imensas e luminosas imagens-em-movimento nas salas cinematográficas era tanto um importante amortecedor de choques (anestesiando os horrores da guerra), quanto um produtor de estados psicossomáticos desarmados abertos a toda sorte de induções. Soma-se a isso o fato de as salas de cinema abrigarem plateias muitas vezes imensas, possibilitando a manipulação somatopolítica de um número muito grande de pessoas por sessão. O cinema industrial é compreendido, portanto, como uma arma de efeito delirante de alto alcance. A guerra, afinal, “consiste menos em obter vitórias ‘materiais’ (territoriais, econômicas) do que em apropriar-se da ‘imaterialidade’ dos campos de percepção” (VIRILIO, 2015, p. 27).

Tomemos como exemplo a figura de D.W. Griffith – diretor de cinema, “filho de um ex-combatente da Guerra de Secessão e antigo profissional de teatro” (Ibid., p. 34). Griffith foi o primeiro diretor a rodar um filme em Hollywood (inaugurando o que viria a ser a maior cidade ilusionista do mundo), dirigiu "O Nascimento de Uma Nação", primeiro longa-metragem narrativo estadunidense, estreado em 1915 e considerado por muitos o filme que inaugurou o gênero épico cinematográfico. "O Nascimento de Uma Nação" trata da Guerra de Secessão – Griffith conta a história heroizando a organização terrorista Ku Kux Klan.

O documentário “A 13ª Emenda” (2016) argumenta que produções artísticas teriam sido fundamentais para marcar pessoas que haviam sido sujeitas à escravidão (e seus descendentes) como inimigos internos dos Estados Unidos da América. Produzir um imaginário racista partilhado seria uma forma de justificar a manutenção da exclusão e perseguição desse grupo social – facilitando ações estatais e paraestatais violentas. Em outras palavras, consensos culturais racistas permitem que guerras contra inimigos internos sejam sempre ativadas, fortalecendo a criação de Redes de Proteção em cooperação entre Estado e crime organizado. O documentário defende que “O Nascimento de Uma Nação” foi uma das obras responsáveis pela criação e propagação de estereótipos raciais capazes de justificar práticas de vigilantismo e genocídio.

A carreira de Griffith não parou aí. Quando eclodiu a Segunda Guerra Mundial, ele foi “o único cineasta norte-americano autorizado a ir ao *front*, a fim de rodar um filme de propaganda para os Aliados” (VIRILIO, 2015, p. 34). O racismo nacionalista de Griffith, portanto, não pareceu se opor ao que o *marketing* de guerra estadunidense queria produzir como imagem popular dos significados de sua participação no conflito mundial. Nesse período, nos Estados Unidos, “a produção cinematográfica era acompanhada atentamente pelo Alto Comando



Militar, quando o próprio Pentágono não se tornava diretamente produtor e distribuidor de filmes de propaganda” (VIRILIO, 2015, p. 30).

Não foi apenas através de filmes de cunho ideológico tão explícito, como os de Griffith, que o cinema industrial foi usado como parte da máquina delirante da guerra. Paul Virilio propõe que “o verdadeiro *filme de guerra* não deveria mostrar cenas de guerra ou de batalhas” (Ibid., p. 27, grifo do autor), dado que filmes totalmente desconectados aos conflitos bélicos tinham um forte efeito anestésico, capaz de promover identificação com projetos políticos nacionais de forma indireta – as “coreografias e canções de Fred Astaire” seriam “convites disfarçados a uma nova mobilização” (Ibid., p. 31). Segundo o autor, “o charme persistente de Fred Astaire” que exala de “seu *smoking* debruado com finas faixas brilhantes e suas coreografias – que quase sempre exaltam o andar ou os gestos mais banais do cotidiano – lembram o ‘desvio’ do olhar presente nas experiências de Marey” (Ibid., p. 31).

A eclosão da cinematografia em cores também aconteceu durante a Segunda Guerra. Josef Goebbels, “que era ao mesmo tempo ministro da propaganda e ‘patrono do cinema” (Ibid., p. 27) do Terceiro Reich, considerou que “tirar o cinema alemão do preto e branco” era “um fator estimulante que poderia rivalizar com o vigor da produção norte-americana” (Ibid., p. 28). Goebbels construiu redes de apoio empresariais para investir no desenvolvimento do cinema nacional alemão, a tal ponto compreendido como uma ferramenta de guerra fundamental que “atores e diretores foram submetidos a um ‘regime militar’, em que qualquer falta ao trabalho nos estúdios era considerada um ato de deserção e, enquanto tal, passível de punição” (Ibid., p. 29).

Uma pista para entender o papel do cinema para o Reich, é a informação de que “Hitler era obcecado pelos musicais norte-americanos”<sup>46</sup> (BUCK-MORSS, 2018, p. 176). Os nazistas eram fascinados pelo “arsenal de percepção norte-americano” alcançado pela indústria cinematográfica com seus coloridos musicais – e estudavam como emulá-lo em seu próprio cinema e, também, na política (como se verá):

A própria agressividade das cores desses filmes, por muito tempo considerados de “mal gosto” pelos europeus e principalmente pelos franceses, faz deles uma verdadeira pintura de guerra, incumbida de reativar os espectadores, arrancá-los da apatia diante da desgraça ou do perigo iminente, dessa desmoralização das massas tão temida pelos comandantes militares e pelos chefes de Estado (VIRILIO, 2015, p. 31).

---

<sup>46</sup> “Hitler era aficionado a los musicales norteamericanos” (BUCK-MORSS, 2018, p. 176).

Conforme as pessoas foram sendo tomadas pelo efeito narcótico do cinema industrial – assimilando-o como parte de seus corpos ciborgues –, os integrantes do alto comando das forças armadas foram escalonando a integração da linguagem cinematográfica com o planejamento estratégico das ações em campo de batalha. Não apenas o cinema industrial foi usado como arma alucinógena de alteração da percepção, quanto o campo de batalha passou a imitar o cinema industrial.

Sempre sob a mira de câmeras de comandantes ou de adversários que o olham de cima, o soldado em terra se transforma em um “ator de cinema (...) exilado da cena e também de si próprio, contentando-se em atuar diante da pequena máquina que, por sua vez, atuará diante de um público projetando sua sombra” (VIRILIO, 2015, p. 39). Em solo, o soldado responde às coordenadas de uma ação expandida da qual não tem controle e que obedece por crença nessa visão exterior que o orienta.

O piloto pertencente a uma espécie de “elite técnica” (Ibid., p. 50), age de forma mais próxima a um operador de câmera, ou mesmo ao diretor de cinema; vendo em tempo real – nas janelas e telas de seu avião – os efeitos de montagem de sua ficção radical, como se olhasse as imagens de uma câmera subjetiva. O piloto está sempre muito distante do alvo que ele observa pelas suas telas envidraçadas e seus aparatos técnicos. O piloto-ciborgue aperta botões que geram efeitos de morte e extermínio que se revelam para ele apenas enquanto imagem. Seus assassinatos não têm sujeira, não têm cheiro e também não têm gritos.

As cabines de pilotagem foram inicialmente construídas com intenso isolamento acústico. Entretanto, a privação de sentidos, como já vimos, é uma forma de tortura<sup>47</sup>. Aos poucos, os pilotos relataram que permanecer nas cabines por horas, sem nada escutar, havia causado impactos traumáticos. Para solucionar esse problema, na Segunda Guerra Mundial, o *Strategic Air Command* [Comando Aéreo Estratégico] criou trilhas sonoras para ajudar os pilotos-diretores a construírem suas cenas. Segundo Virilio (2015), um sistema de rádio foi criado para que mulheres “locutoras com vozes melodiosas” conduzissem e acalmassem os pilotos, “parasitando a imagem da destruição com brincadeiras, confidências e até mesmo canções românticas”, buscando “alegrar as perigosas travessias” decorando suas cabines “em cores vivas, heróis de desenhos animados e imensas *pin-ups* com nomes sugestivos” (Ibid., p. 57).

Mergulhar os soldados-ciborgues em tecnologias delirantes era uma forma de escalonar sua habilidade de matar. O universo criado nessas cabines aéreas de extermínio era extremamente *pop*. A cultura *pop* foi usada como tecnologia anestésica. Uma maneira de amortecer o choque

---

<sup>47</sup> O subcapítulo 3.1 desta dissertação transita por pesquisas em torturas realizadas na América do Norte, na segunda metade do século XX, sendo uma das metodologias estudadas a intensa privação de sentidos.

da guerra e estimular uma relação de consumo hedonista até com o extermínio. A frivolidade descompromissada dessas estéticas teria um efeito narcótico, auxiliando na manutenção da máquina de guerra. Os pilotos não eram apenas diretores de seus próprios filmes, mas também seu público-consumidor. Além disso, fica evidente como o gênero feminino foi usado como arma suplementar, estimulando o soldado a agir a partir de sua potência masturbatória<sup>48</sup>.

As estratégias militares em terra também passaram a ser planejadas levando em consideração a certeza de que seriam filmadas por aviões inimigos. Dado que não era efetivamente possível se camuflar de sua visão técnica, como construir cenas capazes de manipular sua percepção?

Já que os aviões de reconhecimento e os bombardeiros da Luftwaffe são híbridos técnicos – máquinas de destruição e ao mesmo tempo máquinas de cinema encarregadas de filmar tanto o campo de batalha quanto o próprio território britânico, como se fossem produtoras de filmes de guerra –, os Aliados decidem não se opor mais à filmagem, mas, ao contrário, passam a participar da realização dos filmes de atualidades e de informações hitleristas (VIRILIO, 2015, p. 157).

O espaço terrestre se converte em um gigantesco *set* de filmagem. Os Aliados passam a roteirizar ficções para o olhar alemão. “Eles não recorrem mais à clássica camuflagem, mas exatamente ao seu oposto, à superexposição, oferecendo às câmeras inimigas cenários, materiais, movimentos de multidão e todas as trucagens que praticamente não têm limites no espaço real” (Ibid., p. 157). Tratava-se, assim, de um “trabalho de desinformação visual” (Ibid., p. 157) que só foi possível porque o exército se cercou de outros especialistas: “uma multidão de artistas, poetas, técnicos de teatro e de cinema”, estúdios célebres e arquitetos (Ibid., p. 157) que ajudaram na criação dos roteiros, figurinos, cenários e trilha sonora para essas encenações.

“No momento crucial dos gigantescos preparativos para o desembarque aliado na Normandia”, por exemplo, “o ‘East Anglia’ assemelhava-se a um imenso *set* de filmagem: a paisagem é coberta por instalações fictícias, construídas com papelão, borracha e cabos, como cenários de Hollywood” (Ibid. p. 157). Esse *set*-de-batalha chegou a ponto de incluir “veículos blindados falsos” e “navios de desembarque artificiais” (Ibid., p. 157) fabricados para a ocasião. “Havia até mesmo uma tripulação de figurantes formada por soldados reformados” (Ibid., p. 157) deslocando-se através desse imenso estúdio cinematográfico.

A trilha sonora é igualmente estudada: eram verdadeiros roteiros, compostos de breves diálogos que seriam ouvidos pelos operadores de rádio alemães do outro lado do Canal da Mancha, sinais esporádicos como os emitidos normalmente por tropas em ação. Para completar a verossimilhança, personalidades autênticas, como o Rei da

---

<sup>48</sup> No subcapítulo 4.1 me aprofundarei nos percursos que fizeram com que a figura da “Garota” tenha se tornado uma arma de guerra – estimulante masturbatório suplementar.

Inglaterra ou os generais Eisenhower e Montgomery, são convidados a visitar navios e canteiros de obras fictícios... Em outros momentos cruciais, sócias de Churchill e de outros chefes militares embarcam em aviões para realizar viagens fictícias (VIRILIO, 2015, p. 158).

Aqui, o recurso audiovisual não tem a função de amortecer choques – como no caso dos musicais *hollywoodianos* ou da trilha sonora nas cabines dos pilotos. Nesse caso, o interesse está em criar mundos-de-mentira. A linguagem cinematográfica tem uma habilidade incomparável de produzir universos de ficção convincentes. Não apenas através dos inúmeros efeitos especiais e demais recursos como direção de arte, sonorização, roteiro etc., mas simplesmente por criar um recorte do real, enquadrar fragmentos isolados e ordená-los para induzir um sentido narrativo. Os corpos-com-máquinas-de-visão foram cada vez mais se apropriando das inúmeras camadas de ilusão de óptica de seus aparelhos, mergulhando nas possibilidades que eles ofereciam para adulterar a realidade.

Na Alemanha nazista, a fusão entre a produção cinematográfica e a produção da realidade ganhou proporções ainda mais impressionantes. Não há como compreender o nazismo separando-o de seu investimento em estéticas e ficções alucinatórias. Os acontecimentos políticos eram projetados para produzir engajamento eufórico na população. O povo alemão precisava se tornar adicto ao regime. Nas palavras de Hitler: “as massas têm necessidade de ilusão, elas precisam de ilusão também fora do cinema e do teatro, do lado sério da vida, elas já têm o suficiente” (HITLER apud VIRILIO, 2015, p. 137). No nazismo, a própria noção de realidade se esvai. O cotidiano se torna a perpétua experiência do delírio.

Hitler profana nada mais do que o realismo cotidiano, e a própria natureza de seus crimes permanece incompreensível se nos esquecermos de seu extraordinário conhecimento técnico nos campos da direção teatral, da trucagem, do mecanismo de alçapões e cenas giratórias e, sobretudo, das diferentes possibilidades de iluminação e de manejo de refletores (VIRILIO, 2015, p. 138).

Um exemplo paradigmático é o Sexto Congresso do Partido Nazista, que aconteceu em Nuremberg, no ano de 1934. No ano seguinte, foi lançado o filme "O Triunfo da Vontade", que foi divulgado como um documentário criado a partir dos registros em vídeo desse acontecimento político. Entretanto, o inverso havia acontecido: o congresso inteiro foi roteirizado e artisticamente projetado para que "O Triunfo da Vontade" fosse filmado. O filme deve, então, ser compreendido como “documentário autêntico sobre um acontecimento completamente encenado” (VOGUEL apud VIRILIO, 2015, p. 140).

Foi Leni Riefenstahl quem dirigiu o filme e antes de ser diretora de cinema, ela havia sido dançarina integrante do movimento da *ausdruckstanz* [dança expressionista], na Alemanha. Foi

através de sua dança que ela chegou ao cinema, convidada para atuar como protagonista nos filmes de Arnold Fank. Os filmes de Fank nos quais Riefenstahl estrelou enquadravam-se em um estilo cinematográfico alemão nomeado de “romance alpino”. Na percepção de Susan Sontag, os "romances alpinos" eram formados por “uma antologia de sentimentos protonazistas”, na medida em que seus roteiros invariavelmente apresentavam os alpes como “uma metáfora visualmente irresistível para uma aspiração ilimitada em direção à elevada meta mística, tão bela quanto aterradora” (SONTAG, 1986, p. 60).

Em "A Montanha Sagrada" (1926) – um dos filmes de Fank –, Diotima, personagem representada por Riefenstahl, realiza sua Dança ao Mar, “uma mistura de dança moderna que reinterpretava o que então se acreditava ser a Dança Clássica Grega<sup>49</sup>, com movimentos que ofereciam um ar de liberdade e idealismo, tudo com imagens maravilhosas e poderosas de paisagens marítimas alemãs ao fundo”<sup>50</sup> (THOMAS, 2009, n.p.). Em sua autobiografia, Leni Riefenstahl narra que Hitler quis conhecê-la depois de assistir ao filme e teria dito: “a coisa mais bonita que eu já vi em um filme é a dança ao mar de Riefenstahl em A Montanha Sagrada”<sup>51</sup> (RIEFENSTAHL apud THOMAS, 2009, n.p.). Ela abandonou a dança após uma lesão no joelho e dedicou-se à carreira fotográfica e cinematográfica a partir da década de 1930. Tornou-se a principal diretora de cinema do Terceiro Reich e amiga pessoal de Hitler, que a chamava de “minha mulher alemã perfeita” (SONTAG, 1986, p. 67).

Riefenstahl dirigiu "O Triunfo da Vontade" “com ilimitadas facilidades e irrestrita cooperação oficial”, tendo participado diretamente do “planejamento do comício — que foi desde o início concebido como o cenário de um espetáculo cinematográfico” (Ibid., p. 67). A diretora também escreveu um livro sobre o processo de filmagem desse trabalho e no prefácio, assinado por Hitler, ele descreveu o evento como “uma glorificação incomparável e completamente original do poder e da beleza do nosso Movimento” (HITLER apud SONTAG, 1986, p. 65). O comício aconteceu apenas em setembro, mas

Riefenstahl relata [nesse livro] que começou a trabalhar em maio, planejando o filme sequência, e supervisionando a construção de pontes, torres e pistas elaboradas [por Albert Speer] para as câmeras. No fim de agosto, Hitler foi a Nuremberg com Viktor Lutze, chefe da SA, “para uma inspeção e para as últimas instruções”. Seus trinta e dois *cameramen* estavam vestidos com uniformes da SA ao longo de toda a filmagem, “uma sugestão do chefe da equipe (Lutze), de forma que ninguém perturbasse a

<sup>49</sup> No subcapítulo 4.1, falarei com mais cuidado sobre a dança clássica grega, dando mais elementos para situar a prática de movimento de Leni Riefenstahl.

<sup>50</sup> “*An ensemble of modern dance that reinterpreted the so believed Greek Classical Dance, with movements that offered an air of freedom and idealism, all with a background of wonderful and powerful images of German sea landscapes*” (THOMAS, 2009, n.p.).

<sup>51</sup> “*The most beautiful thing I have ever seen in a film is Riefenstahl’s dance on the sea in The Holy mountain*” RIEFENSTAHL apud THOMAS, 2009, n.p.).

solenidade da imagem com suas roupas civis”. A SS forneceu uma equipe de segurança (SONTAG, 1986, p. 63).

Tecnologias artísticas, políticas e militares se unem para criar uma realidade cinematográfica: um mundo-ciborgue, porque feito para existir diante de máquinas de visão. “Em Triunfo da Vontade, o documentário (a imagem) não é apenas o registro da realidade, mas é a razão para a qual a realidade foi construída, e deve, eventualmente, suplantá-la” (Ibid., p. 66).

Um ano antes da concretização desse filme-comício, em 1933, Goebbels declarou que a política é “a mais elevada e mais compreensiva de todas as artes (...) e nós, que formulamos a nova política alemã, nos sentimos como artistas... sendo a tarefa da arte e do artista a de moldar, dar forma, remover os doentes e criar liberdade para os saudáveis” (GOEBBELS apud SONTAG, 1986, p. 72).

Não apenas o cinema, mas também outras linguagens artísticas espetaculares, possuem o poder de criar um contexto controlado, um universo recortado em que, ao contrário da realidade (onde as coisas estão desconexas) todos os elementos unem forças em torno de um sentido comum. Trabalhar para que a política seja uma obra de arte, implica não mais produzir arte como um contexto alheio à realidade, mas querer que a própria realidade seja revestida por uma unidade estética proposta por uma elite política. Em outras palavras, fazer política se torna, de forma bastante explícita e direta, coreografar o social.

É necessário comentar – ainda que seja uma informação bastante conhecida – que antes do cinema, uma das principais inspirações artísticas do regime nazista era a *Gesamtkunstwerk* [Arte Total] de Richard Wagner (BUCK-MORSS, 1992) – que propunha unificar as diferentes tecnologias artísticas para criar um único acontecimento estético monumental e hipnótico. Susan Buck-Morss também entende as propostas estéticas de Wagner como uma reação estética à fragmentada experiência moderna em grandes centros urbanos. “Enquanto (...) nas ‘experiências contingentes do indivíduo’ fora da casa de ópera, ‘os sentidos separados não se juntam’ em uma percepção unificada, aqui ‘procedimentos díspares são simplesmente agregados de tal forma que os faz parecer coletivamente vinculados.’”<sup>52</sup> (BUCK-MORSS, 1992, p. 25). A totalidade estética era perseguida como um meio de enfeitiçar o público, suas obras ofereciam um “convite permanente à intoxicação, como uma forma de regressão oceânica” (ADORNO apud BUCK-MORSS, 1992, p. 24).

---

<sup>52</sup> “Whereas (...) in the ‘contingent experience of the individual’ outside the opera house, ‘the separate senses do not unite’ into a unified perception, here ‘disparate procedures are simply aggregated in such a way as to make them appear collectively binding.’” (BUCK-MORSS, 1992, p. 25).

Para conquistar esse grandioso espetáculo narcótico, Wagner investiu pesadamente na criação de ilusões de óptica, “por meio de todos os meios tecnológicos à sua disposição”<sup>53</sup> (BUCK-MORSS, 1992, p. 25). Suas óperas-ciborgue eram uma “tentativa de produzir uma metafísica totalizante instrumentalmente”<sup>54</sup> (Ibid., p. 25). A maquinaria por trás dos efeitos mágicos de seus espetáculos – bem como os trabalhadores responsáveis pela operação dessas tecnologias – eram “escondidos do público”, colocados no “poço abaixo da linha de visão da audiência”<sup>55</sup> (BUCK-MORSS, 1992, p. 25). “Supostamente ‘integrando as artes individuais’, a apresentação das óperas de Wagner ‘acaba por alcançar uma divisão de trabalho sem precedentes na história da música’”<sup>56</sup> (BUCK-MORSS, 1992, p. 25). A mágica consistia sobretudo em fazer desaparecer da cena as máquinas e a mão de obra – fazendo de Wagner um exemplo didático do que significa fantasmagoria para Marx.

Marx tornou o termo fantasmagoria famoso, usando-o para descrever o mundo das mercadorias que, em sua mera presença visível, escondem cada traço da mão-de-obra que as produziu. Elas encobrem o processo de produção e (...) encorajam seus observadores a identificá-las com fantasias e sonhos subjetivos. (...) Adorno argumenta que a ilusão enganosa da arte de Wagner é análoga. A tarefa de sua música é esconder a alienação e a fragmentação, a solidão e o empobrecimento sensual da existência moderna que era o material a partir do qual ela foi composta (...)”<sup>57</sup> (Ibid., p. 25-26).

A fascinação por esses espetáculos totais estaria conectada com a necessidade de ocultar as violências sistêmicas que estão na operacionalidade do real. Goebbels (e todo o Partido Nacional Socialista), ao buscar agir como um artista, estaria interessado em produzir ilusões totalizantes grandes o suficiente para submergir o povo alemão em um delírio coletivo. Nesse delírio, o terror tecnocrático do regime pode se tornar ou invisível, ou um dano colateral necessário para que o cotidiano possa ser transformado numa contínua experiência fantástica.

Afinal, essa estética ilusionista superficial – porque não deixa ver suas entranhas – proposta por obras como as de Wagner,

devolve ao observador a percepção tranquilizadora da racionalidade do todo do corpo social, que quando visto a partir de seu corpo particular, é percebido como uma

---

<sup>53</sup> “*by means of every technological means at its disposal*” (BUCK-MORSS, 1992, p. 25).

<sup>54</sup> “*attempt to produce a totalizing metaphysics instrumentally*” (BUCK-MORSS, 1992, p. 25).

<sup>55</sup> “*hidden from the public*”; “*the pit below the audience's line of vision*” (BUCK-MORSS, 1992, p. 25).

<sup>56</sup> “*Supposedly 'integrating the individual arts,' the performance of Wagner's operas 'ends up by achieving a division of labor unprecedented in the history of music'*” (BUCK-MORSS, 1992, p. 25).

<sup>57</sup> “*Marx made the term phantasmagoria famous, using it to describe the world of commodities that, in their mere visible presence, conceal every trace of the labor that produced them. They veil the production process, and (...) encourage their beholders to identify them with subjective fantasies and dreams. (...) Adorno argues that the deceptive illusion of Wagner's art is analogous. The task of his music is to hide the alienation and fragmentation, the loneliness and the sensual impoverishment of modern existence that was the material out of which it is composed (...)*” (BUCK-MORSS, 1992, p. 25-26).

ameaça à totalidade. E ainda, se o indivíduo encontra um ponto de vista a partir do qual ele pode ver a si mesmo como um todo, o tecno-corpo social desaparece da visão. No fascismo (e isso é chave para a estética fascista), esse dilema da percepção é superado por uma fantasmagoria do indivíduo como parte de uma multidão que forma ela mesma um todo integral<sup>58</sup> (BUCK-MORSS, 1992, p. 35).

Essa sensação-de-si como uma fantasmagoria que integra uma multidão, produzida pelas estéticas nazistas, seria, para Susan Sontag, uma sensação erótica. O poder que o regime teria alcançado viria justamente de sua habilidade em manipular o desejo sexual a favor da política. Ao coadunar “duas situações aparentemente opostas: a egomania e a servidão” (SONTAG, 1985, p. 71), as estéticas nazistas produziram um efeito esquizofrênico: o desejo individualista pela sujeição absoluta a um projeto coletivo. “O ideal fascista é transformar a energia sexual numa força ‘espiritual’, para o benefício da comunidade” (Ibid., p. 73). Ao querer a todo custo a concretização do próprio desejo, as fronteiras de autopreservação e limites éticos dos ciborgues nazistas esvaneceriam.

A dramaturgia fascista concentra-se nas transações orgiásticas entre forças poderosas e seus fantoches, uniformemente trajados e exibidos em números sempre crescentes. Sua coreografia alterna-se de um movimento incessante a uma postura congelada, estática e “viril”. A arte fascista glorifica a capitulação, exalta a irracionalidade e torna a morte fascinante (Ibid., p. 71-72).

A construção da política como um espetáculo fascinante é o que fez com que os nazistas se empenhassem na produção de acontecimentos grandiloquentes. A mesmice morna do cotidiano não tinha espaço nessa metodologia política. “O que é permanentemente realista, uma fatia da vida, o que é médio, cotidiano, não me interessa” (RIEFENSTAHL apud SONTAG, 1986, p. 82), disse Leni Riefenstahl – a diretora de filmes e realidades. Nesse sentido, produzir guerra foi também um meio para alcançar o efeito espetacular desejado pela política – um meio de dinamitar a norma. A guerra, como espetáculo-ciborgue totalizante, vai transformando todo o povo alemão em elenco e, portanto, em monstro – “segundo J.P. Goebbels, a grandeza única de uma operação militar consiste no que ela tem de monstruoso” (VIRILIO, 2015, p. 26).

Curiosamente, as populações reivindicam a guerra como um espetáculo cada vez mais grandioso, capaz de rivalizar mais uma vez com as superproduções hollywoodianas e com seus grandes cataclismos bíblicos. As populações não medem esforços e se mostram dispostas a trabalhar até dezesseis horas por dia, se assim ordenar o Führer (VIRILIO, 2015, p. 143).

---

<sup>58</sup> “gives back to the observer a reassuring perception of the rationality of the whole of the social body, which when viewed from his or her own particular body is perceived as a threat to wholeness. And yet, if the individual does find a point of view from which it can see itself as whole, the social techno-body disappears from view. In fascism (and this is key to fascist aesthetics), this dilemma of perception is surmounted by a phantasmagoria of the individual as part of a crowd that itself forms an integral whole” (BUCK-MORSS, 1992, p. 35)



Riefenstahl reconheceu no povo alemão os mesmos anseios artísticos que ela usou para descrever a si mesma: "o que era cotidiano, ordinário, foi de repente horrível para eles... a tentação do incomum fascinou um povo inteiro"<sup>59</sup> (RIEFENSTAHL apud VIRILIO, 1998, p. 40). Isso significa que a experiência da vida feita em arte não era experimentada como a construção paulatina de uma ideia de futuro, de um grande quadro final; mas como uma obra cinematográfica altamente experimental que a cada dia deveria ser capaz de proporcionar uma ruptura em relação ao roteiro performado no dia anterior e, assim, implodir qualquer lastro de cotidianidade. A "utilização de tecnologias" para a construção dessa vida alucinante "se distanciou do racional em direção à exploração precipitada do mais improvável, de fato até do insano"<sup>60</sup> (VIRILIO, 1998, p. 39).

No dia 18 de fevereiro de 1943, "Speer e Goebbels, o arquiteto das ruínas e o ministro da propaganda, estreitamente ligados" realizam um comício destinado a "vencer as resistências dos dignatários do partido que, assim como Hitler" (VIRILIO, 2015, p.143), se opunham à proposta de radicalizar as políticas nazistas na direção da Guerra Total. "Os ingleses afirmam que o povo alemão prefere a capitulação à guerra total; eu lhes pergunto, vocês querem a guerra total? Vocês a querem ainda mais total, mais radical do que podemos imaginá-la hoje?" (GOEBBELS apud VIRILIO, 2015, p.143), perguntou Goebbels ao povo alemão. A assembleia, entusiasmada, respondeu que sim. A partir dessa devolutiva popular, a cúpula do partido mergulha em uma jornada alucinada fazendo com que a guerra se estenda "não apenas às dimensões do espaço, mas ao conjunto da realidade, sem limite e sem alvo" (VIRILIO, 2015, p. 144).

Os alemães estavam tão entregues ao espetáculo monstruoso nazista que não queriam que ele acabasse. Ao contrário, queriam que ele se tornasse ainda mais voraz. "É com certa motivação sombria que a população alemã se coloca em uma realidade que, todo dia, está desaparecendo"<sup>61</sup> (VIRILIO, 1998, p. 39). A condução narrativa do espetáculo wagneriano era a do êxtase que culmina na negação da vida, na decisão de morrer (BUCK-MORSS, 1992, p. 25). De forma semelhante, o corpo-ciborgue nazista foi desfazendo sua própria unidade para que pudesse integrar o tecno-corpo social a tal ponto que o único desfecho possível seria a

---

<sup>59</sup> "That which was everyday, ordinary, was suddenly horrific for them... the temptation of the unusual fascinated an entire people" (RIEFENSTAHL apud VIRILIO, 1998, p. 40).

<sup>60</sup> "utilization of technologies"; "distanced itself from the rational toward a hasty exploration of the most improbable, indeed even of the insane" (VIRILIO, 1998, p. 39).

<sup>61</sup> "It is with a certain somber drive that German population establishes itself in a reality which, every day, is disappearing" (VIRILIO, 1998, p. 39).

morte. Construir a guerra como espetáculo fascinante gerou um efeito narcótico tão profundo que a manutenção do delírio era mais desejada do que a existência concreta dos corpos.

Ao desejar abertamente “as ruínas, os horrores, os crimes, o caos da guerra total”<sup>62</sup> oferecidos por Hitler, o povo alemão não apenas autorizou como trabalhou para o escalonamento do terror. O “caráter repulsivo”<sup>63</sup> (VIRILIO, 1998, p. 39) do poder de Hitler, ao invés de gerar repulsa, produzia atração – quão mais asqueroso era, mais poder ele alcançava. A função do Estado se vira pelo avesso. Não mais se espera dele a oferta de proteção, mas a oferta de risco.

"No passado, meios determinados implicavam fins determinados, hoje é a natureza bizarra, a estranheza dos meios que implica um novo fim"; (...) esse "potencial imaginário" do Terceiro Reich (...), "(...) uma constelação barroca" (AMSLER), surgiu de repente de um mundo acabado onde a insanidade se tornou o objetivo da ordem, o próprio produto de sua organização. Todas as medidas tomadas pelo Terceiro Reich foram medidas de desespero, e mesmo no ápice do regime, Goebbels observou, "O mundo em que Hitler se move é um mundo de destino absoluto, um mundo em que até mesmo o sucesso não faz sentido". Onde, ao contrário, tem o mesmo sentido do fracasso em um meio de vida onde todos os atos, todas as iniciativas estavam à deriva em direção ao pior<sup>64</sup> (VIRILIO, 1998, p. 40).

Na leitura de Virilio, os Aliados não reprovaram esse modo de gestão, ao contrário, o acharam fascinante. A Alemanha foi vista pelos olhos do mundo como um grande laboratório de experimentalismo psicossocial radical. Diferente do que a vasta cinematografia hollywoodiana sobre a Segunda Guerra se esforça em dizer, a rivalidade com os regimes fascistas não partia de diferenças morais, mas de uma disputa por quem exerceria a dominância econômica num novo capitalismo global que, todavia, estava a ser reinventado pelos nazistas.

Bastaria apenas observar como muitos países que compunham os Aliados estavam – ao mesmo tempo em que o Eixo – dedicados às pesquisas eugênicas. A própria eugenia foi criada na Inglaterra e desenvolvida sobretudo nos Estados Unidos. A França, por sua vez, também estava investindo pesadamente em sua expansão imperialista por meio de guerras coloniais, bem como na divulgação do racismo científico. “No entanto, por habitarem a guerra total, os alemães foram durante muitos anos os primeiros” a transformar essas teorias na principal base

<sup>62</sup> “*the ruins, the horrors, the crimes, the chaos of total war*” (VIRILIO, 1998, p. 39).

<sup>63</sup> “*repulsive nature of his power*” (VIRILIO, 1998, p. 39).

<sup>64</sup> ““*In the past, such means implied such an end, today it is the bizarre nature, the strangeness of the means which implies a new end*”; (...) *this ‘imaginary potential’ of the Third Reich (...), ‘(...) a baroque constellation’ (AMSLER), arisen suddenly from a finished world where insanity has become the goal of order, the very product of its organization. All of the measures taken by the Third Reich were measures of despair, and even of the high of the regime, Goebbels noted, ‘The World in which Hitler moves is a world of absolute fate, a world in which even success makes no sense’. Where, rather, it has the same sense as a failure in a milieu of life where all acts, all initiatives were drifting toward the worst*” (VIRILIO, 1998, p. 40).

das políticas de Estado, “tornando-se, assim, para os Aliados, um modelo e objeto de estudos”<sup>65</sup> (VIRILIO, 1998, p. 34).

Os Estados Tecnocráticos criados após as duas grandes guerras teriam, conforme Virilio, extraído do nazismo o seu modelo de gestão social. Ou seja, os países vitoriosos optaram por uma organização socioeconômica que necessita da insanidade de uma guerra permanente para se manter operante. É essa gestão social inteiramente baseada na tática militar, em seu perfil tanto coercitivo quanto delirante, que conforma o Estado suicidário. Em outras palavras, o Estado Suicidário é sistema operacional do Estado nazista e dos Estados Tecnocráticos que seguiram seu exemplo.

Ainda que não nomeasse o Estado nazista de suicidário, Goebbels era consciente de que ele cedo ou tarde colapsaria. Isso não o fez reduzir sua marcha alucinada, porque ele sabia também que esse modelo de gestão social iria perdurar. Em suas palavras: “é provável que Hitler irá terminar em catástrofe, mas suas ideias transformadas irão adquirir novos significados”<sup>66</sup> (GOEBBELS apud VIRILIO, 1998, p. 45).

Como vimos, durante a Guerra Fria – ou melhor, Guerra Civil Mundial –, os Estados Unidos trabalharam para que eclodissem guerras civis simultâneas em diferentes partes do mundo, para tornar possível a implementação de uma agenda econômica transnacional que necessita da catástrofe e do caos social para ser operacionalizada<sup>67</sup>. O "Capitalismo do Desastre" – conquistado a partir da doutrina do choque dos ideólogos da Escola de Chicago – pode assim ser reinterpretado como uma atualização do Estado suicidário nazista. O fato de países como o Brasil terem sido submersos em projetos estatais delinquentes na Guerra Civil Mundial, indicaria que o Estado suicidário já seria o modo de operação política desses lugares.

Para Safatle (2020), contudo, é apenas com o fenômeno bolsonarista que o Brasil efetivamente se torna suicidário. Em sua leitura, o período militar era, sim, uma máquina terrorista, mas que estava baseada na manutenção de um Estado forte. Apenas com Bolsonaro teria sido criada uma disposição total para precipitar o país em um abismo, através da produção de um surto narcótico nacionalista na população civil, que, por meio de uma identificação passional com uma figura-líder, deseja a catástrofe. Ou seja, o Brasil estaria sendo governado por uma política efetivamente fascista. Depois da escrita do artigo “Bem-vindo ao Estado Suicidário”, o Brasil foi palco de inúmeras outras coreografias sociais suicidárias.

---

<sup>65</sup> “Nevertheless, by inhabiting total war, the Germans were for many years the first to live it, becoming thus for the Allies a model and the subject of studies” (VIRILIO, 1998, p. 34).

<sup>66</sup> “it is probable that Hitler will end in catastrophe, but his ideas transformed will acquire new meaning” (GOEBBELS apud VIRILIO, 1998, p. 45).

<sup>67</sup> O projeto de delinquência estatal levado adiante nas ditaduras latino-americanas é o assunto do subcapítulo 3.1.



Depois de dançarem com caixões cenográficos, grupos nacionalistas produziram acontecimentos como a manifestação do dia 7 de setembro de 2021. Apesar da data (7 de setembro) ser o dia da comemoração da Independência do Brasil, o que era exigido pelos manifestantes era a decretação de um Estado de Sítio. Em pronunciamentos feitos para o público verde-amarelo em Brasília e em São Paulo, Bolsonaro fez falas inflamadas e dúbias, produzindo a mensagem falsa de que o Estado de Sítio seria decretado no dia seguinte. Suas palavras fizeram eclodir surtos de euforia – inúmeros vídeos-para-a-internet mostravam pessoas chorando e comemorando que a democracia havia terminado (O Estado de S. Paulo, 2022). O Estado de Sítio nunca aconteceu. A cena é uma espécie de reprise fracassado do dia em que o povo alemão disse sim à Guerra Total. Afinal, no contexto alemão, os nazistas realmente levaram a cabo a promessa de levar sua máquina de guerra a operar em sua máxima potência.

No bolsonarismo brasileiro o furor suicidário é ativado menos pela concretude de uma realidade-transformada-em-espetáculo e mais pelo imaginário-de-uma-realidade-que-nunca-se-concretiza-totalmente. Os mundos-de-mentira do bolsonarismo brasileiro são permanentemente reconstruídos através de uma cadeia ininterrupta de farsas absurdas. Se antes, no nazismo histórico, as ficções anunciadas precisavam ser encenadas de forma palpável e visível – mesmo que também transformadas em fantasmagoria audiovisual –, no nazifascismo brasileiro contemporâneo, as ficções anunciadas precisam apenas ser divulgadas incessantemente através dos fluxos da internet, podendo nunca se realizar. As máquinas delirantes foram recalibradas para produzirem um rumor imbecil. As criaturas que nascem como resultado desse processo são ciborgues-apaixonados-pelo-*fake*.

A permanência de ideologias e metodologias nazifascistas na cena política de diferentes contextos geográficos após a Segunda Guerra Mundial, para Susan Sontag (1986), também é decorrência da sobrevivência de suas estéticas através dos tempos. Segundo a autora, o fascínio pela obra de arte nazifascista indica como essa ideologia ainda é capaz de provocar intenso magnetismo. Ela narra, por exemplo, como uma parte significativa da classe artística se empenhou em minimizar a vinculação de Leni Riefenstahl ao Terceiro Reich, após a queda do regime. A argumentação dos artistas se baseava na defesa de que a obra de arte seria uma entidade independente de seu contexto de produção – a boa obra de arte ultrapassaria limites históricos, ou mesmo, não seria corresponsável pelos acontecimentos políticos, devendo ser considerada inocente. É indigesto, mas Susan Sontag diagnostica que foram movimentos artísticos feministas os que mais se empenharam em salvaguardar a imagem de Riefenstahl. Esses movimentos defendiam que o trabalho, pretensamente genial, de uma mulher não deixasse de ser valorizado na história da arte. Diziam que as obras da artista deveriam ser

avaliadas apenas por suas qualidades estéticas, ignorando sua narrativa ideológica. Para Sontag isso seria impossível, dado que não existe uma política nazista que não seja estética e portanto, ao apreciar obras nazistas permite-se que sejam alimentadas sensibilidades nazistas.

A autora ainda sugere que o movimento artístico *pop*, que eclodiu nos Estados Unidos no pós-guerra, também teria facilitado o caminho para que obras de arte e estéticas fascistas parecessem peças de *design* inocentes. “As ironias da sofisticação *pop* abrem caminho para um exame do trabalho de Riefenstahl em que não apenas sua beleza formal, mas o seu fervor político, são vistos como uma forma de excesso estético” (SONTAG, 1986, p. 74). Torna-se possível observar a arte nazista “com um distanciamento intencional e jocoso” (SONTAG, 1986, p. 74), diminuindo as camadas de terror que também a constituem.

Através dessas trajetórias, elementos ideológicos que são a espinha dorsal de estéticas fascistas conseguiram perdurar e penetrar na produção cultural do pós-guerra, como: “o ideal de vida como arte, o culto à beleza, o fetichismo da coragem, a dissolução da alienação em sentimentos estáticos de comunidade; o repúdio ao intelecto; a família do homem (sob a paternidade de líderes)” (Ibid., p. 75). Eliminar a política e a historicidade da apreciação das obras de arte, promove

uma aceitação curiosamente distraída da propaganda de todos os tipos de sentimentos destrutivos – sentimentos esses que as pessoas implicadas estão se recusando a encarar seriamente. (...) Por trás de solenes e exigentes apreciações formalistas jaz uma grande reserva de apreciação – a sensibilidade *camp* está livre de maiores escrúpulos para com a seriedade; e a sensibilidade moderna conta com a continuação de intercâmbios entre a abordagem formalista e o gosto *camp* (Ibid., p. 76).

O distanciamento jocoso (o humor) e a sensibilidade *camp* (a cafonice) não teriam sido adicionados às estéticas fascistas apenas nas releituras de suas obras de arte realizadas no pós-guerra. Na leitura de Virilio, é desde sempre que o processo de “osmose entre guerra e cinema industriais” foi marcado por “uma forte característica bufa” (VIRILIO, 2015, p. 146). Isso porque o poder necropolítico da máquina de guerra militar (seu terror efetivo) foi misturado a efeitos especiais burlescos (seu elemento delirante). Trata-se de uma metodologia de minimizar o choque do extermínio mesclando-o com doses de comicidade infantil. Ou seja, não seria apenas através da grandiloquência heroica, mas também da relativização do horror através da piada que essa ideologia se fortaleceria<sup>68</sup>.

Foi também de maneira direta que a “osmose entre guerra e cinema industrial” (Ibid., p. 146) seguiu sendo utilizada como forma de manipulação social psicotrópica no pós-guerra.

---

<sup>68</sup> No subcapítulo 4.2, o uso do efeito cômico aparece como recurso de ruptura em filmes de terror sanguinolentos; e no subcapítulo 5.2 como estratégia de grupos de extrema-direita da internet.

Uma das tecnologias de guerra que também passou por processos de domesticação – como os mísseis que viraram máquinas de lavar<sup>69</sup> (COLOMINA, 2006) – foi a das máquinas de visão (o cinema e as tecnologias de vigilância).

Paul Virilio, em seu artigo “A Máquina de Visão”<sup>70</sup> chama a atenção para o rápido e sorrateiro processo que fez com que todos os ambientes de repente fossem povoados por câmeras de segurança a transmitir imagens ininterruptamente para televisões, observadas por humanos treinados para encontrar acidentes. Essa “TV em tempo real” não descansa, permanece “monitorando incansavelmente em busca do inesperado, do improvisto, do que quer que possa surgir de repente, em qualquer lugar a qualquer dia”: “na cidade, no escritório, em casa”, “no banco, supermercado, quadra esportiva”<sup>71</sup> (VIRILIO, 1998, p. 140).

Essa rede audiovisual viva, teria promovido uma “industrialização da prevenção, da previsão: uma espécie de antecipação de pânico que compromete o futuro e prolonga ‘a industrialização da simulação’”<sup>72</sup> (Ibid., p. 40). Essas tecnologias de visão, ao escalonarem delírios paranoicos – o medo da catástrofe por vir – criam a sensibilidade política necessária para que o Estado invista em técnicas coercitivas ditas preventivas. Além disso, conforme essas câmeras de segurança se tornam privadas, o Estado também terceiriza a responsabilidade pela vigilância para a população civil: toda e qualquer pessoa passa a se sentir responsável por monitorar o real. Diferente do que se poderia supor, esse trabalho incansável de filmagem e exibição do tecido do real não seria uma forma de controlar o presente, mas sim um modo de dissimular o futuro, impregnando o real de artificialidade ficcional. Em outras palavras, a partir do momento em que todos os acontecimentos (todas as vidas) passam a existir acompanhados dessa “telepresença” da filmagem “ao vivo” (Ibid., p. 141), a noção de verdade colapsa. Assim, a “não-guerra nuclear” do pós-Segunda Guerra, não seria uma forma de “paz, mas uma forma relativa de conflito, uma transferência da guerra do atual para o virtual (...) arrastando nossa sociedade para o lodo de uma perda generalizada do sentido de realidade que permeia todos os aspectos da vida normal”<sup>73</sup> (Ibid., p. 142).

---

<sup>69</sup> Exploro no subcapítulo 3.1 como a indústria de guerra se transformou em indústria de paz no pós-guerra transformando tecnologias militares em eletrodomésticos.

<sup>70</sup> “*The Vision Machine*”.

<sup>71</sup> “*this real time TV monitoring tirelessly on the lookout for the unexpected, the impromptu, whatever might suddenly crop up, anywhere any day*”; “*at the bank, the supermarket, the sports ground*” (VIRILIO, 1998, p. 140)

<sup>72</sup> “*This is the industrialization of prevention, of prediction: a sort of panic anticipation that commits the future and prolongs ‘the industrialization of simulation’*” (VIRILIO, 1998, p. 40).

<sup>73</sup> “*the nuclear non-war*”; “*is not peace, but a relative form of conflict, a transfer of war from the actual to the virtual (...) dragging our society down into the mire of a general loss of a sense of reality that permeates all aspects of normal life*” (VIRILIO, 1998, 142).

Não foram apenas os circuitos de câmeras de vigilância que povoaram a topografia do planeta durante a “não-guerra nuclear” (VIRILIO, 1998, p. 142), mas também os televisores domésticos e, com eles, os canais de televisão e seus sistemas de transmissão audiovisual. Enquanto as imagens produzidas pelas câmeras de segurança são observadas apenas por olhos especializados em salas de vigilância, as imagens oferecidas pelos aparelhos de televisão – programas de auditório, propagandas das mais diversas mercadorias, telenovela, telejornalismo etc. – são vistas pelos olhos não especialistas da população civil no seu território íntimo e familiar. A captura e manipulação da percepção da população orquestrada durante a Segunda Guerra através da coordenação entre as imagens “reais” do campo de batalha (vistas no jornal impresso) e os coloridos musicais hollywoodianos (vistos no cinema), foram transpostas para uma programação diária televisiva ininterrupta.

Conforme Hitchcock, “diferente do cinema (...), com a televisão não há tempo para o suspense, você só pode ter a surpresa” (HITCHCOCK apud VIRILIO, 1998, p. 140). A programação mais frívola e repetitiva do cotidiano audiovisual da televisão, sempre pode ser interrompida pela notícia súbita de um acidente terrível. As pessoas, pressionadas em estar sintonizadas com o tempo do mundo, começam a ter a sensação de que podem ficar de fora do curso da história se desligarem seus aparelhos de televisão. É como se viver o presente fosse equivalente a ter acesso às informações selecionadas pelas redes de televisão como relevantes.

A possibilidade de que, de repente, inúmeras casas-*bunkers* pudessem ser equipadas com um aparelho de TV exibindo as mesmas imagens para os mais diversos grupos familiares, só foi possível, lembremos, por causa da tecnologia dos satélites e da colonização da órbita terrestre. Podemos reler a conquista espacial da Guerra Fria, portanto, como uma estratégia de gestão-social-come-gestão-da-guerra destinada a utilizar máquinas de visão delirantes para manipular somatopoliticamente a população mundial. A partir de então, “a geoestratégia e a geopolítica” se unificam para construírem o “*show encenado*” do regime suicidário, baseado em uma “temporalidade pervertida, onde verdadeiro e falso não são mais relevantes”<sup>74</sup> (VIRILIO, 1998, p. 142).

Henry Kissinger, que foi secretário de Estado dos Estados Unidos entre 1973 e 1977<sup>75</sup>, em plena Guerra Fria, afirmava que o mundo era um sistema conectado, equilibrado social, econômica e politicamente pelos Estados Unidos da América. Em sua visão, a única maneira de evitar que o planeta submergisse no caos era através do medo, numa metodologia de relações

---

<sup>74</sup> “*geostrategy and geopolitics*”; “*stage show*”; “*perverted temporality, where true and false are no longer relevant*” (VIRILIO, 1998, p. 142).

<sup>75</sup> Kissinger foi uma das inspirações de Stanley Kubrick para a personagem Dr. Strangelove [Dr. Fantástico].



internacionais que ele nomeou de “delicado equilíbrio do terror”<sup>76</sup> (HYPERNORMALISATION, 2016). As redes de televisão e a cobertura telejornalística eram aliadas diretas desse projeto, dosando programas destinados a amortecer o choque da experiência do pós-guerra com o compartilhamento de informações desestabilizantes. Nesse jogo de dissonância cognitiva, buscava-se manter a gestão social dos tempos de guerra declarada – garantindo o controle não só da vida e da morte, mas da percepção.

Cabe dizer que antes de ser secretário de Estado, Kissinger havia trabalhado como estrategista nuclear. Tanto o final da Segunda Guerra, quanto a afirmação inquestionável do papel de liderança dos Estados Unidos da América para "equilibrar delicadamente o terror" e gerir o planeta, só foram possíveis por causa da bomba atômica. Não foi apenas a tragédia da explosão atômica em si que deu poder ao governo estadunidense, mas também a divulgação massiva da imagem da explosão (que produziu um efeito estético grandioso e inquestionável), das informações detalhadas sobre os seus efeitos, e da capacidade nuclear militar que o país poderia vir a utilizar, caso necessário. “Demonstrando que não estavam dispostos a recuar diante da dimensão de um holocausto civil, os norte-americanos provocaram no espírito do adversário essa explosão de informação (...)” (VIRILIO, 2015, p. 25). A credibilidade do poder estadunidense, adquirida por meio da criação e utilização de uma arma capaz de promover um genocídio global, explicita “a natureza real do equilíbrio do terror: assimilado como um ‘dom de Deus’ pelos norte-americanos, assemelha-se mais a um dogma do que a qualquer teoria estratégica” (Ibid., p. 25).

A oscilação entre imagens de choque e de amortecimento na programação televisiva foi imposta à uma população de sobreviventes reais ou cognitivos da Guerra Total nazista e da dogmática bomba atômica. Uma população que, portanto, já estava submersa no medo. O consumo ininterrupto de imagens e informações garantiu a manutenção do pavor como um pano de fundo quase invisível da sensibilidade ciborgue. A tragédia se converte em um regime estético de imagem que fatalmente aparecerá em meio a um cotidiano de imagens amortecidas. Trata-se de um processo em que “o mundo desaparece na guerra e a guerra enquanto fenômeno desaparece aos olhos do mundo” (VIRILIO, 2015, p. 161).

Com a guerra total passa-se do segredo militar (verdade deferida do campo de batalha) à superexposição da transmissão ao vivo, pois, como os bombardeios estratégicos, tudo agora acontece na proximidade urbana, e não são mais uns poucos os espectadores sobreviventes dos combates, mas a massa dos espectadores-sobreviventes. Com a dissuasão nuclear, não se pode mais falar propriamente em guerras estrangeiras (...): agora as fronteiras passam através das cidades. Depois de

---

<sup>76</sup> “*the delicate balance of terror*” (HYPERNORMALISATION, 2016).

Berlim, Harlem, Belfast, Beirute, Varsóvia, Lyon, a rua e a estrada também se transformaram em *sets* de filmagem de um cinema permanente sob o olhar das câmeras das forças militares ou dos grandes repórteres-turistas da guerra civil mundial. O Ocidente, que já havia passado das ilusões da cidade-teatro (Atenas, Roma, Veneza) para as Ilusões da cidade-cinema (Hollywood, Cinecittà, Nuremberg), insere-se agora no **pancinema transpolítico** da era nuclear, numa visão cinematográfica global do mundo. As redes de televisão norte-americanas compreenderam bem a nova situação, transmitindo imagens 24h por dia, mas sem comentários ou roteiros, porque, de fato, não se trata mais de imagens informativas, mas de matéria-prima da visão, uma matéria-prima o mais confiável possível. A comercialização extraordinária das técnicas audiovisuais atende à mesma demanda: o vídeo e o *walkman* são a realidade e aparência disponíveis em *kit*; esses aparelhos não são projetados para ver imagens ou ouvir músicas, mas para acrescentar uma trilha visual e sonora, para que cada um encene a sua própria realidade (VIRILIO, 2015, p. 162, grifo meu).

Em total simbiose com o recurso audiovisual, os ciborgues do pós-guerra seriam, o tempo todo, espectadores e personagens do pancinema transpolítico – essa política-feita-em-imagem que é ininterruptamente produzida por máquinas (incrustadas no corpo do planeta e do espaço), que mastigam e processam a matéria-prima da visão. Todo corpo-com-máquina-de-visão passa também a conviver com seu duplo fantasma: seu corpo-projeção (ou seu corpo-imagem). Ser um ciborgue do pancinema transpolítico é, ao mesmo tempo, ser operador das máquinas de visão e também sua matéria-prima, mastigada e processada para virar imagem-para-consumo.

Na citação acima, Paul Virilio destacou o processo de miniaturização da tecnologia audiovisual, que foi aos poucos se tornando não apenas doméstica, mas portátil e individual. No momento em que ele escreveu, as máquinas para uso individual à disposição eram apenas o *walkman* e o aparelho VHS ou a câmera filmadora portátil. No momento em que eu escrevo, os aparelhos celulares são criaturas híbridas que – como vimos – não apenas possuem em si o *walkman*, a tela de TV e a câmera filmadora portátil, como inúmeras outras tecnologias condensadas em um só pequeno corpo retangular. Diferente dos aparelhos portáteis mencionados por Virilio, os celulares estão o tempo todo *online*, ou seja, conectados aos fluxos alucinantes de imagens e informações do pancinema transpolítico. Se antes era necessário estar em casa – ou num bar, ou padaria – para poder se conectar aos acidentes urgentes do mundo, agora, basta que as próteses celulares vibrem ou soem, grudadas em nossos corpos, para sermos tragados, a qualquer momento, para dentro do vórtice do terror virtual.

Também a internet é em si mesma um monstro híbrido. Foi necessário que uma série de máquinas cooperassem para que a internet se tornasse uma realidade: como a fibra óptica – para a transmissão de dados – e o computador – para o arquivamento, análise e processamento de dados. Foi para atender às demandas da Segunda Guerra Mundial que o exército estadunidense

desenvolveu o ENIAC<sup>77</sup> – *Electronic Numerical Integrator and Computer* [Integrador Numérico Eletrônico e Computador] –, “o primeiro computador digital eletrônico de uso geral a ser projetado, construído e utilizado com sucesso”<sup>78</sup> (CHUN, 2004, p. 28). Longe de ser uma tecnologia portátil, o computador ocupava uma sala inteira e sua programação precisava ser feita manualmente. Inicialmente, para que o computador realizasse cada ação desejada, era necessário mudar as conexões de seus cabos, “de forma que, essencialmente, um novo ENIAC era criado a cada vez que era usado”<sup>79</sup> (Ibid., p. 28). Sendo depois aprimorado para conseguir deixar gravado em sua memória um conjunto de sessenta instruções que podiam ser ativadas e desligadas por interruptores.

Aos poucos, essa programação direta e manual foi substituída por um conjunto de coordenadas alfanuméricas gravadas na memória da máquina. Só então cria-se a suposta separação entre *hardware* (o ferro, o silício, os resistores) e *software* (os programas e os sistemas operacionais). O rápido desenvolvimento dessas tecnologias também se deu graças aos militares, que seguiram investindo no ramo mesmo após o final da Segunda Guerra. Não teria havido Guerra Civil Mundial sem o desenvolvimento de elaborados sistemas de arquivamento e processamento de dados – como foi o caso da Operação Condor, na América Latina (KLEIN, 2008 e MESQUITA, 2015).

Uma das grandes corporações que investiu pesadamente no desenvolvimento dessas máquinas de armazenamento e processamento de dados foi a estadunidense TRW [Thompson Ramo Wooldridge], atuante de 1901-2002, pioneira em componentes eletrônicos, circuitos integrados, computadores, *softwares* e engenharia de sistemas. A empresa ofereceu sua tecnologia para os mais diversos ramos, elaborou sistemas de inteligência utilizados pelos militares ao longo da Guerra Fria, tendo um papel essencial para "o delicado equilíbrio do terror" (HYPERNORMALISATION, 2016). Ao longo da década de 1980 – findada a Guerra Civil Mundial e iniciada a ditadura transnacional da dívida –, a empresa adaptou seus computadores e circuitos integrados para construir sistemas de crédito e débito bancários. Através de suas máquinas, se tornou possível reunir os dados das movimentações financeiras de milhões de estadunidenses pelos bancos. A análise desses dados passou a ser usada para construir o perfil dos clientes. A transformação da mesma tecnologia de máquina militar para máquina de crédito e débito revela a íntima relação entre terror e economia sob a qual se

---

<sup>77</sup> Voltarei a debater o ENIAC no subcapítulo 5.1.

<sup>78</sup> “*the first general-purpose electronic digital computer to be designed, built, and successfully used*” (CHUN, 2004, p. 28).

<sup>79</sup> “*so that, essentially, a new ENIAC was created each time it was used*” (CHUN, 2004, p. 28).

construíram os Estados suicidários do pós-guerra. A internet não é nada além da expansão dessas máquinas inteligentes (de espionagem e extrativistas) em direção à vida doméstica.

O processo de domesticação dos computadores necessitou não apenas de sua miniaturização, mas da invisibilização (no interior das máquinas) de seus mecanismos de processamento. Wendy Hui Kyong Chun (2008) analisa como a passagem da programação direta (pessoas movendo cabos ou ligando e desligando interruptores) para a programação por meio de códigos fonte revestiu os computadores de misticismo. A separação entre *hardware* e *software* faria com que computadores parecessem animados por algum tipo de segredo inacessível. “O código é um meio no sentido completo da palavra. Como um meio, canaliza o fantasma que nós imaginamos que opera a máquina – que nós vemos quando não vemos – quando olhamos para as imagens fantasmagóricas de nossa tela”<sup>80</sup> (CHUN, 2008, p. 310). Esses códigos – coordenadas, algoritmos –, parecem feitiços que atuam num plano puramente virtual, como se não gerassem reações elétricas em uma máquina física – ativando e desativando transistores e *chips* de silicone. Como se também não houvesse a cadeia produtiva humana que tornou a máquina viva – “O código fonte também é lido por humanos e escrito por humanos para humanos: é a fonte de algum entendimento”<sup>81</sup> (Ibid., p. 313).

Reconhecer os computadores como fantasmáticos – porque animados por alguma força mágica – os aproxima da forma como reconhecemos nosso próprio corpo – cujos órgãos são animados por alguma força vital que está fora do nosso controle<sup>82</sup>. Computadores se tornam uma espécie de espelho perturbador. Inclusive, “o uso de linguagens alfanuméricas de alto nível” como recurso para a programação já seria um modo de “antropomorfizar a máquina, e reduzir todas as ações maquinicas a comandos que supostamente as conduzem”<sup>83</sup> (Ibid., p. 309). Assim como na cosmogonia bíblica o princípio da vida é o verbo, a linguagem também passa a ser usada para animar as máquinas – esse paralelismo dá ao código fonte um caráter fetichista. “Nós (...) louvamos o código fonte como uma entidade mágica – a fonte de uma causalidade – quando em realidade o poder reside em outro lugar, sobretudo em rituais sociais e maquinicos”<sup>84</sup> (Ibid., p. 311-312). Aqueles que conhecem programação, que sabem manipular a vida das máquinas nessa camada de animação linguística, terminam por adquirir socialmente

---

<sup>80</sup> “Code is a medium in the full sense of the word. As a medium, it channels the ghost that we imagine runs the machine - that we see as we don't see - when we gaze at our screen's ghostly images” (CHUN, 2008, p. 310).

<sup>81</sup> “Source code is also read by humans and written by humans for humans: it is the source of some understanding” (CHUN, 2008, p. 313).

<sup>82</sup> Exploro a relação entre o funcionamento dos órgãos, fantasmagorias e máquinas no subcapítulo 2.1.

<sup>83</sup> “to use high-level alphanumeric languages is already to anthropomorphize the machine, and to reduce all machinic actions to the commands that supposedly drive them” (CHUN, 2008, p. 309).

<sup>84</sup> “we (...) worship source code as a magical entity - as a source of causality - when in truth the power lies elsewhere, most importantly in social and machinic rituals” (CHUN, 2008, 311-312).

o “*status* de padre/mago”<sup>85</sup> (CHUN, 2008, p. 312), afinal, “Conhecer o código” é interpretado como “ter uma visão de ‘raio-x’ que faz coincidir o que está dentro e o que está fora”<sup>86</sup> (Ibid., p. 316).

Não se pode esquecer, ainda, que o computador também é uma máquina de visão – além de uma máquina de arquivamento e processamento de dados. Nós nos relacionamos com ele pelo tato – nossos dedos que martelam o teclado e deslizam e movem o cursor –, mas é através de uma tela luminosa que ele revela para nós aquilo que parece ser o efeito direto de nossas ações. As linhas de programação e o processamento maquínico, que foram necessários para que nosso comando gerasse a imagem que vemos, são inacessíveis para nós. O computador desaparece enquanto máquina, para aparecer como uma espécie de portal de imagens interativas e pura conectividade.

Assim como a obra de arte total dos espetáculos de Wagner era um “convite permanente à intoxicação” (ADORNO apud BUCK-MORSS, 1992, p. 24) porque o público não via as máquinas e os trabalhadores que se empenhavam na produção de ilusões de óptica, a imagem cinematográfica também é fascinante porque não se pode ver as câmeras, microfones, refletores e demais maquinarias responsáveis por tornar aquela cena possível, e na mesma medida, os computadores também parecem mágicos porque ocultam de nossa visão tudo que neles é máquina, produzindo a sensação de que a gestualidade de nossos dedos produz movimento na forma de imagem.

Do ponto de vista de Wendy Hui Kyong Chun (2004 e 2008), a convivência contínua com máquinas, como a televisão, gerou nas pessoas uma confusão de percepção: a imagem-em-movimento teria se tornado sinônimo de realidade. Com os computadores, isso teria se aprofundado ainda mais, justamente porque as imagens não são apenas vistas, são postas-em-movimento pela ação do usuário: nós vemos a pequena seta que passeia pela tela, iluminando ícones e fazendo coisas acontecerem diante dos nossos olhos, a partir dos nossos cliques. Essas imagens acontecendo em tempo real são diferentes “do velho ao vivo da televisão”<sup>87</sup> – cujos acontecimentos eclodem a despeito de nossa escolha e desfilam diante de nossos olhos –, a tela do computador produz “um ao vivo sob demanda”<sup>88</sup> (MCPHERSON apud CHUN, 2008, p. 317) – “é um ao vivo que nós navegamos e no qual nos movemos, muitas vezes estruturando o

---

<sup>85</sup> “*priest-like/wizard status*” (CHUN, 2008, p. 312).

<sup>86</sup> “*To know the code*”; “*have a form of ‘x-ray’ vision that makes the inside and outside coincide*” (CHUN, 2008, p. 316).

<sup>87</sup> “*the old liveness of television*” (MCPHERSON apud CHUN, 2008, p. 317).

<sup>88</sup> “*a liveness on demand*” (MCPHERSON apud CHUN, 2008, p. 317).

sentimento de que nosso próprio desejo comanda o movimento”<sup>89</sup> (MCPHERSON apud CHUN, 2008, p. 317).

Ao deletarmos da nossa percepção os meios materiais, técnicos e humanos que tornam nossos computadores funcionais, nós proliferamos “seus espectros, fazendo de nossas máquinas produtoras transparentes de visões irreais – às vezes aterrorizantes, mas normalmente imitações banais ou alucinações de outro lugar”<sup>90</sup> (CHUN, 2008 p. 318). Mesmo quando essas fantasmagorias são imagens que chegam prontas para nós, a forma como interagimos com elas faz com que pareçam ser fruto de nossa escolha, efeito de nosso gesto. O que vemos na tela se torna nossa extensão virtual, um mundo ideal governado sem mediação por nossos desejos.

Na década de 1940, quando o ENIAC ainda era o computador mais desenvolvido já construído, o matemático Norbert Wiener criou uma disciplina científica transdisciplinar: a “cibernética”, que buscava alavancar os estudos sobre sistemas de informação e comunicação. A cibernética permitia um leque bastante vasto de pesquisas, que iam desde a criação de dispositivos eletrônicos, ao estudo de possíveis metodologias racionais de gestão da comunicação social (PAIT, 2017).

O território conceitual aberto pela cibernética também foi fértil para o nascimento de uma série de ficções delirantes acerca dos destinos da humanidade. Tanto que a palavra cibernética foi corrompida em inúmeras outras palavras (e ideias), sobretudo no território da ficção científica. A palavra ciborgue (*cybernetic organism*) é uma delas – despontando no vocabulário do mundo em setembro de 1960 no famoso artigo “*Cyborgs and Space*” [Ciborgues e Espaço] de Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline (CLYNES e KLINE, 1960). Anos depois, em 1987, no romance de ficção científica *Neuromante*, de William Gibson, outra dessas palavras nasce: ciberespaço.

Enquanto a noção de ciborgue diz respeito à experiência individual do corpo orgânico fusionado com as máquinas, a noção de ciberespaço buscaria nomear o território comunitário virtual no qual os ciborgues passaram a conviver a partir do fortalecimento do pancinema transpolítico como realidade transcontinental. O ciberespaço seria o duplo fantasma dos territórios materiais por onde se deslocam os corpos físicos.

O ciberespaço de Gibson era um território de vigilância e controle absoluto. Sua visão desse território *online* foi construída em resposta aos sistemas de crédito e débito bancários que

---

<sup>89</sup> “*a liveness we navigate and move through, often structuring a feeling that our own desire drives the movement*” (MCPHERSON apud CHUN, 2008, p. 317).

<sup>90</sup> “*its specters, making our machines transparent producers of unreal visions - sometimes terrifying, but usually banal imitations or hallucinations of elsewhere*” (CHUN, 2008, p. 318)

estavam modificando profundamente a sociedade estadunidense (HYPERNORMALISATION, 2016). Em seu universo ficcional, os sistemas de processamento de dados são mecanismos estatais e corporativos de controle social e as pessoas estão submersas nas alucinações consensuais produzidas por essas tecnologias.

“O ciberespaço, quando despido de seu glamour *high-tech*, é a ideia de uma comunidade virtual consensual... Uma comunidade é, antes de tudo, uma comunidade de crenças”. Para William Gibson, o ciberespaço é uma “alucinação consensual experimentada diariamente por bilhões... uma complexidade impensável”. (...) É a realidade virtual da paranoia<sup>91</sup> (...) (HARAWAY, 2020, p. 502-403).

À paranoica espera pela surpresa – alimentada pelos circuitos de câmeras de segurança e pelo telejornalismo ao vivo – se somaria a paranoica sensação de ter a própria vida mapeada e completamente coordenada por uma trama comunitária hiperconectada e de impossível apreensão.

Em 1990, John Perry Barlow – usuário de LSD na década de 1970 e um dos fundadores da *Electronic Frontier Foundation* [Fundação Fronteira Eletrônica] – publica o manifesto “Uma Declaração de Independência do Ciberespaço” [*A Declaration Of Independence Of Cyberspace*] (HYPERNORMALISATION, 2016). Naquele momento, em que a internet já era uma realidade doméstica, Barlow decide disputar a dimensão utópica do que poderia ser um território virtual, apostando que as projeções fantasmáticas criadas nas telas dos computadores por usuários poderiam de fato produzir ficções políticas contra-hegemônicas. Em sua visão, a internet era um universo sem hierarquias no qual cada pessoa poderia se expressar sem censuras governamentais, sendo, portanto, uma alternativa concreta aos velhos sistemas de poder. Seu manifesto se endereça à classe política e exige do Estado que não interfira nesse território utópico.

Governos do Mundo Industrial, seus gigantes cansados de carne e aço, eu venho do Ciberespaço, a nova casa da Mente. Em nome do futuro, peço a vocês, do passado, que nos deixem em paz. Vocês não são bem-vindos entre nós. Vocês não têm soberania onde nos reunimos.

(...)

O ciberespaço não está dentro de suas fronteiras. Não pense que você pode construí-lo, como se fosse um projeto de construção pública. Você não pode. É um ato da natureza, e ele cresce por si mesmo através de nossas ações coletivas.

(...)

---

<sup>91</sup> “*Cyberspace, absent its high-tech glitz, is the idea of virtual consensual community... A virtual community is first and foremost a community of belief*”. For William Gibson, cyberspace is “*consensual hallucination experienced daily by billions... unthinkable complexity*.” (...) *It is the virtual reality of paranoia* (...)” (HARAWAY, 2020, p. 502-403).

Estamos criando um mundo em que todos podem entrar sem privilégios ou preconceitos concedidos por raça, poder econômico, força militar ou local de nascimento.

Estamos criando um mundo onde qualquer pessoa, em qualquer lugar, pode expressar suas crenças, por mais singulares que sejam, sem medo de ser coagida ao silêncio ou à conformidade.

Seus conceitos legais de propriedade, expressão, identidade, movimento e contexto não se aplicam a nós. Eles se baseiam na matéria. Não há matéria aqui.

Nossas identidades não têm corpos, portanto, ao contrário de vocês, não podemos obter ordem por coerção física.

(...)

Devemos declarar nossos seres virtuais imunes à sua soberania, mesmo que continuemos a consentir com o seu domínio sobre nossos corpos. Vamos nos espalhar pelo Planeta para que ninguém possa prender nossos pensamentos. Vamos criar uma civilização da Mente no Ciberespaço<sup>92</sup> (BARLOW, 2001, p. 28-30).

Nesse manifesto, ter um corpo é sinônimo de aprisionamento. As projeções do corpo na *web*, ao invés de serem vistas como fantasmagorias perturbadoras, são vistas com entusiasmo: o fantasma do corpo pode mais que o corpo – pode, inclusive, ser livre; pode, inclusive, nem ter corpo, ser pura ideia vagando no vazio. O ciberespaço, habitado por mentes-sem-corpo, é produto do puro fluxo das ideias. Os Estados, sim, têm corpo. São “gigantes cansados de carne e aço”. O mundo dos corpos é o mundo do Estado. O ciberespaço só é habitado por espectros demiurgos, que não têm limitações para dar vazão aos seus delírios e desejos pessoais. O ciberespaço é a concretização social da liberdade de expressão.

Evidentemente, esse território apenas habitado por visões irreais só pode existir porque Barlow de fato deleta de sua paisagem as máquinas responsáveis por manter a internet ativa 24h por dia. Não apenas os computadores, mas também toda a topografia planetária e espacial de gigantescas estruturas de *design* que precisam se manter funcionais para que a pura virtualidade da *web* dance diante dos olhos-ciborgues do mundo. Também é necessário, para que sua fantasia se sustente, que todas as empresas mineradoras de dados proprietárias das redes de internet desapareçam e, ainda pior, que também sumam os funcionários-ciborgue explorados na base da pirâmide do capitalismo de dados – aqueles que fazem a manutenção dos cabos submarinos de fibra-óptica, extraem silício esburacando montanhas, constroem computadores

---

<sup>92</sup> *Governments of the Industrial World, you weary giants of flesh and steel, I come from Cyberspace, the new home of Mind. On behalf of the future, I ask you of the past to leave us alone. You are not welcome among us. You have no sovereignty where we gather. (...) Cyberspace does not lie within your borders. Do not think that you can build it, as though it were a public construction project. You cannot. It is an act of nature, and it grows itself through our collective actions. (...) We are creating a world that all may enter without privilege or prejudice accorded by race, economic power, military force, or station of birth. / We are creating a world where anyone, anywhere may express his or her beliefs, no matter how singular, without fear of being coerced into silence or conformity. / Your legal concepts of property, expression, identity, movement, and context do not apply to us. They are based on matter. There is no matter here. / Our identities have no bodies, so, unlike you, we cannot obtain order by physical coercion. (...) We must declare our virtual selves immune to your sovereignty, even as we continue to consent to your rule over our bodies. We will spread ourselves across the Planet so that no one can arrest our thoughts. We will create a civilization of the Mind in Cyberspace* (BARLOW, 2001, p. 28-30).



em linhas de montagem. Se os fantasmas-sem-corpos de seu ciberespaço não possuem raça ou propriedade privada, o mesmo não se pode dizer dos corpos que estão chafurdados nessa íngreme cadeia produtiva<sup>93</sup>.

Sua perspectiva tampouco reconhece a própria internet como um território virtual que só pode ser acessado por uma camada da população que está em posse de bens de consumo, como as máquinas através das quais a internet pode fluir (computadores, celulares etc.), e os acessos aos fluxos inesgotáveis de dados (pacotes de dados e redes de *wifi*).

Assim como Milton Friedman dizia sobre o mercado ser uma força da natureza e que, como tal, devia ser libertado das amarras do Estado para ser regido por suas próprias leis (KLEIN, 2008), o ciberespaço de Barlow é descrito como uma força da natureza – energia vital pura que deve correr solta sem jamais ser limitada pela legislação pública. A perspectiva de Friedman, como sabemos, não gerou sociedades mais libertárias, ao contrário, foi responsável pela organização de Estados ditatoriais delinquentes<sup>94</sup>. Em grande medida porque essa visão do Estado desenhada por eles é puramente retórica – como se o Estado fosse formado apenas pela classe política. Entretanto, como temos visto, os Estados foram desde sempre articulados pela aliança entre a classe política, a classe mercantil e o crime organizado (TILLY, 1985). A doutrina do choque econômico da Escola de Chicago estruturou a organização estatal transnacionalmente justamente através da ação direta do sistema corporativo na ordem política e social. A proposta de Barlow, de um ciberespaço sem Estado, sobretudo no momento em que estamos, em que os dados se tornaram a principal matéria-prima capitalista, resulta na reiteração da gestão social pautada por interesses corporativos privatistas<sup>95</sup>.

Independente da intenção inicial da Declaração de Independência do Ciberespaço, a imagem da internet criada por Barlow persistiu nas décadas que se seguiram à sua publicação. A internet é vista como um território de puro fluxo e qualquer proposta que vá na direção de sua regulação soa como um ato de censura à liberdade de expressão; como se as ficções políticas criadas através das inúmeras interfaces da internet não nascessem de forma desigual, de acordo com os interesses das grandes corporações que as regulam, ou como se a internet

---

<sup>93</sup> No capítulo 2 – sobretudo no subcapítulo 2.1 – eu trabalho com um pouco mais de calma os sistemas produtivos que estruturam a realidade ciborgue do mundo.

<sup>94</sup> O subcapítulo 3.1 é sobretudo dedicado a mapear a conformação do Terrorismo de Estado como uma articulação transnacional entre classe política, classe militar, sistema corporativo e grupos criminais organizados.

<sup>95</sup> Em *Hipernormalização* (2016), Adam Curtis narra como dois conhecidos hackers de Nova York, Phiber Optik e Acid Phreak, como modo de denunciar como o discurso de Barlow estava ocultando os gigantescos esquemas corporativos de controle civil, hackear os computadores da TRW e publicaram online todo o histórico financeiro do próprio Barlow – ao mesmo tempo revelando o poder de informação sobre a população civil dessas corporações e o nível de enriquecimento dos negócios em eletrônica de Barlow.

fosse o território da pura espontaneidade, da “conectividade não mediada”<sup>96</sup> (CHUN, 2008, p. 316).

O texto de Barlow foi base para inúmeros movimentos que de fato propunham que os computadores e a internet fossem espaços nos quais seria possível experimentar uma democracia radical. Em sua maioria, contudo, esses movimentos caem na mesma armadilha do manifesto do ciberespaço – ignoram a dependência que o mundo virtual tem de esquemas corporativos, militares e estatais – “o movimento do *software* livre, ao insistir que a liberdade deriva do *software* livre – de códigos fonte liberados e acessíveis – amplia o poder [fetichista] do código fonte, apagando as vicissitudes da execução e as estruturas que garantem a coincidência entre o código e sua execução”<sup>97</sup> (CHUN, 2008, p. 303).

Conforme a pesquisa realizada por Marta Peirano em 2019, a maior parte dos usuários da internet passa o seu tempo *online* em redes sociais, sendo o Instagram, Facebook, Messenger e WhatsApp as mais usadas – todas pertencentes à mesma empresa, que tem Mark Zuckerberg como presidente, executivo e fundador. O Facebook não trabalha, como costuma divulgar, para criar e manter vínculos entre pessoas na comunidade do ciberespaço, mas para “investigar, avaliar, classificar e empacotar os usuários em categorias cada vez mais específicas para vendê-las a seus verdadeiros clientes, que incluem ditadores, empresas de *marketing* político e agências de desinformação” (PEIRANO, 2019, n.p.). Como se sabe, o Facebook foi uma ferramenta importantíssima na determinação dos destinos políticos de inúmeros países ao longo do século XXI, sendo que boa parte deles mergulhou em sistemas políticos de cunho nazifascista – como o Brasil.

Durante muito tempo repetiu-se o mantra de que o Vale do Silício é libertário, o que na Europa significa anarquista, mas que no Vale quer dizer exploração monopolista sem intervenção do Governo nem obstáculos na regulação. No entanto, poucas indústrias estão mais vinculadas às instituições governamentais do que a indústria tecnológica. Quando Zuckelberg “testemunhou” diante do Congresso e do Senado dos Estados Unidos, um número alarmante de representantes democráticos eram acionistas do Facebook. Seu principal gasto não tem a ver com a inovação, mas com a compra de governantes para que os deixem explorar o planeta, explorar os trabalhadores e explorar os usuários para ganhar dinheiro<sup>98</sup> (Ibid.).

<sup>96</sup> “*unmediated connectivity*” (CHUN, 2008, p. 316).

<sup>97</sup> “*the free software movement, in insisting that freedom stems from free software - from freely accessible source code - amplify the power of source code, erasing the vicissitudes of execution and the structures that ensure the coincidence of code and its execution*” (CHUN, 2008, p. 303).

<sup>98</sup> “*Durante mucho tiempo se ha repetido el mantra de que Silicon Valley es libertario, que en Europa significa anarquista, pero que en el Valle quiere decir explotación monopolista sin intervención del Gobierno ni obstáculos en la regulación. Sin embargo, pocas industrias están más vinculadas a las instituciones gubernamentales que la industria tecnológica. Cuando Zuckelberg “testificó” ante el Congreso y el Senado de Estados Unidos, un número alarmante de representantes democráticos eran accionistas de Facebook. Su principal gasto no tiene que ver con la innovación, sino con la compra de gobernantes para que les deje explotar el planeta, explotar a los trabajadores y explotar los usuarios para ganar dinero*” (PEIRANO, 2019, n.p.).

Uma coisa é observar como as imagens que vemos, em tempo real através das telas de nossos computadores e de nossos celulares, nos enfeitiçam – ou seja, imaginar o efeito delirante dessas tecnologias em um único indivíduo. Outra coisa é reconhecer a atuação desse feitiço em grupos sociais mais extensos: quando aparelhos e redes de armazenamento, transmissão e processamento de dados são usados como máquinas delirantes para gerarem desfechos políticos específicos.

Já sabemos que na Segunda Guerra Mundial o cinema foi usado como meio de estimular uma atmosfera delirante capaz de gerar coesão social alucinada. Diferente do cinema, contudo, a eficácia do uso político do ciberespaço está na pulverização da responsabilidade por seus conteúdos entre seus inúmeros ciborgues-usuários. Os seus conteúdos audiovisuais hipnóticos e as coreografias sociais deles derivadas (por mais violentas que sejam) são justificados como eventos espontâneos. Entretanto,

o *design* dos espaços, a publicidade e as imagens extremamente chamativas e sedutoras em nível visual e sensorial, que hoje se distribuem por meio da internet e suas plataformas, causam arrebatamento (...) e podem produzir um consenso visual não discutido que constrói um gosto apolítico que legitima e aceita a construção de um regime necroescópico que normaliza a violência e a transforma em fascinante<sup>99</sup> (VALENCIA, 2019a, n.p.).

A continuidade dos modos de governança nazifascistas nos Estados suicidários do pós-guerra se daria, sobretudo, na articulação do poder a partir da capacidade técnica de fascinar. O ressurgimento de discursos e perspectivas nazifascistas na cena contemporânea explicitam a permanência dessas ideologias e sua capacidade de captura cognitiva e produção de furor social coreográfico. Se a eficácia do espetáculo nazista dependia da aglomeração de massas para funcionar – ou seja, submergir multidões em uma mesma e gigantesca atmosfera estética intoxicante – agora, basta que pessoas (aleatórias, distantes e dispersas) tenham seus celulares nas mãos.

Com os rádios, aparelhos de televisão e os computadores, ainda havia uma distância entre corpo e objeto. Rádios, televisões e computadores fatalmente ficavam sozinhos (desligados ou em modo de espera) em algum cômodo de uma casa ou escritório, enquanto seus usuários viviam aspectos de suas vidas que não diziam respeito aos seus aparelhos. Com os celulares,

---

<sup>99</sup> “*el diseño de los espacios, la publicidad y las imágenes extraordinariamente llamativas y seductoras a nivel visual y sensorial, que se distribuyen hoy por medio de internet y sus plataformas, causan arrobamiento (...) y puede producir un consenso visual no discutido que construye a su vez un gusto a-político que legitima y acepta la construcción de régimen necroescópico que normaliza la violencia y la vuelve fascinante*” (VALENCIA, 2019a, n.p.).

essa separação se esvai. Corpo e objeto se fundem – a partir de então, os corpos-com-celulares sentem a necessidade de manter seus aparelhos cognitivos perpetuamente conectados à torrente inestancável de informações que seus “tecno-órgãos externos” (PRECIADO, 2021, p. 84) não cansam de regurgitar. O fluxo narcótico de imagens e narrativas chega em cada corpo como se fosse uma notícia íntima, criando circuitos cognitivos que passeiam “entre o cérebro límbico, que administra a memória afetiva, a mão e a tela” (PRECIADO, 2021, p. 84).

Tudo está acontecendo em tempo real, a todo o tempo, sem descanso. “Não se pode estar acima das coisas, muito menos à frente delas”. O “efeito CNN”, que começou nos anos oitenta e acelerou com o ataque às Torres Gêmeas, culmina agora na atual histeria informativa permanente das notificações, dos grupos de Telegram, Twitter, Facebook e tudo o mais. É um *reality show* infinito, produzido por algoritmos, dos quais não se pode se desprender sem perder o trem. Para estar em dia, você precisa se levantar imediatamente, dormir tarde, consumir caféina, anfetaminas, cocaína, nootrópicos<sup>100</sup> (PEIRANO, 2019, n.p.).

O pancinema transpolítico no qual o mundo submergiu no pós-guerra com a televisão e o telejornalismo, teria aos poucos se metamorfoseado (com a internet, os computadores e, sobretudo, os celulares) nesse *reality show* infinito, nomeado por Sayak Valencia (2018, 2019) de regime *live*. O regime *live* não estaria ao vivo apenas pelos canais de transmissão telejornalísticos e as transmissões em tempo real dos grandes acidentes do mundo. O regime estaria ao vivo porque a todo o momento os corpos-com-celulares não cansam de criar e partilhar imagens e informações na rede. Ao mergulhar nossos olhos nas imagens-em-movimento que dançam na tela luminosa dos nossos celulares, o que vemos é um roteiro absolutamente caótico.

Nesse sentido, o regime *live* cria montagens contraditórias onde extremos políticos se tocam através de lógicas estéticas desvinculadas de seus contextos, o que produz confusão nos espectadores porque apresenta um sistema de equivalências onde tudo vale o mesmo. Esta banalização do sentido das imagens (...) reelabora o regime escópico, desafia a facticidade dos acontecimentos e borra a memória histórica<sup>101</sup> (...) (VALENCIA, 2019a, n.p.).

---

<sup>100</sup> “*Todo está pasando en tiempo real, todo el tiempo, sin descanso. “No puedes estar encima de las cosas, mucho menos delante de ellas”. El “efecto CNN”, que empezó en los ochenta y se aceleró con el ataque a las Torres Gemelas culmina ahora en la actual histeria informativa permanente de las notificaciones, los grupos de Telegram, Twitter, Facebook y todo lo demás. Es un reality show infinito, producido por algoritmos, del que no puedes desengancharte sin perder el tren. Para estar al día necesitas levantarte pronto, acostarte tarde, consumir caféina, anfetaminas, cocaína, nootrópicos”* (PEIRANO, 2019, n.p.).

<sup>101</sup> “*En este sentido, el régimen live crea montajes contradictorios donde extremos políticos se tocan a través de lógicas estéticas desvinculadas de sus contextos, lo cual produce confusión en los espectadores porque presenta un sistema de equivalencias donde todo vale lo mismo. Esta banalización del sentido de las imágenes (...) reelabora el régimen escópico, desafia la facticidad de los hechos y borra la memoria histórica (...)*” (VALENCIA, 2019a, n.p.).

As próteses-celulares foram cada vez mais se apropriando de seus corpos-hospedeiros, a ponto de organizarem sua fisiologia – aplicativos que dizem para beber água, aumentar horas de sono, fazer exercícios e mesmo (ironicamente) utilizar os próprios celulares de forma mais moderada. Esses dispositivos nos enfeitiçam não apenas porque suas imagens parecem obedecer ao comando de nossos dedos. Mas porque nos dão a sensação de nos conhecerem profundamente, oferecendo-nos coisas que desejávamos mesmo sem saber. No processo de osmose sensual e narcótica com nossos retângulos pretos, as decisões corporativas e estatais por trás de sua engenharia cognitiva desaparecem. Sem que haja muitas fronteiras morais ou legais que limitem a ação dessas grandes corporações de extrativismo de dados, as máquinas são calibradas para gerar puro lucro. Centrais de dados, códigos fonte e algoritmos são tão vorazes como monstros descontrolados, que vivem na “interseção entre a queda livre e o choque permanente”<sup>102</sup> (PEIRANO, 2019, n.p.), dispostos a mastigar corpos (individuais e coletivos) em bizarros experimentos sociais.

Como aplicativos como o YouTube decidem quais conteúdos nos oferecer? Como ganham a inteligência sobre os supostos percursos de nossos desejos? Quais seriam as coordenadas matemáticas, as formulações algorítmicas, que nos levariam a, de repente, querer ver coisas que não imaginávamos querer ver? “Não podemos saber exatamente como o fazem porque é um algoritmo opaco, inaudível, uma caixa-preta protegida por advogados, criptografias e leis de propriedade intelectual”<sup>103</sup> (Ibid.). Mas podemos supor. O objetivo de qualquer um desses universos virtuais é o de nos manter atados a eles o máximo de tempo possível. Para não termos escolha que não seja a de permanecer, oferecem coisas “na mesma linha de interesses” daquilo que acabamos de ver, mas que geraram “mais *engagement* entre os usuários (...). Ou seja, o mesmo só que ‘mais’”<sup>104</sup> (Ibid.).

O mecanismo de sempre oferecer conteúdos que são "o-mesmo-só-que-mais" conduziria quase que inevitavelmente ao sensacionalismo. Os aplicativos teriam sido calibrados dessa maneira, porque partiriam do reconhecimento de que a indignação seria o afeto mais capaz de enganchar os ciborgues nas telas de seus aparelhos. “A indignação é a heroína das redes sociais. É mais viral que os gatinhos, mais potente que o chocolate, mais veloz que o cheiro de bolacha, mais intoxicante que o álcool”<sup>105</sup> (Ibid.), porque a indignação não te mantém na posição de

<sup>102</sup> “*intersección entre la caída libre y el shock permanente*” (PEIRANO, 2019, n.p.).

<sup>103</sup> “*No podemos saber exactamente cómo lo hacen porque es un algoritmo opaco, inaudible, una caja negra protegida por abogados, criptografía y leyes de propiedad intelectual*” (PEIRANO, 2019, n.p.).

<sup>104</sup> “*en el rango de esos intereses*”; “*más engagement entre los usuarios (...). O sea, lo mismo pero ‘más’*” (PEIRANO, 2019, n.p.).

<sup>105</sup> “*La indignación es la heroína de las redes sociales. Es más viral que los gatitos, más potente que el chocolate, más veloz que el olor a galletas, más intoxicante que el alcohol*” (PEIRANO, 2019, n.p.).

mero espectador, mas te projeta para dentro do acontecimento, como um dos atores a viver – e ser visto vivendo – uma ficção política excitante: “Queremos compartilhar a chama com todas as pessoas do mundo para que seus sentimentos validem os nossos com comentários, *likes*, *retuits*”<sup>106</sup> (PEIRANO, 2019, n.p.).

As políticas nazistas não viram limites em se aproveitar das potencialidades delirantes de suas máquinas para conduzir o corpo social a um torpor sedento de caos. Ao apostarem no paroxismo da revolta como modo de gerar engajamento de consumo nas plataformas, aplicativos estão apostando no mesmo tipo de engenharia social esquadrinhada pelos regimes nazifascistas. Corpos-com-celulares podem ter suas sensibilidades políticas moldadas para, cada vez mais, repudiarem tudo o que é cotidiano e desejarem compulsivamente consumir imagens e situações cada vez mais extremas. Uma vez tomados por essa atmosfera narcótica, muito provavelmente, esses corpos-com-celulares se tornam disponíveis para construir as cenas que desejariam assistir nas telas de suas ficções políticas vivas. Entregam-se, portanto, às coreografias sociais violentas que passaram a achar fascinantes.

---

<sup>106</sup> “*Queremos compartir la llama con todas las personas del mundo para que sus sentimientos validen los nuestros con comentarios, likes, retuits*” (VALENCIA, 2019, n.p.).

#### 4. A fábrica sexual ou o desfecho será esperma e sangue

Na metodologia monstruosa que guia esse trabalho, não é exatamente possível destacar um assunto (ou um corpo) e mirá-lo de forma detalhada e cristalina. As coisas aparecem sempre um tanto emboladas – como uma fiação cheia de "gatos" em alguma rua estreita do Terceiro Mundo. Quando puxo algum fio, ele aperta ainda mais o nó de onde saiu. Me resta, então, falar sobre os nós. Muitos deles incluem máquinas de visão também porque máquinas de visão são especialistas em criar nós. Elas pegam as coisas e as emaranham: suspendem, desorientam e reorientam sentidos. Nesse capítulo, a trama irá se aproximar menos das máquinas de visão enquanto maquinários e mais daquilo que elas produzem: imagens. Falarei, portanto, sobre espectros – os duplos fantasma dos corpos-ciborgue.

Já vimos como os regimes de poder ciborgues se organizam em torno da transparência e do ocultamento – muito se dá a ver para que muito seja ocultado. Também vimos como as transparências não só revelam, mas também distorcem, criando fantasmagorias. Sayak Valencia nomeia as dinâmicas visuais de captura da percepção de “espectralização”. “A espectralização pode funcionar em dois níveis”<sup>1</sup> (VALENCIA, 2019b, n.p.): impedindo a circulação de determinadas imagens para garantir a manutenção de determinadas ficções políticas ou

repetir uma imagem até transformá-la em anedótica apesar de ser uma imagem potente. Sequestra-se o sentido das imagens para que só as possamos ler em si mesmas, não relacionadas com um acontecimento que escape da mediação, que esteja na realidade. Essa mediação tem a ver com a produção de realidade através de uma ficção<sup>2</sup> (Ibid.).

A mediação, sobretudo, é feita por telas. A tela está entre o corpo que olha e a imagem que ele vê. A tela mostra um fragmento ou uma colagem da realidade, que é feita por ciborgues e máquinas de visão. A mediação da tela, via de regra, não é percebida pelos ciborgues como uma limitação. A tela é narcótica. A luminosidade e a saturação de cores de suas imagens suplantam a realidade por serem mais fascinantes e mais seguras (permitem que o observador se sinta protegido daquilo que vê).

Muitas vezes, a gente prefere ver na tela, onde se está transmitindo em *streaming*, do que o concerto que é assistido na sala. (...) Se me assassinarem em algum momento, a comoção aconteceria provavelmente olhando a tela e se vinculariam ao assassinato

<sup>1</sup> “La espectralización puede funcionar en dos niveles” (VALENCIA, 2019b, n.p.).

<sup>2</sup> “repetir una imagen hasta volverla anecdótica a pesar de ser una imagen potente. Se secuestra el sentido de las imágenes para que solo las podamos leer en si mismas, no relacionadas con un hecho que deja fuera de la mediación, que está en la realidad. Esta mediación tiene que ver con la producción de realidad a través de una ficción” (VALENCIA, 2019b, n.p.).

através de uma mediação, através de uma imagem, não através do acontecimento<sup>3</sup> (VALENCIA, 2019b, n.p.).

A espectralização através da saturação de determinadas imagens (sua repetição ostensiva) também anestesia a percepção porque cria consensos visuais. Certas estéticas e certos roteiros se tornam padrões cujos ciborgues não apenas se acostumam a ver, como também passam a perseguir. As imagens, portanto, também têm poder demiúrgico: passam a orientar a realidade na sua direção. Esses consensos visuais carregam ideologias consigo. Fazer com que certas imagens se repitam e outras desapareçam é também um meio de garantir a permanência ou a dissolução de determinados modos de existir.

Os corpos-ciborgue não se tornam mais coerentes (menos fragmentados e monstruosos) ao buscarem exaustivamente mimetizar imagens. Impor ao corpo que ele se assemelhe a fantasmas é uma tarefa desde sempre fracassada. A falência dessa operação mimética é o que permite que ela nunca se encerre – como o corpo nunca corresponde totalmente às imagens idealizadas, ele nunca deixa de trabalhar para alcançá-las. Nesse processo, o próprio corpo se "desrealiza" – se espectraliza – chafurda ainda mais em uma existência quimérica, reafirmando sua condição de monstro.

Os regimes de poder organizam a gestão social não apenas através de coreografias sociais gigantescas mas também através da indução dessas micro coreografias internalizadas no próprio corpo ciborgue – essas pequenas lutas do sujeito consigo mesmo. Faz parte de qualquer ideologia encerrar os corpos em determinadas estéticas que reafirmam ficções totalitárias. Através dessas ficções se torna possível direcionar o desejo para atuar como parte do arsenal político ideológico do poder. Por isso, um dos principais investimentos desses regimes é produzir um arsenal cultural destinado a promover consensos visuais e performativos sobre a ideia de gênero e sexualidade.

Quais são as relações entre a máquina sexual e a máquina de guerra? Qual é o papel da produção cultural na ativação de armas sexuais ideológicas? Como o espetáculo, a fotografia e o cinema criaram espectros de gênero que seguem a nos assombrar? Quais são os efeitos corporais e sociais dessas assombrações? Ficções artísticas se tornam paradigmas para ficções políticas vivas? Como pessoas passam a imitar espectros culturais? Quais são os interesses dos regimes de poder nesse jogo de imitações? Essas são algumas das perguntas que irão me guiar a partir de agora.

---

<sup>3</sup> “*Muchas veces, la gente prefiere ver en la pantalla donde se está transmitiendo en streaming el concierto al que está asistiendo en la sala. (...) Si me asesinaran en algún momento, la conmoción les pillaría probablemente mirando la pantalla y se vincularían al asesinato a través de una mediación, a través de una imagen, no a través del hecho*” (VALENCIA, 2019b, n.p.).



No subcapítulo **Garotas em série e adolescentes de pau duro** desenho uma trajetória entre as grandes guerras do século XX – Primeira e Segunda Guerras e Guerra Civil Mundial. Num primeiro momento, observando o gênero feminino como suplemento ideológico de guerra em diversas produções culturais – propagandas, espetáculos de dança (populares e eruditos) e indústria pornográfica. Num segundo momento, passo a observar a mudança nos paradigmas da soberania masculina, que vai do patriarca-público-trabalhador ao *playboy*-doméstico-hedonista. Já no subcapítulo **Regimes escópicos de pornografia e terror** mergulharei nos mecanismos através dos quais o cinema industrial produz regimes visuais hegemônicos, enfocando nos efeitos sociopolíticos da pornografia e de alguns subgêneros de terror *gore* (baseados no derramamento de sangue e vísceras).

#### 4.1 Garotas em série e adolescentes de pau duro

Entre as principais ficções delirantes produzidas pelas guerras ocidentais, está a de que o gênero feminino não é violento. No momento de fazer-guerra-para-fazer-Estado, mulheres foram retiradas do espaço público e encerradas no espaço doméstico para salvaguardar as funções sexual, reprodutiva e de sobrevivência (comida, higiene, etc.) dos Estados em formação (DORLIN, 2020 e FEDERICI, 2019). Excluir a possibilidade de acesso dos corpos-lidos-como-femininos às tecnologias de violência (uso de armas e demais métodos marciais), garante a manutenção da vulnerabilidade social do gênero feminino na medida em que reitera uma assimetria de forças que subjuga as mulheres ao domínio patriarcal. Afinal, os corpos-lidos-como-masculinos não apenas utilizam suas capacidades coercitivas nas guerras oficiais do Estado, mas também na conservação de hierarquias sexuais abusivas. Diante disso, Elsa Dorlin propõe que “mais do que um ‘monopólio da violência’, poderíamos falar de uma gestão social da marcialidade” (DORLIN, 2020, p. 84), através da qual se constrói uma cultura do medo que impede o rompimento (e até mesmo o questionamento) de determinadas violências sociais.

Essa fórmula [a gestão social da marcialidade], forjada sobre o conceito de “gestão social da reprodução” definido pela antropóloga feminista Paola Tabet, insiste na ideia de um continuum de práticas armamentistas, para além dos meros usos codificados monopolistas das Armas. Tais práticas estão sujeitas a uma gestão social (cuja história é necessário traçar) que discrimina classe, raça e sobretudo sexo. Essa expressão também permite destacar uma divisão do trabalho marcial, uma divisão sexual e racial dessas tarefas (Ibid., p. 84-85).



Na Segunda Guerra Mundial, contudo, foi necessário rearticular essa divisão de papéis dos gêneros de maneira inédita. Naquele momento, a tecnologia militar havia conquistado a capacidade de promover o terror e a morte em escala industrial<sup>4</sup>. A máquina de guerra monumental cobrava seu preço em vidas humanas – não apenas porque morriam milhares de pessoas por dia, mas também porque era necessário manter uma classe trabalhadora permanentemente produtiva (no *front* e na indústria militar).

Em diversos países, como nos Estados Unidos da América, um dos efeitos da guerra foi a diminuição brutal da classe operária masculina ativa – dado que os homens haviam se alistado para atuarem no campo de batalha. Assim, para que a indústria de guerra conseguisse garantir o volume de destruições pretendido, foi necessário convocar as mulheres para a realização do trabalho no chão de fábrica. Através da união de esforços do Estado, de grandes corporações armamentistas e da imprensa, os Estados Unidos levantaram uma campanha publicitária massiva para que mulheres se disponibilizassem ao trabalho fabril. Não bastava apenas divulgar essas vagas, mas remodelar o imaginário cultural sobre o gênero feminino – vinculando-o à guerra (e em muitos casos, ao próprio trabalho assalariado) pela primeira vez.

A autodefesa feminina surgiu, então, como um nicho de mercado. Tal metodologia de treinamento não boicotava de fato a divisão social da marcialidade. Esse método de autodefesa era divulgado como um meio para garantir que as mulheres pudessem trabalhar na indústria armamentista – e, portanto, que pudessem ocupar não só ambientes privados, mas também ambientes públicos – sem correrem o risco de sofrer violência sexual de “homens inescrupulosos que não foram mobilizados para o *front*” (DORLIN, 2020, p. 114). Ao mesmo tempo, contudo, as propagandas garantiam que essas mulheres não ficariam demasiadamente musculosas em decorrência das novas práticas – que seus corpos não seriam masculinizados. Tal articulação se baseava na ideia de que “o exercício físico é aceitável para as mulheres desde que não motive uma indiferenciação dos corpos sexuados” (Ibid., p. 110). Além disso, defendia-se que essas práticas eram uma forma de fortalecer o orgulho nacionalista entre mulheres, garantindo seu engajamento na campanha militar – “por trás da promoção da autodefesa da mulher, é preciso se identificar sobretudo os interesses nacionalistas e capitalistas de uma valorização *ad hoc* da feminilidade operária, jovem e musculosa” (Ibid., p. 116).

A mulher operária das campanhas de *marketing* era também um ícone de beleza. Praticar autodefesa e trabalhar na indústria armamentista em prol da nação as deixaria ativas, em boa

---

<sup>4</sup> O subcapítulo 3.2 se dedica a desenhar alguns dos efeitos produzidos pelas máquinas (de guerra, de visão e delirantes) que alimentaram o "Teatro de Operações" da Segunda Guerra Mundial.

forma física e vinculadas aos soldados em campo de batalha – elas trabalhariam por eles, ajudando-os no sucesso de sua missão militar, para que cedo retornassem para se casar com elas (REPP, 1978). As “exóticas” mulheres uniformizadas foram transformadas em um fenômeno midiático: “o recrutamento militar se apoiou, em grande medida, no suposto *glamour* de servir junto às forças armadas”<sup>5</sup> (REPP, 1978, p. 143). Proliferavam propagandas e artigos (inclusive de moda) que insistiam que as trabalhadoras poderiam ser “tão lindas como qualquer mulher num vestido noturno”, precisando somente “lavar as mãos e passar pó no nariz”, porque mesmo “com manchas de graxa nas bochechas”, elas “eram ‘fofas’”<sup>6</sup> (Ibid., p. 150). As revistas estavam lotadas de “fotos de lindas meninas posando nas asas dos aviões (...) para fazer você pensar que a guerra é glamurosa (...) e que todas as mulheres que vão à guerra, seja nas bases de produção ou em qualquer outro lugar, são jovens e adoráveis e recém-saídas da faculdade”<sup>7</sup> (GILES apud REPP, 1978, p. 147).

Conforme Leila J. Repp, esse material de *marketing* produzido pelo esforço de guerra nunca ressaltava a independência financeira que mulheres poderiam ter ao acessarem o trabalho assalariado. Tratava-se justamente do contrário. Os textos e imagens esforçavam-se por apresentar o trabalho como temporário: um sacrifício a ser feito em nome dos Estados Unidos da América e de seus homens. Uma mulher, ao trabalhar na indústria armamentista, estaria praticando um belíssimo ato de abnegação – que inclusive comprovaria como eram boas-para-casar, capazes de sacrificar-se pelo bem-estar de um futuro pretendente. Essa articulação retórica revela como a necessidade de convocar mulheres para um trabalho, outrora lido como masculino, provocou imensa ansiedade. Isso também explica o porquê do empenho narrativo destinado a garantir que mulheres seguissem se sentindo inferiores aos homens e, portanto, a eles subordinadas.

A imagem da operária não era a de uma mulher, mas a de uma garota – jovem, ingênua, cheia de energia e frescor<sup>8</sup>. A figura da garota foi, de fato, se consolidando como um ícone da ideologia estadunidense. Ela servia tanto como material suplementar masturbatório para as

---

<sup>5</sup> “and military recruitment relied greatly on the supposed glamour of service with the armed forces” (REPP, 1978, p. 143).

<sup>6</sup> “as beautiful as any woman in an evening gown”; “wash their hands and powder their noses”; “with grease smears on their cheeks”; “were ‘cute’” (REPP, 1978, p. 143)

<sup>7</sup> “pictures of beautiful girls posed on the wings of planes (...) to make you think that war is glamorous (...) and that all women who go to war, whether it's on the production bench or elsewhere, are young and lovely and fresh from college” (GILES apud REPP, 1978, p. 147).

<sup>8</sup> No subcapítulo 5.1, o uso de “garotas” pelos militares (desde a Primeira Guerra) aparecerá novamente, dado que elas foram contratadas para operar os primeiros computadores.

tropas estadunidenses (ao lado das *pinups*), quanto para gerar uma imagem-para-a-exportação dos EUA como o emissário do destino capitalista do mundo – livre (para consumir) e hedonista.

A insistência ostensiva na produção de garotas-da-guerra extrapolou o universo das propagandas e artigos de imprensa. Foi criado um gênero fílmico específico para elas – o das narrativas de guerra femininas. Algumas músicas compostas para esses filmes hollywoodianos se tornaram grandes *hits* de rádio – como a canção “*Rosie the Riveter*” [Rosie, a Rebitadeira], composta por Redd Evans e John Jacob Loeb, lançada em 1943. Na canção, Rosie é uma personagem ficcional que espera por seu namorado militar trabalhando como rebitadeira, construindo aviões bombardeiros, fazendo hora extra, dedurando colegas que descumprem as regras e gastando seu salário em títulos de guerra. No mesmo ano de lançamento da canção, Norman Rockwell fez um desenho da personagem para a capa do *Saturday Evening Post*. A imagem fugia ao padrão das garotas glamurosas que imperava na época; sua Rosie é “uma trabalhadora norte-americana ruiva e musculosa, de macacão, sentada na hora do almoço, comendo um sanduíche com um rebitador no colo, pisoteando um exemplar de ‘Minha Luta’” (DORLIN, 2020, p. 115). A personagem foi construída com uma estrutura física e gestual até então lida como masculina.

Enquanto a música foi um sucesso estrondoso – por concretizar a imagem-síntese da garota-de-guerra-estadunidense –, a imagem da Rosie de Rockwell não perdurou. Outros desenhos de garotas criados pela indústria da guerra – essas, sim, joviais e femininas – foram usados como meio de dar rosto à Rosie da canção. A garota-de-guerra que se tornou a mais famosa representação de Rosie foi desenhada em 1942 “por J. Howard Miller para o *Westinghouse Company’s War Production Committee* [Comitê de coordenação de produção para guerra da Westinghouse Company]” (Ibid., p. 114). A imagem foi inspirada em uma garota-operária real: “Geraldine Holf, de 17 anos, que trabalhava numa metalúrgica” (Ibid., p. 114). Na cena criada pelo desenho, uma bela garota “maquiada, com um olhar determinado, de macacão e bandana vermelha” mostra o seu “bíceps com orgulho” (Ibid., p.114), enquanto olha para o observador da imagem e diz (através de um balão de fala, acima de sua cabeça): “*We can do it!*” [Nós podemos!].

Muitas décadas depois esse desenho de Rosie ressurgiu no imaginário popular. Não mais pela ação publicitária do Estado ou da indústria armamentista, mas “por certas correntes feministas, lésbicas e *queer* nos anos 1980, e em especial nos anos 1990 e 2000” (Ibid., p. 115). A garota dizendo “Nós podemos!” foi transformada em “um ícone feminista contemporâneo” (Ibid., p. 115), uma imagem-síntese da ideia de empoderamento. O desenho foi tão replicado (inclusive fora do território estadunidense) que perdeu totalmente seu lastro histórico. Sua

vinculação com a indústria armamentista e com o *marketing* do estilo-de-vida estadunidense foi, portanto, espectralizada.

Afinal, o que estaria por trás da frase “Nós podemos!”, enunciada pela famosa garota desenhada? O que essas garotas de fato podiam na ocasião de sua invenção, como personagens das ficções políticas vivas da Segunda Guerra Mundial? Como vimos, esse material de propaganda não tinha nenhum interesse em promover uma autonomia das mulheres em relação aos homens. Ao desenhar uma mulher afirmando “Nós conseguimos!”, J. Howard Miller queria apenas produzir a mensagem de que mulheres tinham competência suficiente para trabalhar no chão de fábrica. Para que essa afirmação não produzisse o temido sentimento de equivalência entre os gêneros, a

propaganda americana acatou a sugestão do *Office War Information* [Escritório de Informação de Guerra], e reportou que mulheres operavam máquinas de fábrica “tão facilmente quanto batedeiras elétricas e aspiradores de pó”. Esse tipo de comparações (...) reforçava a ideia de que talentos femininos residem primordialmente no trabalho doméstico. A desafortunada convicção de que mulheres se sobressaem em trabalhos repetitivos que exigem destreza dos dedos e uma larga medida de paciência (...) estereotipava as mulheres como capazes dos trabalhos menos qualificados<sup>9</sup> (REPP, 1978, p. 152).

Assim como, ao final da guerra, houve um investimento para que tecnologias de uso militar fossem convertidas em tecnologias para uso doméstico – através de campanhas de *marketing* que buscavam produzir uma domesticidade técnica e sem tréguas<sup>10</sup> (COLOMINA, 2006) –, também houve um esforço para que as operárias se transformassem em senhoras do lar (um lar renovado e *high-tech*, mais próximo do que nunca de uma fábrica). Havia uma profunda guerra ideológica em curso, que buscava construir um novo estilo de vida capaz de reafirmar velhos padrões de gênero e sexualidade. A cuidadosa e orquestrada campanha pela produção de uma “norma de feminilidade operária” foi sendo transmutada para construção de um renovado “ideal burguês da ‘dona-de-casa’” (DORLIN, 2020, p. 116). Contudo, o esforço para que o trabalho nas fábricas não gerasse independência ao gênero feminino foi apenas parcialmente bem-sucedido. Muitas mulheres se recusaram a retomar situações de servidão doméstica e dependência econômica e batalharam pela manutenção de seus empregos.

---

<sup>9</sup> “American propaganda took up the Office of War Information’s suggestion and reported that women took to factory machines “as easily as to electric cake mixers and vacuum cleaners”. Such comparisons (...) reinforced the idea that women’s talents lay primarily in homemaking. The unfortunate conviction that women excelled at repetitive jobs requiring finger dexterity and a large measure of patience (...) stereotyped women as capable of the least skilled jobs” (REPP, 1978, p. 152).

<sup>10</sup> Discurso sobre o processo em que mísseis foram convertidos em lavadoras no subcapítulo 2.1.

Seja como for, quais foram as mulheres que, de fato, conseguiram autonomia a partir desse processo? Em outras palavras, a quem se referiria o “*nós*” por trás da afirmação “*Nós podemos!*”? À Rosie da canção? Nesse momento, é importante lembrarmos que a classe operária feminina foi construída apenas porque um projeto de extermínio em larga escala estava em curso e exigia a produção incessante de armas de destruição. Para que esse grupo de mulheres ganhasse independência econômica e social, foi necessário que pessoas-de-outros-lugares fossem exterminadas. Ou seja, quem de fato conquistou autonomia e ampliou seu poder de mobilidade social a partir desse processo foi um grupo bastante específico – o das mulheres brancas estadunidenses. Mais do que isso: as mulheres brancas estadunidenses podem ser livres porque a elas também foi concedido trabalhar pela manutenção do terrorismo transnacional. A liberdade desse grupo de mulheres brancas estadunidenses, portanto, viria às custas da morte e da escravidão de pessoas de outras geografias e grupos sociais.

Por que movimentos feministas retirariam essa imagem dos arquivos históricos para transformá-la em um símbolo de luta? Antes de mais nada, é necessário reconhecer a eficácia dessa peça de publicidade criada pelo esforço de guerra estadunidense. A Rosie de J. Howard Miller cumpre bem seu papel de arma psicológica: é capaz de vender uma ideia de forma rápida através de uma quantidade muito pequena de elementos. A saturação e contrastes de cor, a beleza da garota e o texto curto e direto promovem uma atração quase que instantânea. O conjunto ideológico que o desenho estaria encarregado de transportar está, ao mesmo tempo, escancarado e diluído – porque a imagem funciona sozinha, pode ser replicada *ad infinitum* sem contextualizações. Peças de *design* publicitárias já nascem como cópia (como espectro) – não têm (e não precisam ter) memória para desempenhar sua função social.

A função ideológica da imagem, lembremos, era de estimular a formação de um operariado feminino nacionalista e, ao mesmo tempo, reiterar que o gênero feminino era belo e sedutor. Descontextualizada da Segunda Guerra, a imagem se dissocia de sua vinculação com a indústria armamentista. Entretanto, sua função como demarcadora de padrões de beleza e de estilo femininos se mantém<sup>11</sup>. A escolha por essa peça de *design* como ícone de luta feminista revela haver uma força espectral de identificação (consciente ou não) entre a ideia de independência feminina e a imagem de uma mulher branca atraente. De certa maneira, a imagem mantém em si a mensagem “autonomia para as mulheres, mas só para as mulheres brancas”.

---

<sup>11</sup> A Rosie de Norman Rockwell não soube sobreviver tão bem. Ela envelheceu. A personagem revela ser demasiadamente um produto da Segunda Guerra – tendo o livro de Hitler embaixo dos seus pés. Além disso, a figura feminina que ele criou não é tão atraente. Se essa propaganda era eficaz como arma ideológica em prol da campanha dos Aliados contra a Alemanha, ela não foi tão eficaz como arma ideológica de produção de uma imagem-feminina-espectral a ser perseguida.

Insisto nessa história pois ela é um exemplo muito nítido de como funciona o processo, descrito por Sayak Valencia (2019), de espectralização de uma imagem por meio de sua saturação. A garota branca que grita “Nós podemos!” enquanto mostra o bíceps foi repetida tantas vezes que se tornou anedótica – como se fosse portadora de significados autocontidos. Ao se utilizarem dessa imagem, será que os movimentos feministas estariam atualizando seus sentidos transformando-a num símbolo eficaz de luta? Ou seria apenas de um ato de “amnésia de conveniência”? Em que medida insistir nessa imagem seria um modo de fortalecer uma agenda feminista destinada a beneficiar apenas mulheres brancas?<sup>12</sup>

Paul B. Preciado (2021) discute como dinâmicas culturais de repetição automatizadas (inclusive entre movimentos ativistas), apagam as camadas de historicidade das palavras, tornando-as também anedóticas. Processos de espectralização não se dariam apenas com imagens, mas também com palavras. “É urgente recordar, por exemplo, diante do aumento dos movimentos ‘antigênero’ (curioso nome que os naturistas dão a si mesmos),” que palavras como “‘feminismo’ não foram inventadas por ativistas sexuais, mas pelo discurso médico psiquiátrico dos últimos séculos” (PRECIADO, 2021, p. 119). A primeira aparição da palavra “feminismo” ocorreu na segunda metade do século XIX na tese de doutorado “Feminismo e infantilismo nos tuberculosos”<sup>13</sup>, escrita pelo médico Ferdinand-Valère Fenneau de La Cour. Ele nomeou de feminismo “uma patologia que afetava os homens tuberculosos e produzia como sintoma secundário uma ‘feminilização’ do corpo masculino” (Ibid., p. 119). Segundo sua tese, um homem acometido pelo feminismo perderia sua “condição viril” transformando-se “num agente contaminante,” que deveria “ser colocado sob a tutela da medicina pública” (Ibid., p. 120). Um ano depois dessa publicação, a palavra feminismo é retomada em um panfleto político escrito por Alexandre Dumas Filho, dessa vez para descrever “homens que se mostravam solidários com a causa das ‘cidadãs’, o movimento de mulheres que lutam pelo direito de voto e pela igualdade política” (Ibid., p. 120). Ainda que nesse texto a palavra já tenha sido conectada à militância pelo direito das mulheres, foram homens aqueles chamados (pejorativamente) de feministas por Dumas, por apoiarem as pautas em favor das mulheres. Preciado conclui: “as primeiras feministas eram, portanto, homens” (Ibid., p. 120). “As sufragistas ainda demoraram

---

<sup>12</sup> Nesse momento, trago à memória um tema que apresentei no subcapítulo anterior: a disputa de alguns movimentos feministas por recuperar a imagem de Leni Riefenstahl (cineasta nazista) no pós-guerra, por ela ser uma diretora de cinema supostamente brilhante. Sob o teto dessa nova discussão, é possível reler essa disputa como um ato semelhante de “amnésia de conveniência”, destinado a galgar poder para mulheres brancas (ainda que seus atos tenham implicado violência contra outros agrupamentos sociais).

<sup>13</sup> No subcapítulo 2.1, 2.2 e 3.1, apresento diferentes impactos culturais provocados pelo discurso médico do século XIX, ressaltando, sobretudo no capítulo 2.2, o papel específico que a tuberculose teve nesse processo de intensas convulsões sociais.



alguns anos para reivindicar este adjetivo patológico e transformá-lo num lugar de identificação e ação política” (PRECIADO, 2021, p. 120).

Desenrolar a “bobina de tempo feita com os fios de milhares de operações históricas” (Ibid., p. 113) que foram responsáveis pela criação e pelos usos sociais da palavra feminismo é importante, para Paul B. Preciado, sobretudo porque explicita como ela não estava vinculada à uma visão essencialista ou biológica do que seria uma mulher. Tendo sido inicialmente utilizada para caracterizar comportamentos observados em corpos-lidos-como-masculinos, a palavra feminismo seria uma prova do quão o gênero é uma construção social e cultural utilizada para regular comportamentos. Apenas quando movimentos usam a palavra de forma amnésica é que se torna possível defender pautas que excluem determinados corpos da luta feminista. A espectralização da palavra feminismo (pela saturação de seu uso) abre margem para que pautas de gênero conservadoras sejam defendidas em nome de uma suposta luta pelo direito das mulheres.

A utilização de argumentações biológicas para a construção de discursos sobre o gênero feminino já levou algumas correntes feministas a se aliarem a projetos ideológicos efetivamente fascistas. Conforme pesquisa realizada por Mary Ziegler (2008), ainda que seja terrivelmente perturbador, não há como negar que inúmeras ativistas feministas nas “primeiras décadas do século vinte” se uniram em “uma coalizão poderosa de teóricos hereditários, trabalhadores sociais, cientistas, juízes” e “legisladores (...) para advogar uma agenda pela reforma legal eugênica”<sup>14</sup> (ZIEGLER, 2008, p. 211). A proposta dessa coalização se “centrava na crença de que muitos traços indesejáveis são hereditários e que a lei deveria ser desenhada para remover esses traços do estoque racial”<sup>15</sup> (Ibid., p. 211).

Segundo Ziegler, essas feministas não apenas integraram o movimento eugenista e apoiaram suas pautas, mas o fortaleceram com perspectivas inéditas. Apesar de haver diferenças entre as visões dessas teóricas, todas partiam de uma linha argumentativa semelhante: por causa de sua capacidade reprodutiva, mulheres deveriam ocupar um lugar de protagonismo na agenda política, uma vez que a degeneração ou o aprimoramento racial se dariam através de processos de hereditariedade. Ou seja, “a ciência e a lei eugênicas tinham que garantir alguma forma substantiva de equidade de gênero para melhorar a raça”<sup>16</sup> (Ibid., p. 213). Seguindo esse

---

<sup>14</sup> “*first decades of the twentieth century*”; “*a powerful coalition of hereditarian theorists, social workers, scientists, judges*”; “*legislators (...) to advocate an agenda of eugenic legal reform*” (ZIEGLER, 2008, p. 211).

<sup>15</sup> “*centered on the belief that many undesirable traits are hereditary and that the law should be designed to remove those traits from the racial stock*” (ZIEGLER, 2008, p. 211).

<sup>16</sup> “*eugenic science and law had to guarantee some form of substantive gender equality in order to improve the race*” (ZIEGLER, 2008, p. 211).

raciocínio, a sobrevivência da raça branca e sua manutenção no topo da cadeia evolutiva dependeria substancialmente das mulheres brancas<sup>17</sup>. A equidade de gênero era necessária porque entendia-se que a fertilidade e a esterilidade de uma mulher não estariam relacionadas apenas a sua estrutura genética, mas também a seus hábitos (morais e físicos). Seria papel da política garantir a ampliação das capacidades reprodutivas das mulheres brancas, criando programas que iam desde a prática de exercícios físicos até a esterilização compulsória de homens e mulheres lidos como degenerados.

Ainda que não tenham participado diretamente de grupos feministas eugênicos, na passagem do século XIX para o XX, inúmeros movimentos coordenados por mulheres se apoiaram em falas sobre o corpo e a maternidade que se alinhavam a esses pressupostos. Muitos desses movimentos eram direcionados a práticas de dança – técnicas de movimento desenvolvidas para serem praticadas apenas por mulheres, com a intenção de promover o seu aprimoramento racial e ampliar a sua fertilidade (CARDEN-COYNE, 2009).

Um exemplo paradigmático foi o da dança grega, intensamente “praticada na Europa e nos Estados Unidos” nesse período, sob diferentes alcunhas – “Dança de reavivamento clássico, (...) dança grega, Dança Grega Revivida, euritmia e dança estética” (CARDEN-COYNE, 2009, p. 267). Como resposta às ansiedades sobre uma potencial degeneração das mulheres brancas – seu enfraquecimento corporal e a perda da sua fertilidade –, essas danças sugeriam retornar a uma suposta origem da raça branca, quando as mulheres estariam em posse de toda a sua potência física. Essa origem era a Grécia. As técnicas não foram desenvolvidas a partir de danças gregas existentes, mas sim do que se supunham ser essas danças originárias, inventadas a partir da imitação de imagens de corpos femininos encontrados em objetos artísticos e decorativos da antiguidade clássica<sup>18</sup>. Através dessas práticas, mulheres passaram a perseguir ideais de beleza corporal e de gestualidade baseados em imagens virtuais de um passado conjecturado.

Essas danças se consolidaram como parte do tecido cultural sobretudo no período entre as duas grandes guerras mundiais, dado que integraram os esforços estatais e corporativos para a reconstrução dos países afetados pelo conflito. Não se tratava apenas de recuperar os espaços físicos em ruínas, mas de recobrar a vitalidade da população. As danças gregas alcançaram tamanha adesão social entre mulheres que, de fato, se tornaram um esquema transnacional de

---

<sup>17</sup> No subcapítulo 2.2, discorro sobre como a eugenia teria sido um tipo de argumentação discursiva mais recorrente do que imaginamos – sendo encarada, no início do século XX, como a forma mais moderna de se discutir política.

<sup>18</sup> A partir desse dado também é possível conceber de outra maneira o que estava por trás da “Dança ao Mar” que Leni Riefenstahl realizou no filme “A Montanha Sagrada” (1926), que estava apoiada em técnicas corporais desenvolvidas pelas danças gregas praticadas na época – episódio que está descrito no capítulo anterior.

negócios. Em inúmeros países abriram-se escolas e retiros, no campo ou na praia, para o ensino e prática dessas danças. Na perspectiva de Ana Carden-Coyne, o mercado das danças gregas teria sido um dos responsáveis pela construção de uma imagem de mulher capitalista de negócios que não feria hierarquias sexuais entre homens e mulheres, conseguindo vencer as rejeições sociais a respeito de sua entrada no mercado de trabalho – também presente, como vimos, no contexto de formação de uma classe operária feminina na Segunda Guerra.

Foi, uma vez mais, através de uma campanha de *marketing* que essas danças foram capazes de alcançar tamanho sucesso: desenvolveram uma estética visual própria, que passou pela criação de vestuários e campanhas de moda – criando um mercado de consumo paralelo à prática da dança –, bem como um conjunto filosófico-ideológico de pressupostos que foram divulgados em inúmeros textos publicados na imprensa. Discursos mais explicitamente eugenistas defendiam ideias como a de que era importante estimular mulheres a praticarem tais danças porque isso as deixaria mais atraentes e mais férteis. Dançar foi descrito como um padrão biológico reprodutivo – comparado aos modos de acasalamento de diversos animais (CARDEN-COYNE, 2009, p. 306). A dança, portanto, era importante como um ato preparatório para a relação heterossexual. Uma das dançarinas-teóricas das danças gregas, Marie Stopes, como muitas de suas colegas,

compartilhava a crença de que as mulheres estavam “criando o futuro” como as construtoras de “uma nova raça radiante”. A importância do corpo feminino na “maternidade radiante” era, dizia-se, empoderar a mulher socialmente, “pois o poder da mãe, exercido conscientemente na procriação voluntária e alegre cuidado de suas crianças é o maior poder do mundo”. Dançarinas e empresárias do *fitness* concordavam. Mary Bagot Stack dizia que as mulheres são “arquitetas do futuro”, enfatizando a dança grega para o treinamento corporal, dado que as “mulheres são as construtoras raciais naturais do mundo”<sup>19</sup> (CARDEN-COYNE, 2009, p. 306).

Uma das principais responsáveis por propagar a prática da dança grega nos Estados Unidos da América foi Genevieve Stebbins, uma discípula de François Delsarte que criou um método de consciência corporal voltado sobretudo para o ensino do canto e da atuação. Uma das práticas que faziam parte de seu método era a criação de fotografias vivas derivadas de imagens corporais da antiguidade. A partir de seus ensinamentos, Stebbins desenvolveu sua própria técnica e metodologia de ensino, que nomeou de “ginástica harmônica” (CARDEN-COYNE,

---

<sup>19</sup> “shared the belief that women were “creating the future”, as builders of “a new irradiated race”. The importance of the female body in “radiant motherhood” was said to empower women socially, “for the power of the mother, consciously exerted in the voluntary procreation and joyous bearing of her children is the greatest power of the world”. Dancers and fitness entrepreneurs agreed. Mary Bagot Stack said women are the “architects of the future”, emphasizing Greek dance for body training, since “women are the natural race builders of the world” (CARDEN-COYNE, 2009, p. 306).

2009). “Foi Stebbins quem mais influenciou a direção tomada pela dança moderna nos Estados Unidos”, tendo diretamente trabalhado ou servido de inspiração para toda “uma geração de pioneiros da dança”<sup>20</sup> (HEWITT, 2005, n.p.) – como Ruth St. Dennis e Isadora Duncan.

Andrew Hewitt (2005) argumenta que a dança moderna teria tido um importante papel na consolidação de uma identidade para os Estados Unidos da América – tanto para os próprios estadunidenses, quanto para o resto do mundo. Conforme Hewitt, a origem colonial dos EUA impossibilitaria a criação de uma narrativa de origem suficientemente unificadora, capaz de descrever a nação como um todo coerente e apaziguador. Diante da necessidade de erigir, ainda assim, uma cultura nacionalista sólida, forjar uma identidade nacional se tornaria um trabalho ao qual todo estadunidense deveria se incumbir. “Se os Estados Unidos da América não podem se encerrar em torno de um referente, devem performar seu ato de autodefinição”<sup>21</sup> (Ibid.). Ou seja, “a nação se torna um trabalho em andamento e a nacionalidade se orienta, não através da revelação de um referente escondido do passado, mas através do futuro. A nacionalidade se torna messiânica”<sup>22</sup> (Ibid.). O projeto nacional é messiânico justamente porque é uma profecia de futuro.

A consolidação dos Estados Unidos enquanto nação se daria através do corpo de cada estadunidense. “Alegar que se corporifica a nação (...) é afirmar uma imanência nacional: Os Estados Unidos da América estão ‘aqui’ no meu corpo. (...) O corpo somático não é uma figura retórica para o corpo político nacional, mas o meio pelo qual a ideia de nação se torna literal”<sup>23</sup> (HEWITT, 2005, n.p.). Corporificar a nação é tido como uma missão espiritual e a profecia que envolveria os Estados Unidos não seria autocontida, mas ao contrário, revelaria os destinos do mundo. Cada estadunidense seria uma espécie de messias do futuro de todos os seres – “Os Estados Unidos da América não são apenas o meio para a realização da humanidade: a humanidade é o meio para a realização dos Estados Unidos da América”<sup>24</sup> (Ibid.).

Se a concretização da nação depende de contínuos atos performativos, as linguagens artísticas se tornam relevantes ferramentas para colocar em movimento a máquina nacionalista estadunidense. “O mito da autoatualização dos Estados Unidos através das artes e o mito da

---

<sup>20</sup> “It was Stebbins who was to prove most influential for the direction of modern dance in the United States”; “a generation of dance pioneers” (HEWITT, 2005, n.p.).

<sup>21</sup> “If America cannot close itself around a referent, it must perform its act of self-definition” (HEWITT, 2005, n.p.).

<sup>22</sup> “Thus, the nation becomes a work in progress and nationality is oriented not towards the uncovering of a hidden past referent but toward future. Nationhood becomes messianic” (HEWITT, 2005, n.p.).

<sup>23</sup> “To claim to embody the nation, however, is to assert a national immanence: America is “here” in my body. (...) The somatic body is not a rhetorical figure for the national body politic but rather is the medium through which the idea of nation passes into the literal” (HEWITT, 2005, n.p.).

<sup>24</sup> America is not only the medium for the realization of humanity: humanity is the medium for the realization of America (HEWITT, 2005, n.p.).

sistemática auto-reconciliação da arte consigo mesma (...) estão conectados de modo a sugerir histórica e esteticamente a ideia de destino manifesto”<sup>25</sup> (HEWITT, 2005, n.p.). Dado que essa performance-do-nacional acontece sobretudo através de cada corpo estadunidense, a dança se destaca como meio artístico capaz de conduzir essa profecia estatal. Haveria, em outras palavras, “uma afinidade natural entre o modo messiânico de construção da identidade nos Estados Unidos pós-colonial e a performatividade da dança”<sup>26</sup> (Ibid.). Será que estariam, contudo, todos os corpos estadunidenses aptos a performar a identidade nacional (e os destinos do mundo) dançando? A resposta é não.

No “discurso da dança moderna em seus anos iniciais”, “a purificação moral da humanidade, potencialmente, pode ser reduzida a um projeto eugênico”<sup>27</sup> (Ibid.). Os corpos que deveriam performar-a-nação através da dança eram brancos e, sobretudo, femininos. Afinal, a literatura científica e médica do século XIX tardio e início do século XX havia insistido na ideia de que o gênero masculino era racional e o gênero feminino era corporal. A difusão dessas teorias na cultura popular teria consolidado a ideia genérica de que “o homem sabe e a mulher corporifica”<sup>28</sup> (HEWITT, 2005, n.p.). Nesse vir-a-ser-nacionalista-messiânico, “a função da mulher reside em corporificar mais do que visualizar e imaginar ideias”<sup>29</sup> (Ibid.). O “corpo feminino”, portanto, passa a servir “como um veículo (...) para essa nova experiência de nação”<sup>30</sup> (Ibid.).

Uma das coreógrafas e dançarinas que se encarregou dessa missão nacionalista foi Isadora Duncan. A estética e os discursos de Duncan faziam jus a sua origem na dança clássica grega. Ela pretendia que sua técnica fosse um meio para fortalecer o corpo feminino branco através do qual nasceria o futuro racial e nacional dos Estados Unidos. No texto que se segue, Hewitt elabora questões a partir de um dos textos mais famosos de Duncan, “*The Dance of The Future*” [A Dança do Futuro], de 1903.

Evidentemente, questões estéticas e eugênicas estavam intimamente conectadas para Duncan, que argumenta que “não é apenas uma questão de arte de verdade, é uma questão de raça, do desenvolvimento do sexo feminino em direção à beleza e à saúde,

<sup>25</sup> “*The myth of American self-actualization through art and the myth of arts’ own systematic self-reconciliation (...) are linked in such a way as to suggest a historical and aesthetic idea of manifest destiny*” (HEWITT, 2005, n.p.).

<sup>26</sup> “*There is a natural affinity between the messianic mode of identity of a postcolonial America and the performativity of dance*” (HEWITT, 2005, n.p.).

<sup>27</sup> “*discourse of modern dance in its early years*”; “*the moral purification of mankind can potentially be reduced to a eugenic project*” (HEWITT, 2005, n.p.).

<sup>28</sup> “*men know and women embody*” (HEWITT, 2005, n.p.).

<sup>29</sup> “*the function of a woman lies in embodying rather than visualizing and figuring the idea*” (HEWITT, 2005, n.p.).

<sup>30</sup> “*the female body*”; “*serves as a vehicle (...) for this new experience of nation*” (HEWITT, 2005, n.p.).

do retorno à força original e aos movimentos naturais do corpo da mulher. É uma questão do desenvolvimento de mães perfeitas e o nascimento de crianças saudáveis e bonitas. A escola de dança do futuro está por se desenvolver e mostrar a forma ideal da mulher. Será, como foi, um museu da beleza viva do período” (...) a ideia de performar a nação, mais do que simplesmente denotá-la de forma mimética, atribui à criação estética uma função ideológica paralela à procriação física. Se a minha performance traz a nação à existência, e se a nação, nesta nova episteme, é corporificada, então minha dança se torna um exercício eugênico<sup>31</sup> (HEWITT, 2005, n.p.).

A busca por essa dança-do-futuro, capaz tanto de representar os Estados Unidos América quanto a raça branca (intimamente correlacionados nas falas de Duncan), era também uma oposição direta ao *jazz*. Estar diante da vivacidade desse ritmo e dança, frutos da diáspora africana, provocou intensa ansiedade entre uma boa parcela da elite branca estadunidense e europeia – seria ela indício de uma mudança nas hierarquias raciais e, portanto, uma ameaça à supremacia branca? (GORDON, 2016). Propor uma origem étnica grega para as danças brancas foi também uma tentativa de injetar nessas danças uma força ancestral análoga à do *jazz*, para que fosse possível combatê-lo com mais veemência. Ao mesmo tempo, Isadora Duncan também buscava afastar radicalmente sua prática da cultura popular, mantendo seu vínculo com a alta-cultura europeia. No artigo “Eu vejo a América dançando”<sup>32</sup>, Duncan manifesta explicitamente o seu racismo e sua oposição ao *jazz*:

me parece monstruoso que qualquer pessoa acredite que o ritmo do jazz expresse a América. O ritmo do jazz expressa o selvagem da África do Sul. A música da América será algo diferente. Ela ainda está por ser escrita... garotos e garotas de pernas longas dançarão ao som dessa música – não as convulsões de macaco do Charleston, mas uma grandiosa escalada ascendente<sup>33</sup> (DUNCAN apud HEWITT, 2005, n.p.).

Nesse texto, ela não apenas recusa que os corpos negros sejam considerados representantes dos Estados Unidos da América, como também afirma que eles não podem fazer parte do futuro. Corpos negros seriam representações anacrônicas de um passado primitivo e animal e, uma vez

---

<sup>31</sup> *Clearly, aesthetic and eugenic questions were closely linked for Duncan, who argues that “it is not only a question of true art, it is a question of race, of the development of the female sex to beauty and health, of the return to the original strength and to natural movements a woman's body. It is a question of the development of perfect mothers and the birth of healthy and beautiful children. The dancing school of the future is to develop and show the ideal form of woman. It will be, as it were, a museum of the living beauty of the period” (AODEI). (...) the idea of performing the nation, rather than simply denoting it in mimic fashion, entrusts to aesthetic creation an ideological function parallel to physical procreation. If my performance brings the nation into being, and if the nation in this new episteme is embodied, then my dance becomes a eugenic exercise* (HEWITT, 2005, n.p.).

<sup>32</sup> “I See America Dancing” (HEWITT, 2005, n.p.).

<sup>33</sup> “it seems to me monstrous for anyone to believe that the Jazz rhythm expresses America. Jazz rhythm expresses the South African savage. America's music will be something different. It has yet to be written... Long-legged strong boys and girls will dance to this music - not the tottering ape-like convulsions of the Charleston, but a striking upwards tremendous mounting” (DUNCAN apud HEWITT, 2005, n.p.).

que os Estados Unidos é um país-em-devir, uma nação-voltada-para-o-futuro, missionária dos destinos do mundo, os corpos negros precisariam ser retirados da cena.

O caráter pavorosamente panfletário de sua afirmação revela como ela estava dedicada a uma campanha de *marketing* para afirmar a necessidade de investimento em uma dança branca. Ainda que ela insistisse em sua dança como emissária da alta-cultura, seu gesto é guiado pelo mesmo tipo de fervor publicitário das empresárias de danças gregas e dos marketeiros das garotas glamurosas do operariado-de-guerra. A guerra era também cultural. Enquanto bombardeios destruíam países estrangeiros, essas campanhas construía imagens espectrais de mulheres como armas ideológicas destinadas a coreografar os territórios nacionais – mobilizando-os também contra inimigos internos.

No contexto da cultura popular, outras proposições coreográficas somaram forças para que os corpos femininos construíssem estéticas delirantes capazes de atuar como parte da máquina de guerra. A formação dos grandes centros urbanos – na passagem do século XIX para o XX – foi também responsável pela invenção de espaços coletivos de entretenimento (GORDON, 2016). Desde o princípio, a dança figurou como uma das principais atrações de *cabarets*, *vaudevilles*, *music-halls*, *revues* e *cafés-concerto*. A *chorus line* foi uma das formações coreográficas que se tornaram mais recorrentes nos palcos do entretenimento espetacular. Coreografias em *chorus line* são realizadas por um coro de pessoas que se desloca em uníssono, desenhando o espaço de forma precisa, num efeito estético tão festivo quanto militar. A companhia que fez da *chorus line* um fenômeno popular foi a *Tiller Girls*. Seus coros eram formados apenas por corpos femininos inicialmente coreografados por John Tiller, idealizador e gestor do grupo, (REILLY, 2013).

Antes de comandar as *Tiller Girls*, John Tiller nunca havia atuado com dança. Ele era empresário de uma indústria de algodão em Manchester, na Inglaterra, e possuía carreira militar, chegando a receber a patente de sargento. Segundo Kara Reilly (2013), depois de assistir a alguns espetáculos de teatro popular, John Tiller teria se dado conta de que seus conhecimentos administrativos e seu treinamento corporal militar lhe aparelhavam para coreografar números de dança de alta-precisão técnica e também gerir uma companhia artística. As *Tiller Girls* seriam portanto a confluência coreográfica da indústria e com o exército.

A companhia é fundada ainda no final do século XIX e seus primeiros ensaios ocorrem no espaço da antiga fábrica de algodão de Tiller, convertida em estúdio de dança (REILLY, 2013). Tiller também convida outras figuras do exército para trabalharem como coreógrafos de suas garotas ao longo dos anos de consolidação do grupo. Os treinamentos, que visavam o alcance de uma precisão corporal maquinal, eram brutais – os corpos das dançarinas ficavam cheios de

lesões e feridas nas pernas e nos pés. Apenas quando uma nova geração de dançarinas foi contratada, é que antigas integrantes do grupo passaram também desempenhar a função de coreógrafas.

Tanto no contexto das aulas de autodefesa feminina construídas a partir da Segunda Guerra, quanto nos estúdios de dança das *Tiller Girls*, mulheres foram aproximadas do treinamento militar. Nos treinos de autodefesa, contudo, ainda que de forma moderada, o treinamento militar oferecia às mulheres técnicas de combate – metodologias efetivamente marciais. As dançarinas de Tiller, em contrapartida, foram expostas aos aspectos mais arbitrários e estéticos da organização corporal e coreográfica militar – que nada têm a ver com habilidades de luta. Quando corpos femininos foram expostos ao mesmo tipo de prática física e organização espacial em coro dos militares, escancarou-se o caráter coreográfico e ornamental da tradição corporal do exército. Em outras palavras, ao se feminilizar, a movimentação do exército se revelou enquanto dança.

Tiller preferia recrutar mulheres sem nenhuma experiência em dança para sua companhia. Segundo o coreógrafo-sargento sua técnica era melhor incorporada por corpos sem nenhuma tradição de movimento (REILLY, 2013). Os dentes e as pernas das candidatas, contudo, eram rigidamente inspecionados. A despeito da violência que envolvia estar nesse trabalho, ele pagava melhor que o trabalho nas fábricas e, com o imenso sucesso dos espetáculos, mulheres da classe trabalhadora ganhavam a então impossível chance de viajar para diversas cidades do mundo. Entretanto, suas carreiras acabavam assim que se casavam ou que completavam 30 anos de idade, quando normalmente não possuíam nenhuma alternativa profissional.

Desde a sua fundação, trupes de *Tiller Girls* fizeram turnê pelo Estados Unidos da América, onde foram aclamadas, sobretudo na cidade de Nova York (REILLY, 2013). Um escritório e escola foram abertos por John Tiller na cidade, deixando sua direção sob uma de suas pupilas, Mary Read. A partir de então, várias trupes de *Tiller Girls* foram fundadas nos EUA, apresentando-se por todo o país e estrelando em inúmeros filmes de Hollywood. O sucesso estadunidense das *Tiller Girls* foi tamanho que é comum que se ignore que a companhia foi fundada na Inglaterra. Muitos críticos culturais – como Siegfried Kracauer, Herbert Ihering e mesmo Andrew Hewitt – descrevem o grupo como um ícone cultural estadunidense, uma representação perfeita da modernidade taylorista tão propagandeada internamente e no exterior.

Foi diante de uma apresentação das *Tiller Girls* – vista em 1927 em Berlim – que Siegfried Kracauer criou o conceito de “ornamento de massa”. As garotas de fato impressionaram o filósofo, na medida em que pareciam ser uma fotografia da ideologia de sua época. A “perda de agência” de cada uma das dançarinas em nome de “uma espécie de monstruosidade



mecânica”<sup>34</sup> (HEWITT, 2005, n.p.) seria a demonstração viva do desejo político de dissolver o indivíduo em um único ornamento totalizante.

Nas coreografias, afinal, as dançarinas mantinham-se a maior parte do tempo abraçadas umas às outras pela cintura, movendo as pernas de forma absolutamente sincronizada (REILLY, 2013). Conectadas e saltitando, desenhavam formações geométricas, lineares e precisas através do espaço. Esse coro tinha de oito a dezesseis dançarinas identicamente vestidas – normalmente com roupas que expunham suas pernas (*collants* ou saias curtas) – e, antes de cada apresentação, elas eram colocadas em linha e tinham uma a uma os rostos cobertos por maquiagem e as pernas pintadas e perfumadas. Havia a intenção de direcionar o olhar do público para as pernas das dançarinas, fazendo sua identidade se dissolver completamente na imagem de uma engrenagem de pernas brancas coordenadas.

A presença de corpos femininos *seminus* (como os das *Tiller Girls*) e *nus* (como em espetáculos de *strip-tease*) era uma possibilidade recente. “O nu como categoria social e política, como transgressão legal ou moral, mas também como espetáculo” (PRECIADO, 2020b, p. 73) eclodiu na Europa e nos Estados Unidos também na conturbada passagem do século XIX para o XX.

Somente a modernidade estilizou o nu feminino até transformá-lo em uma prática ao mesmo tempo codificada e mercantilizável. Embora existisse uma tradição pré-moderna do nu teatral, sagrado ou cômico, o *striptease* como exploração comercial do nu em um espetáculo público, como espetáculo que descobre o corpo, que o despe de forma progressiva e coreográfica diante do olhar de um público que paga por isso, aparece com a ética do pudor burguês e os novos espaços de consumo e entretenimento da cidade moderna: circos, teatros populares, *freak shows*, *music halls*, *café-concerts*, cabarés, *water shows*... É nesse contexto de ebulição da metrópole colonial e mercantil, em Londres, Paris, Berlim e Nova York, entre quadriláteros improvisados de boxe, acrobacias de trapézio e exposições de zoológicos humanos, onde surgem as práticas do *French Cancan* e do “*dishabillage*”, da dança exótica, do burlesco estadunidense, da extravagância, do *lap-dancing* ou do *table-dancing*. As primeiras performances que codificam o nu são fruto do deslocamento das técnicas de sedução das prostitutas nos bordéis para outros espaços de entretenimento urbano (Ibid., p. 73-74).

A complicada trajetória de elaboração da nudez espetacular também está profundamente marcada pela razão racista produzida nos discursos científicos de influência darwinista a partir do século XIX. Os primeiros corpos femininos nus vistos em larga escala pela sociedade ocidental não foram de mulheres brancas, mas de mulheres negras e indígenas expostas em ensaios fotográficos de revistas de antropologia e, ao vivo, em zoológicos humanos, feiras universais e exposições coloniais – um tipo de entretenimento popular altamente racista e

<sup>34</sup> “*lost their agency*”; “*a kind of mechanical monstrosity*”; “*mass ornament*” (HEWITT, 2005, n.p.).

exploratório que também era um modelo transnacional de negócios no período (GORDON, 2016).

Nos zoológicos humanos, grupos étnicos e culturais das mais distintas geografias (sobretudo de territórios coloniais) eram expostos ao olhar do público branco, europeu e estadunidense, como exemplares menos civilizados da espécie humana. Tratavam-se de exposições espetaculares itinerantes gigantescas que circulavam ao redor do mundo. Os empresários que se encarregavam de sua programação, no esforço de fazer seu empreendimento mais chamativo e cativante (e, portanto, mais vendável), organizavam verdadeiras *mis-en-scenes* coreográficas com as diferentes pessoas contratadas (por valores salariais baixíssimos) para serem expostas nessas feiras (BANCEL et al., 2011). Os corpos negros e indígenas nus, expostos nos zoológicos humanos, portanto, não eram vistos pela plateia branca apenas estáticos ou em movimentações cotidianas. Essas mulheres dançavam nuas para atender expectativas criadas em torno dos corpos e da sexualidade não-branca (GORDON, 2016).

Ao acostumar-se com esse tipo de espetáculo de dança, o público dos espetáculos populares passou a esperar sempre que os corpos de mulheres (inclusive brancas) se apresentassem despidos. “O gosto tanto pelo movimento agitado quanto pela carne exposta criou uma demanda que os *music-halls* precisavam atender a fim de atrair mais espectadores”<sup>35</sup> (GORDON, 2016, n.p.). A partir de então – para seguir tendo apelo comercial –, os figurinos das dançarinas da cena popular começam a diminuir de tamanho ou mesmo desaparecer.

Cabe dizer que muitas das dançarinas brancas dessa cena noturna eram também prostitutas. Portanto, elas também eram patologizadas como degeneradas pelas disciplinas científicas da época. A nudez espetacular que passou a lhes ser exigida não foi opressora para a maioria dessas artistas, ao contrário, teria gerado nelas uma sensação de maior liberdade para seus corpos e um tipo de estética coreográfica menos hipócrita. Ainda assim, as dançarinas brancas de *cabarets* se mantinham em uma situação de superioridade em relação às dançarinas negras e indígenas das feiras coloniais, dado que muitas dessas artistas brancas conquistaram fama considerável, conseguindo autonomia financeira e mesmo reconhecimento em algumas narrativas da história da arte. A maior parte das artistas não-brancas, por sua vez, mantiveram-se no anonimato, em condições laborais exploratórias e na miséria econômica (GORDON, 2016).

Ansiedades sobre raça e gênero eram diretamente traduzidas para os estudos científicos da época. A razão racista e a razão misógina foram desenvolvidas de forma imbricada nas teorias social-darwinistas. Disciplinas como a antropologia física e a frenologia – que buscavam

---

<sup>35</sup> “The taste for both agitated movement and bared flesh created a demand that music-halls needed to meet in order to attract more spectators” (GORDON, 2016, n.p.)

insistentemente associar comportamentos criminais a questões raciais – liam a prostituição como um desvio moral hereditário. A observação de características físicas do corpo de mulheres poderia, a partir de então, revelar uma suposta “propensão natural” à prostituição. Uma das características mais destacadas (e temidas) por esses estudos foi a da boca grande com lábios carnudos. Conforme Rae Beth-Gordon a boca aparecia “destacada em analogias médicas entre a histeria, a prostituição e a negritude”<sup>36</sup> (GORDON, 2016, n.p.). Para a autora, “a ameaça contida” na imagem da “boca bem aberta e dentes expostos está relacionada ao ato de devorar”<sup>37</sup> (Ibid.) – o medo da boca seria resultado de fantasias racistas sobre canibalismo.

Mulheres que se tornaram estrelas nos palcos de entretenimento popular foram narradas como “vorazes e poderosas” (Ibid.) – diante da nudez feminina, o olhar masculino também via o órgão sexual feminino como uma boca. Uma mulher, portanto, poderia ser uma temível “devoradora de homens”<sup>38</sup> (GORDON, 2016, n.p.). Os movimentos frenéticos dos corpos nus dessas dançarinas também eram temíveis, porque associados ao “orgasmo feminino: excitante, agitante e produtor de desconforto no espectador”<sup>39</sup> (Ibid.). Ou seja, a sexualidade feminina era percebida como uma força engolidora, enérgica e destrutiva.

A mulher figura uma unidade orgânica que promete engolir a totalidade cultural diante da racionalização moderna e masculina, mas a atratividade sexual dela potencialmente desempodera o espectador masculino, subjugando-o a essa totalidade mítica. Ela era, em termos arquetípicos, a sereia que só poderia ser ouvida às custas da própria vida do ouvinte. Assim, as respostas do século dezenove para a emergente cultura de massas, comumente escolhia a retórica de psicólogos de massa contemporâneos como Le Bon, segundo o qual a massa, ou a multidão, era feminizada e irracional. “Se a massa pode ser seduzida e conduzida como uma mulher,” o argumento segue, “suas formas culturais, em resposta, te seduzem e engolem como uma mulher”<sup>40</sup> (HEWITT, 2005, n.p.).

As *Tiller Girls*, entretanto, não eram ameaçadoras. Apesar de serem uma pequena multidão de mulheres seminuas dançando freneticamente, sua estética coreográfica não produzia no público masculino a inquietante sensação de correr risco de ser devorado. Segundo a

<sup>36</sup> “*underlined in the medical analogies of hysteria, prostitution and blackness*” (GORDON, 2016, n.p.).

<sup>37</sup> “*the threat contained*”; “*wide-open mouth and display of teeth has to do with the act of devouring*” (GORDON, 2016, n.p.).

<sup>38</sup> “*man eater*” (GORDON, 2016, n.p.).

<sup>39</sup> “*female orgasm: exciting, agitating, and producing discomfort in spectators*” (GORDON, 2016, n.p.).

<sup>40</sup> *Woman figured an organic unity that promised an engulfing cultural totality in the face of modernist, masculine rationalization, but her sexual allure potentially disempowered the male viewer, subjugating him to that mythic totality. She was, in archetypal terms, the siren that one could hear only at the cost of one's life. Thus, nineteenth-century responses to emergent mass culture often pick up the rhetoric of contemporary mass psychologists such as Le Bon, according to whom the mass or mob was feminized and irrational. “If the mass can be seduced and led like a woman,” the argument would go, “its cultural forms might in turn seduce and engulf you like a woman”* (HEWITT, 2005, n.p.).

compreensão de Andrew Hewitt, esse efeito tranquilizador viria da substituição da figura da “mulher” pela figura da “garota” – “o corpo da mulher representa, na formatação da cultura popular, aquilo que nos mostra mais do que podemos aguentar – a Garota não mais oferece essa ameaça”<sup>41</sup> (HEWITT, 2005, n.p.). Deixe-me desenrolar as diferenças entre esses arquétipos femininos com alguma calma.

Creio ser importante pontuar que as performances das *Tiller Girls* não utilizavam máquinas para produzirem efeitos de ilusão de óptica. Eram os próprios corpos das garotas que se comportavam como máquinas construindo juntos a imagem de uma imensa engrenagem. Não havia truque. Diferente dos espetáculos de Wagner, cuja atmosfera intoxicante era produzida pelos efeitos fantasmagóricos de máquinas ocultadas da visão do público<sup>42</sup> (BUCK-MORSS, 2018), as coreografias das garotas de Tiller deixavam tudo exposto. A impressão de que aqueles corpos-performando-máquinas eram inofensivos também tem a ver com o fato deles não produzirem efeitos mágicos. Diferente das mulheres, que são místicas feiticeiras sedutoras, as garotas apenas trabalhavam com precisão.

Nunca havia apenas uma garota em cena. Elas não existiam sozinhas. Garotas são peças coordenadas de uma mesma engrenagem. Diferente da mulher, elas não agem para dar vazão ao seu desejo sexual. Elas não têm desejo. A motivação para agirem não é individual, não está em seus corpos. O que impulsiona as garotas a dançar é o ato de fazer mover um mecanismo coletivo. Sua dança significa “trabalho, e não jogo (sexual)”<sup>43</sup> (HEWITT, 2005, n.p.). Garotas dançam para fabricarem a si mesmas como garotas. A fileira-de-garotas-abraçadas-e-pululantes dissolve o medo da aterradora multidão-feminina por serem puramente ornamentais. Ao apresentar “a massa” como um frívolo adorno facilmente manipulável, “a massa” deixa de parecer uma bomba-relógio na iminência de uma explosão violenta.

Lembremos que foi através de uma estratégia parecida que o esforço de guerra estadunidense encontrou uma estética e um discurso capazes de produzir uma imagem não-ameaçadora do operariado feminino. As operárias também não foram apresentadas como mulheres, mas como garotas. Figuras ingênuas e sem densidade, disponíveis a servirem como elemento decorativo para uma sociedade masculina e, portanto, jamais interessadas em tomar o mercado de trabalho das mãos dos homens. As garotas-glamurosas-da-guerra também não eram individualizadas como sujeitos – eram um produto serial industrial-militar. Além de

---

<sup>41</sup> “*the body of woman serves in popular cultural form as that which show us more than we can handle - the Girl no longer poses that threat*” (HEWITT, 2005, n.p.).

<sup>42</sup> No capítulo anterior, discorro sobre a importância dos efeitos delirantes espetaculares produzidos pela engenharia teatral e cinematográfica para o regime nazista.

<sup>43</sup> “*work not (sexual) play*” (HEWITT, 2005, n.p.).

produzirem armas, elas também produziam a si mesmas como garotas. No seu caso, contudo, não através de coreografias-em-unísono, mas de peças de *design* gráfico padronizadas e reproduzíveis. As garotas-da-guerra já nasciam enquanto cópias-de-si-mesmas: infinitamente duplicadas para ornamentarem páginas de jornal e paredes de fábricas, oficinas e terminais de ônibus.

Parece-me fundamental pontuar que o fato da garota ser a elaboração cultural de um corpo-feminino-sem-desejo-próprio não poupava as mulheres-que-performavam-garotas de serem alvo do desejo masculino. Inclusive o não-desejo das garotas mais das vezes aumentava o interesse sexual dos homens. As garotas, como objetos ornamentais obedientes, pareciam disponíveis a cumprir um papel de servidão numa economia sexual masculina. Mais do que um projeto específico de algum país, as garotas foram uma arma ideológica masturbatória transnacional.

Conforme Reilly (2013), Hitler era um grande admirador das *Tiller Girls*, descritas por ele como “dançarinas arianas (...) fantásticas” (REILLY, 2013, n.p.). Ele reconhecia as garotas como armas ideológicas. As garotas, afinal, faziam do corpo da mulher branca uma promessa de eficácia social-industrial e de beleza apaziguadora-servil. Garotas profetizavam um futuro feliz, integrado e autopropulsor para a raça branca. Foi em 1928, um ano depois da apresentação das *Tiller Girls* vista por Kracauer em Berlim (ainda durante a república de Weimer), que criou-se as *Hiller Girls* – uma cópia alemã da companhia inglesa (SCALLY, 2017). As *Hiller Girls* não apenas mantiveram-se ativas, como desempenharam um papel de destaque na máquina delirante do Terceiro Reich – nos palcos e na indústria cinematográfica. Segundo Jenny Hiller, uma das *Hiller Girls*, Hitler foi plateia dos *shows* apenas ocasionalmente, mas outras figuras do alto-escalão nazista, como Joseph Goebbels, estavam sempre presentes. A dançarina não tem dúvidas de que o principal interesse do público pelos números coreográficos era masturbatório. Ela se lembra de como “Goebbels era um mulherengo” e de como tinham “homens na plateia que não conseguiam aplaudir o ato porque suas mãos estavam em outro lugar”<sup>44</sup> (HILLER apud SCALLY, 2017, n.p.).

A função masturbatória dos espetáculos de exibicionismo do corpo feminino não pode ser menosprezada. Houve direto investimento corporativo, estatal e militar para que fossem produzidos espetáculos (presenciais e audiovisuais) e peças impressas de *design* que servissem de estimulante sexual para as tropas. Se a linguagem do *strip-tease* data do século dezenove tardio, é apenas na Segunda Guerra Mundial que esse tipo de espetáculo é efetivamente

---

<sup>44</sup> “Goebbels was a ladies’ man”; “men in the audience who weren’t able to applaud the act because their hands were elsewhere” (HILLER apud SCALLY, 2017, n.p.).

popularizado, por ter sido financiado e produzido por organizações militares. “Antes censurado, o *strip-tease* será imposto pelo exército na Inglaterra” (VIRILIO, 2005, p. 53). Para Paul Virilio, o *strip-tease* – esse espetáculo em que mulheres tiram a roupa coreográfica e paulatinamente – se assemelha ao jogo cinematográfico. Produz no espectador a sensação de controlar visualmente o objeto exibicionista, na medida em que se baseia em um tipo invasivo de regime visual que adentra o objeto exibicionista em sua intimidade. Tanto que, com o desenvolvimento do cinema, o *strip-tease* cedo foi convertido em linguagem audiovisual pornográfica.

Assim como o soldado, a dançarina que se despe em cena torna-se um filme para os que a observam, tirando lentamente as peças de roupa como se desenrolam as seqüências, os movimentos lascivos desempenhando o papel de fusão das imagens e a música de fundo servindo como trilha sonora. Essa relação se torna ainda mais clara nos estabelecimentos em que o corpo nu é isolado numa gaiola de vidro funcionando como “tela” entre a dançarina e os clientes, desta vez armados com máquinas fotográficas ou câmeras disparadas à queima-roupa (...) (VIRILIO, 2005, p. 53-54).

O olhar masculino para o corpo feminino que se despe se assemelharia ao olhar do soldado para o território que está sendo invadido. Investir em um tipo de prazer visual no qual o olhar masculino sente dominar o corpo feminino também estimularia o prazer conquistador dos soldados. A tela (real ou imaginária) que separa o público do corpo feminino que se despe, permite que ele seja espectralizado e que, em consequência, seja tranquilamente consumido visualmente como um objeto<sup>45</sup>. Há, portanto, um paralelismo óbvio entre a forma como o olhar masculino observa o corpo feminino através da mediação de uma tela e a forma como o olhar militar observa os corpos inimigos através das janelas dos aviões e das máquinas de visão<sup>46</sup>.

Assim que a tecnologia fotográfica se desenvolveu, não tardou para que corpos femininos fossem fotografados e que suas imagens fossem impressas para fins comerciais em veículos como jornais e revistas, mas também em materiais gráficos ainda mais baratos, populares e vernaculares, como o cartão-postal. Depois da guerra franco-prussiana de 1870, “a indústria do cartão-postal inaugurou o transporte da fotografia: imagens mediatas, e não mais imediatas, com frequência anônimas, populares e baratas” (Ibid, p. 43). O próprio modo de circulação dos cartões-postais se baseia em uma confusão entre o público e o privado altamente propícia para o compartilhamento de conteúdos pornográficos. Apesar da imagem e do texto de um cartão-postal estarem expostas (circularem sem envelope), ele é enviado para algum endereço privado:

---

<sup>45</sup> Tratarei melhor da organização do prazer visual masculino no regime escópico do cinema industrial no próximo subcapítulo.

<sup>46</sup> Descrevi com mais cuidado a desrealização do território inimigo e, portanto, da morte, nas ações militares como efeito colateral das tecnologias de visão da guerra, no subcapítulo 3.2 e 2.2.

indica o compartilhamento de uma experiência singular para alguém de seu círculo íntimo. Postais, sobretudo, são uma memória recortada de algum lugar. Sendo a imagem do postal uma paisagem, uma obra de arte, ou um nu feminino, ela sempre comunica ao destinatário algum tipo de “propaganda nacionalista” (VIRILIO, 2005, p. 43). As mulheres e as garotas do exibicionismo popular, quando transformadas em cartões-postais (e outros tipos de material impresso como calendários, quadrinhos eróticos e campanhas publicitárias) eram tratadas como parte do território-nacional, servindo tanto para ativar a máquina delirante da guerra, quanto para movimentar lucros por meio do turismo sexual.

Nos cartões-postais da França, por exemplo, recorrentemente figuravam “fotografias e desenhos das atrizes francesas de cabaré e *vaudeville* do início do século XX” (PRECIADO, 2020b, p. 66) – produzindo um *marketing* da França como um país extremamente erótico, habitado por mulheres sedutoras e sexualmente ativas (GORDON, 2016). “As primeiras *pin-ups* estadunidenses, realizadas por Charles Dana Gibson, eram na realidade variações” dessas imagens eróticas francesas, das quais aos poucos os norte-americanos buscaram se distanciar, para que conseguissem encontrar uma “glamourização visual da feminilidade estadunidense que fizesse frente aos modelos europeus” (PRECIADO, 2020b, p. 66). Enquanto as imagens francesas representavam mulheres, as *pin-ups* eram garotas “de corpo carnudo e aspecto infantil” (Ibid., p. 67). Durante a “Primeira e a Segunda Guerra Mundiais”, o “próprio Exército estadunidense” financiou e organizou a distribuição (que contou com o apoio do serviço nacional de correios) de imagens de *pin-ups* e outras fotografias eróticas femininas “como material de ‘apoio estratégico para as tropas’, segundo uma definição do governo” (Ibid., p. 23).

Hugh Hefner concebeu a estética das fotografias de corpos nus femininos que compunham as páginas da revista Playboy dando sequência à tradição visual e cultural das *pin-ups*. “O primeiro número da revista Playboy apareceu nas bancas estadunidenses em plena Guerra Fria, em novembro de 1953” (Ibid., p. 21) e teve um sucesso de vendas imediato, conquistado sobretudo através de uma jogada genial de especulação financeira, a saber: em 1949, a então desconhecida Marilyn Monroe posou nua pelo preço de 50 dólares para uma “companhia de calendários e posters de *pin-ups* de Chicago” (Ibid., p. 23). Quatro anos depois, a atriz já havia ganhado fama e destaque em Hollywood. Hefner comprou as imagens “por um preço módico” – a companhia “havia deixado de distribuir a fotografia do nu de Monroe por correio por medo de se ver acusada de obscenidade” (Ibid., p. 23).

No imediato pós-guerra, o empenho corporativo e estatal que antes havia financiado a produção e a circulação de material pornográfico voltou-se para a “reconstrução da família

heterossexual” (PRECIADO, 2020b, p. 24), passando a entender o conteúdo masturbatório que eles mesmos tinham erigido, como perigoso. Antigas leis antiobscenidade foram recuperadas e o serviço nacional de correios, ao invés de servir como “um sistema de comunicação descentralizado e democrático”, foi transformado em “um aparato de censura e vigilância” integrado a “uma rede estatal de controle da circulação e difusão de informação” (Ibid., p. 24).

Hefner optou por desafiar essas leis para levar adiante sua estratégia de *business* sexual. Ele apostou que o impacto de mercado da Playboy seria tão estrondoso que uma eventual tentativa estatal de conter a revista seria desmobilizada. Seu plano funcionou. A primeira edição da Playboy “provocou a venda inesperada de 54 mil exemplares”, “o que bastou para cobrir custos e financiar um segundo número” (Ibid., p. 22-23). Para que a revista fosse imediatamente sedutora, Hefner manipulou o tratamento das fotografias de Monroe a serem impressas. Ou seja, a atração por aquela peça de *design* gráfico não se dava apenas “pelo uso de uma fotografia de um nu humano (...), mas pelo emprego da diagramação e da cor e pela transformação da imagem em uma página dupla central” (PRECIADO, 2020b, p. 25). Hefner entendia perfeitamente como usar as máquinas de visão a seu favor – propositalmente investindo em sua capacidade de manipular o real para produzir efeitos psicotrópicos intoxicantes. O que a Playboy desenvolveu, na visão de Paul B. Preciado, foi “uma nova forma de gozo sem sexo direto”, baseada em “um tipo de prazer virtual concebido pela conexão do corpo com um conjunto de técnicas da informação” (Ibid., p. 149).

A conexão com as *pin-ups* não se encerrou no uso da foto de Marilyn Monroe – que, como já dito, havia sido feita por uma companhia especializada na criação dessa estética. “Alberto Vargas, um dos artistas *pin-up* mais ativos da época, trabalhou com exclusividade para Playboy desde 1957”, desenvolvendo uma estética de diagramação das fotografias baseada em “cores saturadas e (...) contornos bem definidos (...) que conferiam” às fotografias de mulheres “um aspecto quase tridimensional e hiper-realista” (Ibid., p. 66-67). A estética da Playboy se esforçava por “transformar cenas da ‘vida cotidiana’ de qualquer ‘garota americana’ em imagens coloridas meticulosamente encenadas e concebidas para a reprodução mecânica e distribuição em grande escala” (Ibid., p. 67). Ao seguir a tradição visual das *pin-ups*, a Playboy também investiu na garota e não na mulher como personagem feminina a ser produzida como imagem-para-consumo-masturbatório.

Portanto, ao lado das Rosies (as garotas-glamurosas-do-operariado-de-guerra), das *Tiller Girls* e das *pin-ups*, estão as *Playmates* [Parceiras de Jogo] (garotas da Playboy). Juntas, essas personagens (tão diversas quanto idênticas) revelam a importância que a “garota” teve como arma ideológica de consolidação capitalista ao longo do século XX. Considerando que as



garotas da Playboy foram inventadas após os grandes conflitos mundiais, fica evidente que manter as mulheres na função social de ornamento decorativo seguiu sendo um importante aparato de estruturação delirante do poder. Durante a Guerra Fria<sup>47</sup>, quando se urgia produzir uma nova cotidianidade heterossexual nos Estados Unidos, a garota da *Playboy* serviu como um “um agente anônimo de ressexualização da vida cotidiana” (PRECIADO, 2020b, p. 63).

Afinal, as edições da Playboy que se seguiram não contavam mais com ensaios sensuais de figuras famosas como a Marilyn Monroe. As fotografias passaram a ser de corpos femininos nus absolutamente desconhecidos. Com isso, Hefner pretendia provocar “o efeito da garota da porta ao lado” (HEFNER apud PRECIADO, 2020b, p. 64). O raciocínio era mais ou menos assim: se as garotas eram agentes anônimas que trabalhavam para produzir excitação masculina cotidiana, elas poderiam ser qualquer pessoa, inclusive sua vizinha. A partir de então não apenas as garotas da cena espetacular, mas qualquer corpo-lido-como-feminino, podia ser tratado como objeto exibicionista, como ornamento masturbatório. Nas palavras de Hefner: “Na realidade, estamos rodeados de *playmates* potenciais: a nova secretária do escritório, a bela com olhos de coelhinha que ontem se sentou para comer bem ali na frente, a encarregada da loja favorita onde compramos nossas camisas e gravatas” (HEFNER apud PRECIADO, 2020, p. 64).

Na edição de 1955 da Playboy, a garota que ocupou a página-dupla de destaque da revista foi Janet Pilgrim, que não apenas trabalhava como secretária nos escritórios da companhia, como era amante de Hefner. Conforme memórias do próprio Hugh Hefner, ela teria aceitado posar para a revista “em troca de que ‘o chefe comprasse uma máquina automática de imprimir endereços para facilitar suas tarefas’” (PRECIADO, 2020b, p. 64). Na perspectiva de Preciado, o diretor da Playboy estava efetivamente remodelando os modos operacionais do capitalismo, esfumando as fronteiras “entre trabalho e sexo” e “entre público e privado” (Ibid., p. 65). Mais do que isso, a Playboy teria dado início às “práticas laborais que acabariam se transformando em habituais no neoliberalismo de finais do século XX” (Ibid., p. 64-65).

“Finalmente, em 1958, fechando o círculo da exibição da interioridade privada”, a Playboy de fato expande ainda mais o seu projeto ideológico, convocando ampla participação pública na campanha “Fotografe sua própria *playmate*” – na qual leitores deveriam fazer “de suas casas e escritórios estúdios improvisados onde descobririam estrelas desconhecidas” (Ibid., p. 73). Ou seja, homens foram intimados a transformarem toda e qualquer mulher ao seu redor em

---

<sup>47</sup> Nesse momento, chamarei a Guerra Civil Mundial de Guerra Fria (ao contrário do que propus ao longo do capítulo anterior), porque a narrativa está centrada nos Estados Unidos da América. Como esse país serviu de central mandatária do terror em outros territórios, terceirizando a violência, no solo nacional estadunidense, a Guerra foi de fato sentida como Fria.

objeto exibicionista, buscando convencê-las a posar para eles em seus ambientes privados e enviar as fotos para publicação em uma revista de tiragens exorbitantes.

O “efeito da garota da porta ao lado” (HEFNER apud PRECIADO, 2020b, p. 64) não era produzido somente através da escolha de modelos anônimas da classe trabalhadora, mas também através de uma cuidadosa elaboração do cenário no qual essas fotos eram tiradas. As garotas eram fotografadas como se estivessem sozinhas, sem perceberem a presença da câmera. Nessas imagens o “olho masculino, ao mesmo tempo sujeito da representação e (pelo menos idealmente) receptor universal da imagem pornográfica, é cuidadosamente extirpado do espaço da representação fotográfica” (Ibid., p. 70).

O prazer masculino de olhar sem ser visto dominava os códigos visuais nas reportagens fotográficas da Playboy: as imagens colocavam o leitor no lugar de *voyeur* que, através de um olho mágico, uma fresta de uma janela, conseguia acessar um espaço até então privado. A quarta parede do espaço doméstico havia sido derrubada e, em seu lugar, foi colocada uma câmera. A revista proporcionava ao olho coletivo masculino acesso visual à intimidade feminina cuidadosamente coreografada. As fotografias mostravam mulheres que, sem ter consciência de serem observadas, realizavam ações cotidianas (...) A simplicidade das suas ações, o gesto inconsciente infantil de seus rostos eram diretamente proporcionais à estupidez contida no olhar masculino, o recurso boboca e *naif* no qual se apoiava o mecanismo visual masturbatório da Playboy. Não havia nenhuma ameaça, nenhum risco. O dispositivo masturbatório era repetido uma vez ou outra como um ritual que vinha acalmar as ansiedades masculinas frente à transformação social. A necessidade de assegurar o mecanismo masturbador e de evitar desejo homossexual fazia com que o olhar sempre fosse unidirecional. Nunca havia homens acompanhando as mulheres representadas. Estabelece-se assim uma rigorosa segmentação entre o sujeito e o objeto do olhar. O *voyeur* só podia ser masculino, o objeto de prazer visual só podia ser feminino (PRECIADO, 2020b, p. 52-53).

Enquanto as garotas de *Tiller* tiravam as máquinas-reais de cena fazendo com que seus corpos-orgânicos se comportassem como máquinas – revelando o trabalho capitalista como pura produção energética autopropulsora e despropositada –, as garotas da *Playboy* se colocavam diante de máquinas para fingir que máquinas não existiam, buscando transformar seus corpos em idílicos acontecimentos espontâneos, em pura organicidade inocente – o que revela um novo trabalho capitalista de produção de lucro através da mentira infantil e da esquizofrenia erótica.

A construção do prazer visual masculino apoiada em colocar o público no lugar do *voyeur* é anterior à Playboy. Basta lembrar como a linguagem coreográfica do *strip-tease* somente nasceu a partir da tradição da nudez espetacular dos zoológicos humanos. Nos zoológicos humanos os corpos de homens e mulheres negros e indígenas eram apresentados em *stands* étnicos que mimetizavam como seriam suas terras natais. O tipo de espetáculo produzido nesses

contextos não se voltava para a plateia. O interesse por esses *shows* étnicos se baseava na fantasia de que o público branco tinha que ver-sem-ser-visto para que fosse "transportado" para alhures, acessando supostas formas de vida autênticas – não manipuladas pela interferência civilizacional.

O primeiro espetáculo de *strip-tease* performado em um palco, “*Le Coucher d’Yvette*” [A Hora de Dormir de Yvette], aconteceu em 1894, em Paris, e foi produzido como uma “vinheta do interior doméstico” (PRECIADO, 2020b, p. 75). Em cena, o público assistia a Yvette (personagem performada por Mlle. Lidia<sup>48</sup>), no seu quarto, tirando a roupa antes de se deitar na cama para dormir. Trata-se do mesmo tipo de fórmula fetichista que sustentava a cena espetacular dos zoológicos humanos: um público masculino que quer olhar-sem-ser-visto, buscando acessar o *habitat* feminino autêntico no qual o erotismo de uma garota pode ser capturado em sua forma íntegra – anterior a qualquer interferência masculina.

Se o passado do dispositivo de visão voyeurista da Playboy estava nesses espetáculos modernos, seu futuro foram os *reality shows*. A Playboy desempenhou a “missão estratégica” de “levar o espetáculo etnográfico até a era da comunicação de massas, atuando como elo entre o circo do século XIX e o *reality show* televisivo” (PRECIADO, 2020b, p. 217). A vinculação entre a Playboy e o *reality show* não é uma especulação filosófica: de fato, o primeiro *reality show* da história da televisão aconteceu em 1959 na Mansão Playboy.

“A Playboy era muito mais que papel e Garotas nuas” (Ibid., p. 11). O empreendimento alavancou uma vasta “produção arquitetônica multimídia”, consolidando um “modelo de utopia sexual, pós-doméstica e urbana” intensamente divulgada “por meio de uma disseminação midiática sem precedentes” (Ibid., p. 15). Hugh Hefner criou uma constelação operacional que ia da “imprensa até as mansões de Chicago e Los Angeles, passando pelos clubes, os hotéis, as agências de viagens, o *merchandising*, os programas de televisão, o cinema, o vídeo, a internet e o videogame” (Ibid, p. 15).

A “estrutura voyeurista do campo visual” foi materializada em complexos arquitetônicos desenhados pela empresa – capazes de dar concretude material para as ideologias propagadas pela revista. A Mansão Playboy de Chicago, justamente, foi um desses espaços. Os cômodos da mansão eram equipados com inúmeros “dispositivos de vigilância e transmissão audiovisual”, “destinados à filmagem e projeção de filmes” (Ibid., p. 53). Hugh Hefner, que morava na mansão, tinha acesso às imagens de todas as câmeras, transmitidas por televisores

---

<sup>48</sup> Mlle Lidia, como nos conta Rae Beth Gordon (2016), antes de ser a pioneira da linguagem do *strip-tease*, já era uma artista conhecida dos café-concertos parisienses enquanto “cantora epilética”, um gênero de entretenimento justamente baseado na performance artificial do comportamento coreográfico e vocal de uma histerica.

dispostos em seu quarto, permitindo a ele migrar de uma imagem a outra através de comandos dados para sua cama giratória. Muitas das fotografias que vieram a ser publicadas na revista foram tiradas de imagens dessas câmeras, selecionadas pelo próprio Hefner.

Se nos lembramos que esse complexo arquitetônico foi erigido em plena Guerra Fria – quando se estabelecia o pancinema transpolítico (VIRILIO, 2005) em escala global<sup>49</sup> –, o trabalho de Hefner teria sido o de erotizar intensamente a máquina de visão, transformando os dispositivos de espionagem em artefatos destinados ao prazer masculino. A

Playboy inventa o confinamento e a vigilância televisiva como condições da produção de prazer. Nesse sentido, a pornotopia Playboy, ao mesmo tempo domesticidade multimídia e circo sexual, prenuncia os espetáculos públicos de confinamento que caracterizam as formas contemporâneas do consumo televisivo (PRECIADO, 2020b, p. 218).

Nesse projeto, tanto “as arquiteturas corporativas e midiáticas do capitalismo tardio, como o escritório ou o *set* televisivo” se aliaram às “arquiteturas de reclusão e refúgio típicas da Guerra Fria, como o interior doméstico ou *bunker*” para se transformarem em “máquinas sexuais” (Ibid., p. 133).

O projeto de Hugh Hefner aconteceu ao mesmo tempo em que havia um empenho mercadológico na promoção de um estilo de vida doméstico, consumista e agressivamente feliz (COLOMINA, 2006) – “a casa unifamiliar e o automóvel, a masculinidade e a feminilidade do pós-guerra são embalagens estandardizadas que respondem a um mesmo processo de industrialização” (PRECIADO, 2020b, p. 38). A “casa suburbana”, como já vimos, foi construída como “uma fábrica descentrada de produtos de novos modelos performativos de gênero, raça e sexualidade” (Ibid., p. 38). É no processo ciborgue de habitar essas casas que se concretiza a ideologia da “família branca heterossexual” como “uma potente unidade econômica de produção e consumo” que se torna “matriz do imaginário nacionalista estadunidense” (Ibid., p. 38). A Playboy se opunha ferozmente a esse modelo.

Planejar e construir espaços arquitetônicos pós-domésticos, avessos ao modelo da casa suburbana, foi o meio encontrado por Hugh Hefner para produzir alternativas políticas, sociais e econômicas para o homem branco, urbanita e heterossexual – que o livrassem da necessidade do casamento. Hefner encarou a missão de “retirar o homem da célula reprodutiva suburbana”, sem que isso implicasse em sua identificação com “‘vícios antiamericanos’ de

---

<sup>49</sup> O pancinema transpolítico ocorreu durante a Guerra Civil Mundial, por meio da pulverização e domesticação de dispositivos audiovisuais e sistemas de telecomunicação. Abordo o tema com cuidado no subcapítulo anterior.

homossexualidade e comunismo”, realizando, para isso, “uma defesa a qualquer preço da heterossexualidade e do consumo” (PRECIADO, 2020b, p. 38).

A Playboy foi também uma reação aos movimentos feministas, que naquele momento se dedicavam a romper com o aprisionamento feminino na célula familiar heterossexual. Hefner, se adianta para construir uma utopia político-sexual protagonizada por homens suficientemente fortalecidos para que uma potencial autonomia sexual feminina não lhes ameaçasse – ele não estaria solteiro por rejeição, mas por opção e as mulheres lhe interessariam apenas enquanto presas sexuais. Tratava-se, assim, de um projeto dedicado a “fabricar uma masculinidade mítica capaz de suportar a crise da heterossexualidade no século XX e de fazer frente às ameaças da liberação feminina e da utopia transgênero” (Ibid., p. 216).

Nesses interiores pós-domésticos incubava-se o novo sujeito soberano capitalista: o *playboy*. Diferente do marido heterossexual, que exerce soberania na vida pública para depois retornar ao ambiente doméstico gerido pela esposa, o *playboy* exerce sua soberania atraindo e descartando presas femininas, extraindo lucro de sua própria sexualidade e operando sozinho seu apartamento-de-solteiro convertido em central-operacional.

A masculinidade do *playboy* se constrói mediante um cuidadoso exercício de teatralização no qual as técnicas de encenação e os elementos do cenário são tão importantes quanto a psicologia interior. A Playboy rechaça a visão naturalista da masculinidade e advoga por uma masculinidade construída, efeito de um conjunto de tecnologias da Imagem e da informação. (...) A cobertura é o centro de operações que permite o deslocamento do soldado/marido para o espião/amante (Ibid., p. 42).

Inúmeras matérias da revista se dedicavam a temas como arquitetura e decoração de interiores. Produzir o *habitat* do *playboy* era o meio de tornar possível essa utopia. A revista afirmava que a casa do *playboy* deveria ser transformada em uma máquina sexual, capaz de “introduzir (...) tantas mulheres quantas fossem necessárias para satisfazer os desejos sexuais do solteiro”, o que era facilitado com o consumo de peças de *design* lúdicas, flexíveis e funcionais capazes de manter, no ambiente doméstico, “a múltipla funcionalidade do espaço aberto”<sup>50</sup> (PLAYBOY apud PRECIADO, 2020b, p. 91). A casa-máquina do solteiro deveria ser capaz não apenas de introduzir mulheres em seu interior, mas também de se livrar delas. Na compreensão de Paul B. Preciado, o “programa antidomesticidade feminina proposto pela Playboy” se apoiava nas seguintes etapas – “primeiro, desfazer-se das mulheres depois do sexo;

---

<sup>50</sup> Entre os *designers* responsáveis pela criação desse mobiliário utópico destaque Ray e Charles Eames, citados no subcapítulo 3.1. Os dois irmãos, lembremos, começaram sua carreira de sucesso criando mobiliário militar, passando pelo *design* de ambientes suburbanos *high-tech* e, agora, também atuando para os maquinários e funcionais ambientes pós-domésticos da Playboy.

segundo, eliminar seus rastros; e terceiro, impedi-las que voltem a se instalar na cozinha (até essa época seu quartel-general caseiro)” (PRECIADO, 2020b, p. 94). Amparado por seu apartamento, o solteiro deixa de ser “um futuro marido para se transformar em um sedutor em série assistido tecnicamente em uma tarefa incessante de caça e limpeza”, afinal, “mais do que como um simples sedutor espontâneo”, o *playboy* “é apresentado como um agente duplo, um espião ou um meticuloso assassino em série” (Ibid., p. 94).

Hefner concretizou a utopia *playboy* não apenas construindo uma casa para essa nova personagem masculina, mas também transformando o prazer hedonista do *playboy* em trabalho. O “espaço pós-doméstico do *playboy* se caracteriza por ser um nicho tecnificado a redes de comunicação, dedicado à produção de prazer = trabalho = ócio = capital” (PRECIADO, 2020b, p. 92). Textos da revista, inclusive, chegaram a propor orgulhosamente que haviam criado um outro tipo de trabalhador – o “trabalhador horizontal”. Ele não era o fracassado homem da classe trabalhadora que precisava trabalhar de pé, ganhando mal por um serviço que não lhe dava nenhum prazer. O *playboy*, ao contrário, extrairia lucro mesmo estando deitado em sua cama, a partir da comercialização de sua própria intimidade e prazer.

Se a garota é um produto seriado e ideológico importante para a sustentação do capitalismo ao longo do século XX, o *playboy* se erige como seu duplo. Ambos – a garota e o *playboy* – possuem como uma de suas principais características a juventude. O *playboy*, “atleta de interior e malabarista de tensões morais”, nada mais é do que “uma variante da nova figura do consumidor apolítico criado pela sociedade da abundância e da comunicação do pós-guerra: o *teenager*” (Ibid., p. 58):

O economista Eugene Gilbert cunhou a noção de “*teen-ager*” nos anos 1940 para descrever um novo segmento demográfico do mercado de consumo: o importante do adolescente não é a sua idade, mas a sua capacidade de consumir sem restrições morais. 1942, o sociólogo Talcott Parsons cunhou o termo “cultura juvenil” para indicar um conjunto de novas práticas sociais características desses adolescentes consumidores de música, álcool, drogas, que escapavam durante alguns anos das restrições da moral suburbana da família e do trabalho. A explosão da natalidade do pós-guerra havia formado um bloco de 10 milhões de jovens consumidores que, graças à educação e à prosperidade econômica das classes médias estadunidenses, se perfilava como um objetivo mercantil sem precedentes. O garoto adolescente branco e heterossexual era o centro de um novo mercado cultural organizado em torno das práticas da vida universitária, do *jazz* e do *rock and roll*, do cinema, dos esportes, dos carros e das garotas. Ainda livre das amarras do casamento, dotado de um poder aquisitivo e pela primeira vez dono de seu corpo (ainda não reclamado pelo Estado para novas guerras) o *teenager* é o consumidor ideal da nova imagem pornográfica e do novo discurso sobre a masculinidade urbana desenvolvido pela revista. (...) Enquanto os adolescentes das classes baixas, ou afro-americanas, privados de poder aquisitivo, serão representados como criminosos em potencial, o *teenager* branco de classe média (de qualquer idade!) poderá aspirar a se transformar em um autêntico *playboy* (Ibid., p. 58-59).

Diferente da garota – que é imediatamente substituída por outra ao envelhecer –, ao *playboy* foi conferida a juventude eterna. A nova soberania masculina capitalista deixa de ser a do patriarca para se transformar na do consumidor irresponsável. O próprio Hugh Hefner foi um exemplo paradigmático daquilo que seria o *playboy* – todos os dias vestindo pijamas, deitado em sua cama, na qual não dormia pois se mantinha acordado sob efeito de anfetaminas, trabalhava sem parar para que toda a vida ao seu redor pudesse ser capitalizada. Ele chegou a produzir a própria morte como mais um ato de encenação ideológica: mesmo nunca tendo conhecido sua "primeira garota", a Marilyn Monroe, ele comprou, por 75 mil dólares, uma cripta ao lado de seu túmulo, fixando seu poder sobre a imagem eternamente jovial, erótica e mítica da artista. Com esse gesto ele mostrou que ser um perpétuo adolescente dependia apenas de se ter condições para pagar por isso.

O *playboy* se inscreve no tecido do mundo como um tipo inédito de sujeito, “prostético e ultraconectado aos novos prazeres virtuais e midiáticos da hipermodernidade” (PRECIADO, 2020b, p. 173-174). Um ciborgue hedonista e *high tech* que tem prazer na espectralização do seu próprio cotidiano, porque encontrou como ganhar dinheiro a partir da dissolução dos corpos em imagens audiovisuais. Cada vez mais, nesse novo capitalismo *cool*, o “corpo e a sexualidade, produzidos e representados pelas tecnologias visuais e de comunicação, se veem também convertidos em dígito, ao mesmo tempo informação, valor e número” (Ibid., p. 205).

Com o desenvolvimento e a proliferação transnacional da internet e dos aparelhos celulares, não apenas a casa tornou-se uma central multimídia, como cada corpo-com-celular se transformou em uma microempresa-pornográfica produtora de conteúdo capitalizável. A todo o momento, todos os aspectos da nossa vida podem ser espectralizados em nossas pequenas telas portáteis. No momento em que “transformamos em ‘público’ aquilo que supostamente deveria permanecer privado”, injetamos as coisas ao nosso redor de “um valor masturbatório suplementar” (PRECIADO, 2018, p. 282).

A pornografia é uma teletecnomasturbação. A globalização da economia farmacopornô, por meio da digitalização audiovisual e de sua transmissão ultrarrápida, usando a mediação de suportes técnicos midiáticos (televisão, computador, telefone, dispositivos de armazenamento de dados externos, como *pods*, *pads* etc), gera um efeito borboleta na gestão global dos ciclos de excitação-frustração-excitação (...). (Ibid., p. 282).

Esses ciclos se fundamentam em uma lógica masturbatória masculina (e adolescente), em que não há excitação duradoura, mas perda de energia após a ejaculação. É justamente a inevitável frustração no horizonte do consumo pornográfico o que garante que haja sempre mais consumo, e o que coloca a roda capitalista em movimento. Quando a economia passa a se basear

na pornografia como mecanismo primordial, viver implica em obedecer a uma musicalidade repetitiva, uma espécie de monotonia nervosa da saciedade impossível de se atingir, girando em falso entre dois extremos – excitação-frustração-excitação-frustração-excitação.

É através dessa imensa malha de produção pornográfica que corpos-com-celulares operam transitando (por vezes diariamente) entre os papéis do adolescente-empresário-consumidor e garota-feita-para-o-consumo (mesmo que essa garota se converta em um prato de comida, numa paisagem, em uma foto de gatinho, ou em um texto inflamado com alguma opinião política). Corpos-com-celulares são trabalhadores da “pornofábrica: uma indústria tecnossomática” (PRECIADO, 2018, p. 290) transnacional que funciona 24 horas por dia.

Quando, em 1927, Kracauer viu as *Tiller Girls* dançando em Berlim, ele julgou estar testemunhando uma mudança no papel da verdade para a sustentação da ideologia. Aquelas garotas-que-agem-como-máquinas estariam afinal “revelando que não há nada a ser revelado”, que “a verdade não é mais algo extrínseco que precisa ser exibido (como em uma revelação sexual)”, mas é “o próprio fato da produção, sua inexorabilidade, que são a verdade. A performatividade, aqui, precisa ser entendida não em termos de um questionamento lúdico da absolutez da verdade, mas como uma obra cultural”<sup>51</sup> (HEWITT, 2005, n.p.). Essas garotas que seguem dançando e produzindo a imagem ilusória de um capitalismo enérgico, leve, incansável e autopropulsor, “não marcam uma perda na fé ideológica, mas uma passagem para além da necessidade da crença como garantidora de fidelidade ideológica”<sup>52</sup> (Ibid.). A partir dessa configuração, a ideologia se torna “um sistema de defesa que mantém a descrença em movimento. A mudança da mulher para a garota (...) é a mudança da ideologia como sistema de crença para a ideologia como uma função social autossustentável e autolegitimante”<sup>53</sup>. A falsidade, mais do que a verdade, se torna responsável por colocar a máquina capitalista em movimento. Isso quer dizer que “nossa ‘falsa’ narrativa”, se torna parte da “‘verdadeira’ operação” do capitalismo, ou seja “as coisas funcionam da forma como funcionam porque as entendemos mal”<sup>54</sup> (Ibid.).

---

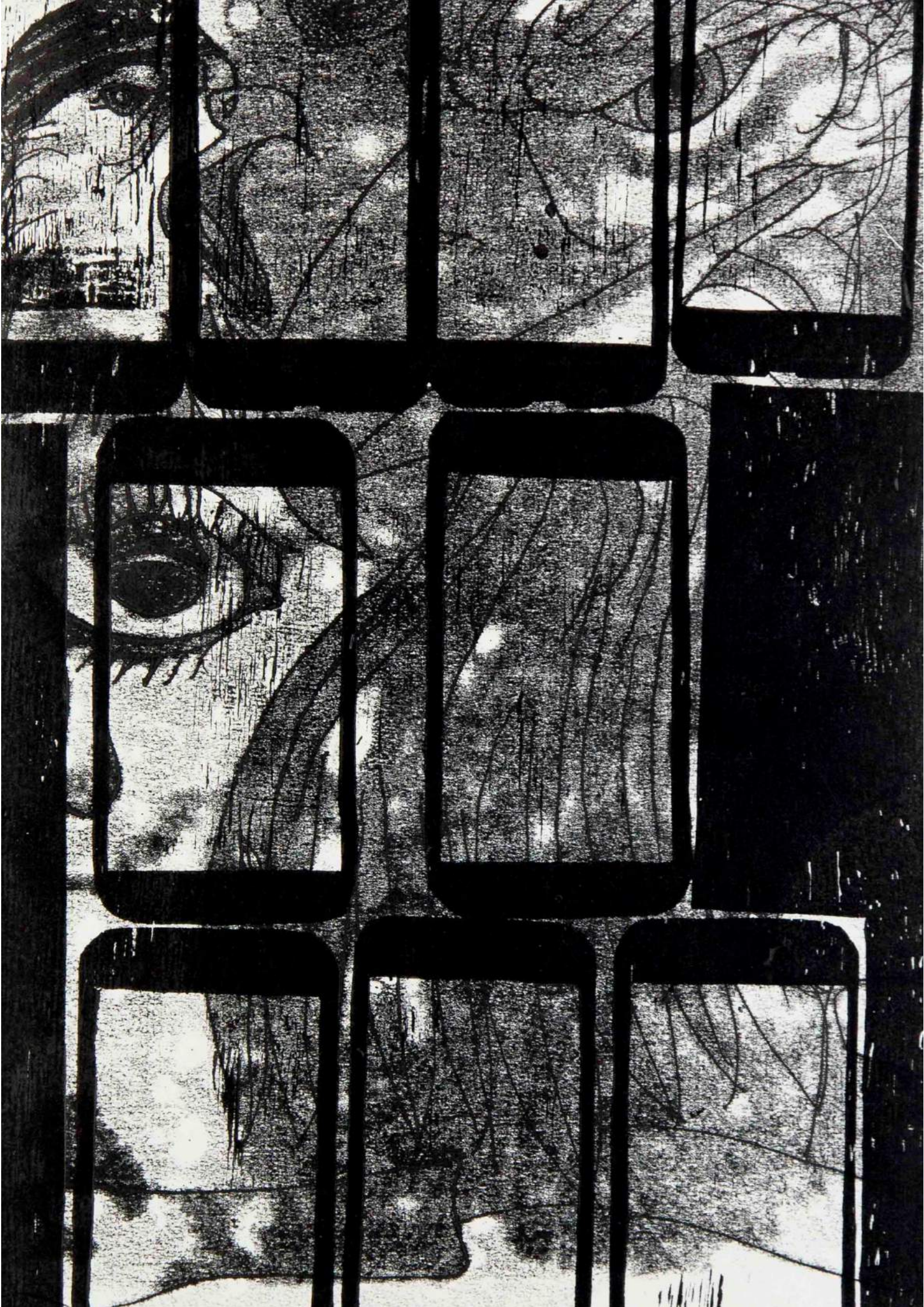
<sup>51</sup> “revealing that there is nothing to be revealed”; “truth is no longer something extrinsic that needs to be displayed (as in a sexual revelation)”; “the very fact of production, its inexorability, that is the truth. Performativity, here, needs to be understood not in terms of a playful questioning of the absoluteness of truth but as a cultural work” (HEWITT, 2005, n.p.).

<sup>52</sup> “marks not a loss of ideological faith but a passage beyond the necessity of belief as a guarantor of ideological fidelity” (HEWITT, 2005, n.p.).

<sup>53</sup> “a system of defense that keeps disbelieve in motion. The shift from woman to girl (...) is it shift from ideology as a system of belief to ideology as a self-sustaining and self-legitimizing social function” (HEWITT, 2005, n.p.).

<sup>54</sup> “our ‘false’ narrative”; “‘true’ operation”; “things work in the way they do because we misunderstand them” (HEWITT, 2005, n.p.).





Na medida em que não paramos de produzir realidades mimetizando fantasias de gênero que já nascem-como-cópias para conseguirmos ser incluídos nos ciclos capitalistas de excitação-frustração-excitação, o elo com a realidade e com o princípio de verdade se esvai. Quando a pornografia se torna a base dos sistemas econômicos transnacionais, os corpos-com-celulares – e seus duplos fantasma espectrais que circulam através de infindáveis telas – passam a ansiar e potencialmente lutar para que o mundo seja o *habitat* ideal para a existência de uma personagem-de-si inventada. Na urgência em desenhar contextos que sustentem e empoderem essa autoficção (ou *autodesign*), comunidades que comungam ficções políticas semelhantes podem se disponibilizar a editar o mundo conforme seus desejos exclusivos – repetindo operacionalidades como as de Hefner com sua Pornotopia ou, ainda, operacionalidades nazifascistas.

Soma-se a isso o fato dessas autoficções (ou autodesigns) serem produzidas a partir de um vocabulário cultural ao qual as pessoas já foram expostas. Os corpos-com-celulares inventam suas ficções políticas a partir de designs que já estão disponíveis. Quando o princípio pornográfico se transforma em princípio econômico, abre-se espaço para o fortalecimento de comunidades (*online* e *offline*) que estão dispostas a corresponder aos papéis de gênero que sustentam a pornografia espetacular, baseados em uma heterossexualidade compulsória, racista e que deseja o gozo a todo custo.

#### **4.2 Regimes escópicos de pornografia e terror**

Assumo a complexa missão de falar de fantasmas. Mais do que isso, de falar sobre como fantasmas contam histórias. E de como as histórias de fantasmas não só assombram, como atuam no corpo do real, em processos de possessão. Meus fantasmas são as imagens-em-movimento da cena cinematográfica. A possessão-por-imagens funciona numa espécie de zigue-zague um pouco alucinante: ficções políticas vivas corporificadas se tornam ficções espectrais imagéticas ao mesmo tempo em que ficções espectrais imagéticas se tornam ficções políticas corporificadas.

Tudo isso desata um efeito sinistro interminável que perturba violentamente nossas ontologias e borra a distinção entre imaginação e realidade. Desata também a sensação de estar dentro de uma casa de espelhos onde o sinistro se repete e se duplica diante dos nossos olhos que não conseguem saber qual das imagens é real ou se todas são (VALENCIA, 2010, p. 159).

Nesse momento, estamos entrando nessa sala de espelhos. Aqui não há mais isso de coisas reais e ilusões de óptica. Tudo aqui é projeção-sobre-projeção-sobre-projeção-sobre-projeção e é disso que irei tratar.

Desde o nascimento da linguagem cinematográfica, no século dezenove tardio, ela chamou a atenção dos Senhores da Guerra. As grandes guerras da primeira metade do século XX investiram pesadamente no cinema industrial, que foi reconhecido e utilizado como arma capaz de promover distúrbios perceptivos em larga escala – produzindo o transe social necessário para propulsionar a máquina de guerra<sup>55</sup> (VIRILIO, 2005). As luminosas fantasmagorias em movimento da imagem cinematográfica, afinal, haviam provado ser poderosas indutoras hipnóticas.

Essa queda no transe seria provocada em grande medida pela própria tela. Nela desenrolam-se acontecimentos fascinantes com os quais o público pode se envolver sem consequências. O “fato do espetáculo filmico, o objecto visto, ignorar o seu espectador de maneira tão radical, visto que não está lá”, produz um “inevitável efeito de buraco de fechadura” (METZ, 1980, p. 76). Como resultado desse efeito, “a ficção cinematográfica é sentida de preferência como a presença quase real desse próprio irreal” (Ibid., p. 79). Não é apenas a dimensão visual do filme produzido pelo cinema industrial que faz dele um forte indutor hipnótico, mas também sua dimensão narrativa. É sedutor olhar pelo buraco de fechadura do écran porque ele é capaz de nos transportar para outras vidas:

O filme de ficção (...) se dedica inteiramente a apagar os vestígios dos seus passos, a abrir-se imediatamente à transparência de um significado de uma história que em realidade é fabricada por ele, mas que ele finge apenas "ilustrar" (...), como se ela tivesse existido anteriormente (= ilusão referencial) (...) (METZ, 1980, p. 47).

Como temos visto, longe de ser inocente, a ficção é uma das principais ferramentas de articulação do poder – “a ficção é uma grande figura histórica e social (particularmente atuante na nossa tradição ocidental e talvez noutras)” (Ibid., p. 78). A “posição objectivamente dominante do filme de ficção” (Ibid., p. 47) na indústria cinematográfica, seria um forte indício do reconhecimento da ficção – pelos Senhores da Guerra e demais Senhores do Poder – como metodologia para coreografia social. A ficção teria a função de tornar a fantasia superior à técnica. Ou seja, de spectralizar aquilo que no cinema é indústria, fazendo desaparecer os esquemas trabalhistas, econômicos e as maquinarias que foram postas em movimento para fazer o filme de ficção rodar.

---

<sup>55</sup> Esse é o assunto que guia a trama do subcapítulo 3.2.

Produzir sedução hipnótica por meio de uma narrativa ficcional não foi algo inventado pelo cinema. Ao contrário, o cinema industrial teria abraçado uma vasta tradição das artes da ficção, reelaborando-as a partir das possibilidades delirantes oferecidas pelas máquinas de visão. Na perspectiva de Christian Metz (1980), a reprodução de fórmulas de ficção narrativa já estratificadas seria também uma estratégia econômica da indústria cinematográfica – dar ao espectador aquilo que ele está acostumado a ver e quer ver (em roupagens inéditas, ainda mais fascinantes).

Desde seu nascimento no fim do século XIX, o cinema foi como que tragado pela tradição ocidental e aristotélica das artes de ficção e de representação, da *diegesis* e da *mimesis*, para qual os espectadores estavam preparados – preparados em espírito, mas também pulsionalmente – pela experiência do romance, do teatro, da pintura figurativa, e que era, portanto, a mais lucrativa para a indústria do cinema (METZ, 1980, p. 46).

O cinema industrial não seria apenas herdeiro das artes ocidentais da ficção narrativa. Mas também – como o leitor deve ter sido capaz de intuir – “dos exercícios voyeuristas mais íntimos, de finalidade especificamente erótica”, de “certas cenas de cabaret, o *strip-tease* etc.” (Ibid., p. 74). Como já vimos, a linguagem espetacular e visual da pornografia se baseia, em grande medida, em colocar o espectador na condição de *voyeur*<sup>56</sup> – um observador que se sente em uma relação hierárquica superior ao objeto observado que por sua vez, ignora (ainda que artificialmente) a sua presença.

O voyeurismo não é demasiado sádico (não existe nenhum que não seja completamente) apoia-se numa espécie de ficção, mais ou menos justificada na ordem do real, por vezes institucionalizada como no teatro ou no *strip-tease*, uma ficção que estipula que o objecto “está de acordo”, que por conseguinte é exibicionista. Ou, mais exatamente, aquilo que é necessário para o estabelecimento da potência e do desejo, é tido na conta de suficientemente garantido pela presença física do objecto: “se lá está, é porque quer”, tal é, hipócrita ou não, iludido ou não, o reducto de que o voyeurismo necessita durante tanto tempo quanto as infiltrações sádicas não bastarem para lhe tornar necessários a recusa e a coação do objecto. Desse modo, apesar da distância instaurada pelo olhar (...), essa presença que permanece e o activo consentimento que é seu correlato real ou mítico (mas sempre real como mito) vem restabelecer no espaço escópico, pelo menos momentaneamente, a ilusão de uma plenitude da relação objectal de um outro estado do desejo diferente do imaginário (Ibid., p. 75).

O cinema, ao apresentar o objeto exibicionista como espectro projetado em uma tela luminosa, produz, entre quem observa e quem é observado, “um corte mais forte que qualquer ribalta” (Ibid., p. 76). Por separar tão radicalmente aquele-que-vê daquele-que-é-visto, a

---

<sup>56</sup> No subcapítulo anterior desenho um pouco da trajetória dessa tradição visual de ver-sem-ser-visto nos espetáculos populares do ocidente moderno.

linguagem cinematográfica seria território fértil para o voyeurismo. Mesmo quando as imagens exibidas não são diretamente eróticas, elas se revelam para o olhar do público como uma espécie de segredo, exposto aos poucos e em partes.

A maneira como cinema, com os seus enquadramentos passeadores (passeadores como o olhar, como a carícia), encontra o meio de revelar o espaço tem algo a ver com uma espécie de permanente despir, de *strip-tease* generalizado, (...) que permite também vestir de novo espaço, subtrair à vista aquilo que inicialmente mostrara (...); *strip-tease* esburacado de *flash-backs*, de sequências invertidas que em seguida reatam ainda melhor o filme (METZ, 1980, p. 89-90).

Essa tradição visual e espetacular se alimentaria e daria alimento para uma economia libidinal estruturada nas seguintes “paixões perceptivas”: “desejo de ver” (“pulsão escópica”, “voyeurismo”) e “desejo de ouvir” (“pulsão invocante”) (Ibid., p. 70). Esses tipos de paixões exigiriam distância, “preencher essa distância é correr o risco de satisfazer o sujeito, de o levar a consumir o objecto (objecto que se tornou demasiado próximo e que por isso ele deixou de ver)” (Ibid., p. 72). Tocar o objeto exibicionista frustra as paixões invocantes. É um jogo de excitação que depende da construção de uma tensão indireta. Ver e ouvir com recuo um objeto exibicionista alimenta fantasias. Buscar concretizar essas fantasias quebra o feitiço produzido por aquilo que o olhar e a audição invocaram. Em outras palavras, “o exercício de outras pulsões que mobilizam os sentidos do contato (...) põe término ao **dispositivo escópico**” (Ibid., p. 72, grifo meu). Na medida em que as linguagens artísticas (muitas vezes) se constroem a partir de uma relação de separação entre o público e a obra-de-arte, elas frequentemente atuam como dispositivos escópicos<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Definição Sigmund Freud do conceito de “escopofilia”, segundo Laura Mulvey: “Originalmente, em seus Três Ensaios sobre Sexualidade, Freud isola a escopofilia como um dos instintos que compõem a sexualidade, que existem como impulsos bastante independentes das zonas erógenas. Neste ponto, ele associou a escopofilia a tomar outras pessoas como objetos, submetendo-as a um olhar controlador e curioso. Seus exemplos particulares se centram em torno das atividades voyeurísticas da criança, seu desejo de ver e aproximar-se do privado e do proibido (curiosidade sobre a função genital e corporal de outras pessoas, sobre a presença ou ausência do pênis e, retrospectivamente, sobre a cena primitiva). Nesta análise, a escopofilia é essencialmente ativa. (Mais tarde, em Instintos e suas Vicissitudes, Freud desenvolveu ainda mais sua teoria da escopofilia, anexando-a inicialmente ao autoerotismo pré-genital, após o qual o prazer do olhar é transferido para outros por analogia. Há aqui um trabalho próximo da relação entre o instinto ativo e seu posterior desenvolvimento em uma forma narcisista). Embora o instinto seja modificado por outros fatores, em particular a constituição do ego, ele continua a existir como a base erótica do prazer de olhar para outras pessoas como objeto. No seu extremo, ele pode se fixar como uma perversão, produzindo voyeurs obsessivos e bisbilhoteiros, cuja única satisfação sexual pode vir da observação, de uma maneira controladora ativa, através de um outro objetificado” (MULVEY, 1975, p.8). No original: “*Originally, in his Three Essays on Sexuality, Freud isolates scopophilia as one of the component instincts of sexuality which exist as drives quite independently of the erotogenic zones. At this point he associated scopophilia with taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze. His particular examples center around the voyeuristic activities of children, their desire to see and make sure of the private and the forbidden (curiosity about other people’s genital and bodily function, about the presence or absence of the penis and, retrospectively, about the primal scene). In this analysis scopophilia is essentially active. (Later, in Instincts and their Vicissitudes,*

O efeito de captura-do-olhar produzido pela linguagem cinematográfica também tem origem em outro dispositivo escópico da tradição artística ocidental: o perspectivismo da pintura renascentista (JAY, 2020). A técnica do ponto de fuga – que funda o perspectivismo imagético – cria a ilusão de tridimensionalidade num espaço bidimensional a partir de um exercício de geometrização do olhar – “o recurso fundamental se basearia na projeção mental de pirâmides, ou cones, simétricas, sendo um de seus vértices o ponto de fuga em recessão, ou ponto central, na pintura, e o outro, o olho do pintor ou observador” (JAY, 2020, p. 334). Com essa técnica, a profundidade da imagem converge para “um olho singular, e não o par de olhos da visão binocular comum”; esse olho foi “concebido enquanto um olho solitário que espiava a cena à sua frente por uma fresta” (Ibid., p. 334). Evidencia-se, mais uma vez, a importância das frestas e fechaduras para a relação do artista e do público com a obra de arte ocidental.

Para Martin Jay, a técnica partia de um interesse por controlar e organizar as imagens. A pintura em perspectiva produziu uma forma artificial de olhar. Um olhar “estático, fixo, que não pisca” (Ibid., p. 334) e que, portanto, se organiza de forma totalmente diferente do agitado, dinâmico e volátil olhar cotidiano binocular. O perspectivismo inventa “um olhar focado, e não uma visada de relance, de modo a produzir um registro visual (...) perene, reduzido a um único ‘ponto de vista’, e incorpóreo” (Ibid., p. 334). O ponto de fuga constrói – para o pintor e o espectador da imagem – um território-de-visão privilegiado (porque a partir dele sentem controlar os objetos que observam). Esse dispositivo escópico, para Jay, produz “um **olhar masculino** que” reifica “o objeto de sua atenção, petrificando-o” (Ibid., p. 334, grifo meu).

A câmera fotográfica e de vídeo captura os objetos a partir dos mesmos princípios de geometrização do olhar do perspectivismo quatrocentista – a “perspectiva monocular (logo, da câmera)” e o “seu ‘ponto de fuga’” inscrevem “no vácuo a colocação do sujeito-espectador, numa posição onnipotente” (METZ, 1980, p. 59), tornando-o não apenas observador, mas o criador da imagem<sup>58</sup>. Imerso nessa circunstância, “o espectador não pode fazer outra coisa

---

*Freud developed his theory of scopophilia further, attaching it initially to pre-genital auto-eroticism, after which the pleasure of the look is transferred to others by analogy. There is a close working here of the relation between the active instinct and its further development in a narcissistic form). Although the instinct is modified by other factors, in particular the constitution of the ego, it continues to exist as the erotic basis for pleasure in looking at another person as object. At its extreme, it can become fixated as a perversion, producing obsessive voyeurs and Peeping Toms, whose only sexual satisfaction can come from watching, in an active controlling sense, an objectified other”.*

<sup>58</sup> Lembremos que, no subcapítulo 3.2, vimos como o processo de geometrização do olhar realizado pela câmera espelha também a tecnologia de mira das armas de fogo. A posição de captura daquele que manipula a câmera é uma posição de poder porque apreende o outro enquanto objeto. Trata-se, tanto na câmera quanto na arma de fogo, de um tipo de miragem técnica “que parte do olho, passa pelo visor, chega à mira e atinge, para além dela, o alvo, o objeto visado” (VIRILIO, 2005, p. 18). A técnica do ponto de fuga cartesiano poderia ser vista como preparatória

senão identificar-se também com a câmera que antes dele olhou aquilo que ele agora olha, e cujo lugar (= enquadramento) determina o ponto de fuga” (METZ, 1980, p. 59-60). Através de ilusões de óptica causadas por um jogo de espelhos centralizador, cria-se esse olho-masculino-total, capaz de fundir o espectador e a câmera num território virtual de controle (num efeito-ciborgue imaterial).

A câmera é "assestada" sobre o *objecto* como uma arma de fogo (= *projecção*) e o *objecto* vem marcar a sua impressão, o seu rosto, na superfície receptiva da película (= *introjeção*). (...) Durante a sessão o espectador é o farol (...), reduplica o projetor que por sua vez reduplica a câmera, e é também a superfície sensível, reduplica o écran que por sua vez reduplica a película. (...) o filme é aquilo que recebo e também aquilo que ponho em movimento, uma vez que não preexiste a minha entrada na sala e que me basta fechar os olhos para o suprimir. Ao pô-lo em movimento, eu sou o aparelho de projeção; ao recebê-lo, eu sou o écran. Nestas duas figuras, simultaneamente, eu sou a câmera, lançada como um dardo e, não obstante, registradora (METZ, 1980, p. 61).

No seu famoso ensaio “Prazer Visual e Cinema Narrativo”<sup>59</sup> (1975), Laura Mulvey fala sobre os modos de operação desse olhar masculino no cinema hollywoodiano. Fazendo jus ao seu papel de máquina delirante, esse cinema teria concretizado uma “hábil e satisfatória manipulação do prazer visual” do espectador, responsável por “codificar o erótico na linguagem da ordem patriarcal dominante”<sup>60</sup> (MULVEY, 1975, p. 8). Ela também retorna à conexão do cinema *mainstream* com as linguagens espetaculares voyeuristas da cultura de massas para destacar algo óbvio – porém não citado diretamente nem por Christian Metz, nem por Martin Jay. Esses dispositivos escópicos também se estruturaram (e se estruturam) em antigas e insistentes ficções de gênero (são dispositivos heterossexuais):

Em um mundo organizado a partir da desigualdade sexual, o prazer do olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O decisivo olhar masculino projeta sua fantasia sobre a figura feminina que é estilizada para corresponder a esse olhar. Em seu tradicional papel exibicionista, a mulher é simultaneamente olhada e exibida, com suas aparências codificadas para gerar forte impacto visual e erótico, de modo que elas se apresentem como feitas-para-serem-vistas. A mulher exibida como objeto sexual é o *leit-motif* do espetáculo erótico, de *pin-ups* ao *strip-tease*, de Ziegfeld ao Busby Berkeley, é ela quem segura e joga com o olhar, dando sentido ao desejo masculino<sup>61</sup> (Ibid., p. 11, grifo meu).

---

da tecnologia das armas de fogo. O ponto de vista é o do pintor, do cinegrafista e do *sniper*. O público, ao ver a imagem, vê do ponto de vista do artista, também posicionando-se, portanto, como um *sniper* que mira seus alvos.

<sup>59</sup> “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”.

<sup>60</sup> “*skilled and satisfying manipulation of visual pleasure*”; “*coded the erotic into the language of the dominant patriarchal order*” (MULVEY, 1975, p. 8).

<sup>61</sup> “*In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. Woman*

O modo como os objetos exibicionistas são expostos na cena cinematográfica diferem, contudo, dessas outras tradições espetaculares que o antecederam. Diante do écran cinematográfico, o público não assiste apenas aos objetos exibicionistas, mas ao modo como a câmera os enquadra. Ser guiado através de um modo de ver – poder penetrar com a câmera, vendo além do que se costuma ver no cotidiano dos dias – é também o que gera prazer visual no cinema. Antes do objeto exibicionista em si, o que está em cena na cena cinematográfica é o próprio olhar. “Indo muito além de destacar como uma mulher é feita-para-ser-vista, o cinema transforma a maneira como ela deve ser vista em um espetáculo em si mesmo”<sup>62</sup> (MULVEY, 1975, p. 17).

No cinema narrativo industrial, o olhar da câmera se reafirma como masculino não apenas porque se baseia no perspectivismo do ponto-de-fuga, mas também pela forma como articula diferenças hierárquicas (visuais e narrativas) entre os corpos masculinos e os corpos femininos no interior da cena. Intercalando habilmente narrativa e espetáculo, o cinema *mainstream* reafirma – na própria imagem cinematográfica – relações de poder que baseiam ficções políticas de gênero.

“A narrativa apoia o papel do homem como” aquele que ativamente encaminha “a história, fazendo as coisas acontecerem. O homem controla a fantasia do filme e, também, emerge como o representante do poder em um outro sentido: como o portador do olhar do espectador”<sup>63</sup> (Ibid., p. 12). Como o espectador reconhece (inevitavelmente) o olhar da câmera como seu, e como o olhar da câmera acompanha a perspectiva da personagem masculina, o espectador não se sente observando a personagem masculina de forma voyeurista, ao contrário, sente como se a personagem masculina estivesse ao seu lado, se identifica com ela. “A presença da mulher”<sup>64</sup> (Ibid., p. 11), por sua vez,

é um elemento espetacular indispensável em um filme narrativo normal, mas sua presença visual costuma trabalhar contra o desenvolvimento da linha narrativa, congela o fluxo de ação em momentos de contemplação erótica. Essa presença alienígena depois precisa ser coerentemente integrada na narrativa<sup>65</sup> (Ibid., p. 11).

---

*displayed as sexual object is the leit-motif of erotic spectacle from pin-ups to strip-tease, from Ziegfeld to Busby Berkeley, she holds the look, plays to and signifies male desire*” (MULVEY, 1975, p. 11).

<sup>62</sup> “Going far beyond highlighting a woman’s to-be-look-at-ness, cinema builds the way she is to be looked at into the spectacle itself” (MULVEY, 1975, p. 17).

<sup>63</sup> “The narrative supports the man’s role as”; “the story, making things happen. The man controls the film fantasy and also emerges as the representative of power in a further sense: as the bearer of the look of the spectator”.

<sup>64</sup> “The presence of woman” (MULVEY, 1975, p. 12).

<sup>65</sup> “is an indispensable element of spectacle in a normal narrative film, yet her visual presence tend to work against the development of a story line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation. This alien presence then has to be integrated into cohesion with the narrative” (MULVEY, 1975, p. 11).



Portanto, o elemento espetacular feminino “implica uma separação da identidade erótica do sujeito com objeto na tela (escopofilia ativa)”, e o fio narrativo masculino “exige a identificação do ego com o objeto na tela através do fascínio do espectador e o reconhecimento de seus semelhantes”<sup>66</sup> (MULVEY, 1975, p. 10). O efeito hipnótico que o filme narrativo hollywoodiano produz no espectador viria, assim, de uma alternância entre distanciamento erótico e identificação narcisista.

Enquanto os **dispositivos escópicos** são formados pelas arquiteturas delirantes da cena espetacular – salas teatrais ou cinematográficas, casas noturnas, circos e afins –, os **regimes escópicos** são formados pelas economias-do-olhar, construídas através das políticas visuais e narrativas da própria imagem – são o modo como as fantasmagorias visuais alimentam fantasias (políticas e libidinais) propulsoras de ficções políticas vivas. O cinema industrial engendra uma série de regimes escópicos que estratificam consensos visuais, consensos narrativos e estruturas desejantes em escalas potencialmente monumentais, dado o alcance transnacional dessas peças audiovisuais. Num processo obviamente turbulento, cheio de ruídos e heterogêneo – a casa de espelhos e suas infundáveis distorções –, esses regimes escópicos também se tornam base de produções audiovisuais de baixo orçamento, bem como são mimetizados nas performances cotidianas de pessoas das mais distintas geografias (sobretudo no mundo dos corpos-com-celulares, que são produtores cinematográficos em seu cotidiano).

Justo agora, vimos como o cinema *mainstream* é herdeiro (mesmo que inconfesso) dos espetáculos eróticos modernos. Mas como os espetáculos eróticos modernos, eles mesmos, se transformaram a partir do desenvolvimento da linguagem cinematográfica? Como se estruturam as narrativas (visuais e ficcionais) no cinema pornográfico heterossexual padrão?

Sabemos que o discurso fotográfico da Playboy buscou, por meio de uma cuidadosa e articulada encenação, construir visualmente a ideia de que a garota havia sido capturada em seu *habitat* natural feminino, num erotismo espontâneo e sem direção (ela não seduz ninguém)<sup>67</sup>. O homem não está na cena, exceto como virtualidade – está do lado de fora (vendo-a sem que ela o veja), no lugar privilegiado (do fotógrafo e do leitor) construído pelo ponto de fuga da visão mononuclear da câmera.

---

<sup>66</sup> “Thus, in film terms”; “implies a separation of the erotic identity of the subject from the object on the screen (active scopophilia)”; “demands identification of the ego with the object on the screen through the spectator’s fascination with and recognition of his like” (MULVEY, 1975, p. 10).

<sup>67</sup> O subcapítulo anterior se dedica a compreender a narrativa visual e ideológica da revista.



O filme pornô não reproduz esse tipo de discurso visual *naif*. Ainda jogando com a tensão erótica produzida pela fronteira entre o público e o privado, a câmera invade espaços internos e captura relações sexuais. Ou seja, o corpo masculino não está mais ausente, ele conduz a narrativa e, portanto, o ato sexual. Ainda que ambos os corpos sejam apresentados como objetos exibicionistas, as hierarquias de gênero são reiteradas: a câmera persegue cuidadosamente as maneiras como o homem avança sobre o corpo da mulher.

O elemento ficcional do filme pornográfico é construído para produzir uma ilusão de autenticidade, de que aquelas pessoas capturadas pela câmera estão numa relação sexual “real”. O dispositivo escópico voyeurista de ver-sem-ser-visto se repete. Entretanto, essa

(...) verdade da sexualidade que a representação pornográfica pretende capturar não é senão o efeito de um sistema de representação, de um conjunto de coreografias corporais reguladas por códigos de representação de gêneros bem precisos, parecidos com os que dominam a dança, a ação cinematográfica clássica ou o teatro (PRECIADO, 2018, p. 284-285).

Por mais previsíveis, repetitivas e artificiais que sejam as cenas de sexo dessas produções audiovisuais, elas seguem gerando um efeito hiper-realista pelo modo como a câmera registra os corpos em ato. A câmera é meticulosa (ela não se contenta em mostrar apenas um ângulo). O espetáculo sexual é filmado em idas e vindas rápidas, por todas as direções. Os corpos são extirpados pelo enquadramento, que mostra partes isoladas do corpo, uma a uma. A câmera realiza um trabalho de hierarquia visual – prioriza os membros socialmente codificados como sexuais, mostrando-os em um nível de proximidade que seria impossível para a visão binocular comum (que, se chegasse tão perto, não conseguiria mais focar). É o modo de ver da câmera que é a maior atração erótica nos filmes pornográficos. Parafraseando Mulvey (1975), o cinema pornográfico transforma a maneira como o sexo deve ser visto em um espetáculo em si mesmo. A câmera pornográfica expõe o sexo e a nudez de uma maneira que os filmes *mainstream* de Hollywood não podem se arriscar a expor.

A hegemonia atual da indústria cultural não pornográfica deriva deste axioma moral que faz dos órgãos chamados sexuais (especificamente pau, buceta, ânus) objetos extracineamatográficos (literalmente ob-cenos, ou “fora de cena”), cujo valor de “verdade” não pode ser absorvido pela representação e transformado em performance (PRECIADO, 2018, p. 287).

O realismo pornográfico, seu efeito de verdade, consiste em colocar em cena – inúmeras vezes, em ângulos absurdos e sequenciamentos musicados – essas partes do corpo interdidas da vida social e da cena cinematográfica clássica. O enredo desses filmes é construído de tal

maneira que essas visões do corpo se encadeiem coreograficamente na direção de seu ápice: a ejaculação masculina (paroxismo do hiper-realismo pornô). A visão do esperma acontece para não deixar nenhuma dúvida – caso ainda houvesse – de que aquele pau verdadeiramente penetrou, inúmeras vezes, todos os orifícios do corpo feminino. Para que tal prova seja evidenciada, na hora do gozo, o pau sai dos orifícios e ejacula sua gosma branca em cima do corpo feminino despido.

A compreensão popular da pornografia como grau zero da representação se assenta sobre um princípio de soberania necropolítica sexotranscendental que poderíamos denominar “platonismo espermático”, segundo o qual a ejaculação (e a morte) é a única verdade. Foucault destacou que o poder soberano (masculino, teológico, monárquico) foi caracterizado não pelo poder de dar a vida, mas pelo poder de conceder a morte (PRECIADO, 2018, p. 285).

O esperma, como um fluido corporal que escapa para fora do corpo, descontrolado, por sua própria pulsão, se assemelharia ao sangue de um corpo perfurado por bala ou faca (ou o que quer que seja), jorrando para fora da pele que outrora o continha – revelando o interior fantasmático do corpo (esse fluxo de vida do qual não se pode ter controle). Se a ejaculação é um indício de morte e é o maior efeito de realismo possível, esse regime escópico produz a sensação de que só há verdade no testemunho ocular da morte. Ainda que seja óbvio que o roteiro de imagens irá conduzir o espectador ao mesmo desfecho (a porra jorrando em cima dos corpos) ele sempre aparece como surpresa, corte, ruptura. Assim como acontece com o olhar que vê as imagens produzidas por câmeras de segurança e observa a tediosa rotina à espera do acidente.

A força libidinal gerada por um encadeamento de imagens que culmina num efeito-surpresa também sustenta o dispositivo escópico do telejornalismo 24h do pancinema transpolítico<sup>68</sup> que independe de “comentários ou roteiros, porque, de fato, não se trata mais de imagens informativas, mas de matéria-prima da visão, uma matéria-prima o mais confiável possível” (VIRILIO, 2005, p. 162). Podemos agora reler essas palavras de Paul Virilio, reconhecendo a semelhança da construção da narrativa audiovisual pornográfica (na qual a ficção pouco importa, restando a matéria-prima da visão sexual) com a narrativa telejornalística (na qual a informação pouco importa, restando a matéria-prima da visão do acidente). Além disso, a confiabilidade da matéria-prima telejornalística (seu efeito de realidade) também é gerada pelo princípio do “platonismo espermático” (PRECIADO, 2018, p. 285). Ou seja, a verdade residiria

---

<sup>68</sup> Na leitura de Paul Virilio, as tecnologias de controle psicossocial por meio das imagens desenvolvidas ao longo da Segunda Guerra Mundial foram transformadas em metodologia de gestão dos hipócritas “tempos de paz” da Guerra Civil Mundial. Ver subcapítulo 3.2.

na imagem incontestável da morte (os acidentes trágicos, os assassinatos, as guerras, as catástrofes). Não há coincidência nesse tipo de simetria. Para Paul B. Preciado, de fato, a pornografia seria vista pelos regimes culturais capitalistas como uma fórmula escópica ideal a ser mimetizada. “A indústria cultural tem inveja da pornografia. A pornografia não é simplesmente uma indústria cultural entre outras: é o paradigma de toda a indústria cultural” (PRECIADO, 2018, p. 287).

Essa busca por mimetizar o imperativo pornográfico ultrapassaria a indústria cultural, oferecendo modelos de gestão (libidinal, social e econômica) para o sistema capitalista como um todo. “Com seu circuito fechado de excitação-capital-frustração-capital-excitação-capital, a pornografia – que sexualiza a produção e converte corpo em informação – oferece de uma forma particularmente clara a chave para compreender qualquer outro tipo de produção cultural pós-fordista” (Ibid., p. 287). Esse regime escópico baseado no hiper-realismo necrogenital estruturaria os sistemas transnacionais de gestão social pelo terror.

A partir desse ponto de vista, o *snuff* é o modelo ontocinematográfico deste tipo de produção pornográfica: filmar “o real”, a ejaculação, a morte, em tempo real e, ainda melhor, fazer coincidir ontocinematicamente morte e ejaculação. A peculiaridade da forma dominante de pornografia é sua tendência em produzir a ilusão visual da irrupção no puramente real (PRECIADO, 2018, p. 285).

Os filmes *snuff* são um subgênero de terror *underground*. Produções independentes que circulam em mercados paralelos e ilegais. Ele é tão marginal que sua própria existência é recorrentemente negada. Parte da força desses filmes reside inclusive em sua mitologia – eles detêm um poder espectral. Existem como um pesadelo-de-fundo da cena cultural. Para que eu possa definir melhor o que são os filmes *snuff* – e do porquê eles seriam (ou poderiam ser) um modelo ontocinematográfico baseado na irrupção do real por meio da ejaculação e da morte – irei antes passear por outros subgêneros do terror – e os seus paralelismos com o regime escópico pornográfico. Começo pelos filmes *slasher*, cujo enredo se estrutura, via de regra, a partir de uma sequência de assassinatos rudimentares realizados por um *serial killer*<sup>69</sup>.

Conforme Carol J. Clover, além de ser comum que o público dos filmes *slasher* seja o mesmo dos filmes pornográficos, os dois gêneros se constroem a partir dos mesmos princípios formais: “A ‘arte’ do filme de terror, como a ‘arte’ da pornografia, é em larga medida a arte da rendição ou da performance, e é entendida como tal pelo público competente”<sup>70</sup> (CLOVER,

<sup>69</sup> Exemplos de filmes *slasher*: “A Hora do Pesadelo” [*Nightmare on Elm Street*], “*Halloween*” e “Sexta-Feira 13” [*Friday the Thirteenth*] (CLOVER, 2015).

<sup>70</sup> “The ‘art’ of the horror film, like the ‘art’ of pornography, is to a very large extent the art of rendition or performance, and it is understood as such by the competent audience” (CLOVER, 2015, p. 11).

2015, p. 11). Segundo a autora, o interesse por esses filmes não residiria no encontro de narrativas, estéticas, atuações e efeitos surpreendentes. Seria justamente o contrário. O sucesso desses filmes se basearia na sua previsibilidade, no desejo de rever as mesmas narrativas, os mesmos efeitos visuais e os mesmos desfechos. Em suas palavras: “o próprio fato de as convenções cinematográficas de horror serem tão facilmente e tão frequentemente parodiadas parece sugerir que, apesar da variação individual, há estruturas básicas de reconhecimento que são fundamentais e fixas”<sup>71</sup> (CLOVER, 2015, p. 10). Ou seja, é “exatamente por causa de sua brutalidade e repetitividade compulsiva”<sup>72</sup> (Ibid, p. 23) que, mesmo sendo produções de baixo ou baixíssimo orçamento, os filmes *slasher* ganharam sequências intermináveis e um público cativo, a partir da década de 1980. Seria a habilidade desses filmes em manipular fórmulas culturais estratificadas que teria garantido seu sucesso de público.

Nesses filmes, uma vez mais, a estrutura formal (da narrativa visual e ficcional) se esforça por reiterar hierarquias de gênero, a partir de uma encenação escrachada da diferença sexual: “Uma figura não chora e se acovarda porque é mulher; ela é mulher porque chora e se acovarda. E uma figura não é um psicopata-assassino porque é um homem; é um homem porque é um psicopata-assassino”<sup>73</sup> (Ibid., p. 13). Se no caso do filme pornográfico há a expectativa de encontrar coreografias sexuais predeterminadas, realizadas por personagens que cumprem papéis de gênero codificados e bem definidos e que irão culminar na ejaculação, no caso dos filmes *slasher*, há uma expectativa de encontrar coreografias de perseguição e suspense predeterminadas, realizadas por personagens que cumprem papéis de gênero codificados e bem definidos, que irão culminar em *close-ups* de “cabeças esmagadas e olhos estourados, rostos esfolados, extremidades desmembradas, olhos perfurados por agulhas (...) e assim por diante”<sup>74</sup> (Ibid., p. 41).

Ainda segundo Clover, o gênero do terror, via de regra, constrói toda a sua linha narrativa no entorno de uma personagem feminina que se torna objeto de perseguição e tortura. O que pode ser exemplificado de forma paradigmática em uma afirmação de um dos principais diretores de cinema de terror, Alfred Hitchcock: “Eu sempre acreditei em seguir o conselho de

---

<sup>71</sup> “The very fact that the cinematic conventions of horror are so easily and so often parodied would seem to suggest that, individual variation, notwithstanding, its basic structures of appreciation are fixed and fundamental” (CLOVER, 2015, p. 10).

<sup>72</sup> “exactly because of its crudity and compulsive repetitiveness” (CLOVER, 2015, p. 23).

<sup>73</sup> “A figure does not cry and cower because she is a woman; she is a woman because she cries and cowers. And a figure is not a psychokiller because he is a man; he is a man because he is a psychokiller” (CLOVER, 2015, p. 13)

<sup>74</sup> “heads squashed and eyes popped out, faces flayed, limbs dismembered, eyes penetrated by needles (...) and so on” (CLOVER, 2015, p. 41).

[Victorien] Sardou. Ele disse, ‘Torture as mulheres!’ O problema hoje é que nós não torturamos as mulheres o suficiente”<sup>75</sup> (HITCHCOCK apud CLOVER, 2015, p. 42).

As personagens masculinas dos filmes pornô e *slasher* dominam a narrativa ao dominarem os corpos com os quais interagem (sejam mulheres, homens-emasculados ou objetos). Esses homens que dominam o enredo produzem o paroxismo hiper-realista tanto a partir da porra que sai de seu próprio pênis, quanto a partir do sangue e das vísceras que saem do corpo que ele atacou. Em ambos os gêneros, reitera-se o lugar da mulher como objeto (e não como sujeito), não apenas reafirmando seu lugar como objeto exibicionista, mas também através do domínio que o homem exerce sobre o corpo da mulher – manipulando-o, coreografando-o, penetrando-o ou mesmo desmembrando-o. A

excitação pornográfica está estruturada nesse bumerangue: prazer-na-dessubjetivação-do-outro / prazer-na-dessubjetivação-do-eu: assistir a um sujeito que não pode controlar a força de sua produção sexual (*potentia gaudendi*) e vê-lo no exato momento em que renuncia a esta força em benefício de um espectador todopoderoso (a pessoa que o assiste) que, por sua vez, por meio da representação, vê-se dessubjetivado, reduzido a uma resposta masturbatória (PRECIADO, 2018, p. 285-286).

Nos filmes *slasher*, a dessubjetivação-do-outro ocorre explicitamente, no total esfacelamento da integridade corporal da personagem agredida, em decorrência da ação da personagem que não pode controlar a força de sua pulsão assassina. As cenas explícitas de desmembramento corporal são produzidas através de efeitos especiais nomeados de *gore*. Após uma sequência de imagens de perseguição, a cena *gore*, assim como a cena da ejaculação, chega para dar fim à tensão narrativa. O *gore* é a surpresa final esperada (o fato inegável, o grau zero da representação) que corta o fluxo ascendente da ficção. Mais do que medo, o *gore* provoca nojo. De repente, de dentro do desejado objeto exibicionista, da mulher feita-para-ser-vista saem sangue e vísceras, essas existências imundas, disformes e confusas. Os

espectadores tendem a ficar em silêncio durante as cenas de perseguição (embora às vezes tentem gritar alertando a pessoa perseguida), berram na primeira facada, e fazem ruídos escandalosos de repulsa ao ver o cotoco de um membro amputado sangrando. A rápida alternância entre registros - entre algo como um horror "real" de um lado e um horror teatral e autoparódico do outro - é atualmente uma das características mais notáveis da tradição. Através do cultivo intencional de excessos ofensivos, o filme *slasher* se aproxima do filme *cult*, um gênero devotado a esse tipo de efeito<sup>76</sup> (CLOVER, 2015, p. 41).

<sup>75</sup> “I always believe in following the advice of Sardou. He said, ‘Torture the woman!’ The trouble today is that we don’t torture woman enough” (HITCHCOCK apud CLOVER, 2015, p. 42).

<sup>76</sup> “spectators tend to be silent during the stalking scenes (although they sometime call out warnings to the stalked person), scream out at the first slash, and make loud noises of revulsion at the sight of the bloody stump. The rapid

Promover rupturas narrativas por meio de efeitos visuais destinados a provocar algum tipo de choque (brusco ou bizarro) que induz o público a uma mudança de percepção é uma estratégia utilizada em diferentes contextos culturais e regimes visuais. Considerar como as artes de vanguarda – anteriores à cinematografia de terror – pesquisaram meios de alimentar ficções políticas através da utilização de excessos estéticos ofensivos nas obras de arte abre um território interessante para pensarmos possíveis origens de certas conformações imaginárias da cultura *necro-pop* (GRANÉS, 2011 e VALENCIA, 2019). Irei falar sobre isso no próximo capítulo. Por ora, atendo-me ao *gore*.

O recurso *gore* não é exclusivo dos filmes *slasher*. O *gore* é um recurso visual coringa que pode ser usado para gerar ruptura narrativa em qualquer filme de qualquer gênero de cinema. Contudo, para alguns subgêneros de terror (como o *slasher*), o *gore* é um recurso estruturante da narrativa visual, sem o qual o filme não acontece. Um dos outros subgêneros que dependem dos efeitos *gore* para existir é o dos filmes *splatter*<sup>77</sup>. Assim como os filmes *slasher*, filmes *splatter* nasceram como produções hollywoodianas de baixo orçamento. Como algumas delas ganharam uma inesperada repercussão de público, outras produções mais caras desse subgênero (muitas vezes sequências intermináveis do filme original) foram produzidas pela indústria. Mark Steven (2017) busca desenhar as diferenças entre esses subgêneros de terror (*slasher* e *splatter*). Segundo o autor, “Filmes *slasher* são sobre a emoção da perseguição”<sup>78</sup> (STEVEN, 2017, n.p.). Ou seja, eles se sustentariam nas cenas que antecedem a irrupção violenta *gore*. Por conta disso, nos filmes *slasher*, a narrativa ficcional seria mais trabalhada, havendo uma preocupação com o desenvolvimento de enredos e personagens. O subgênero *splatter*, ao contrário, se apoiaria inteiramente na irrupção violenta *gore* e abriria mão, quase que completamente, de qualquer compromisso com a ficção narrativa.

Como gênero cinematográfico, a assinatura estilística do *splatter* é o que Colin Milburn descreve como o “momento representativo no qual o corpo humano é violentamente dilacerado, retalhado, cortado, fatiado, desmembrado, derretido e transformado, salpicado como um fluido semiótico em formas horríveis de abjeção monstruosa”. Ou, como John McCarty disse usando uma aliteração bem conhecida, este é o gênero no qual “realmente a mutilação é a mensagem - muitas vezes a única mensagem”. (...) Aqui, a narrativa é principalmente um meio de transportar o público de uma cena de carnificina para outra, retratando, assim, o *gore* como inevitável; não

---

*alternation between registers – between something like ‘real’ horror on one hand and a camp, self-parodying horror on the other – is by now one of the most conspicuous characteristics of the tradition. In its cultivation of intentionally outrageous excess, the slasher film intersects with the cult film, a genre devoted to such effects”* (CLOVER, 2015, p. 41).

<sup>77</sup> Exemplos de filmes *splatter*: “Banquete de Sangue” [*Blood Feast*], “O Massacre da Serra Elétrica” [*The Texas Chain Saw Massacre*] e “O Dia dos Mortos” [*Day of the Dead*] (STEVEN, 2017).

<sup>78</sup> “the slasher film is more interested in the threat of violence and in sustaining that threat’s dramatic tension. *Slasher films are about the thrill of the chase*” (STEVEN, 2017, n.p.).



necessariamente como inescapável, mas como aparentemente onipresente<sup>79</sup> (STEVEN, 2017, n.p.)

O compromisso principal que o filme *splatter* estabelece com o público é o de gerar prazer visual através de efeitos especiais de carnificina. O sequenciamento alucinado e absurdo de cenas de roubo violento “dá a muitos dos filmes uma incredibilidade mais apropriada à comédia pastelão do que ao horror”<sup>80</sup> (Ibid.). Por mais desoladoras que sejam as paisagens propostas pelos filmes *splatter*, o uso recorrente do *gore* – a escalada hiperbólica dos corpos brutalizados se desfazendo – abdica totalmente do realismo cinematográfico, fazendo com que esse filmes se aproximem às tradições teatrais de estéticas escatológicas, como as *gags* da comédia (pequenas cenas de humor autocontido, normalmente físico e potencialmente *nonsense*). “Filmes *splatter* estilizam o *gore* de tal maneira que efeitos especiais, que em outros casos poderiam parecer críveis, tendem a se tornar teatralmente espetaculares, conscientemente cinematográficos e, de certa forma, irrealistas”<sup>81</sup> (STEVEN, 2017, n.p.). Nesses filmes, “o sangue é vermelho demais, a carne macia demais, e os corpos não são apenas perfurados – eles irrompem, explodem, se desagregam”<sup>82</sup> (Ibid.).

Assim como Preciado reconheceu a pornografia como o modelo-de-base da indústria e da sociedade pós-fordista, Sayak Valencia (2010) reconheceu o *gore* – esse dispositivo audiovisual de violência escrachada e escatologia cômica – como o regime escópico que estrutura o capitalismo transnacional. Compreender o capitalismo como *gore* seria um meio de romper com o fluxo de espectralização da violência e da morte, reconhecendo como o derramamento de sangue segue sendo o principal motor da divisão internacional do poder.

Porque o *gore* (...) visibiliza certas formas de expressão que através da representação exagerada da crueldade mais explícita, termina fazendo dela uma ação anedótica quase cômica, criando uma dissonância cognitiva entre as imagens de violência extrema e o paradoxo em que se cai ao representá-las de uma forma cínica e absurda

---

<sup>79</sup> “As a film genre, the stylistic signature of *splatter* is what Colin Milburn describes as the ‘representational moment in which the human body is violently torn asunder, shredded, sliced, hacked, dismembered, melted and transformed, splattered as a semiotic fluid into the ghastly forms of monstrous abjection’. Or, as John McCarty has phrased using a well-known alliteration, this is the one genre in which ‘mutilation is indeed the message – many times the only one’ (...) Here, narrative is chiefly a concocted means for transporting an audience from one scene of carnage to the next, thereby depicting *gore* as inevitable; not necessarily inescapable, but seemingly omnipresent” (STEVEN, 2017, n.p.).

<sup>80</sup> “lends many of the films an incredibility more appropriate to slapstick comedy than to horror” (STEVEN, 2017, n.p.).

<sup>81</sup> “*Splatter* films stylize their *gore* in such ways that the otherwise credible special effects tend to come off as theatrically spectacular, self-consciously cinematic, and to some extent unreal” (STEVEN, 2017, n.p.).

<sup>82</sup> “the blood is too red, the flesh too soft, and bodies don’t just puncture – they erupt, explode, and disaggregate” (STEVEN, 2017, n.p.).

(...), derivando na aceitação acrítica da violência mais recalcitrante exercida contra os corpos<sup>83</sup> (VALENCIA, 2010, p. 170).

No capitalismo *gore* a violência é utilizada “ao mesmo tempo como uma tecnologia de controle e como uma *gag*, que é também um instrumento político”<sup>84</sup> (Ibid., p. 27). A utilização da violência como tecnologia de controle teria a ver com a promoção intencional de terror (estatal ou paraestatal) com o objetivo de desagregar o tecido social. A utilização da violência como instrumento de *gag* política teria a ver com a exploração teatral de situações e imagens violentas que dissolvem o terror real em uma atmosfera *nonsense* – como quando lideranças políticas emitem discursos mentirosos ou desconexos em situações catastróficas, ou quando uma imagem é saturada a ponto de ser espectralizada.

Lembremos de como “a Longa Guerra Social latino-americana” do século XX não foi senão “uma fase mais ampla e intensificada” (ARANTES, 2015a, p. 297) da Guerra Civil Mundial que financiou, treinou e ofereceu recursos de inteligência ciborgue, para converter os Estados em máquinas delinquentes destinadas a destruir qualquer modo de organização civil coletiva. “A pálida sombra da democracia que hoje passa por nosso continente” sendo “o real legado” desse “Terror contrarrevolucionário” (ARANTES, 2015a, p. 297), que todavia continua a operar<sup>85</sup>.

Não me parece um salto muito grande propor que a Guerra Civil Mundial teria sido uma espécie de ato inaugural desse capitalismo que se tornou *gore*. Capitalismo *gore* pode ser um outro nome para Capitalismo do Desastre – um outro nome que explicita de forma mais direta os fundamentos estéticos e ficcionais das economias transnacionais do terror. Trata-se, afinal, de um sistema econômico que não pode girar sem o derramamento continuado de sangue, o cinismo discursivo e a esquizofrenia generalizada – “a destruição criativa do capitalismo *gore* pode ser considerada como uma disciplina baseada na aplicação contundente e mortal de tecnologias de dor nos corpos, que não admite juízos morais para questões econômicas”<sup>86</sup> (VALENCIA, 2010, p. 105).

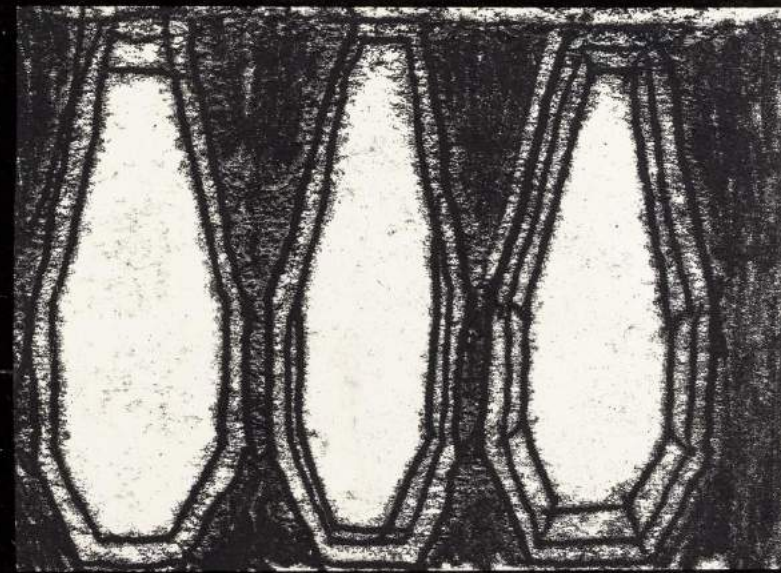
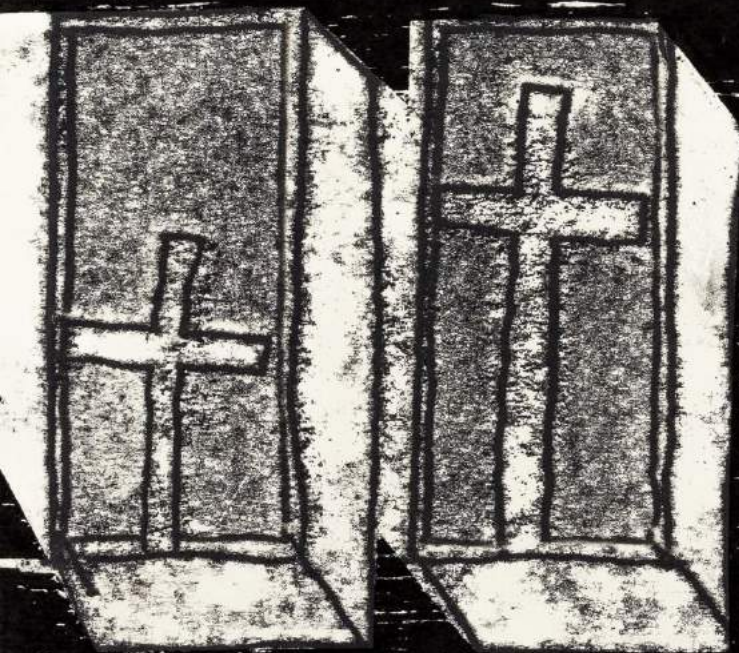
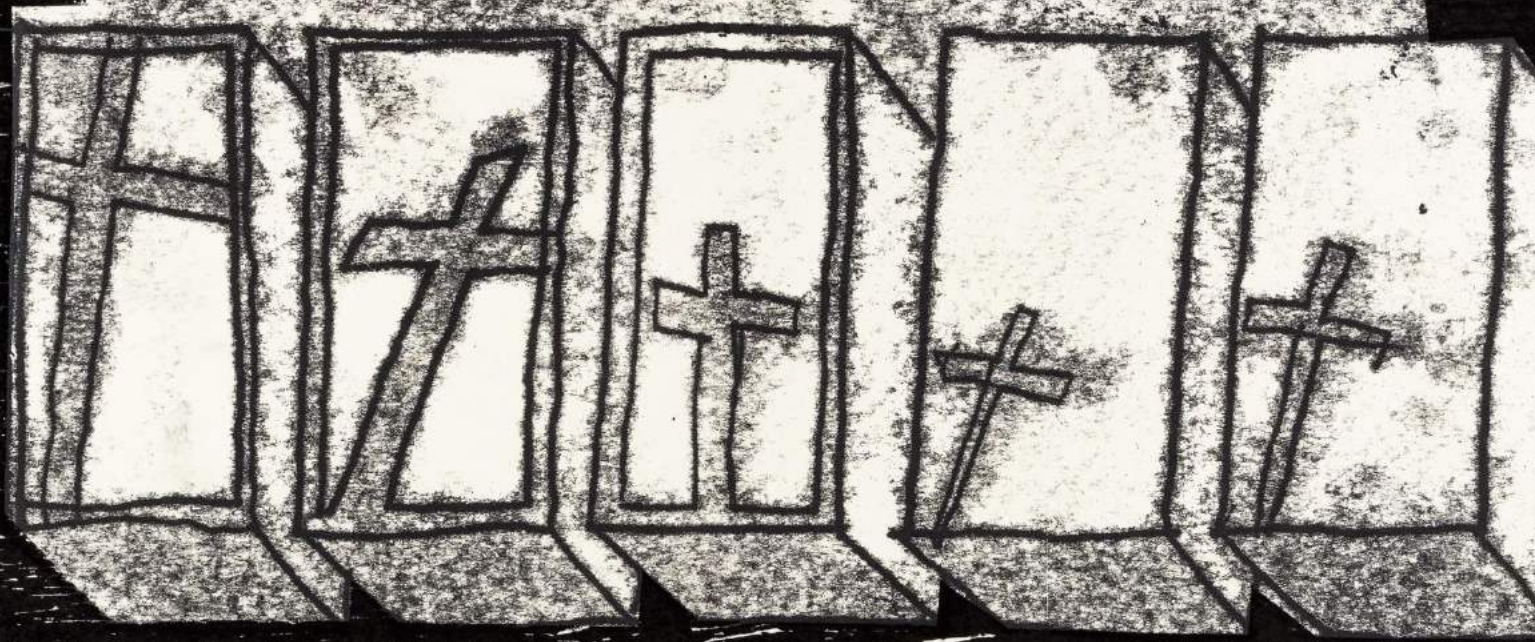
---

<sup>83</sup> “*Porque lo gore (...) visibiliza ciertas formas de representación que a través de la sobrerrepresentación de la crueldad más explícita termina haciendo de ella una acción anecdótica cuasi cómica, creando una disonancia cognitiva entre las imágenes de violencia extrema y la paradoja en la que se cae al representarlas en una forma cínica y absurda (...), derivando en la aceptación acrítica de la violencia más recalcitrante ejercida contra los cuerpos*” (VALENCIA, 2010, p. 170).

<sup>84</sup> “*al mismo tiempo como una tecnología de control y como un gag que es también un instrumento político*” (VALENCIA, 2010, p. 27).

<sup>85</sup> O subcapítulo 3.1 é dedicado a experiência latinoamericana durante a Guerra Civil Mundial e o seus ecos persistentes.

<sup>86</sup> “*la destrucción creativa de capitalismo gore puede considerarse como una disciplina basada en la aplicación de tecnologías del dolor en los cuerpos de forma contundente y mortal, que no admite juicios morales para cuestiones económicas*” (VALENCIA, 2010, p. 105).



Esse Sistema-Mundo *gore* operaria efeitos particularmente destrutivos nas suas bordas (o Terceiro Mundo), onde “o bombardeio informativo/publicitário que cria e consolida a identidade hiperconsumista” se choca com “a cada vez mais escassa população com poder aquisitivo que satisfaça o desejo de consumo”<sup>87</sup> (VALENCIA, 2010, p. 19). Essa discrepância brutal – entre as promessas de mercado e a capacidade de pagar por elas – produziria “subjetividades capitalistas radicais”<sup>88</sup> (Ibid., p. 19), pessoas da classe trabalhadora que buscariam *hackear* a figura do empreendedor capitalista bem-sucedido (o *playboy*) por meio do terror paraestatal organizado. A impossibilidade de copiar o capitalista-voraz-de-Primeiro-Mundo em um contexto de Terceiro Mundo faria dessas pessoas-cópia existências fraturadas: monstros. Sayak Valencia os nomeia, justamente, de endriagos – um monstro lendário de origem hispânica, misto de hidra e dragão, cujo desejo por sangue se deposita sobretudo nos corpos femininos.

Uma vez mais, nos deparamos com essa máquina de fazer monstros-ciborgues (nossa herança nascida do acúmulo de violências ocidentais). A quimera<sup>89</sup> de Haraway (1991), essa existência impossível e que, no entanto, é tudo que resta aos sobreviventes do capitalismo. O *imbunche*<sup>90</sup> de Dorfman (1985), essa criatura que, prisioneira em seu próprio corpo violado, não consegue fazer nada além de obedecer ao seu torturador. E agora, o endriago de Valencia (2010), essa criatura voraz e desejanse que, para se saciar, busca ganhar poder (capital) parodiando o terror necroescópico estatal e corporativo, ainda que com isso não consiga efetivamente sair da base da pirâmide da exploração mundial.

Na sua busca por mimetizar o poder, endriagos também mimetizam personagens de ficção reiteradas pelos regimes escópicos de pornografia e terror. Quer dizer, também constroem suas subjetividades monstruosas em resposta a consensos estéticos e narrativos que foram formados a desejar. As hiperteatralizadas e agressivas hierarquias de gênero produzidas por esses regimes visuais, portanto, são a base principal das mitologias de gênero endriagas. Isso significa que, em sua sede por poder, endriagos dilaceram corpos femininos como um ato sacrificial necessário para que eles possam de fato viver suas ficções-de-si. Para além de suas investidas contra corpos femininos, endriagos se profissionalizam em tecnologias de tortura e morte (rudimentares ou *hightech*), a partir das quais criam (ou se aliam a) grupos coercitivos paraestatais (crime organizado). Os serviços de delinquência generalizada paraestatal são

---

<sup>87</sup> “el bombardeo informativo/publicitario que crea y afianza la identidad hiperconsumista”; “la cada vez más escasa población con poder adquisitivo que satisfaga el deseo de consumo” (VALENCIA, 2010, p. 19).

<sup>88</sup> “subjetividades capitalistas radicales” (VALENCIA, 2010, p. 19).

<sup>89</sup> Monstro que aparece no subcapítulo 2.1.

<sup>90</sup> Monstro que aparece no subcapítulo 3.1.

fundamentais para o funcionamento (necrófilo e cínico) do capitalismo *gore*. Ou seja, endriagos passam a fortalecer as mesmas engrenagens que marginalizaram (e marginalizam) suas pequenas existências ciborgues.

O que tem implicações políticas, econômicas e sociais que estão cobrando na atualidade um alto número de vidas humanas dada a lógica masculinista do desafio e da luta por poder e que, legitimará a classe criminal como sujeito de pleno direito na execução da violência como uma das principais consígnias a cumprir sob as demandas da masculinidade hegemônica (...) <sup>91</sup> (VALENCIA, 2010, p. 39-40).

Soma-se a isso o fato dos dispositivos escópicos cinematográficos e telejornalísticos servirem também como “um elemento fundamental de visibilização e *status*” das práticas *gore* executadas pelos endriagos, oferecendo a eles “publicidade e legitimação (...) por meio da espetacularização da violência; além da instauração e da proliferação de um medo endêmico que os criminosos entendem como uma forma a mais de propagação de seu poder e controle territorial” <sup>92</sup> (Ibid. p. 102). Essa cultura endêmica do medo, lembremos, é altamente benéfica para que os capitalistas do desastre consigam sustentar seus Estados Suicidários <sup>93</sup>. Produzir uma imagem cultural dos endriagos como sujeitos monstruosos e extrajurídicos seria apenas um meio cínico de operacionalizar hierarquias racistas, econômica e geograficamente massacrantes – “Talvez toda a parafernália da luta contra o narcotráfico empreendida pelo governo obedeça às lógicas de um projeto de eugenia cruel” <sup>94</sup> (VALENCIA, 2010, p. 38).

Seria necessário, assim, romper os fluxos de espectralização da violência (sua cosmetização, seu apagamento, sua saturação) para que essas dinâmicas fossem interrompidas. “A carne viva que se abre não é uma metáfora melodramática porque, sobretudo, não é em nenhuma instância uma metáfora. A importância de um corpo morto não se reduz a uma imagem de dois segundos em uma tarde de *zapping* televisivo” <sup>95</sup> (Ibid., p. 198). Ao se atentar para os corpos que são mortos sacrificialmente nas tramas do poder transnacional *gore*, Sayak

---

<sup>91</sup> “Lo cual tiene implicaciones políticas, económicas y sociales que están cobrando en la actualidad un alto número de vidas humanas dada la lógica masculinista del desafío y la lucha por el poder y que, legitimará la clase criminal como sujeto de pleno derecho en la ejecución de la violencia como una de las principales consignas a cumplir bajo las demandas de la masculinidad hegemónica (...)” (VALENCIA, 2010, p. 39-40).

<sup>92</sup> “un elemento fundamental de visibilización y estatus”; “publicidad y legitimación (...) por medio de la espectacularización de la violencia; además de la instauración y la proliferación de un miedo endêmico que los criminales entienden como una forma más de la propagación de su poder y control sobre el territorio” (VALENCIA, 2010, p. 102).

<sup>93</sup> O capítulo 3.2 desenha o conceito de Estado Suicidário e o percurso sociopolítico de elaboração dessa forma de organização estatal.

<sup>94</sup> “Tal vez toda la parafernalia de la lucha contra el narcotráfico empreendida por el gobierno obedezca a las lógicas de un proyecto de eugenesia cruenta” (VALENCIA, 2010, p. 38).

<sup>95</sup> “La carne viva que se abre no es una metáfora melodramática porque, sobre todo, no es en ninguna instancia una metáfora. La importancia de un cuerpo muerto no se reduce a una imagen de dos segundos en una tarde de *zapping* televisivo” (VALENCIA, 2010, p. 198).

Valencia propõe – numa saudável provocação a Preciado – que não são todos os corpos que participam da engrenagem capitalista como “um dispositivo eternamente deseante, estimulado, interconectado e medicado”<sup>96</sup> (VALENCIA, 2010, p. 65). Afinal, apenas sujeitos com algum poder de consumo e mobilidade social podem ter corpos que correspondam às exigências do capital como essas: Goze! Consuma! Conecte-se! Divulgue-se! Entorpeça-se! Nas bordas do sistema capitalista, em seus precipícios, estariam os “corpos que são aniquilados de forma espantosa e truculenta em conflitos econômicos e armados, corpos consumidos pelo trabalho, corpos mercadoria que não são capazes de autogerirem sua autonomia em nenhum momento, porque nasceram sem ela, ou porque lhes foi arrancada”<sup>97</sup> (Ibid., p. 65).

A espectralização da violência é inerente à estética *gore*. As imagens cinematográficas de violência *gore* obliteram a dor e a morte dos corpos torturados através de chamativos efeitos especiais visuais e sonoros. A “exuberância cafona limítrofe” dessas cenas – ou seja, sua artificialidade – oferece uma autorização moral ao espectador a quem é permitido olhar para as imagens pública e declaradamente – “em um cinema caótico ou em uma sala repleta de amigos”<sup>98</sup> (STEVEN, 2017, n.p.).

Alguns outros subgêneros do terror, contudo, não dependem da teatralidade hiperbólica para justificar a criação de imagens de entretenimento violento. Ao contrário, seu discurso visual se esforça para que as cenas de violência produzam efeitos brutais de realidade. Por essa razão, são filmes que, como o pornô, não podem ser vistos em público, mas em territórios íntimos impenetráveis por olhares estrangeiros.

Um exemplo é o subgênero do “terror extremo”. Esses filmes não possuem narrativa ou ficha técnica. Eles se apresentam ao mundo como se fossem filmagens de massacres reais feitas por cinegrafistas anônimos (STEVEN, 2017). Sua narrativa visual se baseia no “ultrarrealismo de câmeras trêmulas seguradas na mão e estéticas chapadas”<sup>99</sup> (STEVEN, 2017, n.p.). As cenas de violência, portanto, não são elaboradas por meio de efeitos especiais *gore* hiperbólicos que atuam como *gags* cômicas. Elas são confusas e borradas. Parecem ser mais verdadeiras porque não há como ver direito o que está acontecendo – se assemelham ao que deve ser a experiência da visão binocular de um *voyeur* que acompanha, escondido, um assassinato real. Justamente,

---

<sup>96</sup> “*cuerpo como un dispositivo eternamente deseante, estimulado, interconectado y medicado*” (VALENCIA, 2010, p. 65).

<sup>97</sup> “*cuerpos que son aniquilados de forma aparatosa y truculenta en conflictos económicos y armados, cuerpos consumidos por el trabajo, cuerpos mercancía que no son capaces de detentar una autogestión de su autonomía en ningún momento, porque han nacido careciendo de ella, o esta les ha sido arrancada de tajo*” (VALENCIA, 2010, p. 65).

<sup>98</sup> “*borderline camp exuberance*”; “*in a rowdy cinema or in a room of friends*” (STEVEN, 2017, n.p.).

<sup>99</sup> “*ultra-realism of shaky hand-held cameras and flat aesthetic*” (STEVEN, 2017, n.p.).

o que o filme de terror extremo vende é um ato de transgressão: assistir a um assassinato real por entretenimento. São filmes lançados em circuitos *underground* de consumo do terror cinematográfico, desde o princípio rodeados de narrativas-*fake* sobre serem supostos materiais documentais que foram encontrados ao acaso para, depois de ganhar fama-pelo-rumor, revelarem ser produções ficcionais realizadas com financiamento (ainda que baixo) e equipe artística contratada.

Nesse momento, retomo a descrição que Christian Metz (1980) fez dos dispositivos escópicos para refletir sobre esse subgênero de terror cinematográfico. Os dispositivos escópicos (teatros, casas noturnas, casas de prostituição etc.) dependem de um acordo (mais ou menos ficcional) para funcionar: a pessoa observada concordou em estar na posição de objeto exibicionista, por isso, o voyeurista tem permissão moral para observá-la. Na cena cinematográfica, ainda que o objeto exibicionista não esteja presente para confirmar o acordo escópico, o conhecimento tácito de que a produção daquela imagem foi feita amparada por uma indústria, supõe que a pessoa observada, em algum momento, concordou em ser filmada. Os filmes de terror extremo rompem com essa necessidade moral. Afinal, o prazer visual do espectador é baseado na sensação (mais ou menos ficcional) de que as pessoas que aparecem em cena foram de fato torturadas e mortas diante de câmeras e não estariam, portanto, realizando uma performance exibicionista para um dispositivo escópico. É possível afirmar, assim, que o filme de terror extremo é um dispositivo perverso, destinado a produzir espetáculos para um público efetivamente sádico, que deseja consumir a violência de forma análoga a “quando uma milícia fascista manda despir os seus prisioneiros” (METZ, 1980, p. 74).

É possível que, a essa altura, o leitor já esteja sendo rondado pelo pesadelo do *snuff*. Os filmes *snuff*, em termos estéticos e narrativos, são idênticos aos filmes de terror extremo. A diferença entre eles é simples. O *snuff* romperia, de uma vez por todas, qualquer interdito moral e produziria atos orquestrados de violência brutal – assassinatos, estupros, sequestros, tortura etc. –, com o fim último de gerar conteúdo audiovisual a ser comercializado ilegalmente (STEVEN, 2017). Existe uma fronteira tênue e estranha entre o terror extremo e o *snuff*. Os filmes de terror extremo, afinal, criam rumor sobre si anunciando-se como filmes *snuff* para, apenas depois, desmentirem a informação falsa. Por sua vez, os filmes *snuff*, para todos os efeitos, não existem. Não há como assumir publicamente que realmente haveria uma economia – com investimento financeiro, equipe profissional e público consumidor – organizada para a realização de crimes de violência predestinados a serem convertidos em material cinematográfico. Por conta disso, filmes *snuff* poderiam se esquivar de acusações com rumores falsos que dizem que se tratam, na verdade, de filmes de horror extremo. Ambos os subgêneros,

portanto, existem juntos, submersos em um mesmo nevoeiro fetichista e confuso de mentiras-sobre-serem-reais e mentiras-sobre-serem-mentiras. Dentro desse nevoeiro, o *snuff* se protege ganhando o *status* de lenda urbana.

A existência de uma indústria cultural *snuff* também pode ser espectralizada quando crimes produzidos para esse fim são julgados de forma isolada, sem que se investigue seu envolvimento com sistemas potencialmente complexos, grandes e transnacionais de produção. Há inúmeras evidências de que, de fato, existe um mercado de produção cinematográfica *snuff*. Seu não desmascaramento indicaria que essa estrutura foi criada graças ao poder político e econômico de pessoas que conseguem manter sua cultura criminal ativa e protegida do julgamento e da condenação. Em entrevista, Sayak Valencia (2019) fala sobre a existência de um mercado de turismo sexual *snuff* no México:

Se uma cultura de estupro se institucionaliza de forma não declarada, se podem chegar a criar nichos de mercado muito distópicos que exercem um efeito anúncio, convidando pessoas para virem a passeio estuprar. Aconteceu no México, quando começaram os crimes contra as mulheres em Ciudad Juárez. Eram de uma fúria infinita e chegou-se a falar em filmes *snuff*: de que por alguns milhares de dólares era possível ir lá para matar uma mulher. É terrível, mas acontece. Existem pessoas que têm a fantasia da caçar e estuprar, porque a imaginação sexual está muito ligada à pornografia e à exibição da violência, e que podem pagar por isso. Vejo também como a insegurança no emprego e a crescente iconificação dos traficantes de drogas, aqui, também podem levar os desempregados, aqueles que não têm projeto de vida e esgotaram as opções para garantir sua sobrevivência, a aderir a lógicas criminosas<sup>100</sup> (VALENCIA, 2019b, n.p.).

O cinema pornográfico se estrutura em uma economia libidinal sustentada no prazer em ver cenas proibidas. O sexo entre desconhecidos, afinal, deveria ficar privado e de repente, se torna público (disponível ao espectador) por meio do recurso fílmico. Além disso, na pornografia, a imagem de órgãos sexuais de um corpo penetrando os órgãos sexuais de outro corpo, com o ele qual troca fluidos (mucos, salivas, esperma), é percebida como o registro de uma verdade incontestável. O sexo (sobretudo a ejaculação) faz com que a narrativa ficcional desapareça diante da realidade crua. O prazer visual do espectador também é produzido por esse efeito formal hiper-realista. Os filmes *snuff* também nascem de uma economia-libidinal-da-proibição,

---

<sup>100</sup> “Si una cultura de la violación se institucionaliza de manera no declarada, se pueden llegar a crear nichos de mercado muy distópicos que ejerzan un efecto llamada y venga gente de fiesta a violar. Pasó en México, cuando comenzaron los crímenes contra las mujeres en Ciudad Juárez. Eran de una saña infinita y se llegó a hablar de películas *snuff*: que por unos cuantos miles de dólares podías acudir allí a matar a una mujer. Es terrible, pero sucede. Hay gente que tiene la fantasía de cazar y violar, porque la imaginación sexual está muy vinculada al porno y al despliegue de violencia, y que lo puede pagar. También veo cómo la precarización laboral y la creciente iconificación de los narcos puede también aquí llevar a la gente desempleada, la que no tiene proyecto de vida y ha agotado las opciones de asegurarse la supervivencia, a adscribirse a las lógicas criminales” (VALENCIA, 2019b, n.p.).



cujas expressões culturais buscam borrar as fronteiras entre o público e o privado e entre a ficção e a realidade (ou a mentira e a verdade). Mas o *snuff* dá um passo adiante: borra as fronteiras entre o legal e o ilegal, entre a vida e a morte.

O mercado *snuff* descrito por Sayak Valencia se estrutura em profundas divisões de classe, raça e geografia. Quem morre são mulheres mexicanas da classe trabalhadora. Quem mata são homens com poder aquisitivo, vindos não se sabe de onde, na intenção de serem as estrelas dessa produção audiovisual de terror criminal-espetacular. A indústria cultural *snuff*, por mais específica, *underground* e ilegal que pareça, obedece às mesmas dinâmicas corporativas e estatais que estruturam a divisão internacional do trabalho no capitalismo. Ou seja, é no Terceiro Mundo que os efeitos dessa indústria ganham sua versão mais *hardcore*, se escancarando também como um projeto de “eugenia cruel” (VALENCIA, 2010, p. 38).

Além disso, no contexto ciborgue dos corpos-com-celulares, conectados em um circuito integrado de “excitação-capital-frustração-capital-excitação-capital” (PRECIADO, 2018, p. 287), o *snuff* pode também eclodir de formas mais independentes, não necessariamente articuladas em um mercado de produção ilegal transnacional. Ter um celular efetivamente dotado de recurso audiovisual e conectado à internet, além de ter os meios para exercer a violência (técnicas marciais e porte de armas), não é uma realidade para todos os habitantes do planeta. Sendo assim, a produção de filmes *snuff* provavelmente irá reiterar hierarquias sociais, raciais e de gênero estratificadas.

Participar de uma produção *snuff* – ou mesmo consumi-la como espectador – passa a ser desejado pelos monstros nascidos das culturas delinquentes dos Estados suicidários porque se torna uma espécie de comprovação individual e social de soberania. Em outras palavras, o *snuff* se torna o modelo ideal para o exercício de um tipo de soberania masculina “necro-pop” (VALENCIA, 2020), que não só estraçalha qualquer pacto social em nome do seu próprio empoderamento, mas também produz *marketing* audiovisual e rumor fetichista a partir de seus atos de destruição.

Em 2014, integrantes do Estado Islâmico divulgaram através da internet vídeos nos quais decapitavam prisioneiros ao vivo. Diante disso, Paul B. Preciado escreveu:

As últimas decapitações cometidas pelo Estado Islâmico e transmitidas pela internet foram qualificadas de “barbárie”. Na linguagem do Império Romano, a palavra “bárbaro” era usada para descrever os estrangeiros que não falavam latim. Ao invocar barbárie, sublinha-se a dimensão “primitiva” e anacrônica do crime. “Barbárie” é um operador de alteridade. Como se eles não fossem nós. Mas essas decapitações não são bárbaras. São uma linguagem sofisticada de comunicação. São imagens codificadas no idioma audiovisual moderno, foram organizadas para serem vistas por nós. As técnicas de representação do Estado Islâmico não são arcaicas; são, ao

contrário, de alta tecnologia político-cultural. São os filhos de Wes Craven, de John Carpenter, de James Wan, fazendo *sampling* com o Corão (PRECIADO, 2020b, p. 135).

Com esses vídeos, a organização jihadista teria transformado o *snuff* em um modo de ação política direta. O *hackeamento* das ferramentas estatais e corporativas de necroempoderamento não se daria pela decapitação, mas pela transformação imediata – ao vivo – dessa decapitação em fantasmagoria telemática divulgada transnacionalmente pelas tecnologias da *big data*. “Se a soberania tradicional, definida como poder de dar a morte, fazia correr e circular fluxos de sangue, as novas formas de soberania passam agora através da imagem e do som, do fluxo ininterrupto de dados digitais da internet” (PRECIADO, 2021, p. 136).

O sujeito endriago do capitalismo terceiro-mundista, ao praticar terrorismo-em-*streaming*, corporificaria “a nova figura do ator carrasco” (Ibid., p. 137) feita sob medida para corresponder

(...) a uma superestrutura estatal transnacional, encarnada no corpo masculino que dramatiza hiperbolicamente os rituais da morte. Enquanto a soberania masculina tradicional de caráter teocrático fazia com que a palavra de Deus corresse no sangue e através do sangue, na neosoberania jihadista corre através da internet e das redes sociais. O homem neosoberano é agora um ator na instalação de um *snuff* político (PRECIADO, 2021, p. 137).

A ação de degolar pessoas e transmitir via *streaming* se inscreveria em “um novo ritual necropolítico em que a praça pública global é uma página *web* e o que se mostra é a teatralização publicitária de uma nova masculinidade soberana” (Ibid., p. 137). Essa nova forma de soberania *snuff* não extrairia “seu poder de um deus transcendente, mas da rede imanente e todo-poderosa da internet” (Ibid., p. 138).

Os vídeos feitos pelo Estado Islâmico seriam efeito colateral de um regime político transnacional que se tornou *snuff*, na percepção de Preciado, a partir do 11 de setembro de 2001 – “a transmissão ao vivo da destruição das torres gêmeas inaugurou uma nova era do *snuff* televisivo. Nesta nova guerra, a transmissão audiovisual através dos meios de comunicação de massas e da internet é tão importante quanto a morte do inimigo” (Ibid., p. 136).

Se nos lembramos que o final da Segunda Guerra Mundial teria dado início a um modelo suicidário de Estado (de inspiração nazista) (VIRILIO, 1998) dependente da articulação do terror através do uso delirante de máquinas de visão<sup>101</sup> (VIRILIO, 2005), torna-se necessário reinscrever o ataque às Torres Gêmeas como um acontecimento que eclodiu em um mundo já

---

<sup>101</sup> Como já mencionei anteriormente, esse tema é abordado no subcapítulo 3.2.

chafurdado em estruturas de *streaming* da televisão e da internet. Bastou que o pancinema transpolítico (VIRILIO, 2005) – um regime de poder que, todavia, já acontecia ao vivo (regime *live*) – utilizasse todos os meios à sua disposição para dar a essa cena um valor teológico (FOSTER, 2021) por meio dos recursos audiovisuais e das redes de comunicação transnacional integrados. O maior choque provocado pelos aviões não aconteceu devido à destruição física das torres. Mas nas mudanças perceptivas que as imagens em *replay* dessa cena provocaram na comunidade global.

Não podemos esquecer como a divulgação ininterrupta das imagens do dia 11 de setembro foi cuidadosamente roteirizada para que o choque social da catástrofe abrisse espaço para a instauração das necropolíticas de Estado desejadas. Finalmente, os capitalistas do desastre podiam realizar, em sua terra natal, todas as táticas que haviam aprimorado nas últimas décadas, nos laboratórios da doutrina do choque instaurados no Terceiro Mundo<sup>102</sup> (KLEIN, 2008).

Nesse processo, também se reiteraram as estruturas racistas no imaginário da população, fixando a imagem do homem muçulmano como “um inimigo que (...) encarna certa masculinidade eminentemente sexista, pudica, homofóbica, bárbara e, portanto, ‘desumana’” (DORLIN, 2020, p. 202). Por mais que a ação militar estadunidense tenha se utilizado da máquina de guerra em sua máxima potência – com armas tecnológicas de alta intensidade e centros de tortura clandestinos –, o eterno retorno das imagens das Torres e o choque traumático que elas provocaram reestabeleceram a legitimidade dos Estados Unidos para fazer uso de sua soberania *snuff* e assim restaurar os pactos de civilidade globais (ou seja, a divisão internacional do trabalho e do terror).

Fez parte do pavoroso roteiro da Guerra ao Terror a utilização, por parte do exército estadunidense, do complexo penitenciário iraquiano Abu Ghraib para a prática de tortura contra prisioneiros, obedecendo a metodologia sistemática do manual Kubark de interrogatório coercitivo – que, como sabemos, foi criado pela CIA em meados do século XX (KLEIN, 2008). As práticas de tortura dos Estados Unidos nesse contexto receberam alguns formatos inéditos particularmente aterradores. As mulheres soldadas estadunidenses – agora efetivamente integradas como agentes diretas da violência – tiveram um papel específico nas dinâmicas altamente teatrais que guiaram a aplicação do terror dentro da prisão (DORLIN, 2020). Segundo pesquisa realizada por Coco Fusco a partir de fotografias e relatos dessas cenas de tortura:

Os soldados encarregados do interrogatório levaram um detido, retiraram sua roupa e pediram à sargento para ‘tirar sarro de sua virilidade’, ‘ridicularizar suas partes

---

<sup>102</sup> Assunto tratado em detalhes no subcapítulo 3.1.

genitais' e 'lembrar que ele estava sendo humilhado na frente de uma estadunidense loira'. A essas palavras, é preciso acrescentar que as soldadas usavam também roupas 'provocantes', maquiagem e salto alto; valiam-se diversas formas de comportamento sexual ofensivo na sala de interrogatório, desde o fato de se acariciarem e se despirem até o contato imposto aos prisioneiros (FUSCO apud DORLIN, 2020, p. 202).

Uma vez mais, estamos diante da vertigem insuportável da casa de espelhos dos regimes escópicos. Num roteiro impensável, quando finalmente é concedido à mulher o acesso às tecnologias da violência, ela é reinserida no papel de objeto exibicionista (feita-para-ser-vista e feita-para-ser-penetrada). E é bizarramente através de seu papel sexista clássico que a mulher soldada é transformada em uma arma brutal de dessubjetivação e morte. Como em um truque de mágica, o sexismo ocidental se converte em uma ferramenta de tortura racista. Na ficção política viva da Guerra ao Terror, o inimigo muçulmano foi construído como o mais execrável exemplar da soberania masculina. E a partir de então, a soldada é agora colocada diante dele como agente principal do terror. Nessa estratégia, o feminismo em si mesmo é transformado em ferramenta do necropoder estadunidense<sup>103</sup>. Nas palavras de Elsa Dorlin:

Então consideradas agentes da política de defesa dos Estados Unidos, as soldadas a quem foi delegado um poder de autodefesa da nação foram treinadas marcialmente para produzir um "Nós, a América" destinado à humilhação brutal (...) de "inimigos muçulmanos" (...). Sujeitos impuros, elas permanecem objetificadas e interpeladas como mulheres, mas mulheres liberadas (pertencentes a uma nação que tornou a igualdade entre os sexos um princípio civilizatório) e "feministas" - no sentido de que encarnam uma norma dominante da feminilidade capitalista branca contemporânea em processo de generalização a fim de construir os novos contornos da raça. (...) De agora em diante, a questão é enviar nossas mulheres para nos defender desses homens - armas últimas da dominação civilizatória (DORLIN, 2020, p. 201).

Por mais que as histórias desses centros de tortura tenham se tornado públicas e por mais que algumas figuras do exército estadunidense tenham sido julgadas por infrações aos direitos humanos, pouco se fala sobre isso. Ainda hoje, quando se retorna para esses cenários, as imagens teológicas do 11 de setembro são capazes de espectralizar a máquina delinquente estadunidense promovida em nome delas. O fato dos fantasmas das Torres caindo ainda se manterem em *looping* fantasmático por todo o planeta, evidencia o sucesso da articulação do regime *live* estadunidense para sustentar suas necropolíticas *gore*. Nas palavras de Hal Foster (2021), “o World Trade Center tornou-se o *world trauma center* [centro mundial do trauma]”, dado que “até hoje o 11 de setembro (...) é tratado como uma catástrofe impossível de ser

<sup>103</sup> Para mais recursos de compreensão dessa inquietante operação estadunidense, pode ser interessante retornar ao subcapítulo anterior, no qual discuto sobre a elaboração arquetípica das garotas-glamurosas do operariado da guerra estadunidense ao longo da Segunda Guerra – e sua reverberação em discursos feministas brancos –, assim como da existência, no início do século XX, de grupos influentes de feministas eugênicas.

assimilada” (FOSTER, 2021, p. 19). É, portanto, através de um uso muito articulado do poder das imagens que “um acontecimento histórico” foi transformado “em teológico” (Ibid., p. 20). A instauração dessa cena como um dogma estimula, no contexto estadunidense, a emergência de personagens políticas de caráter teocrático e permite, sempre que convier, que estados de exceção e guerras transnacionais sejam declarados como antídotos necessários para sanar o trauma inesgotável daquele evento.

Não é a primeira vez que os Estados Unidos conseguem afirmar seu poder na hegemonia global a partir de uma imagem-de-guerra que alcança poder dogmático de persuasão. Como já vimos<sup>104</sup>, a Segunda Guerra não terminou apenas por causa da catástrofe necroterrorista da bomba nuclear que os Estados Unidos lançaram em Hiroshima (seus mortos, seus doentes, seus mutilados, suas contaminações), mas também pela impressionante imagem produzida por essa bomba (VIRILIO, 2005). O gigantesco cogumelo permanece fantasmaticamente em *looping* por detrás da retina de quem quer que o tenha visto. Quando ele parece ter sido esquecido, a menção do terror nuclear faz com que ele exploda, de novo, dentro de nossas cabeças. Ao longo de toda a Guerra Civil Mundial, os Estados Unidos coreografaram relações transnacionais de poder valendo-se do delicado equilíbrio do terror (HYPERNORMALISATION, 2016) – ou seja, trazendo, sempre que julgavam necessário, a memória da explosão nuclear (que sabiam ser um filme vivo dentro de cada corpo), para manter a população sob controle através do medo.

Com o 11 de setembro a estratégia se repete, mas invertida. Dessa vez, a imagem-de-guerra transformada em dogma não foi provocada pelos Estados Unidos, num território estrangeiro, mas contra os Estados Unidos em seu próprio território. Não se trata, portanto, de uma inversão singela. Com a primeira imagem teológica (o cogumelo gigante), os Estados Unidos conseguiram produzir a mensagem de que “não estavam dispostos a recuar diante da dimensão de um holocausto civil” (VIRILIO, 2005, p. 25) e que, portanto, a única garantia de segurança para seus opositores seria não atacar e obedecer. Com a segunda imagem teológica (a queda das Torres), os Estados Unidos conseguiram produzir a mensagem de que a única resposta era a extrema violência (mesmo que descontrolada e injusta), caso contrário, o delicado equilíbrio do terror seria desfeito e suas consequências globais seriam assustadoras, imprevisíveis e incontroláveis.

Vemos, assim, como a repetição de uma mesma imagem não necessariamente provoca sua própria espectralização (a banalização do seu conteúdo a ponto de atingir a completa indiferença de quem a vê). Dependendo de como se articulam esses *replays* visuais e de como

---

<sup>104</sup> No subcapítulo 3.1.

se constroem os regimes narrativos em torno deles, as imagens conseguem se imprimir em nossas mentes como marcos visuais político-religiosos inquestionáveis. Uma vez conquistada tal posição de poder, imagens podem exigir que se promovam massacres em seu nome.

Mas, afinal, quando o *snuff* deixa de ser um subgênero de terror audiovisual e um mercado de entretenimento distópico paralelo para se tornar um modelo político? Para responder a essa pergunta, retomarei alguns machos neosoberanos que já fizeram suas aparições ao longo de minha trama. A começar pelo *playboy*.

O *playboy*, ao se apropriar de forma privatista das máquinas de visão, vigilância, arquivo, informação e controle – que haviam sido domesticadas após seu desenvolvimento para fins militares – reinventa uma posição de soberania para o homem branco, solteiro, heterossexual e de classe média<sup>105</sup>. Esse macho neosoberano recriou a economia capitalista ao propor uma nova forma de trabalho baseado na exploração comercial e hipermediatização do prazer. Para esse eterno adolescente, o maior exercício de poder é levar um estilo de vida hedonista e hiperconsumista. Ele não consome apenas bens, como também experiências, sobretudo sexuais, numa dinâmica de uso-e-descarte dos corpos femininos.

O modo de comportamento desse *playboy*-de-apartamento não difere muito do modo de comportamento do consumidor da experiência *snuff* – aquele que não quer apenas consumir visualmente uma produção fílmica *snuff*, mas estrelar nela: realizando, ele mesmo, os crimes de violência que servirão de matéria-prima audiovisual. Essa personagem, que paga para capturar, estuprar e matar uma mulher para que essas ações sejam registradas em vídeo (a ser posteriormente comercializado), pode ser visto como uma versão distópica e extrema do *playboy*. Afinal, ele não passaria de um macho neosoberano que exercita o seu poder hedonista demonstrando como pode pagar por (e lucrar com) tudo aquilo que deseja, mesmo que esse desejo envolva a criação de uma cena espetacular de extrema violência e morte. Para concretizar sua fantasia, esse *playboy*-que-curte-*snuff* financia, alimenta e participa da formação de uma complexa estrutura de crime organizado (formada pelo precariado *gore* – os endriagos do Terceiro Mundo) capaz de oferecer a ele a mercadoria que deseja.

O mercado de produção dos filmes *snuff*, a bem da verdade, opera de forma muito semelhante a qualquer outro nicho de mercado do capitalismo global. A existência desse mercado não fere a organização político-econômica das sociedades capitalistas. Ele é apenas uma versão distópica e ilegal de um modelo estabelecido de empreendedorismo. O mercado de

---

<sup>105</sup> Ver o subcapítulo anterior.

produção dos filmes *snuff*, portanto, revelaria como a separação entre legalidade e ilegalidade, no capitalismo, cumpre uma função muito mais moral do que regulatória e protetiva.

Ao degolarem presos políticos diante de câmeras, ao vivo na internet, os jihadistas, contudo, não agiram de forma análoga ao *playboy*. Ainda que sua ação também tenha (e provavelmente tem) algum cunho libidinal e interesse privatista, não se trata de um ato hedonista, mas de uma manobra política. Usando a “rede imanente e todo-poderosa da internet” (PRECIADO, 2021 p. 138), eles buscavam provocar efeitos de dissonância cognitiva na plateia global do pancinema transpolítico que potencialmente os assistiria. Eles queriam que os corpos-com-máquinas-de-visão-e-comunicação se transformassem em público de sua produção *snuff* de baixo orçamento. Sua ação teatral é construída visando muito mais mimetizar os Senhores da Guerra e os capitalistas do desastre – com seus planos mirabolantes de coreografia social terrorista – do que o *playboy*. Reformulando: os jihadistas partem da prerrogativa *playboy* de consumo privatista de tecnologias audiovisuais e de comunicação para, depois de adquiri-las, mimetizar a soberania Estatal-corporativa em sua capacidade de produzir controle psicossocial transnacional por meio do terror.

Portanto, a política se faz *snuff* quando: o hiperconsumismo retorna explicitamente às suas origens terroristas; regimes escópicos se transformam em ficções políticas vivas em larga escala; economias criminais do mercado ilegal se tornam a base de ações sociopolíticas na esfera pública global; a dissolução de fronteiras – entre público-privado, realidade-ficção, cotidiano-espetáculo, verdade-mentira, legal-ilegal, vida-morte – passa a conduzir a experiência política (para além dos contornos de dispositivos escópicos regulados).

Na sala de espelhos onde estamos imersos, portanto, não são apenas regimes escópicos que são espelhados e distorcidos, mas também as tecnologias políticas que utilizam dispositivos escópicos para promover distúrbios perceptivos que facilitam o controle psicossocial dos territórios e a reafirmação de posicionamentos de poder. A cópia-projetada no espelho pode, de repente, se tornar maior do que o corpo-matriz da qual ela derivou. Diante disso, a matriz pode desejar ser igual à cópia. E nessas dinâmicas miméticas entre cópias de matrizes e cópias de cópias, as máquinas delinquentes vão aprimorando infinitamente seus métodos de terrorismo *gore* e promoção de delírio narcótico por meio do fluxo ininterrupto de imagens ao vivo e agora.





## 5. Go viral or die

Todas as palavras que escrevi até agora (e, também, as que virão), fiz de meu computador pessoal. Ainda que eu me mudasse de lugar, meu computador se mudava comigo. Depositado sobre uma mesa qualquer, ele esperava que eu o abrisse e colocasse sua tela em paralelo ao meu torso, deixando que os pulsos de luz branca emanados pela tela chegassem às minhas retinas. A primeira coisa que meu computador me mostrava, de cima da mesa onde eu decidira trabalhar, era também uma "mesa de trabalho" (ou ao menos é assim que meu computador chama isso que ele me mostra). Foi nessa mesa de trabalho vertical e iluminada que organizei minha vida em diferentes pastas. Abria um conjunto de pastas até chegar ao arquivo que queria, este. Aí meu computador me mostrava a superfície retangular branca de uma folha A4. No cantinho esquerdo dessa folha, em seu topo, sempre encontrava ele: o pequeno traço piscando. Meus dedos começavam a dançar apertando botões e então, imediatamente, letras começavam a empurrar o tracinho piscante cada vez mais para a direita, até jogá-lo para a linha de baixo. Algumas vezes, também, meu dedo apertava o botão-que-tem-uma-seta-que-aponta-para-a-esquerda e então o tracinho piscante invertia a marcha, apagando as letras que o haviam empurrado, num rápido gesto de vingança, escalando novamente o retângulo branco na direção de seu topo. Seja como for, as letras e o tracinho sempre dançavam em perfeita sincronia com os meus dedos, como se nascessem deles.

É meio curioso isso de meu computador querer ser uma mesa ou uma folha de papel A4. Wendy Hui Kyong Chun também acha: “o *software*, ou talvez mais precisamente os sistemas operacionais, nos oferecem um relacionamento imaginário com o nosso *hardware*: eles não representam transistores, mas mesas de trabalho e lixeiras”<sup>1</sup> (CHUN, 2004, p. 43). Através dessa relação imaginária, na qual parecemos abrir pastas e manipular papéis, os computadores, afinal, nos coreografam com mais facilidade. Então não seriam só as letras que estariam sincronizadas com os meus dedos. Mas são meus dedos que se movem como se movessem por causa delas (as letras e também as teclas), como se nascessem delas.

O *software* também produz usuários através de interações benignas, que vão desde sons tranquilizadores que significam que um arquivo foi salvo em uma pasta, nomes como “meus documentos” que enfatizam a propriedade sobre os computadores pessoais. Programadores de computador desavergonhadamente usam (...) pronomes

---

<sup>1</sup> “*Software, or perhaps more precisely operating systems, offer us an imaginary relationship to our hardware: they do not represent transistors but rather desktops and recycling bins.*” (CHUN, 2004, p. 43).

como “meu” e “você”, para se dirigirem a você e a todo mundo como sujeitos<sup>2</sup> (CHUN, 2004, p. 43).

Meu computador se abre e se fecha, me dizendo que se abre para mim. Mas ele nunca se abre (ao menos não para mim). Na sua tela há imagens de coisas que não são o que ele tem por dentro. Afinal,

(...) para computadores se transformarem em máquinas transparentes, o fato de que eles computam – de que eles geram texto e imagem mais do que simplesmente representam ou reproduzem o que existe em outro lugar – precisa ser esquecido. Mesmo quando fixados a tubos de vidro, os computadores simplesmente não permitem que se veja o que está do outro lado, diferente disso, usam o vidro para enviar e receber pulsos de luz (...). O atual enfoque da transparência na concepção de produtos e no discurso político (...) é um gesto compensatório. À medida que nossas máquinas leem e escrevem cada vez mais sem nós, à medida que nossas máquinas se tornam cada vez mais ilegíveis, de modo que ver não garante mais saber (se alguma vez garantiu), a nós, os chamados usuários, é oferecido mais para ver, mais para ler. O computador – o mais não-visual e não-transparente dos dispositivos – paradoxalmente fomentou a “cultura visual” e a “transparência”<sup>3</sup> (Ibid., p. 27).

Sei que parece que já falei sobre isso e que, a essa altura, só estou batendo na mesma tecla. O que não deixa de ser verdade. Mas, nesse capítulo, realmente irei focar nos computadores e nos celulares (dessa vez enfatizando aquilo que nos celulares é um computador), para que possamos mapear um pouco melhor quais são os percursos usados pelos computadores para agirem como agem, isto é, como coreógrafos. Como é que computadores inventam corpos e mobilidades tão particulares quanto genéricas? O que acontece quando computadores se tornam a matriz imaginária para se pensar sobre uma pessoa e até mesmo sobre a sociedade? O que acontece quando computadores se tornam uma força da natureza, uma entidade biológica? O que acontece quando o *design* se torna uma força espiritual comunitária? Quando comandos maquinais como *copy-paste* se tornam comandos coreográficos? Como os *replays* visuais se acumulam até fazerem de pessoas uma manada? Como um meme, de repente, pode matar?

---

<sup>2</sup> “Software also produces users through benign interactions, from reassuring sounds that signify that a file has been saved to a folder, names such as ‘my documents’ which stress personal computer ownership. Computer programs shamelessly use (...) pronouns like ‘my’ and ‘you’, that address you, and everyone else, as a subject” (CHUN, 2004, p. 43).

<sup>3</sup> “for computers to become transparency machines, the fact that they compute - that they generate text and images rather than merely represent or reproduce what exists elsewhere - must be forgotten. Even when attached to glass tubes, computers do not simply allow one to see what is on the other but rather use glass to send and receive light pulses (...). The current prominence of transparency in product design and political (...) discourse is a compensatory gesture. As our machines increasingly read and write without us, as our machines become more and more unreadable, so that seeing no longer guarantees knowing (if it ever did), we the so-called users are offered more to see, more to read. The computer - that most nonvisual and nontransparent device - has paradoxically fostered “visual culture” and “transparency” (CHUN, 2004, p. 27).

Em **A dança dos códigos** partirei de processos de intercâmbio entre pesquisas e informações científicas que fizeram com que a programação dos computadores virasse uma referência-chave para o pensamento sobre a vida biológica. A partir dessa razão ciborgue, erigiram-se *designs* destinados a reprogramar corpos em nível neurossensorial. Discutirei, também, algumas questões que aparecem quando esse tipo de teoria biotécnica é utilizada no campo da dança, finalizando com a estranha trajetória da palavra “meme”, que está longe de ser só uma palavra.

Em **O deus sapo, o cachorro cínico e uns gatinhos** vou partir da ideia de trabalho sujo para repensar a produção capitalista depois do nazismo. Depois entro num túnel através dos territórios mais distópicos da *web*. Nesses contextos, organizam-se comunidades *online*, muitas delas formadas por *playboys* frustrados: homens que, apesar de consumidores, não conseguem comprar seu sucesso sexual ou uma vida plenamente hedonista. As subculturas digitais conformadas por esses coletivos, baseadas em regimes escópicos de terror e pornografia e na articulação do estúpido, fomentam sensibilidades políticas niilistas que, cedo ou tarde, explodem na esfera pública *offline* na forma de coreografias suicidárias.

### 5.1 A dança dos códigos

Os computadores são filhos da máquina de guerra. Isso não quer dizer apenas que esses aparelhos foram criados e usados para fins militares, mas que o modo como eles pensam mimetiza o modo de pensar militar. Como sabemos, antes, “computadores não eram computadores”<sup>4</sup> (CHUN, 2004, p. 35). Isso quer dizer que computadores não sabiam pensar sozinhos, ou seja, não computavam, precisavam que alguém fizesse suas “sinapses” acontecerem, mudando seus cabos de lugar e refazendo suas conexões<sup>5</sup>. E eram, sobretudo, as mulheres quem faziam esse trabalho.

“Durante a Segunda Guerra Mundial, quase todas as computadoras eram mulheres com alguma experiência em matemática”<sup>6</sup> (Ibid., p. 33). O mesmo processo que fez com que indústrias armamentistas contratassem mulheres para construir mísseis<sup>7</sup> também fez com que militares – que trabalhavam nos centros de inteligência – contratassem mulheres para fazerem

<sup>4</sup> “*computers weren’t computers*” (CHUN, 2004, p. 35).

<sup>5</sup> O início dessa discussão está no final do subcapítulo 3.2.

<sup>6</sup> “*During World War II almost all computers were young women with some background in mathematics*” (CHUN, 2004, p. 33).

<sup>7</sup> Assunto discutido logo no começo do subcapítulo 4.1.

suas máquinas de arquivamento e processamento de dados funcionar<sup>8</sup>. Conforme Chun, além da contingência de não haver uma quantidade suficiente de homens disponíveis para o trabalho, as mulheres eram consideradas melhores para a função. Havia uma concepção de que o gênero feminino executava melhor “tarefas repetitivas de escritório”<sup>9</sup> (CHUN, 2004, p. 33). Estavam seguros de que a reprogramação manual de um computador era uma tarefa tediosa e demasiadamente fácil: algo que apenas uma mulher poderia suportar fazer, dada sua natureza servil. A lógica era mais ou menos essa: “assim como mulheres eram boas secretárias, logicamente elas seriam boas programando mecanicamente computadores”. Obedecendo ao tradicional sistema militar de comando e controle, homens davam comandos para mulheres que em seguida davam comandos para máquinas.

Findada a guerra, dá-se início ao processo de redomesticação das mulheres, levando muitas dessas primeiras programadoras a pedirem demissão para se casarem e terem filhos. Conforme seus trabalhos (cada vez mais bem pagos) foram sendo assumidos por homens e a programação foi se tornando uma operação matemática – mais do que uma operação manual –, a compreensão da programação “como fundamentalmente secretarial e indiscutivelmente feminina – tanto em termos de equipe empregada quanto de estrutura de comando – foi enterrada”<sup>10</sup> (CHUN, 2004, p. 33). Foi quando homens se tornaram programadores que a programação foi transformada em “um campo acadêmico e de engenharia meritório”<sup>11</sup> (Ibid., p. 33). As primeiras mulheres que trabalharam programando manualmente as máquinas foram lidas pela história como operadoras e não como programadoras<sup>12</sup>. “Poderíamos dizer que a programação se tornou a programação e que o *software* se tornou o *software* quando os comandos mudaram de comandar uma ‘garota’ para comandar uma máquina”<sup>13</sup> (Ibid., p. 33).

---

<sup>8</sup> Um exemplo disso são mulheres que se voluntariaram para fazer trabalho secretarial para os militares durante a Segunda Guerra, na Inglaterra, passando a integrar o *WRNS – Women’s Royal Naval Service* [Serviço Real Naval Feminino], popularmente conhecidas como *Wrens* (como eram chamadas pelos seus próprios superiores do exército) (CHUN, 2004). Foram as *Wrens* que assumiram a função de programadoras manuais das máquinas de computação inglesas. Outro exemplo foram as mulheres contratadas (por salários baixos), nos Estados Unidos, ainda no período da guerra, para trabalharem no ENIAC (o primeiro computador digital eletrônico de uso geral) – do qual já falei, no subcapítulo 3.2 –, que ficaram conhecidas como *ENIAC Girls* [Garotas ENIAC], uma vez mais demonstrando a importância que a noção de “garota” teve para os EUA no período – ver subcapítulo anterior.

<sup>9</sup> “*repetitious, clerical tasks*” (CHUN, 2004, p. 33).

<sup>10</sup> “*Programming as clerical and arguably feminine underpinnings - both in terms of personnel and command structure - was buried*” (CHUN, 2004, p. 33).

<sup>11</sup> “*an engineering and academic field in its own right*” (CHUN, 2004, p. 33).

<sup>12</sup> “Hoje, as secretárias ‘operadoras’ que planejaram os cabamentos e cabaram o ENIAC (Kathleen McNully, Frances Bilas, Betty Jean Jennings, Elizabeth Snyder, Ruth Lichterman e Marlyn Wascoff) são disputadas como sendo algumas das primeiras programadoras” (CHUN, 2004, p. 29). No original: “*Today the clerical “operators” who planned the wiring for and wired ENIAC (Kathleen McNully, Frances Bilas, Betty Jean Jennings, Elizabeth Snyder, Ruth Lichterman, and Marlyn Wascoff) are reclaimed as some of the earliest programmers*”.

<sup>13</sup> “*One could say that programming became programming and software became software when commands shifted from commanding a ‘girl’ to commanding a machine*” (CHUN, 2004, p. 33).

As equipes masculinas de programadores, entretanto, seguiram mimetizando as relações militares marcadas por questões de gênero que originaram a computação. Isso porque a relação entre o programador e a sua máquina era também uma relação fantasiosa que buscava repetir aquela anterior, a de “um homem em uma mesa dando ordens a uma ‘operadora’ mulher”<sup>14</sup> (CHUN, 2004, p. 33). A operadora mulher dessa fantasia não é nenhuma das operadoras reais que de fato trabalharam programando as máquinas, mas uma operadora imaginária, que cumpre perfeitamente o papel da “pura servilidade encarnada”. O comandante (o homem em sua mesa) não é capaz de executar sua ordem sozinho, ele depende dela e é ela quem faz a ordem acontecer. Mas quando o comandante vê a sua ordem concretizada, ele se espanta consigo mesmo, como se o resultado fosse apenas seu, sem nem lembrar que entre ele e o resultado estava, antes, a mulher. Para o comandante, a operadora seria um tecno-órgão externo dele, não uma criadora. Para o comandante, só é criador aquele que dá ordens.

O computador, enquanto máquina, materializaria o desejo masculino de uma comunicação unilateral sem ruído, sem interferência, que ocorreria quando uma pessoa-feita-para-servir realiza com perfeição silenciosa os pedidos do mestre. Haveria, assim, uma economia libidinal alavancando a criação dos computadores. Isso quer dizer que os computadores foram projetados para “substituir as mulheres: seus dedos ágeis, suas habilidades numéricas, seu ‘olhar inquietante’”<sup>15</sup> <sup>16</sup> (Ibid., p. 36).

Para quem programa, ainda hoje, “ver seu código produzir resultados visíveis e amplamente previsíveis cria prazer. O código de uma pessoa faz com que uma ação aconteça: a causa e o efeito são evidentes, mesmo que o resultado final nunca seja totalmente previsível”<sup>17</sup> (Ibid., p. 39). Os computadores são calibrados para que também o usuário (mesmo sem ter nenhuma ideia de como funcionam) se sinta numa prazerosa relação de comando e controle com eles. Quer dizer, também o usuário deve sentir prazer ao ver realizado, na tela de seu aparelho, o efeito direto (e potencialmente aumentado) de seu comando.

Essa amplificação do usuário mimetiza a “explosão de instruções” que conduz linguagens avançadas de programação (uma linha de código avançado corresponde a mais de uma linha de código maquinais); a amplificação do usuário não é apenas

<sup>14</sup> “*a man sitting at a desk given commands to a female ‘operator’*” (CHUN, 2004, p. 33).

<sup>15</sup> “*to displace women: their nimble fingers, their numerical abilities, their ‘disquieting gaze’*” (CHUN, 2004, p. 36).

<sup>16</sup> Imediatamente me lembro como muitas máquinas de uso pessoal falam conosco com vozes de mulher. Mas entrar nesse assunto é como seguir o coelho e cair dentro de uma toca que leva a um outro país do qual não saberia sair. Apenas compartilho meu pensamento para o leitor vislumbrar brevemente esse buraco-sem-fundo que são as vozes-sem-corpo femininas de nossas máquinas antes de retomar a leitura.

<sup>17</sup> “*Regardless, seeing his or her code produce visible and largely predictable results create pleasure. One’s code causes an action to happen: cause and effect is clear, even if the end result is never entirely predictable*” (CHUN, 2004, p. 39).

produto de *softwares* de jogo e de *softwares* de arte, mas é central para o poder de programar<sup>18</sup> (CHUN, 2004, p. 41).

Nós, como ciborgues, não teríamos, pois, uma relação puramente funcional com nossas partes-máquina (nossos tecno-órgãos externos). Se as máquinas nos redesenham como humanos é também porque elas foram concebidas a partir de certas economias libidinais estruturantes que se mantêm, miniaturizadas, em seus interiores. Essas pequenas e invisíveis engrenagens nos engancham porque vamos nos apaixonando por elas, não só porque estamos sendo forçados a obedecer. Mais do que isso, por detrás desses motores libidinais estariam ainda encapsuladas umas tantas ideologias. Seria também a partir de paixões que as ideologias nos pegariam pelo pé. Afinal, não é “sem querer” que as máquinas se mantiveram fiéis às suas origens patriarcais de guerra.

Em nossa chamada sociedade pós-ideológica, o *software* mantém e despolitiza noções de ideologia e ideologia da crítica. As pessoas podem até negar a ideologia, mas não negam o *software* – e atribuem ao *software*, metaforicamente, poderes maiores do que os que foram atribuídos à ideologia. Nossas interações com o *software* nos disciplinaram, criaram certas expectativas sobre causa e efeito, nos ofereceram prazer e poder que acreditamos que deveriam ser transferíveis para outros lugares<sup>19</sup> (CHUN, 2004, p. 47).

Os computadores repetem as operações militares para que seus usuários também as repitam. Desde o princípio, programadores buscaram que computadores agissem como coreógrafos sociais. Em outras palavras, o *design* das máquinas foi intencionalmente criado para modificar o *design* dos humanos<sup>20</sup>. Criam-se, assim, processos de retroalimentação espelhados que produzem matrizes-que-já-nascem-como-cópias, cópias-de-matrizes-que-já-nascem-como-cópias e cópias-de-cópias.

Voltemos ao final da Segunda Guerra, quando o ramo da programação foi dominado pelos homens, provocando o efetivo nascimento da programação como disciplina empresarial e científica. Para essas equipes masculinas, automatizar o sistema de comando e controle no interior das máquinas, transformando-os em código, não foi uma tarefa fácil. Outrora, os

---

<sup>18</sup> “*This user amplification mimics the “instruction explosion” driving higher-level programming languages (one line high-level code corresponds to more than one line of machine code); user amplification is not only the product of gaming software and software art but is central to the power of programming*” (CHUN, 2004, p. 41).

<sup>19</sup> “*In our so-called postideological society, software sustains and depolitizes notions of ideology and ideology of critique. People may deny ideology, but they do not deny software - and they attribute to software, metaphorically, greater powers than have been attributed to ideology. Our interactions with software have disciplined us, created certain expectations about cause and effect, offered us pleasure and power that we believe should be transferable elsewhere*” (CHUN, 2004, p. 47).

<sup>20</sup> No subcapítulo 2.1 discuto como certas teorias sobre o *design* sustentam que qualquer *design*, mais do que um *design* humano, é sempre um *design* do humano.

comandos militares recebidos pelas mulheres para operarem as máquinas não eram nem precisos, nem infalíveis. O que significa que elas faziam um trabalho complexo de tradução para transformar o comando humano recebido em comando maquinal executado. “A transição de comandar uma garota para comandar um autômato era difícil porque autômatos decifram, mais do que interpretam ou presumem (...)”<sup>21</sup> (CHUN, 2004, p. 35). Na busca por encontrar os modos de falar diretamente com as máquinas, estudaram-se inúmeras teorias matemáticas.

Um dos pesquisadores que integrou as equipes masculinas estadunidenses, responsável por automatizar o ENIAC, foi John von Neumann – autor, ao lado de Oskar Morgenstern do livro “*Theory of Games and Economic Behavior*” [“Teoria de Jogos e Comportamento Econômico”], publicado em 1944 (CHAVES, 2011). As sugestões dadas por Neumann para a reformulação do ENIAC a partir da Teoria de Jogos “se tornaria padrão para as futuras gerações de *mainframes* posteriores” (CHAVES, 2011, p. 31). Essa teoria propunha quantificar matematicamente as relações de pergunta e resposta (ou ação e reação) entre duas ou mais pessoas envolvidas em algum tipo de conflito competitivo (THE TRAP, 2007). A pesquisa partiu da observação de como jogadores (de baralho, tabuleiro etc.) criavam estratégias de interpretação das regras do jogo, na intenção de manipular as peças e os oponentes para alcançar a vitória. Na perspectiva dos pesquisadores, haveria um número limitado (e, portanto, previsível) de desfechos e de comportamentos humanos possíveis nesse tipo de situação.

Trata-se de uma formulação de cunho explicitamente ideológico. Encontrar essas fórmulas capazes de prever sequências de comportamento entre pessoas, afinal, não interessaria para ajudar jogadores a se darem bem em partidas de pôquer, mas para observar o comportamento de grupos, prever suas probabilidades de reação e calcular maneiras de manipulá-los a seguirem nas direções desejadas. O novo ENIAC deveria servir como “ferramenta e exemplo de racionalização organizacional” (CHAVES, 2011, p. 32) para futuros computadores e para a gestão social.

Esses pesquisadores estavam sendo guiados por uma espécie de inquietação tentadora: se um programador constrói fórmulas matemáticas capazes de levar uma máquina a executar seus comandos e se a máquina é criada como um espelho de relações humanas de comando e controle, porque não imaginar que todo o corpo social é uma máquina (uma mulher) capaz de ser matematicamente programado?

Uma das organizações que se deixou cair em tentação foi a RAND – *Research and Development* [Pesquisa e Desenvolvimento] – uma organização sem fins lucrativos criada em

---

<sup>21</sup> “*The transition from commanding a girl to commanding an automaton was difficult because automatons deciphered rather than interpreted or presumed (...)*” (CHUN, 2004, p. 35).

1945, inicialmente financiada por uma antiga conhecida nossa: a Fundação Ford<sup>22</sup> (CHAVES, 2011, p. 33). A *RAND* (atuante até os dias de hoje) serviu como uma espécie de laboratório corporativo-militar de cunho científico-social na Guerra Civil Mundial (THE TRAP, 2007). Esse centro de inteligência se dedicou a solucionar uma das principais necessidades do delicado equilíbrio do terror estadunidense: desenvolver fórmulas matemáticas para que máquinas fossem capazes de processar a quantidade imensa de dados coletados pela espionagem, gerando cálculos de probabilidade que serviam de guia para o planejamento das tomadas de decisão corporativas e governamentais.

Um dos matemáticos que trabalhou na corporação durante o período, desenvolvendo fórmulas a partir da Teoria de Jogos, foi John Nash<sup>23</sup>. Suas equações matemáticas – que lhe renderam um prêmio Nobel –, além de serem utilizadas para recalibrar as máquinas da Guerra Civil Mundial, teriam sido abraçadas por diferentes organizações formadas por economistas do livre-mercado (THE TRAP, 2007). Isso porque as fórmulas criadas por Nash dariam a entender que o jogo social só poderia ser estabilizado se todos os jogadores (todos os indivíduos) agissem apenas em nome de seu interesse pessoal. Suas fórmulas passaram a ser usadas como prova cabal da urgência de se dissolver o Estado de Bem-Estar Social, desconfigurando a noção de política e revolvendo completamente (ou mesmo massacrando) organizações sociais<sup>24</sup>. Muitos dos economistas que abraçaram essas teorias atuaram de forma direta para a implementação do terror em escala global, como estrategistas e financiadores de inúmeras Guerras Civis simultâneas em países do Terceiro Mundo, ao longo de todo o século XX<sup>25</sup>.

Outro influente funcionário da *RAND Corporation* durante a Guerra Civil Mundial foi Alain Enthoven (THE TRAP, 2007). Ele atuou nessa organização como estrategista nuclear, buscando administrar o terror mundial matematicamente. Enthoven defendia que números e máquinas eram mais confiáveis do que seres humanos para planejar ações políticas, dado que seres humanos podem ser corrompidos por questões afetivas e pessoais. Os computadores, desenhados com inúmeros servomecanismos que inibem sua insurgência contra sua programação (CHUN, 2004), são narrados como mais eficientes e infalíveis do que os humanos

---

<sup>22</sup> No capítulo 3.1, inúmeras vezes a Fundação Ford apareceu financiando e organizando projetos intencionalmente destinados a promover choque social na América Latina como modo de alavancar sua agenda econômica por meio do terror.

<sup>23</sup> Personagem posteriormente romantizada como uma espécie de gênio trágico pelo cinema hollywoodiano com o filme “Uma Mente Brilhante” (THE TRAP, 2007).

<sup>24</sup> Fizeram parte dos grupos de economistas influenciados pelas teorias de Nash: o economista austríaco Friedrich von Hayek (uma das principais bases teóricas da Escola de Chicago) e o estadunidense (ganhador do Prêmio Nobel de Economia) James Buchanan, que fundou o Movimento *Public Choice* [Escolha Pública], que influenciou intensamente a gestão de Margaret Thatcher como primeira-ministra (THE TRAP, 2007).

<sup>25</sup> Ver subcapítulo 3.1.



e como um paradigma a ser mimetizado por eles. Se, antes, aquilo que poderia ser considerado maquinal nos seres humanos parecia assustador – aquilo que neles é assombrado, age por conta própria, de forma animal e descontrolada – agora, desenvolvidas as linguagens de programação, considerar que pessoas eram máquinas promovia a aliviante sensação de que elas seriam decodificáveis e reprogramáveis. Fim do mistério.

Depois de sua ação na *RAND*, o estrategista Alain Enthoven desenvolveu a teoria do *Internal Market* [Mercado Interno] – uma proposta para a reformulação do funcionalismo público que tomava o ambiente corporativo como modelo. Seu projeto partia da seguinte premissa: para aumentar a produtividade do funcionário público, ele precisava sentir insegurança social e ser estimulado a comportamentos individualistas e competitivos. Depois de contratado para operar esse tipo de reforma no Pentágono e no sistema de saúde estadunidense, durante a década de 1980, ele também foi contratado por Margareth Thatcher – então primeira-ministra da Inglaterra – para aplicar seu modelo no sistema de saúde inglês (THE TRAP, 2007).

Os sistemas de processamento de dados que serviam de paradigma para esses projetos públicos se baseavam na ideia de que sistemas funcionam melhor quando os elementos que o compõe atuam visando o seu próprio desempenho (e não a cooperação ou o trabalho coletivo). A partir desse tipo de fantasia ideológica, o individualismo se torna a melhor metodologia para levar a sociedade como um todo (e cada indivíduo) a agir com mais eficácia.

Segundo a tese defendida pelo jornalista investigativo Adam Curtis em sua série documental *“The Trap: What Happened to Our Dream of Freedom”* [“A Armadilha: O que Aconteceu com Nosso Sonho de Liberdade”] (2007), outras áreas de pesquisa científica, como a biologia, mergulharam nesse caldeirão matemático-ideológico. A teoria genética – que propõe analisar a vida biológica a partir do reconhecimento de sistemas codificados – seria um dos resultados desse mesmo ambiente cultural em que seres passaram a serem vistos como computadores. Um dos biólogos que construiu teorias nessa direção teria sido Richard Dawkins, que publicou seu livro *“O Gene Egoísta”* em 1976. Sua teoria propunha que qualquer comportamento (mesmo os altruístas) se justificariam por um egoísmo em nível genético. Ou seja, comportamentos seriam padrões estratégicos programados para garantir a sobrevivência e a replicação dos genes: “genes, mais do que seres, eram os agentes decisivos a moverem o comportamento de indivíduos e grupos”<sup>26</sup> (PILE, 2013, n.p.).

---

<sup>26</sup> *“Genes, rather than the self, were the decisive agents that drove the behavior of individuals and groups”* (PILE, 2013, n.p.).

A teoria biológica dos genes teria se somado às teorias matemáticas de programação de sistemas como mais uma comprovação científica de que não só os seres humanos, mas todos os seres vivos, seriam mecanismos codificados. Assim como *softwares* são compostos por linhas de programação, os seres seriam compostos por programações genéticas reconhecíveis e passíveis de serem manipuladas. Ou ainda, se os teóricos do jogo criaram equações para calcular todas as probabilidades de ação dos seres humanos, num permanente jogo de competitividade social, os geneticistas teriam desenvolvido fórmulas complexas para comprovar que o comportamento biológico era resultado de um conjunto de estratégias operadas pelos genes, num permanente jogo pela sobrevivência.

Assim como ao longo das grandes guerras do século XX, os serviços de espionagem – auxiliados pelo desenvolvimento de máquinas de computação e processamento de informações – acumularam uma quantidade alucinante de dados (em tentativas paranoicas de controle analítico da guerra), a partir da década de 1960 (HESSEN e WILSON, 2018), biólogos geneticistas se dedicaram a levar adiante megaprojetos para a coleta de material genético – da maior quantidade possível de espécies (inclusive a humana), dos mais diversos e impensáveis ecossistemas – para criar bancos genéticos nos quais estariam reunidas todas as programações genéticas daquilo que é vivo. Para Donna Haraway:

Projetos dispendiosos para coletar e armazenar a diversidade da “natureza” parecem produzir moedas degradadas, sementes empobrecidas e relíquias empoeiradas. Enquanto os bancos se hipertrofiam, a natureza que alimentou esses depósitos “desaparece”. (...) os projetos criados para definir e fortalecer a natureza humana são famosos por suas essências imperialistas, mais recentemente encarnadas no Projeto Genoma Humano [*Human Genome Project*]<sup>27</sup> (HARAWAY, 2020, p. 460-461).

O Projeto Genoma Humano é um empreendimento transnacional interessado em sequenciar as bases nitrogenadas que conformam os genes da espécie humana. Para isso, adquirem (por doações ou compra) material genético (como amostras de sangue) da maior variedade possível de etnias. Uma das etnias que teve seu sangue estocado pelo projeto foi a Yanomami (NAPËPË, 2003). Entre as décadas de 1960 e 1970, o sangue Yanomami foi coletado para pesquisas genéticas sem o conhecimento da comunidade – eles achavam que os pesquisadores estavam apenas os vacinando contra doenças. Laboratórios e universidades dos Estados Unidos da

---

<sup>27</sup> “*Expensive projects to collect “nature’s” diversity and bank it seem to produce debased coin, impoverished seed, and dusty relics. As the banks hypertrophy, the nature that feeds the storehouses “disappears”. (...) the projects for representing and enforcing human nature are famous for their imperializing essences, most recently reincarnated in the Human Genome Project*” (HARAWAY, 2020, p. 460-461).

América venderam essas amostras para esse banco [do Projeto Genoma Humano] que, depois de patentear o código genético sequenciado dos indígenas, colocou-o à venda.

O projeto de pesquisa responsável pela coleta de mais de 12.000 amostras de sangue do povo Yanomami da Amazônia venezuelana e brasileira foi coordenado pelo geneticista James Van Gundia Nell e o antropólogo Napoleon Chagnon. O propósito inicial dessa expedição não era comercializar essas amostras para o Projeto Genoma Humano. O interesse estadunidense pelo povo Yanomami, curiosa e terrivelmente, estava diretamente relacionado à tecnologia atômica. Segundo as hipóteses da Comissão de Energia Atômica dos EUA, que financiou a operação, os Yanomamis teriam tido um contato mínimo ou quase nulo com a radiação, dado o isolamento de suas comunidades – o que também levou os pesquisadores à conclusão de que os Yanomamis teriam passado por menos processos de miscigenação. Esses indígenas, portanto, foram alvo do fetichismo genético racista de cientistas que os fantasiavam como biologicamente mais puros e, portanto, portadores de um DNA mais próximo do que deve ter sido o DNA dos ancestrais da espécie humana (NAPĚPĚ, 2003).

Essa pesquisa biológico-antropológica feita com o povo indígena latino-americano, conforme Adam Curtis (*THE TRAP*, 2007), seria um dos exemplo mais explícitos de como teorias biológicas baseadas na ideia de que os comportamentos humanos são resultado direto de programações genéticas fixas, podem resultar em ações humanas catastróficas e interpretações científicas parciais destinadas a reiterar hierarquias raciais preconcebidas, mas agora reapresentadas como verdades incontestáveis, porque extraídas da análise de material genético.

Os estudos antropológicos de Chagnon foram feitos a partir das amostras de sangue que ele coletou e não a partir de sua pesquisa de campo. Nos livros publicados pelo antropólogo sobre os Yanomamis, Chagnon defendeu que esses indígenas teriam a violência em sua conformação genética. Ou seja, estariam programados para atacar, competir e matar. Suas teorias serviram de base para justificar políticas de Estado genocidas, voltadas para o extermínio Yanomami, nos anos subsequentes. Afinal, no período em que esse trabalho foi feito e publicado, a América Latina estava submersa em regimes ditatoriais delinquentes, que utilizaram sua máquina terrorista de forma especialmente violenta contra os povos originários.

Levou anos para que as comunidades Yanomamis soubessem que seu sangue havia se tornado material de pesquisas genéticas no Primeiro Mundo – informados por denúncias feitas por ativistas indigenistas. Nesse momento, muitos dos indígenas que tiveram seus sangues tomados pela expedição já haviam falecido. Essas comunidades, então, se organizaram para mover um processo judicial contra as empresas estrangeiras para poder reaver as amostras –

dado que, em sua tradição, a existência desse sangue estocado invalidaria os ritos funerários feitos anteriormente (NAPĚPĚ, 2003). Ao longo da disputa, muitos cientistas questionaram o pedido dos indígenas, alegando que seus genes deveriam ser considerados propriedade da humanidade. Foi apenas em 2015 que as comunidades brasileiras Yanomami conseguiram vencer a disputa, repatriando suas amostras sanguíneas para poder, enfim, finalizar os rituais funerários de seus antepassados (BRASIL, 2015, n.p.).

Olhar para pessoas e para a sociedade como conjuntos abstratos de códigos (matemáticos, genéticos ou ambos) é também um processo de espectralização. Ainda que signifique, ao fim e ao cabo, a mesma coisa, é mais fácil deletar um par de números ou subtrair códigos sequenciados, do que praticar um assassinato. Conduzir políticas genocidas e etnocidas a partir de uma obediência numérica é um processo que tem algo a ver com o piloto do avião bombardeiro que solta um míssil em um território, obedecendo à visão geometrizada de suas máquinas – sem ver, ouvir, ou sentir o cheiro do extermínio que ele causou<sup>28</sup>. A origem militar dos sistemas de comando e controle que fundamenta a lógica da programação também mantém – em potência fantasmática, no interior das máquinas e dos códigos – sua afinidade com a morte. Trago a história do sangue Yanomami para a trama para que os aspectos mais terríveis desse tipo de teoria não fiquem à margem de uma discussão que pode se tornar demasiado abstrata, demasiado estrutural.

A genética desloca o interesse biológico do organismo para o gene. Esse deslocamento produz a impressão fetichista de que haveria uma verdade sobre o corpo escondida dentro dele. Portanto, logicamente e teologicamente, só sabe a verdade do corpo aquele que é capaz de vê-lo para além do que todo mundo vê. O gene importa mais do que o corpo, pois não só é mais verdadeiro, mas é mais perene – pode ser estocado, sequenciado, replicado. É somente através desse tipo de razão genética que se torna possível argumentar que um Yanomami não pode ter direito ao seu sangue, pois seu gene é propriedade intelectual e biológica da humanidade.

O corpo vira apenas um subproduto dos genes. Uma morada temporária construída como abrigo e incubadora de reprodução feita por essas invisíveis-cápsulas-codificadas. Para Richard Dawkins, “a imagem do organismo, incluindo a nós mesmos” deve ser a de “uma máquina para replicar genes”, a partir de então se pode “mudar o foco da ideia do organismo como sendo o agente na vida, substituindo-o pelo replicador imortal”<sup>29</sup> (DAWKINS apud THE TRAP, 2007)

---

<sup>28</sup> Discurso sobre esse efeito de espectralização pela imagem e seu uso como parte da máquina de guerra no subcapítulo 2.2 (ao falar do exército de Israel) e no subcapítulo 3.2 (ao falar sobre a Segunda Guerra Mundial).

<sup>29</sup> “*the image of the organism, including ourselves*”; “*a machine for passing on genes*”; “*to shift the focus away from the idea of the organism being the agent in life to the immortal replicator*” (DAWKINS apud THE TRAP, 2007)

– a saber, o gene. Nessa proposta, tudo o que o corpo produz, é, antes, uma produção genética. O corpo faz o que faz porque o gene o orienta a fazê-lo. O gene é o programador do corpo. Todo *design* é um *design* do gene. Todo *design* é uma tecnologia concebida pelo gene para auxiliá-lo a não desaparecer, suplantado por outros genes.

Porque nós nada mais somos que um modo de nossos genes expressarem seu compromisso de fazer mais genes. Todo gene está, basicamente, envolvido consigo mesmo. O gene é a expressão de um código particularmente elegante de manipular o mundo para seus fins reprodutivos. (...) Ao propor essa espécie de etologia do gene, [Dawkins] não apenas nos leva a olhar para a natureza, para a educação e para o comportamento dos genes, como também substitui o velho hábito de considerar os animais como unidades da evolução. A unidade da evolução deixa de ser um sujeito e passa a ser um traço característico, que se implementa em um corpo que lhe atende às necessidades e que, para lhe atender, desenvolve artefatos (KATZ, 2006, p. 54-55).

Reformulando, uma vez mais, essa linha de raciocínio: por uma relação causal, os *designs* criados pelo ser humano foram criados pelo gene com o expresso interesse de reinventar o *design* do humano para que esse *design*-humano-modificado fosse mais apto a se adaptar, garantindo ao gene, seu criador, sua sobrevivência. Os *designs* criados pelos genes não seriam apenas objetos, mas também modos de agir. Para permanecer, os genes tanto nos levariam a comer, quanto a desenvolver a culinária para termos mais vontade de comer. Genes seriam muitas coisas: programadores, *designers*, arquitetos, engenheiros, artistas, trabalhadores sexuais, políticos... As relações entre os seres – a sociedade, a cultura – também seriam desígnios das invisíveis-cápsulas-codificadas, dado que sua reprodução dependeria de interação entre os corpos, sem o qual os seus *designs* funcionais não poderiam ser ensinados de um a outro corpo-temporário-para-sua-replicação. Ou seja, a permanência de um gene dependeria de sua capacidade de “armazenagem, transmissão e interpretação de informação” (GREINER e KATZ, 2001, p. 73) num meio ambiente que é lido como um grande sistema de arquivamento e processamento de dados. Como figura correlata ao gene, Dawkins propôs uma outra unidade-de-evolução, uma unidade-de-evolução especificamente cultural, responsável pela transmissão de informações entre seres humanos: o meme.

Genes e Memes efetuam modificações no próprio mundo para poderem propagar-se, sejam eles digitais ou orgânicos. Memes são vírus da mente. Estão para a herança cultural assim como os genes estão para a herança biológica. Ideias também competem, cooperam, mudam e se conservam. Quando se mergulha neste modelo de entendimento, a vida passa a ser compreendida como um processo de transferência de informação (...) (KATZ, 2006, p. 55).

Ainda que a teoria de Dawkins inclua a produção cultural como parte daquilo que garante a manutenção de tudo que é vivo, ela não produz uma dissolução das fronteiras entre natureza

e cultura (ou entre orgânico e inorgânico) a partir de um processo de equivalência ou inter-relação ciborgue. A teoria do Gene Egoísta realizaria uma bizarra operação discursiva na qual os sistemas computacionais se tornam a base imaginária para reinscrever a biologia como tudo aquilo que há. Num truque de mágica, portanto, a biologia se recoloca hierarquicamente como a mais importante das disciplinas.

Na perspectiva de Adam Curtis (THE TRAP, 2007), essa visão geneticista sobre os corpos e a sociedade teria fortalecido a noção de que a melhor maneira de se promover transformação social e individual é científica. Ou ainda, a maneira mais eficaz (ou ao menos mais rápida) de se induzir as mudanças desejadas (em si e nos grupos sociais) seria a mutação genética ou a manipulação química. Nessa esteira, ganhariam força as perspectivas como as da indústria farmacêutica. As drogas, a manipulação e a modificação corporal se apresentariam como um caminho mais razoável e efetivo para gerar corpos mais funcionais.

Assim como os sistemas de armazenamento e processamento de dados se tornaram bases imaginárias para reelaborar discursos biológicos, as pesquisas biomédicas também se tornaram bases para a reformulação de sistemas de armazenamento e processamento de dados. Aqui estamos, novamente, diante dos processos de retroalimentação entre matrizes-que-nascem-como-cópias, cópias-de-matrizes-que-nascem-como-cópias e cópias-de-cópias. Um exemplo evidente desse processo é a forma como a tecnologia digital e de *internet* são concebidas ainda hoje. As grandes empresas da *big data* e da tecnologia digital formulam os seus produtos a partir da orientação de profissionais e laboratórios com pesquisas científicas em áreas como a psicologia cognitiva. Uma das mais influentes personagens do Vale do Silício, por exemplo, é B.J. Fogg – fundador e diretor do *Persuasive Technology Lab* [Laboratório de Tecnologia Persuasiva], posteriormente renomeado de *Behavior Design Lab* [Laboratório de Desenho Comportamental] (PEIRANO, 2019). Partindo da premissa já bastante difundida de que “o comportamento é um sistema e, portanto, pode ser sistematizado”<sup>30</sup> (PEIRANO, 2019, n.p.), Fogg propôs

que os aplicativos interativos podiam ser desenhados utilizando as táticas de engenharia social conhecidas pela psicologia cognitiva, um campo que somou – às técnicas de *design* interativo na engenharia informática – a epígrafe “*captology*”, a ciência de usar computadores como tecnologias de persuasão<sup>31</sup> (Ibid.)

<sup>30</sup> “*el comportamiento es un sistema y, por lo tanto, se puede sistematizar*” (PEIRANO, 2019, n.p.).

<sup>31</sup> “*que las aplicaciones interactivas podían diseñarse utilizando las tácticas de ingeniería social conocidas por la psicología cognitiva, un campo que sumó a las técnicas de diseño interactivo de la ingeniería informática el epígrafe ‘captology’, la ciencia de usar ordenadores como tecnologías de persuasión*” (PEIRANO, 2019, n.p.).

Diferente das pesquisas e tecnologias desenvolvidas pela *RAND Corporation*, os aplicativos mencionados por Fogg não estariam destinados a manipular os rumos de uma Guerra Civil Mundial, mas seriam amplamente comercializados para o uso civil indiscriminado. Na argumentação de B.J. Fogg, empresas de tecnologia deveriam de fato investir na criação de produtos orientados a provocar distúrbios perceptivos e alterações comportamentais nos indivíduos e na sociedade. “Falava em ajudar as pessoas a manter-se em forma, deixar de fumar, administrar bem suas finanças e estudar para provas. Duas décadas mais tarde,” comenta Marta Peirano, “seus métodos são mundialmente famosos por ter gerado milhões de dólares a várias dezenas de empresas, mas não por ter ajudado ninguém a parar de fumar”<sup>32</sup> (PEIRANO, 2019, n.p.). Isso porque o maior efeito produzido pelos aplicativos interativos desenvolvidos por essas empresas foi tornar os consumidores dependentes químicos e emocionais desses mesmos aplicativos interativos.

Aplicativos interativos são também máquinas delirantes, *designs* digitais que fagocitam seus usuários em atmosferas intoxicantes, portais alucinógenos que estimulam comportamentos compulsivos. “Deve-se ativar a rotina quase como um estado de hipnose, com uma palavra, uma imagem ou um conceito” (Ibid.)<sup>33</sup>. Os “ativadores ou desencadeadores” capazes de promover esse enganche da pessoa com o aplicativo, são chamados de “*trigger*, que significa ‘gatilho’” (Ibid.)<sup>34 35</sup>. Os gatilhos servem para ativar três classes de motivação primordial (responsáveis por gerar dependência no usuário): “sensação (prazer, dor), antecipação (esperança, medo) e pertencimento (aceitação, rechaço social)”<sup>36</sup> (Ibid.). Peirano destaca as notificações como exemplo desse tipo de ferramenta digital aditiva:

Isso que acontece dezenas de vezes por dia se chama notificação *push* (...). Tudo é importante, tudo é urgente. Ou pior: tudo poderia ser. Você não sabe até que olhe (reforço de intervalo variável). Mas você sabe que se não responder à chamada, o castigo é tornar-se inútil e desaparecer. Ou, nas palavras de Jeff Bezos [CEO da

---

<sup>32</sup> “*Hablaba de ayudar a la gente a mantenerse en forma, dejar de fumar, gestionar bien sus finanzas y estudiar para los exámenes. Dos décadas más tarde, sus métodos son mundialmente famosos por haber generado miles de millones de dólares a varias docenas de empresas, pero no por haber ayudado a nadie a dejar de fumar*” (PEIRANO, 2019, n.p.).

<sup>33</sup> “*La rutina si tiene que activar casi como un estado de hipnosis, con una palabra, una imagen o un concepto*” (PEIRANO, 2019, n.p.).

<sup>34</sup> “*los activadores o desencadenantes*”; “*trigger, que significa ‘gatilho’*” (PEIRANO, 2019, n.p.).

<sup>35</sup> Irei retomar o uso e a percepção da palavra gatilho um pouco mais adiante, peço ao leitor que a mantenha como um ruído ao longo dessa leitura final.

<sup>36</sup> “*sensación (placer, dolor), anticipación (esperanza, miedo) y pertenencia (aceptación, rechazo social)*” (PEIRANO, 2019, n.p.).

Amazon] a seus trabalhadores “Irrelevância. Seguida de um insuportável e doloroso declínio”<sup>37</sup> (PEIRANO, 2019, n.p.).

Assim como, desde a segunda metade do século XX, não se pode desligar a televisão sob o risco de não saber, em tempo real, quais são Os Grandes Acidentes do Momento (e, assim, perder o bonde da História), agora, também não se pode deixar de conferir o celular minuto após minuto, também para conectar-se em tempo real a qualquer acidente – mesmo que não seja grande, mas, sim, o minúsculo acidente particular de algum conhecido ou desconhecido. Não só para ter ciência desse acontecimento, mas para fazer parte dele, nem que seja como comentarista. Não estar em tempo real participando de tudo é simplesmente não existir – *go viral or die*.

A metodologia de B.J. Fogg partiu de pesquisas como as do psicólogo behaviorista Burrhus Frederic Skinner, que “não acreditava no livre arbítrio. Ele acreditava que todas as respostas humanas são condicionadas pela aprendizagem prévia baseada na punição e recompensa e que são desencadeadas de uma forma previsível ao colocar o gatilho apropriado à sua volta”<sup>38</sup> (PEIRANO, 2019, n.p.). Na década de 1940, Skinner testou sua teoria em um famoso experimento feito com ratos, que ficou conhecido como A Caixa de Skinner.

Dentro de um curioso objeto que Skinner chamou de “caixa de condicionamento operante”<sup>39</sup> (Ibid.), ele instalou uma alavanca que, quando pressionada, abria uma porta através da qual caía comida. Depois, o psicólogo colocou um rato dentro dessa caixa. O animal não demorou para perceber que era recompensado quando acionava a alavanca, passando a pressioná-la propositalmente. Skinner nomeou essa programação inicial da caixa de “circuito de reforço contínuo”<sup>40</sup> (Ibid.). Para dar sequência ao experimento, o psicólogo manteve o mesmo rato dentro da caixa, mas mudou a programação da alavanca: “sem padrão ou concerto, sem lógica ou razão, a alavanca às vezes trazia comida e às vezes não trazia nada”<sup>41</sup> (Ibid.). Diante dessa alteração, o rato não deixou de acionar a alavanca. Ao contrário. Ele ficou obcecado por ela,

---

<sup>37</sup> “Eso que te pasa docenas de veces al día se llama notificación push, y es el rey de los reclamos (...). Todo es importante, todo es urgente. O peor: todo podría serlo. No lo sabes hasta que lo miras (refuerzo de intervalo variable). Pero sabes que si no respondes a la llamada, el castigo es volverse innecesario y desaparecer. O, en palabras de Jeff Basos a sus trabajadores: ‘Irrelevancia. Seguida de un insoportable, doloroso declive’” (PEIRANO, 2019, n.p.).

<sup>38</sup> “no creía en el libre albedrío. Consideraba que todas las respuestas del ser humano están condicionadas por un aprendizaje previo basado en el castigo y la recompensa y que se activan de manera predecible colocando el desencadenante apropiado a su alrededor” (PEIRANO, 2019, n.p.).

<sup>39</sup> “caja de condicionamiento operante” (PEIRANO, 2019, n.p.).

<sup>40</sup> “circuito de reforzo continuo” (PEIRANO, 2019, n.p.).

<sup>41</sup> “Sin patrón ni concierto, sin lógica ni razón, la palanca a veces traía comida y otras veces no traía nada” (PEIRANO, 2019, n.p.).



ativando-a sem parar na expectativa de ser eventualmente premiado. Então, Skinner reprogramou a alavanca uma vez mais, para que, hora ou outra, ao acaso, ela disparasse uma descarga elétrica no rato. Ainda assim, o rato seguiu pressionando a alavanca sem parar, mesmo que cada vez mais ferido. Essa programação final da caixa foi nomeada por Skinner de “reforço de intervalo variável”<sup>42</sup> (PEIRANO, 2019, n.p.).

Foi a partir da observação do comportamento desse pequeno ser vivo aprisionado dentro de um circuito programado para gerar estresse (para não dizer tortura), que Skinner desenvolveu suas proposições terapêuticas. Ele passou a defender que a melhor maneira de se desfazer de hábitos humanos condicionados seria a partir de bonificações: “não falo de controle através do castigo. (...) Falo de controle usando a administração como fator seletivo. Mudar o castigo por um controle baseado no reforço positivo”<sup>43</sup> (Ibid.). Para transformar uma pessoa, antes era necessário transformar seu meio. Os tratamentos envolviam programar a rotina dos pacientes de forma a estimular mudanças em seus hábitos através de estímulos previamente orquestrados<sup>44</sup>. “A solução de todos os problemas era um processo mecânico e, portanto, possível de ser sistematizado. Com uma fórmula simples (estímulo + resposta = aprendizagem) era possível controlar e melhorar os piores hábitos de uma sociedade e assim melhorar o mundo”<sup>45</sup> (PEIRANO, 2019, n.p.).

A fórmula “estímulo + resposta = aprendizagem” se tornou um importante princípio metodológico de B.J. Fogg para o desenvolvimento de aplicativos inteligentes. Talvez com uma pequena variação: “estímulo + resposta = compulsão”. Podemos reler os aplicativos, a partir de então, como circuitos de reforço contínuo de intervalo variável destinados a estimular comportamentos viciados, automatizados e hiperconsumistas. Peirano propõe um jogo de espelhamentos entre a Caixa de Skinner e uma máquina de caça-níqueis para exemplificar como esse tipo de teoria comportamental gerou máquinas de entretenimento extrativista. Vejamos:

Para que é utilizada a alavanca da máquina caça-níqueis? (...) as máquinas deixaram de ser mecânicas há bastante tempo, e não existe uma ligação real entre a alavanca da máquina e o resultado final. É uma caixa de Skinner falsa, na qual o rato puxa a alavanca e a sua ação no mundo físico tem uma consequência imediata. E há um reforço de intervalo variável: cada vez que o rato puxa a alavanca, ele não sabe se recebe ou não comida. A máquina de caça-níqueis está programada para pagar apenas

<sup>42</sup> “*refuerzo de intervalo variable*” (PEIRANO, 2019, n.p.).

<sup>43</sup> “*No hablo de control a través del castigo. (...) Hablo de control usando la administración como factor selectivo. De cambiar el castigo por un control basado en el refuerzo positivo*” (PEIRANO, 2019, n.p.).

<sup>44</sup> Há uma evidente simetria entre esse experimento e suas conclusões, com aqueles desenvolvidos na Universidade Universidade McGill por Ewen Cameron e Dr. Donald Hebb – ver subcapítulo 3.1.

<sup>45</sup> “*La solución a todos los problemas era un proceso mecánico y, por lo tanto, se podía sistematizar. Con una fórmula sencilla (estímulo + respuesta = aprendizaje) se podían controlar y mejorar los peores hábitos de una sociedad y así mejorar el mundo*” (PEIRANO, 2019, n.p.).

uma porcentagem do dinheiro que se aposta, mas mesmo o jogador mais astuto não sabe dizer qual será. Puxar a alavanca parece indicar que você tem o controle sobre a máquina e pode, portanto, fazer isso de um jeito melhor. (...) Parece que se você acelerar um pouco, se soltar no momento preciso, se conseguir se conectar instintivamente com o coração interior do sistema, poderá "sentir" o jogo. E a máquina reforça esse sentimento com outros elementos de *design*: o "quase-acerto", os prêmios falsos e a música<sup>46</sup> (PEIRANO, 2019, n.p.).

O quase-acerto é um dos elementos mais viciantes do *design* dos caça-níqueis. Ele cria a sensação de que você eventualmente ganhará se seguir jogando um pouco mais, ajustando suas jogadas até dominar a técnica perfeita. Isso é fortalecido pela presença da alavanca que precisa ser ativada através de um gesto corporal. Relaciona o corpo à máquina de forma somática, aumentando a sensação de que o domínio da máquina – a conexão com o “coração interior do sistema” (Ibid.) – pode ser conquistado através de um domínio do movimento respiratório, muscular, rítmico. Além disso, o fato da máquina celebrar efusivamente o seu quase-acerto produz a falsa sensação de uma bonificação real (um reforço positivo), mesmo que efetivamente você esteja apenas perdendo dinheiro. Esses reforços positivos falsos não são aleatórios, mas programados pelos fabricantes de caça-níqueis para gerar o máximo de enganche do jogador com a máquina.

A busca por criar vínculos psicossomáticos entre o jogador e o jogo é fundamental para toda a indústria de *videogames*. Por mais inertes que os jogadores pareçam estar, os pequenos gestos que precisam ser feitos – em *joysticks*, telas *touch*, teclados e afins –, geram a sensação de que seu corpo controla aquilo que acontece no universo digital. O jogo reage a seus gestos, seja através da ação das personagens, seja através de bonificações, vitórias ou derrotas, seja através da emissão de sons, tremores e pulsos (que acontecem fisicamente no próprio aparelho que o jogador segura). *Feedback Designs* é a maneira como foram nomeadas essas programações interativas que parecem conectar o coração do jogador ao coração do jogo (e vice-versa). O *design* de um aplicativo interativo como o de um *videogame* é, sobretudo, o *design* de um relacionamento entre o jogador e a máquina.

---

<sup>46</sup> “¿Para qué sirve la palanca de las máquinas tragaperras? (...) Porque las máquinas dejaron de ser mecánicas hace bastante tiempo, y no hay ninguna conexión real entre la palanca de la máquina y el resultado final. Es una caja de Skinner falsa, donde el ratón tira de la palanca y su acción en el mundo físico tiene una consecuencia inmediata. Y hay refuerzo de intervalo variable: cada vez que tira de la palanca no sabe si trae comida o no. La máquina está programada para pagar solo un porcentaje del dinero que se apuesta, pero ni el jugador más avisado puede saber cuál es. La tracción de la palanca le indica que tiene control sobre la máquina y que, por lo tanto, lo puede hacer mejor. (...) Parece que, si acelera un poco, si la suelta en el momento preciso, si consigue conectar de manera instintiva con el corazón interno del sistema, podrá ‘sentir’ el juego. Y la máquina refuerza esa sensación con otros elementos de diseño: el ‘casi-acierto’, los falsos premios y la música” (PEIRANO, 2019, n.p.).



A essa altura, é importante nos lembrarmos de que a sensação de que nosso corpo produz efeitos-de-imagem imediatos em um universo visual paralelo, é exatamente aquilo que Wendy Hui Kyong Chun chamou de “amplificação do usuário” (CHUN, 2004, p. 41), cuja economia libidinal estaria também conectada à lógica militar de comando e controle. O prazer gerado pelos *Feedback Designs* seria, também, o prazer de se sentir todo-poderoso. E só é possível se sentir todo-poderoso nessa relação com o universo digital, ao se ignorar (ou espectralizar) radicalmente tudo aquilo que acontece entre o comando que você deu e os resultados que esse comando gerou na tela. Esse “entre” invisível sendo o *hardware*, as linhas de programação, as linhas de montagem, os modos de produção, o histórico militar, as teorias behavioristas, as relações de gênero e raça etc. Permito-me, aqui, fazer uma provocação: enquanto os *designs* dos aparelhos são criados imaginando os usuários como ratos, os usuários, na relação com seus aparelhos, se sentem como coronéis.

Foi no ano de 2013, em uma visita aos Estados Unidos da América que Paul B. Preciado se deparou com a notícia que o fez escrever sobre o jogo de celular *Candy Crush Saga*<sup>47</sup>: “A federação dos psiquiatras americanos (que não é, aliás, um congresso de santos) advertia que, com um número recorde de viciados, o jogo *Candy Crush Saga* deveria ser considerado uma autêntica epidemia nacional, e apoiava a criação de um centro virtual de reabilitação” (PRECIADO, 2019, p. 84). Preciado, então, elabora:

O *Candy Crush* é uma disciplina da alma, uma prisão imaterial que propõe uma estrita temporalização do desejo e da ação. É voltado para o indivíduo genérico despojado de suas defesas sociais secundárias (...): o jogo estabelece um circuito fechado entre o cérebro límbico, que administra a memória afetiva, a mão e a tela. O *Candy Crush* não é um jogo de aprendizado que treina e melhora as habilidades do jogador. É simplesmente um jogo de azar instalado no mais acessível e próximo de nossos tecno-órgãos externos: o telefone celular. Las Vegas na palma da sua mão. O objetivo do *Candy Crush* não é ensinar nada ao jogador, mas capturar a totalidade de suas capacidades cognitivas durante um determinado tempo e apropriar-se de seus recursos libidinais, fazendo da tela uma superfície masturbatória sub-rogada. O jogador nunca ganha nada no *Candy Crush*, mas, quando completa um nível, é a tela que tem um orgasmo, que corresponde aos lucros gerados para a companhia (Ibid., 2019, p. 84).

Ora, na base dos sistemas de processamento de dados que culminaram na internet, lembremos, estava a Teoria de Jogos. Não é de se espantar que o mundo dos *videogames* seja essa expressão hiperbólica da relação viciante de um usuário com seus aparelhos. Estando desde o princípio calibrada a partir de coordenadas que preveem relações competitivas entre diferentes agentes em busca do benefício pessoal, a *web* não seria nada além do que uma imensa interface

---

<sup>47</sup> No subcapítulo 2.1 eu já apresentei um pouco das discussões levantadas por Preciado nesse artigo.

de jogos. Como cada vez mais instituições precisam se reformatar para operarem na forma de aplicativos, cada vez mais oferecem-nos interfaces que condicionam nossa relação com o mundo a partir da lógica do reforço positivo, em uma contínua e ascendente "gameificação" da vida. "A gameificação ou ludificação (converter algo em jogo) é um termo emergente da indústria baseado (...), como assinala Julie Cohen, em um 'modelo de comportamento muito específico' (...) que incentiva o 'intercâmbio' e a lealdade aos processos de extração de dados (...)"<sup>48</sup> (COULDRY e MEJÍAS, 2019, n.p.). Boa parte desses aplicativos, afinal, são oferecidos de graça. Porque o lucro deles não vem da compra, mas dos dados que extraem do usuário logado. Quando todos os aplicativos bonificam e convocam o usuário a interagir com eles, você acaba gerando dados de forma inconsciente (ou mesmo deixa de se importar com isso por se sentir prazerosamente beneficiado). "O casto tele-tecno-trabalhador-masturbador contemporâneo parece um controlador de voo instalado numa quixotesca torre de controle, da qual tuíta com uma mão e ordena caramelos digitais com outra" (PRECIADO, 2019, p. 85).

Mesmo que seja explícito que corporações como as do Vale do Silício invistam diretamente em pesquisas de origem biomédica para serem capazes de produzir *designs* que gerem em seus usuários relações compulsivas (em decorrência de seus efeitos narcóticos), o debate e, sobretudo, a busca por processos de responsabilização dessas empresas pelos efeitos psicossociais gerados por seus produtos é quase nulo. O que normalmente acontece é a responsabilização do próprio usuário por seu vício, como se o problema fosse sua falta de disciplina pessoal. Ao usuário, que além de viciado se sente humilhado pelo seu vício, essas empresas, então, oferecem mais um par de novos produtos supostamente desenhados para ajudá-lo a ter autocontrole (PEIRANO, 2019) – como aplicativos que bloqueiam seu acesso a certos programas depois de um tempo determinado ou que mandam que se saia da tela para se exercitar.

Outra função, em nível de desempenho dos aparatos tecno-algorítmicos, os aplicativos e as plataformas desenhadas, é que estas não são só o meio, senão também a mensagem (...). A esta conjuntura dá-se o nome de neurocapitalismo (...). Em sua fase atual (...) trabalha não apenas com dados e mercadorias, mas recupera ideologias regressivas que colocam em marcha o surgimento de novas aristocracias cognitivas (...) onde, por meio da biohipermediatização, se articulam as estratégias de *framing* para negócios e para governança, que se aplicam por meio do desenvolvimento de

---

<sup>48</sup> "La gameificación o ludificación (convertir algo en juego) es un término emergente de la industria basado, como señala Julie Cohen, en un 'modelo de comportamiento muy específico' (...) que incentiva el 'intercambio' y la lealtad a los procesos de extracción de datos" (COULDRY e MEJÍAS, 2019, n.p.).

algoritmos que trabalham na transformação da neuroplasticidade humana<sup>49</sup> (VALENCIA, 2018, p. 242).

Desenvolver aplicativos aditivos não teria apenas a intenção de facilitar o extrativismo de dados, acumulando lucros exorbitantes nas mãos dos oligarcas da *high-tech*. Esses aplicativos interativos promoveriam processos de reformatação cognitiva das pessoas, deixando-as mais suscetíveis a induções de cunho ideológico.

Adiantando-me brevemente no assunto do próximo subcapítulo, não é uma simples coincidência o fato das redes sociais terem se tornado o principal ambiente de fortalecimento, organização e eclosão dos movimentos neofascistas da atualidade. Evidentemente, como temos visto, não existe projeto de lucro extrativista que não venha acompanhado de uma agenda política de cunho autoritário. Além disso, também não há novidade no uso da potência alucinatória das máquinas como modo de coreografar acontecimentos sociais. As grandes guerras do século XX não me deixam mentir. Contudo, não estamos em guerra – ao menos não de forma declarada. A condução ideológica operada através dessas pequenas máquinas de uso pessoal é difícil de capturar. Assim como as empresas não se responsabilizam pelo vício que provocaram de forma intencional, também não se responsabilizam pelos movimentos políticos que nascem de suas redes, dando a entender que são acontecimentos espontâneos – uma vez mais, portanto, responsabilizam seus usuários.

O enquadramento político feito através dessas redes é biohipermediado porque atua de forma direta na recepção cognitiva do corpo-com-celular. Em outras palavras, de forma simultânea e pulverizada, por meio do celular de cada corpo-com-celular, propagam-se ideias e imperativos coreográficos. O acúmulo mais imbecil de gestos – um *like*, um comentário, a entrada em um grupo de Telegram, uma *selfie*, um *reels* –, pouco a pouco vai fazendo com que ideias penetrem em camadas subcutâneas do corpo. E de repente, corpos-com-celulares que pareciam isolados, estão reunidos em praça pública com uma agenda política unificada.

A distância entre o território *online* e o território *offline* é menor do que pode parecer. Afinal, as plataformas, para se comunicarem com os corpos, precisam ser ativadas através de gestos. Desde o princípio, relacionar-se com esses dispositivos é realizar uma dança. Essas danças são

---

<sup>49</sup> “*Otra función, a nivel del desempeño de los aparatos techno-algorítmicos, las aplicaciones y las plataformas diseñadas, es que estas no son sólo el medio sino también el mensaje (...). A esta conjunción se le denomina neurocapitalismo (...). En su fase actual (...) trabaja no sólo con datos y mercancías, sino que recupera ideologías regresivas que ponen en marcha el surgimiento de nuevas aristocracias cognitivas (...) donde, por medio de la biohipermediación, se articulan las estrategias de framing para negocios y la gobernanza, que se aplican por medio del perfeccionamiento de algoritmos que trabajan en la transformación de la neuroplasticidad humana*” (VALENCIA, 2018, p. 242).

basicamente as mesmas para todos os corpos-com-celular do planeta. Os consensos produzidos pelas máquinas não seriam apenas narrativos e escópicos, mas também coreográficos. Seriam

Coreografias discretas que realizamos cotidianamente com as interfaces físicas da cultura digital (o *mouse* e o teclado, o *joystick* e o celular...) que se distribuem através das interfaces visuais e auditivas do panóptico e do panacústico (vídeos musicais, cinema, pornografia, música comercial onipresente) e das interfaces algorítmicas (*software*). Nesse domínio coreográfico dos afetos não há diferença ontológica alguma entre digital e analógico: ambos domínios são igualmente reais na relação com a produção afetiva. Talvez o digital, longe de ser menos real, se diferencie por ser o mecanismo por excelência do hiper-real<sup>50</sup> (VAL, 2009, p. 129).

Justamente por serem gestos muito íntimos, que você realiza numa vinculação afetiva com sua máquina, torna-se difícil reconhecer o imperativo coreográfico que te guia a mover-se daquele jeito. Ou, ainda que você perceba o imperativo coreográfico, seu prazer narcótico em executá-lo, tornaria difícil reconhecer as motivações ideológicas por trás das coreografias. Essas coreografias seriam estimuladas em rede, de forma pulverizada, mas a partir de zonas privilegiadas de poder (como o Vale do Silício ou escritórios de *fake news*). Para nomear as hierarquias de comando e obediência que organizam essas coreografias do mundo *online* para o *offline*, Jaime del Val criou o conceito de “pancoreografia”, a partir do panóptico<sup>51</sup> de Michel Foucault.

O pancoreográfico é um conjunto de dispositivos tecnológicos de difusão global, próprios da cultura do ócio, da informação e da comunicação, ainda que também da guerra (dos afetos), que distribui coreografias padronizadas nos corpos. Essas coreografias assignificantes (...) são constitutivas de afetos padronizados e de lógicas econômicas que assimilam profundamente os corpos nas lógicas de mercado: é apenas em função da reprodução das coreografias discretas do pancoreográfico que o sistema prolifera e adquire vida (VAL, 2009, p. 129).

Podemos rever o conceito de pancinema transpolítico de Paul Virilio (2005), nesse momento, também a partir da uma escala mais íntima: a forma como cada corpo, uma vez submerso na trama de máquinas de visão e transmissão de informações do pós-guerra, passou

---

<sup>50</sup> "Coreografias discretas que realizamos cotidianamente con las interfaces físicas de la cultura digital (el ratón y el teclado, el joystick y el teléfono móvil...) que se distribuyen a través de las interfaces visuales y auditivas del panóptico y el panacústico (videos musicales, cine, pornografía, música comercial ubicua) y de las interfaces algorítmicas (software). En este dominio coreográfico de los afectos no hay diferencia ontológica alguna entre digital y analógico: ambos dominios son igual de reales en relación con la producción afectiva. Acaso el digital, lejos de ser menos real, se diferencie por ser el mecanismo por excelencia de lo hiper-real" (VALENCIA, 2018, p. 129).

<sup>51</sup> Panópticos são estruturas arquitetônicas coercitivas – como penitenciárias, sanatórios, hospitais e escolas – organizadas de forma a gerar uma hierarquia da visão – os vigias veem os internos que não veem os vigias, mas sabem que são vigiados. Trata-se de uma organização espacial de terror paranoico. Esses edifícios são visualizações didáticas de como se dão relações de poder entre as instituições e cada corpo individual.

a se sentir parte integral de uma produção cinematográfica de dimensões transcontinentais. Os corpos-com-celulares, através de imperativos pancoreográficos (a mão dominante que segura o celular acima do rosto, o rosto que olha para câmera e fala), como repórteres e diretores de cinema, produzindo conteúdo audiovisual sobre a própria vida, disponibilizando-o *online* e integrando-o ao pancinema 24h das redes sociais. Cada novo vídeo postado servindo de estímulo potencial para o surgimento de novas pancoreografias – em processos contínuos de retroalimentação.

A teoria do “corpomídia”, elaborada por Helena Katz e Christine Greiner, parece, num primeiro momento, coincidir com o tipo de visão sobre o corpo e a coreografia proposto por Jaime del Val:

Sendo o corpo ele mesmo uma espécie de mídia, a informação que passa por ele colabora com seu *design*, pois desenha simultaneamente as famílias de suas interfaces. (...) A ideia de cultura aqui adotada é a de um sistema aberto, apto a contaminar o corpo e a ser por ele contaminado (...) (GREINER e KATZ, 2001, p. 73).

Ou seja, um corpo, ao receber uma informação – como um imperativo coreográfico proposto por uma rede social –, teria o seu *design* alterado por essa informação que passaria a compor o seu corpo. Como todos os corpos são, eles mesmos, replicadores de informação, esse corpo passaria a contaminar outros corpos a partir do novo *design* adquirido. Entretanto, essa teoria foi elaborada tendo como base a teoria do Gene Egoísta de Richard Dawkins. Lembremos que, sob sua óptica, não apenas a cultura, mas todo o meio ambiente seria um imenso sistema de processamento de dados, no qual só sobreviveriam os genes com habilidades desenvolvidas de “armazenagem, transmissão e interpretação de informação” (GREINER e KATZ, 2001, p. 73). Esses sistemas (simultaneamente biológicos e culturais) são abertos, mas abertamente competitivos. Ou seja, nessas dinâmicas de transmissão de informações, caso o corpo tenha modificado o seu *design* a partir de uma informação frágil, ele não sobreviverá.

O ovo passa a ser tratado como aquilo que usa a galinha e o ninho para poder fazer outro ovo. Ou seja, a possibilidade de aquele tipo de vida poder prosseguir está relacionada com aquele tipo de corpo (da galinha) e ao seu entorno (o ninho). Por isso, o ninho passa a ser apresentado como uma extensão evolutiva do ovo. A grande novidade desta formulação reside na vinculação atada entre evolução humana e evolução tecnológica. Nós coevoluímos com nossos artefatos. Genes que não conseguem produzir artefatos que atendam a essa realidade não sobrevivem (KATZ, 2006, p. 54).

Como seria reler os cenários que venho discutindo acima a partir dessa linha teórica? O que Dawkins diria sobre os modos como a psicologia cognitiva produz dispositivos e plataformas



narcóticas de uso pessoal para proliferar coreografias sutis de controle, através das quais transmitem-se ideologias individualistas, consumistas ou até mesmo profascistas? As dinâmicas pancoreográficas movimentadas pelo capitalismo de plataformas seriam vistas como estratégias genéticas de sobrevivência e não como uma estratégia de poder corporativa-estatal? Seriam esses processos apenas reveladores do modo como as unidades-culturais (memes) atuam para ajudar as unidades-biológicas (genes) a perpetuarem e evoluírem, sem que houvesse qualquer ideologia por trás desses processos de contágio? Ou, ainda pior, os autoritarismos cognitivos e as sensibilidades políticas fascistas que ganham força nos ambientes *online* seriam vistos como *designs* mais aptos a sobreviver, dada sua capacidade de permanência e proliferação?

Os sistemas de processamento de dados de nossos computadores e da *internet*, insisto, são herdeiros diretos dos sistemas militares de comando e controle. Essa herança deixa rastros. Sendo um deles libidinal – tanto o programador quanto o usuário desejam ter seus atos amplificados por suas máquinas, eles querem sentir em seus corpos um poder absoluto de agência sobre a máquina que comandam. O preço a pagar por esse prazer é o apagamento dos percursos necessários (tanto históricos, quanto materiais) para que esse efeito de poder se concretize. Dawkins, ao tomar como base de sua teoria biológica os sistemas de processamento de dados, constrói a ideia de gene como essa entidade todo-poderosa cujos comandos geram efeitos amplificados no mundo. Ao construir essa teologia, o biólogo constrói, também, um lugar de poder para a biologia e, portanto, para si mesmo.

Desenvolvi o conjunto de perguntas acima, porque, ao tentar usar a linha argumentativa do Gene Egoísta para refletir sobre processos concretos de transmissão de conhecimento alavancados por sistemas de processamento de dados, a teoria pareceu produzir apenas dois tipos de leitura dos fatos: uma despolitização amnésica (no melhor dos cenários) e um posicionamento ideológico de tendência fascista (no pior dos cenários). Em “A Promessa dos Monstros”, Donna Haraway, justamente, articulou que o risco de emitir discursos de autoridade baseados em uma verdade biológica produziria “inversões escapistas e a amnésia sobre como as articulações são feitas, sobre suas semióticas políticas, se preferir”<sup>52</sup>. Ela conclui: “penso que o mundo é precisamente o que se perde nas doutrinas da representação e da objetividade científica”<sup>53</sup> (HARAWAY, 2020, p. 487).

---

<sup>52</sup> “*escaping inversions and amnesia about how articulations get made, about their political semiotics, if you will*” (HARAWAY, 2020, p. 487).

<sup>53</sup> “*I think the world is precisely what gets lost in the doctrines of representation and scientific objectivity*” (HARAWAY, 2020, p. 487).



Faço, então, mais uma pergunta: por que teóricos e artistas da dança teriam sido seduzidos a tornar a pesquisa de Dawkins uma base para se pensar sobre a linguagem da dança? Intuo que também se trate de um gesto na direção do poder. Porque, de alguma maneira, a teoria do Gene Egoísta pareceu oferecer bases argumentativas capazes de agregar *status* científico à dança. A citação abaixo me parece indicar algo nesse sentido:

Para que a vida fosse se tornando mais complexa, os modos de armazenar, transmitir e interpretar informação precisaram ir se transformando. Quando se olha para o corpo humano, percebe-se que se trata de um exemplo privilegiado para deixar explícito o tipo de relacionamento existente entre natureza e cultura. Não há outro tão apto a demonstrar-se como um meio para que a evolução ocorra. O objetivo de apresentar o corpo como mídia passa pelo entendimento dele como sendo o resultado provisório de acordos contínuos entre mecanismo de produção, armazenamento e distribuição de informação (GREINER e KATZ, 2001, p. 74).

Considerar o corpo como um meio privilegiado para que a evolução ocorra, sabemos, já conduziu a políticas nazifascistas de higiene social. Por que retomar esse tipo de perspectiva, tendo vivido o que já vivemos? Além disso, pensar o corpo como “o resultado provisório de acordos contínuos entre mecanismo de produção, armazenamento e distribuição de informação” (Ibid., p. 74), não garantiria perspectivas de movimento contra-hegemônicas, libertárias ou mesmo neutras. Como temos visto em nossa história recente, instituições coercitivas a mando do Estado também consideraram os corpos como sistemas abertos, disponíveis a toda sorte de manipulações. Tenho certeza de que essa teoria de dança contemporânea não tinha nenhuma intenção de se aproximar do tipo de terror aplicado ao corpo articulado por esses contextos que mencionei. Ainda assim, não posso evitar de sinalizar os perigos de construir pensamentos em dança a partir de teorias científicas dessa linhagem.

“O Gene Egoísta” foi lançado na Inglaterra, no final da década de 1970, durante a Guerra Civil Mundial, um momento profundamente marcado pelo ativismo panfletário dos economistas do livre mercado e pela batalha empresarial para reestruturar a sociedade a partir de novos padrões culturais individualistas. É no mínimo curioso que Dawkins tenha construído uma justificativa genética para o egoísmo – evidentemente dando suporte para discursos sobre livre-competitividade de mercado e sobre o fortalecimento de unidades familiares ou do hedonismo individual hiperconsumista. “Teorias sobre a evolução social nas ciências biológicas caminharam lado a lado com o individualismo metodológico nas ciências sociais humanas – tanto que se imagina que ambas as áreas da ciência são influenciadas por tendências culturais mais amplas” (WILSON e HESSEN, 2018, p. 18).

Poucos anos depois do lançamento do livro de Dawkins, Margaret Thatcher se tornou primeira-ministra da Inglaterra. Os dois eram, portanto, contemporâneos e conterrâneos. É comum que pesquisadores suponham que Dawkins tenha diretamente influenciado a perspectiva política de Thatcher. Jason Rowan – pesquisador de folclore digital – é um exemplo. Ele propõe que o fato de Dawkins ter utilizado “as teses de Darwin para justificar o egoísmo individualista” teria feito de seu trabalho o “livro de cabeceira do thatcherismo”<sup>54</sup> (ROWAN, 2015, p. 8). Não encontrei nenhum documento ou declaração que comprove isso. É evidente, contudo, que ambos os trabalhos estavam submersos em um contexto cultural de apologia ao egoísmo. Basta nos depararmos com a famosa declaração feita por Margaret Thatcher em uma entrevista concedida para a revista *Woman's Own* em 1987:

Eu acredito que nós atravessamos uma época na qual muitas crianças e adultos foram ensinados a entender: “se eu tenho um problema, cabe ao governo lidar com ele” (...) e assim eles despejam seus problemas na sociedade. E quem é a sociedade? Tal coisa não existe! Existem homens individuais e mulheres individuais e existem famílias e nenhum governo pode fazer nada, a não ser através das pessoas, e as pessoas olham para si mesmas em primeiro lugar<sup>55</sup> (THATCHER apud PILE, 2013, n.p. ).

Teço, agora, meu último comentário sobre Dawkins. Ao propor a existência dos memes (unidades-de-evolução-culturais) como figuras correlatas aos genes (unidades-de-evolução-biológicas), o biólogo simplificou o caminho para a utilização do evolucionismo para conceber as organizações sociais humanas. A partir de então, a evolução biológica da espécie humana e a história da humanidade eram uma só e mesma coisa. Os memes seriam, afinal, *designs* auxiliares dos genes. Assim como os genes estariam em permanente luta por sobrevivência na natureza, memes lutariam por sua sobrevivência no meio cultural – sendo que sobreviver culturalmente seria, em última instância, ajudar na evolução biológica do gene. “Estas ideias que se replicam e reproduzem foram denominadas memes (de ‘mimesis’) e a teoria aponta que elas são, junto aos genes, as responsáveis pela sobrevivência dos humanos mais aptos”<sup>56</sup> (ROWAN, 2015, p. 8).

---

<sup>54</sup> “las tesis de Darwin para justificar el egoísmo individualista”; “se convertiría en el libro de cabecera del thatcherismo” (ROWAN, 2015, p. 8).

<sup>55</sup> “I think we have gone through a period when too many children and people have been given to understand ‘I have a problem, it is the government's job to cope with it!’ (...) and so they are casting their problems on society and who is society? There is no such thing! There are individual men and individual women and there are families and no government can do anything except through people and people look to themselves first” (THATCHER apud PILE, 2013, n.p. ).

<sup>56</sup> Estas ideas que se replican y reproducen fueron denominadas memes (de “mimesis”) y la teoría apunta a que son, junto a los genes, las responsables de la supervivencia de los humanos más aptos (ROWAN, 2015, p. 8).

Um dos riscos evidentes dessa perspectiva é o da suposição de que as ideias que permanecem são melhores porque mais aptas e mais evoluídas. Nessa perspectiva, projetos políticos que ativamente promovem etnocídio ou epistemicídio, impondo determinados estilos de vida à força através do Terrorismo de Estado, ou são simplesmente ignorados por esse debate, ou são louvados como estratégias mais eficazes de permanência de um conjunto de memes sobre outro.

Curiosamente, a palavra meme, essa “aposta teórica arriscada da biologia neodarwiniana”, de repente passou a ser utilizada popularmente para nomear os “artefatos idiotas que proliferam dentro e fora das redes digitais”<sup>57</sup> (ROWAN, 2015, p. 8). De alguma forma um tanto misteriosa, a palavra meme realizou um movimento de bumerangue: nasceu de uma teoria biológica concebida sobre a influência de computadores tendo depois se afastado completamente do campo biológico e aterrissado no mundo digital, ali fazendo sua morada – assumindo a missão definitiva de nomear essas pequenas unidades visuais de humor ridículo de internet.

Os memes da internet não foram projetados por organizações militares, estatais ou corporativas. Eles são um efeito colateral da apropriação civil das ferramentas oferecidas pelas tecnologias digitais. Sendo assim, não existe uma história definitiva mapeando por qual razão e por quais percursos um conceito duvidoso da biologia passou a nomear uma produção cultural tão popular. Existem inúmeros ensaios acadêmicos que analisam esse fenômeno de internet a partir da teoria de Dawkins. Entretanto, em seu uso coloquial, não há nem rastro do conceito neodarwiniano. O meme é reconhecido popularmente pura e simplesmente como uma tecnologia de imagem que é intercambiada na internet para gerar efeito cômico.

Assim como a teoria de Dawkins não é inocente, tampouco são os memes. Como se verá, eles são ferramentas ideológicas poderosíssimas, capazes de mobilizar comunidades em torno de ficções políticas vivas *online* e *offline*. Como produtos de *design* nascidos da internet, eles muitas vezes são armas sobretudo voltadas para rearticular hierarquias de raça e gênero. O fato do conceito de Dawkins passar a nomear esse artefato digital, para além de uma simples coincidência cômica, parece revelar que a teoria do Gene Egoísta teve uma aderência e um impacto social significativos.

Escolho o meme como alegoria final, pela forma curiosa e levemente sinistra que faz com que ele sintetize boa parte dos universos que articulei nessa trama: as redes sociais e sua compulsão narcótica; a internet em si mesma (e com ela toda a sua origem patriarcal militar); o

---

<sup>57</sup> “apuesta teórica arriesgada de la biología neodarwiniana”; “artefactos idiotas que proliferan dentro y fuera de las redes digitales” (ROWAN, 2015, p. 8).

individualismo metodológico de Margaret Thatcher; uma teoria de dança contemporânea; uma teoria neodarwinista inspirada em sistemas de processamento de dados.

Os memes também me ajudam a sublinhar que, ainda que o neurocapitalismo produza assustadores efeitos-de-massa – pancoreografias hiperepostas em pancinemas – que partem de centros de inteligência (ou unidades corporativas), a forma como ele efetivamente atua não é a partir de uma estrutura clássica de Estado autoritário centralizador. Os sistemas de comando e controle se tornaram organizações cognitivas tão profundas em cada corpo-com-celular que o terrorismo pode, de repente, operar através de uma figurinha imbecil.

## 5.2 O deus sapo, o cachorro cínico e uns gatinhos

No artigo “*Sale Boulot*” [Trabalho Sujo] (2015) de Paulo Arantes, somos apresentados à figura do “trabalhador zeloso”. Ele não é um mero executor de tarefas. Diante de um comando, ele faz mais do que o comando.

Não se trata obviamente do trivial esmero de quem quer agradar o comprador de seu saber-fazer, mas de outra coisa - quem de fato trabalha sempre “faz outra coisa”, por mais que pareça seguir escrupulosamente um *script* -, que ao cessar pode acarretar a pane de todo um sistema técnico produtivo. Não se trata de uma qualidade contingente do trabalhador, o zelo não é só central, mas decisivo (...). **O assim chamado trabalho de execução é uma quimera.** Nenhuma empresa, instituição, serviço, oficina etc. funcionaria se os trabalhadores não acrescentassem à prescrição um sem-número de bricolagens, macetes, gambiarras, truques, sem que de resto lhes seja solicitado, longe disso: tais provas de inteligência e cooperação no trabalho coletivo são praticamente mobilizadas num estado de semiclandestinidadade. (ARANTES, 2015b, p. 126, grifo meu).

Aquilo que acontece entre o comando dado e sua concretização – o trabalho de execução – é uma quimera não porque ele não existe, mas porque só existe a partir de uma colagem de trapaçes. Fazer desaparecer da percepção pública o que é a execução (como é que se concretizam os comandos dados) é também ocultar essa funcionalidade trapaceira. O trabalho sujo, como a compreensão popular bem sabe, é justamente aquilo que precisa ser feito para que o trabalho aconteça, mas que, por alguma razão, não pode ser feito de forma declarada ou visível. Para que qualquer sistema produtivo opere, alguém tem que fazer seu trabalho sujo.

É a partir da noção de trabalho sujo que Paulo Arantes consegue elaborar o que teria acontecido na Alemanha Nazista. Não se trata mais de escrutinar o funcionamento do poder no Terceiro Reich a partir de suas figuras de mando, mas de olhar para quem estava na base do

Estado. Olhar para o fato de que uma quantidade impressionante de pessoas trabalhou – e trabalhou sujo – para garantir o funcionamento da máquina nazista. Sem a somatória do empenho clandestino dos trabalhadores da base do Reich, jamais teria sido possível concretizar tamanha engrenagem delinquente.

A “solução final”, o Holocausto, não foi desenhada em mesas de gabinete da elite nazista. Mas se erigiu em consequência direta da ação de trabalhadores empenhados em fazer mais do que lhes foi mandado. Em outras palavras, a “estrada sinuosa que conduziu a exterminação física dos judeus na Europa” (Ibid., p. 104), afinal, “não foi concebida na visão singular de um monstro alucinado nem foi uma opção ponderada de líderes ideologicamente motivados” (MOMMSEN apud ARANTES, 2015b, p. 104). Seria mais preciso afirmar que foi através do empenho cotidiano de milhares de subordinados nas ações de violência (transformadas em ofício) que os campos de extermínio se concretizaram.

O maior trunfo do Terceiro Reich, assim, teria sido “justamente o da organização da morte atroz pelo trabalho” (ARANTES, 2015b, p. 109). Através da criação de inúmeras subdivisões estatais e paraestatais, a gestão da morte não era alavancada apenas pelas mãos de forças coercitivas especializadas, mas também de trabalhos secretariais e mundanos. Pouco importava a “inutilidade econômica, ou franca antiutilidade” (Ibid., p. 109) do terror. Através da própria coreografia do trabalho, o trabalhador ia não só se implicando com o seu ofício, mas se esforçando para executá-lo bem. Esses grupos, gozando de razoável autonomia, cada um a seu modo, trabalhava sujo para fortalecer o Reich. Eles nem precisavam saber da existência ou do trabalho uns dos outros, eles apenas davam tudo de si nas funções que lhes cabiam. O trabalho brutal da violência em escala industrial foi “exercido no começo por, digamos, ex-amadores” (Ibid., p. 117), ou seja, por qualquer um – e não exatamente pelas altas patentes políticas, militares ou corporativas.

O poder operado pelo *führer* era muito mais espectral do que objetivo. Os “funcionários zelosos do genocídio” (HILBERG apud ARANTESb, 2015, p. 137) agiam como agiam não obedecendo a ordens reais, mas atendendo ao que julgavam ser (intuitiva e indiretamente) “a vontade do *führer*”, encarada como “a única fonte da lei e (...) a única lei válida, de sorte que a lei pode entrar a vontade se ela é muito escrupulosamente respeitada” (ARANTES, 2015b, p. 133). O Terceiro Reich era um

sistema de livre iniciativa verdadeiramente elástico até o limite da exceção permanente. Assim, (...) o *führer* para o qual se trabalhava – (...) situado acima e além do Estado – era visto como uma instância totêmica suprema voltada para a recompensa das iniciativas precursoras, por assim dizer radicais, na sua liberdade de

inventar, uma vez que no fragmentado sistema nazista de administração “não se exigia prestação de contas” dos excessos no zelo (...) (ARANTES, 2015b, 137-138).

Realizar cotidianamente a coreografia operacional do terror – por fora das ordens e por fora da lei (através do trabalho sujo) – era uma missão espiritual, mais do que um comportamento lógico calculado. A recompensa que se supunha receber pelos trabalhos prestados era de ordem moral e mágica. Também por isso o trabalho realizado era “tranquilamente inútil”: a mais pura execução do horror. “Quando deu meia-noite no século passado, a expressão ‘trabalhar para Hitler’ condensava efetivamente em uma só fórmula encantatória todo o complexo andamento do ‘mais colossal trabalho sujo da história’ (...)” (Ibid., p. 136).

A somatória do trabalho sujo de cada um dos funcionários, organizados em um regime de trabalho descentralizado (da exceção permanente) e ausência de prestação de contas, teria realizado em seu conjunto o “mais colossal trabalho sujo da história” (ARANTES, 2015b, p. 136), porque esse sistema trabalhista seria mimetizado pelos Estados capitalistas nos anos subsequentes. Sem o trabalho sujo nazista, o regime capitalista não teria tido, como teve, ferramentas para recobrar o seu fôlego, impondo-se, uma vez mais, no corpo do mundo (e no corpo de cada um de seus trabalhadores). No pós-guerra, “o novo mundo do trabalho moldado pela racionalidade neoliberal dominante se transformara num imenso campo de experimentação e difusão da crueldade social, descontada, é claro, toda a cosmética *clean* da acumulação dita flexível (...)” (Ibid., p. 109). O neoliberalismo poderia ser compreendido, a partir de então, como a transformação do modelo de trabalho nazista no padrão trabalhista de um sistema capitalista transformado em global. Na definição de Paulo Arantes, o neoliberalismo seria

menos um receituário ideológico rudimentar ou uma política macroeconômica (o que também é, porém, subsidiariamente) do que fundamentalmente uma racionalidade que tende a estruturar e organizar não somente a ação dos governos mas também, sobretudo, a conduta dos governados. (...) A novidade do neoliberalismo enquanto atividade de “governo” das condutas (não confundir com a instituição estatal) é que ele não se define num contra nem a despeito da liberdade, mas através da liberdade de cada um, no sentido de que todos se conformam por si mesmos a certas normas (Ibid., p. 109).

Trata-se de um sistema transnacional de trabalho que depende simultaneamente de frouxidão na legislação e pavor permanente para funcionar. Não haveria como existir esse sistema sem Estados vulneráveis. Podemos rever, agora, o Estado Suicidário (VIRILIO, 1998) como uma contingência da racionalidade somatopolítica neoliberal. Bem como um modelo que, além de ter sido efeito das máquinas de visão e seus sistemas alucinatórios, foi construído através da coreografia social do operariado do terror.



Mais do que isso, se nos lembrarmos de como a força espectral de Hitler foi erguida com o apoio de ficções espetaculares delirantes (VIRILIO, 2005), podemos também concluir que aquilo que movia os subordinados do Reich a trabalhar sujo era também levar adiante essa ficção. A compensação mística de trabalhar sujo pelo Regime era também imediata, uma vez que produzia no trabalhador sujo a sensação de que ele havia se tornado um protagonista na monstruosa encenação fascinante da qual ele orgulhosamente fazia parte.

Talvez as máquinas delirantes nos ajudem a entender como foi que essas relações de trabalho conseguiram se sustentar, depois da queda do Reich, sem a figura do *führer* (e sua força totêmica) para alimentá-las – ainda que, como temos visto, outros tótems, ora ou outra, surjam para cumprir essa função.

“Dadas as condições do capitalismo pós-fordista”, propõe Paul B. Preciado, “uma representação pública implica uma capacidade de troca no mundo global em um formato digital que pode ser transformado em capital” (PRECIADO, 2018, p. 282). Ou seja, para que as pessoas possam efetivamente integrar os sistemas de troca social e econômica, exige-se que elas transformem seu próprio corpo, o corpo dos outros e suas experiências pessoais em dígitos, ou melhor, em dados a serem compartilhados a todo o momento nos circuitos integrados da *web*.

Se já era abstrata a operação de transformar ação humana em valor no capitalismo industrial, fazendo do trabalho mercadoria, agora, mesmo “a interação social ordinária está contribuindo para a mais-valia como fator de produção”<sup>58</sup> (COULDRY e MEJÍAS, 2019, n.p.). “Esses novos tipos de relações sociais implicam os seres humanos em processos de extração de dados, mas em formas que à primeira vista parecem não ser extrativistas”<sup>59</sup> (Ibid.). No Sistema-Mundo integrado da internet, “todos estamos destinados a nos convertermos em sujeitos de dados, isso é, participantes nas relações de dados”<sup>60</sup> (Ibid.).

As redes sociais são, assim, uma esfera pública virtual que transforma toda interação social em mercadoria. Dessa forma, nossas postagens, nossas reações, nossos comentários, são uma forma de trabalho que entregamos (de forma mais ou menos voluntária) às empresas extrativistas de dados. Diante do completo esfacelamento da fronteira entre ócio e trabalho, e entre público e privado, nesse regime social-laboral, Preciado propõe que o reconheçamos como pornográfico – “falaremos de pornografia como um dispositivo para a publicação do privado.

---

<sup>58</sup> “*la interacción social ordinaria está contribuyendo a la plusvalía como factor de producción*” (COULDRY e MEJÍAS, 2019, n.p.).

<sup>59</sup> “*Estos nuevos tipos de relaciones sociales implican a los seres humanos en los procesos de extracción de datos, pero en formas que a primera vista parecen no ser extractivistas*” (COULDRY e MEJÍAS, 2019, n.p.).

<sup>60</sup> “*todos estamos destinados a convertirnos en sujetos de datos – es decir, partícipes en las relaciones de datos*” (COULDRY e MEJÍAS, 2019, n.p.).

Ou, melhor ainda, um dispositivo que, ao representar parte do espaço público, define este como privado, carregando-o de um valor masturbatório suplementar” (PRECIADO, 2018, p. 282). Todos nós, ciborgues, corpos-com-celulares, trabalharíamos em uma "pornofábrica" transnacional,

uma indústria tecnossomática – cujos combustíveis são o esperma, o sangue, a urina, a adrenalina, a testosterona, a insulina, o silicone, os psicoestimulantes, os estrogênios, mas também os signos digitalizáveis que podem ser transmitidos em grande velocidade, seja o dígito, o texto, o som ou a imagem (PRECIADO, 2020b, p. 290).

Essa pornofábrica para a qual trabalhamos nunca se concretiza, a não ser enquanto presença digital. Não temos padrão ou ambiente reconhecível de trabalho, nem necessariamente percebemos a nós mesmos como seus funcionários. Evidentemente tampouco visualizamos os outros usuários como seus subordinados apesar de todos estarmos juntos vivendo a mesma situação bizarra de trabalhar sem ter ofício e de se tratar de um trabalho, para todos os efeitos, inútil.

Como entidade abstrata, totalizante e totalitária, mas também como território inteiramente movido por forças libidinais, a internet se torna um acontecimento místico – “a rede imanente e todo-poderosa da internet” (PRECIADO, 2021, p. 138). Para essa rede funcionar – e funcionar bem – ela exige nossa colaboração ininterrupta, *online* e agora. E, como em qualquer outro sistema laboral, a internet precisa que alguém faça o seu trabalho sujo. Ela precisa que, por iniciativa própria, seus subordinados sejam inventivos e escalonem suas potências para além do que os seus projetistas puderam imaginar.

Eis meu foco nesse capítulo: certos trabalhadores sujos da internet. Usuários que exploram – para além daquilo que foi pré-programado nos *hardwares* e *softwares* – a potência máxima da *web*: seu delírio narcótico, sua pulsão endêmica, seus regimes escópicos de terror e pornografia, sua transparência, sua obscuridade, sua capacidade de produzir fantasmas e mitologias. São corpos-com-celulares que, diante dos imperativos pancoreográficos (VAL, 2009) de seus dispositivos, dançam mais do que lhes foi exigido, isso é, produzem e consomem mais esperma, mais sangue, mais urina, mais adrenalina, mais testosterona, mais insulina, mais silicone, mais psicoestimulantes, mais estrogênios, mais dígitos, mais textos, mais imagens.

Nossos computadores, lembremos, carregaram em sua memória a sua origem trabalhista: a tradição sexista de comando e controle militar. O que quer dizer que nosso uso continuado desses aparelhos também nos coloca na esteira dessa tradição. Nas palavras de Chun: “nossas interações com o *software* nos disciplinaram, criaram certas expectativas sobre causa e efeito,

nos ofereceram prazer e poder que acreditamos que deveriam ser transferíveis para outros lugares”<sup>61</sup> (CHUN, 2004, p. 47). Como veremos, os sistemas descentralizados de operação dos trabalhadores-sujos-da-*web* também tenderão a voltar para casa, revelando sua fidelidade ao projeto nazista.

Tudo que escrevi até agora foi para tentar construir uma bússola e um detector de metais para poder caminhar em um campo minado tomado pelo nevoeiro. A partir de agora, entraremos juntos nesse terreno impreciso e arriscado. Não teremos muito mais coordenadas de localização além das que já temos. Avanço, na esperança de que sejam suficientes.

No dia 13 de março de 2019, na cidade de Suzano, no estado de São Paulo, Brasil, Guilherme Tauci Monteiro, de 17 anos, e Luiz Henrique de Castro, de 25 anos, invadiram a escola onde haviam estudado. Os dois, que calçavam coturnos e vestiam bandanas cobrindo seus rostos, carregavam consigo um vasto arsenal: um machado, uma faca articulada, uma besta, um arco, flechas, um dispositivo de choque, 3 granadas de fumaça e um revólver calibre 38 (MENA, 2019). Deixaram inúmeros feridos, mataram cinco estudantes, duas funcionárias e, em seguida, a si mesmos. O dia ficou conhecido como o Massacre de Suzano.

A cena montada pelos dois jovens era quase um *live action* do mundo digital. Suas roupas lembravam figurinos do *Mortal Kombat* e a diversidade de suas armas (e a própria situação de avançar sobre civis portando-as) lembravam os jogos de tiro em primeira pessoa como o *Counter Strike* e o *Call of Duty*. Luiz Henrique de Castro e Guilherme Tauci Monteiro costumavam jogar esses três jogos de *videogame* juntos (ARAÚJO, 2019). O mundo digital também se materializou em suas armas, porque foi através do mercado ilegal da internet que eles conseguiram comprá-las. O massacre, ainda, só teve roteiro e público porque seu planejamento foi feito junto de pessoas que frequentavam, com eles, um *chan*.

*Chan* é uma abreviação da palavra *channel* [canal] (PADRÃO, 2019). *Chans* são fóruns de internet que não exigem que se faça uma abertura (*login*) de conta para poder entrar nas salas de bate-papo. É possível entrar com um nome qualquer, publicar e comentar qualquer coisa sem que se saiba sua identidade. *Chans* são *imageboards* [painéis de imagem]; a comunicação nessas salas virtuais é uma espécie de troca de figurinhas com comentários. Como não existem perfis de usuários, as imagens postadas nos fóruns de um *chan* aparecem em um mural comum,

---

<sup>61</sup> “Our interactions with software have disciplined us, created certain expectations about cause and effect, offered us pleasure and power that we believe should be transferable elsewhere” (CHUN, 2004, p. 47).

visível para todos os que estão logados. Boa parte dos *chans* está localizado na *deep web* [internet profunda].

A internet é tipo um iceberg. Só há uma pontinha dela na superfície. A *surface web* [internet de superfície] onde eu e provavelmente você, leitor, transitamos, equivale só a 10% de todo o conteúdo disponível *online* (ENTENDA, 2020). Embaixo da superfície, dentro do mar, estão os 90% restantes: a *deep web*. Na internet profunda não há *Google* ou outra ferramenta de busca. É preciso saber onde se quer ir. Mas ela não é, assim, tão inacessível. Não precisa ser *hacker* para chegar lá, basta ter *Mozilla-Firefox* e baixar extensões como o *Tor*, que facilitam um pouco a navegação nessas profundezas (Ibid.).

Na *deep web* moram: as informações bancárias de um correntista; os sistemas de administração de *sites*, *blogs* e redes sociais; redes sociais e sites ativistas de países com gestões ditatoriais que limitam, fiscalizam e censuram os conteúdos compartilhados na internet; páginas dedicadas a todo tipo de produto oferecido pelo mercado ilegal (drogas, trabalho sexual, contrabando, armas, animais selvagens, crianças, mulheres, imigrantes, fragmentos corporais, filmes *snuff*).

Guilherme Tauci Monteiro e Luiz Henrique Castro frequentavam o *Dogolachan* – *chan* brasileiro que morou na *surface web* e depois se mudou para a *deep web*. A página foi criada em 2013 por Marcelo Valle Silveira Mello que tinha acabado de sair da prisão condenado pela Operação Bravata da Polícia Federal, focada em mapear páginas de internet responsáveis pela incitação, articulação e/ou realização de crimes de ódio. O *Dogolachan* não apenas deu sequência como intensificou o tipo de trabalho que Mello havia realizado na *web* antes de sua detenção: construir comunidades *online* especializadas em táticas de terror digital, como investigar e ameaçar pessoas-tidas-como-inimigas, divulgar e promover discursos contra grupos-tidos-como-inimigos e estimular de forma cínica práticas como pedofilia, estupro e assassinato (ARONOVICH, 2019b) – sempre dando a entender que esses crimes não estavam sendo praticados, mas que era importante falar abertamente sobre eles, como ato de rebeldia.

Marcelo Valle Silveira Mello foi novamente preso em 2018 mas a página seguiu aberta, bem como sua comunidade política e cultural articulada. Ainda em 2018, André Luiz Gil Garcia, de 29 anos, moderador do *Dogolachan* conhecido como Kyo, “deixou uma mensagem dizendo que iria se matar. Ouviu em troca: ‘leve a escória junto’, ou seja, antes de se matar, mate alguém. E foi o que ele fez. Saiu às ruas da cidade onde morava (Penápolis, SP), atirou na nuca de uma moça que nunca tinha visto antes, e se matou” (ARONOVICH, 2019b, n.p.). Suas ações foram celebradas pelos frequentadores do *chan*.



Os *chans* são mais próximos de *blogs* e sites independentes do que de gigantes da internet como o *Facebook*. Alguém decide montá-los, por iniciativa própria, com os recursos que tiver. Marcelo Mello, fundador do *Dogolachan*, “trabalhava em uma prestadora de serviços para a Justiça Federal e diversas vezes usou a rede de Wi-Fi do Conselho da Justiça Federal” (MELLO et al., 2018, n.p.) para movimentar a sua plataforma. Usando a rede pública de internet, Mello ergueu seu centro operacional *gore* de violência virtual organizada.

Na vasta lista de inimigos-a-serem-sistematicamente-ameaçados do *Dogolachan* já estiveram o ex-deputado e ativista LGBTQ+ Jean Wyllys e a ativista feminista e professora universitária de literatura inglesa Lola Aronovich. Depois de ser ameaçada de estupro, tortura e assassinato inúmeras vezes, Aronovich passou a investigar seus perseguidores, frequentando a página. Ela escreveu em seu *blog*: “durante os quatro anos e pouco que li o *chan*, posso dizer que não houve um só dia em que os membros não fantasiavam com o dia em que teriam acesso livre a armas de fogo. (...) Eles sempre falavam em cometer massacres” (ARONOVICH, 2019b, n.p.).

Em 2017, início da campanha de Jair Messias Bolsonaro à presidência, nos fóruns do *Dogolachan*, frequentadores continuamente declararam seu apoio ao candidato, sublinhando a promessa de campanha de liberar o porte de armas. O Massacre de Suzano aconteceu dois anos depois, quando Bolsonaro tinha acabado de assumir o mandato. Para Lola Aronovich (2019), não foi uma coincidência. Ainda que o então presidente não tivesse alterado as leis ou se dirigido diretamente aos integrantes do *Dogolachan*, suas inúmeras declarações agressivas, nas quais expunha seu sonho de que a população brasileira fosse armada, seriam uma autorização indireta. O desejo do presidente, mais do que a lei, era a lei.

De fato, a despeito do vasto e eclético arsenal de armas portado por Monteiro e Castro, “foi o revólver calibre 38, única arma de fogo do crime, o responsável por 90% das dez mortes provocadas por eles naquele dia e por 63% dos feridos” (MENA, 2019, n.p.). Os dois jovens não tinham passagem criminal antes do massacre. Ao entrarem atirando naquela escola, se tornaram, digamos, “ex-amadores” (ARANTES, 2015b, p. 117). Mesmo comprar o revólver foi difícil, levaram ao menos um ano para conseguir. “As trocas de mensagem entre os dois autores do massacre que constam do inquérito policial apontam que eles pesquisaram outros tipos de armas mais potentes, como fuzis, pistolas e submetralhadoras” (MENA, 2019, n.p.). Caso tivessem tido acesso a esses armamentos, certamente teria morrido mais gente, já que “o revólver usado no crime dispara um tiro por vez e carrega apenas cinco munições, precisando ser aberto e recarregado, bala por bala, ao final do quinto disparo. Outras armas (...) comportam mais munições, disparam com menor intervalo e têm recarga mais ágil” (Ibid.).

Os *chans* não existem apenas no Brasil. Ao contrário, são um fenômeno de dimensões continentais. Nos mais impensáveis contextos planetários proliferam-se páginas e comunidades-em-torno-de-páginas, mas é nos Estados Unidos onde se hospedam alguns dos *chans* mais influentes do mundo (dentro e fora da *web*) – o *4chan* (que buscarei descortinar aos poucos) é um deles. Esse *chan* estadunidense, diga-se de passagem, também se envolveu de forma direta com a eleição e perspectiva ideológica de Donald Trump.

Em vez de considerar, contudo, que essas páginas só foram possíveis por causa da aparição – no horizonte de expectativas da política – desses líderes de força totêmica, proponho o movimento contrário. As comunidades políticas do submundo digital já estavam ali, trabalhando sujo pelo fortalecimento de um projeto comum (ainda que esse comum seja um tipo de investimento total no caos), e souberam capturar o poder místico-carismático dessas figuras para escalonar seu poder de ação para além do que possuíam até então. Ou ainda, talvez seja possível afirmar que Bolsonaros e Trumps nem sequer pudessem ter existido se já não estivessem estruturadas as ferramentas políticas e o ambiente cultural que esse tipo de trabalhador sujo da *web* por anos se esforçou a erigir.

Seguirei descrevendo alguns desses cenários, transitando entre exemplos situados no Brasil e nos Estados Unidos. Peço para que, a todo o momento, o leitor tenha em mente que esses países são apenas dois dentre vários que estão irrigados por esse mesmo tipo de zona digital de produção de ficções políticas vivas.

O “massacre em escolas” por si mesmo é uma coreografia social codificada e espantosamente comum. Tanto que conhecemos bem como ele é chamado na língua inglesa – *school shooting*. Inúmeras vezes já assistimos a reportagens que relataram que, uma vez mais, nos Estados Unidos, um ou mais garotos entraram num ambiente estudantil disparando em pessoas. A força espectral dessa narrativa, contudo, vem extrapolando os contornos desse país no norte do mundo. Suzano não me deixa mentir. *School shootings* são rituais necropolíticos para “a teatralização publicitária de uma nova masculinidade” (PRECIADO, 2021, p. 137), liturgias fantasiadas e programadas em comunidades virtuais estritamente masculinas, como os *chans*.

Andrew Anglin, coordenador do site neonazista *The Daily Stormer* [O Fazedor de Tormentas Diário], dedicou uma das postagens de seu *blog* para explicar para os seus leitores um gesto usado por um adolescente em um encontro que teve com Trump. Descreveu o uso do gesto como uma estratégia política francamente coreográfica – um jeito de garantir a infiltração de certas ideologias a partir de hábitos contagiantes. Explicou como certos gestos corporais eram criados (ou resgatados) e como, através da repetição desses gestos, erguia-se um

vocabulário secreto de movimentos, como um jeito de reconhecer os seus pares na multidão. Falava, portanto, de como gestos-sem-mando produziam um tipo de dança endêmica e publicitária que ia se instalando nos corpos e no corpo das cidades, cópias-de-matrizes-que-já-nasceram-como-cópias. Pare ele, essa tática seria um tipo de liturgia religiosa,

um exemplo da sincronicidade de Carl Jung – fatores aparentemente desconectados culminando para criar um evento (...). Mas não é realmente desconectado – apenas aparenta ser assim para o não-crente. São nossas energias espirituais, canalizadas através da internet, que fizeram esse evento se manifestar (...). É magia meme<sup>62</sup> (ANGLIN apud NEIWERT, 2017, n.p.).

Destaco rapidamente a aparição do meme-como-um-feitiço nessa fala de Anglin. Só irei falar sobre como esse artefato digital ganhou tamanha mística política mais adiante em meu texto. Mas a partir desse ponto, memes já passarão a nos assombrar. A descrição desse teórico neonazista da *web* está aqui para evidenciar como esse tipo de roteiro (o massacre em escolas) é, desde o princípio, desenhado para agir como uma espécie de vírus espiritual.

*School shootings* são coreografias políticas que só aparentam ser desconectadas entre si para o não-crente. A cada nova repetição desse mesmo roteiro, sua força espectral aumenta (como um filme em *looping* dentro das cabeças e visível nas telas de cada um dos crentes dessas comunidades). A cada novo garoto que se disponibiliza ao trabalho sujo do massacre, a encenação se reinscreve como um tipo estabelecido de tradição litúrgica de uma ordem religiosa (terrorista e pornográfica) que só reconhece a verdade na revelação do esperma e da morte (PRECIADO, 2018). E se o mundo não te faz gozar, resta matar.

No livro *Kill All Normies* [Mate Todos os Normaisinhos] (2017), Angela Nagle estuda como as dinâmicas sociais da internet foram produzindo subculturas comunitárias cada vez mais específicas. Boa parte desses coletivos estruturados virtualmente é formado apenas por homens: são clubes masculinos. Essa zona imaginária da *web* dominada por células machocentradas ficou conhecida como machosfera ou homensfera [*manosphere*]. Os fóruns de discussão alimentados pelos integrantes da machosfera são “um fluxo incessante” de temas como “frustração sexual, ansiedade com o ranqueamento evolutivo, e misoginia raivosa”<sup>63</sup> (NAGLE, 2017, p. 86). Ali, eles falam que mulheres são “‘bucetas sem valor’, ‘biscoiteras’,

<sup>62</sup> “an example of Carl Jung’s synchronicity – seemingly acausal factors culminating to create an event based on its meaning. But it is not really acausal – it merely appears that way to the non-believer. It is our spiritual energies, channeled through the internet, that caused this event to manifest (...) It is meme magic.” (ANGLIN apud NEIWERT, 2017, n.p.).

<sup>63</sup> “pretty relentless flow”; “sexual frustration, anxiety about evolutionary rank, and foaming-at-the-mouth misogyny” (NAGLE, 2017, p. 86).



‘vagabundas’ e por aí vai”<sup>64</sup> (NAGLE, 2017, p. 86). Debatem sobre supostas “acusações falsas de estupro, violência de mulheres sobre homens, misandria social, evitar ‘idolstrar bucetas’ e o ‘jogo’ – que significa um tipo de conselho sobre ‘arte da pegação’ que (...) soa como um guia darwinista sinistro para manipular a odiada presa feminina a se entregar”<sup>65</sup> (Ibid., p. 86).

Uma das preocupações mais dominantes e consistentes a percorrer o fórum cultural da machosfera é a ideia de machos beta e alfa. Eles discutem como mulheres preferem machos alfa ao mesmo tempo em que usam cinicamente ou ignoram completamente machos beta, intencionando rebaixar esses machos na hierarquia social brutal e viciosa através da qual eles interpretam toda interação humana. Alguns seguem as estratégias de arte da pegação de blogueiros como Roosh V, na intenção de evoluir de um “bom garoto” beta para um alpha sexualmente bem-sucedido. Roosh (aka Daryush Valizadeh) começou como um artista da pegação, depois se autodescrevendo como um neo-masculinista e flertando com a *alt-right*<sup>66</sup> [direita alternativa] pesada, com a qual ele percebeu partilhar um chão comum, a crença compartilhada de que o feminismo é a principal causa do declínio civilizacional<sup>67</sup> (NAGLE, 2017, p. 86-87).

Submersos na paranoia da degeneração, eles estão seguros de que a civilização branca ocidental está sofrendo uma derrocada perigosa e que uma das principais razões para o declínio é o fato das mulheres brancas estarem menos disponíveis ao relacionamento heterossexual e à maternidade. Nessa teoria-da-evolução atualizada nos moldes da nova sensibilidade “porno-pop” (VALENCIA, 2021), o sucesso sexual não é importante apenas para a continuidade da espécie, mas também para garantir uma boa imagem pública e sucesso capitalista. De seus espaços domésticos, mais ou menos tecnificados, o frequentador da machosfera quer corresponder à fantasia pós-fordista do *playboy* – esse neo-soberano de classe média –, buscando (a partir de seu celular ou computador) executar a fórmula “prazer = trabalho = ócio = capital” (PRECIADO, 2020b, p. 92). Mais das vezes, contudo, eles fracassam

<sup>64</sup> “‘worthless cunts’, ‘attention whores’, ‘riding the cock carousel’ and so on” (NAGLE, 2017, p. 86).

<sup>65</sup> “‘false rape accusations, female-on-male violence, cultural misandry, avoidance of ‘pedestalling pussy’ and ‘game’ - meaning a style of ‘pick up artist’ dating advice that (...) tends to read like a sinister Darwinian guide to tricking the loathed female prey to surrender” (NAGLE, 2017, p. 86).

<sup>66</sup> A *alt-right*, que significa direita alternativa, é um movimento político estadunidense “juvenil, que aspira reformular a nova direita a partir de ferramentas conceituais usadas pela esquerda, que tem ao menos duas facções reconhecíveis, a Radix, centrada em um racismo extremo, e a Breitbart, no machismo, inimiga declarada do feminismo, do islamismo e do politicamente correto” (BERARDI apud VALENCIA, 2018, p. 237). No original: “juvenil que aspira reformular la nueva derecha desde herramientas conceptuales usadas por la izquierda, que tiene al menos dos facciones reconocibles, La Radix, centrada en el racismo a ultranza, y la Breitbart, en el machismo y enemiga declarada del feminismo, el islam y lo políticamente correcto”.

<sup>67</sup> “One of the dominant and consistent preoccupations running through the forum culture of the manosphere is the idea of beta and alpha males. They discuss how women prefer alpha males and either cynically use or completely ignore beta males, by which they mean low-ranking males in the stark and vicious social hierarchy through which they interpret all human interaction. Some follow the pickup artistry of bloggers like Roosh V in order to rise from a ‘nice guy’ beta to a sexually successful alpha. Roosh (aka Daryush Valizadeh) began as a pickup artist, later self-described as a neomasculinist and flirted with the hard alt-right, who he would have found common ground with in their shared belief that feminism is a major cause of civilizational decline” (NAGLE, 2017, p. 86-87).

miseravelmente, seja por falta de capital, seja porque mulheres reais (espantosamente!) não são tão disponíveis, fáceis e dóceis quanto as nuas garotas-sem-desejo-próprio das revistas masculinas. Na machosfera, eles “querem o melhor da revolução sexual (sucesso sexual com mulheres pornificadas perpetuamente embonecadas, depiladas e dispostas a fazer qualquer coisa)”, mas não conseguem aceitar a potencial rejeição que fatalmente acontecerá em “uma sociedade na qual as mulheres têm liberdade e escolha sexual”<sup>68</sup> (NAGLE, 2017, p. 93). O macho beta, então, se vê aprisionado no “celibato involuntário”<sup>69</sup> (Ibid., p. 90), esse fardo trágico.

A revolução sexual que deu início ao declínio do casamento para a vida inteira, produziu uma enorme liberdade das amarras do casamento-sem-amor e dever altruísta para a família, tanto para homens quanto para mulheres. Mas essa adolescência sempre-estendida também trouxe consigo a ascensão da infantilidade adulta e uma rigorosa hierarquia sexual. Os padrões sexuais que emergiram como resultado do declínio da monogamia, produziram mais possibilidades de escolha sexual para uma elite masculina e o crescimento do celibato entre uma vasta população de homens localizados na base da ordem de escolhas. Suas próprias ansiedades e raiva acerca de seu ranqueamento rebaixado nessa hierarquia, são precisamente o que produziu sua retórica barra-pesada de afirmação política de sua hierarquia no mundo em relação a mulheres e não-brancos. Nesses fóruns, a dor da rejeição implacável foi o alimento que os levou a se tornarem especialistas nas cruéis hierarquias sociais que lhes trazem tanta humilhação<sup>70</sup> (NAGLE, 2017, p. 94).

Alguns dos fóruns da machosfera são totalmente dedicados a machos beta em celibato forçado. Não esperam nada mais das mulheres ou da sociedade. Um desses espaços é o subfórum *incel* do *Reddit* (*/r/incel*), onde escrevem coisas como: “eu passei 4 horas apenas encarando a parede do meu quarto. O que os *normies* chamam de crise existencial, para o *incel* é simplesmente... a vida”<sup>71</sup> (*/R/INCEL* apud NAGLE, 2017, p. 94). Ainda que não tenham mais expectativas, sentem raiva. Falam que as mulheres são “inúteis, putas, estúpidas, gordas, preguiçosas, vazias, histéricas, não-confiáveis e simplesmente merecedoras de uma retribuição

<sup>68</sup> “*want the best of sexual revolution (sexual success with pornified woman, perpetually dolled up, waxed and willing to do anything)*”; “*a society in which women have sexual choice and freedom*” (NAGLE, 2017, p. 93).

<sup>69</sup> “*the involuntary celibate beta male*” (NAGLE, 2017, p. 90).

<sup>70</sup> “*The sexual revolution that started the decline of lifelong marriage has produced great freedom from the shackles of loveless marriage and selfless duty to the family for both men and women. But these ever-extended adolescence has also brought with it the rise of adult childlessness and a steep sexual hierarchy. Sexual patterns that have emerged as a result of the decline of monogamy have seen a greater level of sexual choice for an elite of men and growing celibacy among a large male population at the bottom of the picking order. Their own anxiety and anger about their low-ranking status in this hierarchy is precisely what has produced their hard-line rhetoric about asserting hierarchy in the world politically when it comes to women and non-whites. The pain of relentless rejection has fostered these forums and allowed them to be the masters of the cruel natural hierarchies that bring them so much humiliation*” (NAGLE, 2017, p. 94).

<sup>71</sup> “*I spent 4 hours just staring at the wall in my room. What normies call an existential crisis, for the incel is simply... life.*” (*/R/INCEL* apud NAGLE, 2017, p. 94).

violenta”<sup>72</sup>, o que “pode ocasionalmente explodir de formas extremas”<sup>73</sup> (NAGLE, 2017, p. 95). O massacre em escolas é um dos roteiros que *incels*, de tempos em tempos, executam.

Em 2014, por exemplo, aconteceu o massacre de Isla Vista, na Califórnia, executado por apenas um garoto, Elliot Rodger, que tinha 22 anos e era também frequentador do subfórum */b/* do *4chan*. Ainda em seu apartamento, Rodger esfaqueou três homens, depois dirigiu até um alojamento feminino da Universidade da Califórnia, “com o plano de massacrar as mulheres ali dentro”<sup>74</sup> (Ibid., p. 95). Depois de não conseguir entrar no prédio, atirou em transeuntes a esmo e voltou para o carro, onde atirou na própria cabeça. Horas antes de começar o ataque, ele havia postado no *YouTube* um vídeo chamado “Elliot Rodger Retribution” [A Retribuição de Elliot Rodger] no qual dizia:

Bem, esse é um último vídeo, tudo chegou até aqui. Amanhã é o dia da retribuição, o dia no qual eu terei minha vingança contra a humanidade, contra todos vocês... Eu frequentei a faculdade por dois anos e meio, mais do que isso na verdade, e eu ainda sou virgem. (...) Eu não sei por que vocês, garotas, não se atraem por mim, mas eu vou punir vocês por isso... eu sou o cara perfeito e ainda assim vocês se jogam nesses homens odiosos ao invés de se jogarem em mim, o cavalheiro supremo<sup>75</sup> (RODGER apud NAGLE, 2017, p. 95).

Elliot Rodger ficou imediatamente famoso nos círculos masculinos da *web*. Foi tratado como herói e como piada no *4chan*, “uma figura cômica arquetípica do macho beta raivoso”<sup>76</sup> (NAGLE, 2017, p. 95), descrito entre risos-digitais como “o virgem assassino” ou “o cavalheiro supremo”. Para o frequentador do *4chan*, habituado a consumir, produzir e compartilhar conteúdo visual *gore*, sua relação com o massacre real é só mais uma relação-com-imagens. Sobretudo se nos lembrarmos como cenas *gore* produzem efeitos de escatologia cômica e fragilidade patética no estilo das *gags* clássicas de comédia. Elliot Rodger aparece como mais uma dessas personagens. Para quem é crente, mas ainda não realizou a liturgia de um massacre (se é que realizará), restam os memes.

Para falar sobre os memes, preciso antes falar sobre o *4chan*. O site, ainda ativo, foi desenvolvido em 2003, na *surface web*, pelo então adolescente Christopher Poole, em

<sup>72</sup> “worthless, sluts, stupid, fat, lazy, shallow, hysterical, untrustworthy and justly deserving of violent retribution” (NAGLE, 2017, p. 95)..

<sup>73</sup> “can occasionally burst forth in extreme ways” (NAGLE, 2017, p. 95).

<sup>74</sup> “with a plan to massacre the woman inside” (NAGLE, 2017, p. 95).

<sup>75</sup> “Well, this is my last video, it all has come to this. Tomorrow is the day of retribution, the day in which I will have my revenge against humanity, against all of you... I've been through college for two and a half years, more than that actually, and I'm still a virgin. (...) I don't know why you girls aren't attracted to me, but I will punish you all for it... I am the perfect guy and yet you throw yourselves at this obnoxious man instead of me, the supreme gentleman” (RODGER apud NAGLE, 2017, p. 95).

<sup>76</sup> “has remained a joke on the anti-feminist Internet ever since and Rodger has become a comical archetypal figure of the angry beta male” (NAGLE, 2017, p. 95).

homenagem a um *chan* japonês focado na troca de imagens extraídas de animes (sobretudo pornográficos), o *Futaba Channel*, conhecido como *2chan*. “A principal influência de Poole para o estilo do site veio do subfórum “*Something Awful*” [Alguma Coisa Horrível] conhecido como o *Anime Death Tentacle Rape Whorehouse* [Depósito de Animes de Morte e Estupro Tentacular]”<sup>77</sup> (NAGLE, 2017, p. 18). Anos depois de sua inauguração, o *4chan* havia se tornado o “fórum de intercâmbio de imagens (*imageboard*) mais popular em língua inglesa”<sup>78</sup> (ROWAN, 2015, p. 25) – no ano de 2011, recebia “cerca de 740 milhões de visitas por mês”<sup>79</sup> (NAGLE, 2017, p. 18).

O *4chan* é uma plataforma composta por inúmeros fóruns com temas diversos – *hentai*, videogames, *design* gráfico, notícias, viagens etc. Nesses subfóruns, não se pode postar imagens desconectadas de seu assunto principal. Contudo, existe também um subfórum dedicado a pessoas que querem compartilhar coisas que não se relacionam com nada: o “/b/”, definido como *random* [aleatório]. O /b/ é o subfórum mais frequentado da página. Para Jason Rowan (2015), teria sido exatamente o universo visual caótico do /b/ e a sua falta de definição política os responsáveis pela absurda adesão popular que o *4chan* teve.

O site não se tornou apenas um espaço para a troca de imagens pré-fabricadas, mas um intenso laboratório de experimentação visual. Ou seja, os frequentadores do *4chan* foram progressivamente se tornando *designers* gráficos anônimos, concebendo novos regimes visuais inteiramente destinados ao compartilhamento nos fóruns. Essa explosão de criatividade inútil não-remunerada seria uma consequência direta da programação do *chan*. Ou seja, o *software* estaria induzindo os usuários a desejarem trabalhar para ele de forma compulsiva. Os fóruns do *4chan* “não têm memória”<sup>80</sup> (ROWAN, 2015, p. 25): foram programados de tal forma que os conteúdos postados só permanecem visíveis enquanto geram reações nos outros usuários (comentários, republicações etc.). Portanto, quem publica alguma imagem ali, depende de que outras pessoas sigam interagindo com sua publicação, pois se a imagem postada não gerar adesão, ela é deletada (*some*), produzindo “a necessidade de criar imagens que chamem a atenção dos demais usuários”<sup>81</sup> (Ibid., p. 27). Para atender essa necessidade, a anônima comunidade do *chan* transformou a plataforma em uma fábrica de imagens publicitárias, ou seja, imagens imediatamente reconhecíveis e sedutoras: capazes de gerar um efeito de máximo-

<sup>77</sup> “Poole’s main influence for the style of the site was inspired by a *Something Awful* subforum known as the *Anime Death Tentacle Rape Whorehouse*” (NAGLE, 2017, p. 18).

<sup>78</sup> “en el foro de intercambio de imágenes (*imageboard*) más popular de habla inglesa” (ROWAN, 2015, p. 25).

<sup>79</sup> “around 750 million page views a month” (NAGLE, 2017, p. 18).

<sup>80</sup> “no tiene memoria” (ROWAN, 2015, p. 25).

<sup>81</sup> “la necesidad de crear imágenes que llaman la atención de los demás usuarios” (ROWAN, 2015, p. 27).

de-adesão-no-mínimo-de-tempo. O *software* do *4chan* não deveria ser compreendido “como uma simples ferramenta, se não como um elemento com agência que pode contribuir a produzir novas formas de estética, novas subjetividades”<sup>82</sup> (ROWAN, 2015, p. 27).

Foi a partir da incessante necessidade de produzir imagens-magnéticas no */b/* que, nos anos 2000, os usuários do *chan* chegaram ao formato dos memes<sup>83</sup>. Fruto do trabalho clandestino da comunidade *4chan*, os memes seriam “produções tecno-estéticas que saltam de um meio a outro adquirindo significados variáveis (...), recombinações reiterativas de ideias que nos atraem com seu carisma e humor idiota”<sup>84</sup> (Ibid., p. 13). Os primeiros memes criados, ainda em 2006, foram de animaizinhos: o *Advice Dog* [Cão Conselheiro], “um cão que dava curiosos conselhos”; e os *LOLCats, Laughing Out Loud Cats* [Gatos Rindo em Alto e Bom Som], “fotos engraçadas de gatos acompanhadas de frases ou comentários que parecem ser enunciados pelos próprios gatos”<sup>85</sup> (ROWAN, 2015, p. 18). Até hoje, aos sábados, no */b/*, é o *caturday*: dia de postar gatinhos sem parar. Mas nem só de gatinhos se fazem os memes, ou, gatinhos não são tão inocentes quanto podem parecer.

Essa cultura do anonimato fomentou um ambiente no qual usuários iam para compartilhar seus pensamentos mais obscuros. Pornografia bizarra, piadas internas, gírias *nerd*, imagens *gore*, pensamentos suicidas, assassinos e incestuosos, racismo e misoginia foram característicos do ambiente criado por esse estranho experimento virtual, mas ele era, sobretudo, feito de memes engraçados<sup>86</sup> (NAGLE, 2017, p. 19).

Ao alternar imagens contraditórias – um-filme-*snuff*-depois-de-um-desenho-japonês-depois-de-um-filme-pornô-depois-de-um-gatinho-engraçado –, não só se espectraliza a dor e a morte dos conteúdos visuais efetivamente violentos, como os sentidos das imagens se confundem. No momento exato em que você as vê, empilhadas umas sobre as outras no mural

---

<sup>82</sup> “como una simple herramienta sino como un elemento con agencia que puede contribuir a producir nuevas formas de estética, nuevas subjetividades” (ROWAN, 2015, p. 27).

<sup>83</sup> A estética clássica dos primeiros memes – um texto curto, escrito em fonte de caixa alta, aplicado em cima de uma imagem, produzindo efeito cômico ao legendá-la – seria também decorrência direta da “onipresença do Microsoft Windows”, dado que esses textos, para darem leitura imediata, eram normalmente criados com “a tipografia Impact, uma das tipografias essenciais da web, que vinham de série com o sistema operacional de 1996 a 2002” (METAHAVEN apud ROWAN, 2015, p. 23). No original: “omnipresencia de Microsoft Windows”; “la tipografía Impact, una de las once tipografías esenciales de la web, que venían de serie con el sistema operativo desde 1996 a 2002”.

<sup>84</sup> “producciones tecno-estéticas que saltan de un medio a otro adquiriendo significados variables (...), recombinações reiterativas de ideas que nos atraen con su carisma y humor idiota” (ROWAN, 2015, p. 13).

<sup>85</sup> “un perro que daba curiosos consejos”; “fotos graciosas de gatos acompañadas de frases o comentarios que parecen ser enunciados por los propios gatos” (ROWAN, 2015, p. 18).

<sup>86</sup> “This culture of anonymity fostered an environment where the users went to air their darkest thoughts. Weird pornography, in-jokes, nerdish argot, gory images, suicidal, murderous and incestuous thoughts, racism and misogyny were characteristic of the environment created by this strange virtual experiment, but it was mostly funny memes” (NAGLE, 2017, p. 19).

do fórum, elas fantasmaticamente se sobrepõem. Ethan Zuckerman, diretor do Centro para Mídia Cívica do MIT, propõe que uma das principais chaves para entender o poder social do *4chan* está na sua esquizofrenia cognitiva. Zuckerman criou, justamente, a “teoria do gato lindo do ativismo digital”<sup>87</sup> (ROWAN, 2015, p. 37), que sustenta que memes idiotas se tornaram uma ferramenta de camuflagem para mensagens de conteúdo ideológico. Gatinhos deveriam, ele defende, ser lidos como “infraestruturas para o ativismo”<sup>88</sup> (Ibid., p. 37).

O *4chan* não foi criado na intenção direta de ser uma base ativista. “Mas é evidente que aquilo que nós chamamos de *alt-right* [direita alternativa] hoje, nunca teria tido nenhuma conexão com o *mainstream* e com uma nova geração de jovens, se ela tivesse se mantido na forma de tratados longos postados em blogs obscuros”<sup>89</sup> (NAGLE, 2017, p. 17). Segundo Angela Nagle, o processo de politização do *4chan* ocorreu paulatinamente, tanto através do trabalho direto de ativistas de extrema direita que passaram a frequentar a página para esse fim, quanto a partir do momento em que pessoas começaram a se unir na plataforma, com o interesse comum de se desfazer de amarras morais em nome do riso e do gozo a todo custo. “Foi a imagem e a cultura baseada-no-humor da irreverente fábrica de memes do *4chan* e posteriormente do *8chan*, que deu à *alt-right* [direita alternativa] sua energia jovem, com suas transgressões e táticas *hacker*”<sup>90</sup> (NAGLE, 2017, p. 17-18).

Desde o início, além dos memes, os frequentadores do *4chan* começaram a desenvolver um conjunto de táticas de ação virtual – a trolagem. A trolagem é o modo como se comportam os *trolls* de internet. *Trolls*, não posso deixar de notar, são também monstros – horrendas criaturas-quase-humanas do folclore escandinavo, normalmente narradas como simultaneamente más e burras. O fundamento principal da cultura *troll* é um permanente estado de sarcasmo autoparódico. Não só memes mais agressivos são criados com esse tipo de humor, como “uma língua franca de abuso verbal e falta de respeito mútuo”<sup>91</sup> (ROWAN, 2015, p. 31), tipicamente masculina, se estabelece como a base principal de toda e qualquer comunicação. Para além desse vocabulário visual e discursivo, os *trolls* também foram cada vez mais desenvolvendo táticas de terror *hacker* como o DDoS (inundar páginas de internet com uma quantidade maior de dados do que o servidor pode aguentar, na intenção de derrubá-las) e o *doxing* (conseguir

<sup>87</sup> “teoría del gato lindo del activismo digital” (ROWAN, 2015, p. 37).

<sup>88</sup> “infraestructuras para el activismo” (ROWAN, 2015, p. 37).

<sup>89</sup> “But of course what we call the *alt-right* today could never have had any connection to the *mainstream* and to a new generation of young people if it only came in the form of lengthy treatises on obscure blogs” (NAGLE, 2017, p. 17).

<sup>90</sup> “It was the image and humor-based culture of the irreverent meme factory of *4chan* and later *8chan* that gave the *alt-right* its youthful energy, with its transgression and *hacker* tactics” (NAGLE, 2017, p. 17-18).

<sup>91</sup> “una lengua franca del abuso verbal y la falta de respeto mutuo” (ROWAN, 2015, p. 31).

acessar e publicar dados pessoais de determinadas pessoas, como endereço e relações familiares e afetivas, na intenção de amedrontá-las), (NAGLE, 2017). Alguns frequentadores do *4chan* posteriormente criaram um site dissidente – o *8chan* – inteiramente dedicado à trolagem, pois começaram a achar o *4chan* mole demais.

Entretanto, Angela Nagle insiste, esse tipo de sensibilidade *troll* não teria nascido sem a transformação publicitária da transgressão social em virtude de uma operação cultural feita nas sociedades liberais ocidentais a partir do século XX. A cultura *troll*

tem mais em comum com o *slogan* da esquerda de 1968 “É proibido proibir!” do que com qualquer outra coisa que a maioria reconhece como parte de outros movimentos de direita, conservadores ou libertários. Eu argumentaria que o estilo que está sendo canalizado pelos *trolls* (...) segue uma tradição que pode ser traçada desde os escritos de Marquês de Sade no século dezoito, sobrevivendo através da vanguarda parisiense, a rejeição rebelde da conformidade feminizada dos Estados Unidos pós-guerra e então ao que os críticos chamaram de “*male rampage films*” [filmes de violência masculina], como o Psicopata Americano e o Clube da Luta<sup>92</sup> (Ibid., p. 31-32).

A habilidade que essas comunidades *online* (e cada vez mais *offline*) tiveram (e ainda têm) de “assumir estéticas da contracultura, da transgressão e da não conformidade”<sup>93</sup> (NAGLE, 2017, p. 31) seria indicativo de que certos padrões culturais que ainda são lidos como *underground* já estariam estratificados como parte da cultura visual *mainstream*, produzindo não só magnetismo ao seu redor – poder de atração e vontade de imitá-los – como oferecendo ferramentas efetivas para realizar manipulações cognitivas e induções ideológicas através de recursos estéticos. Segundo Sayak Valencia, são também

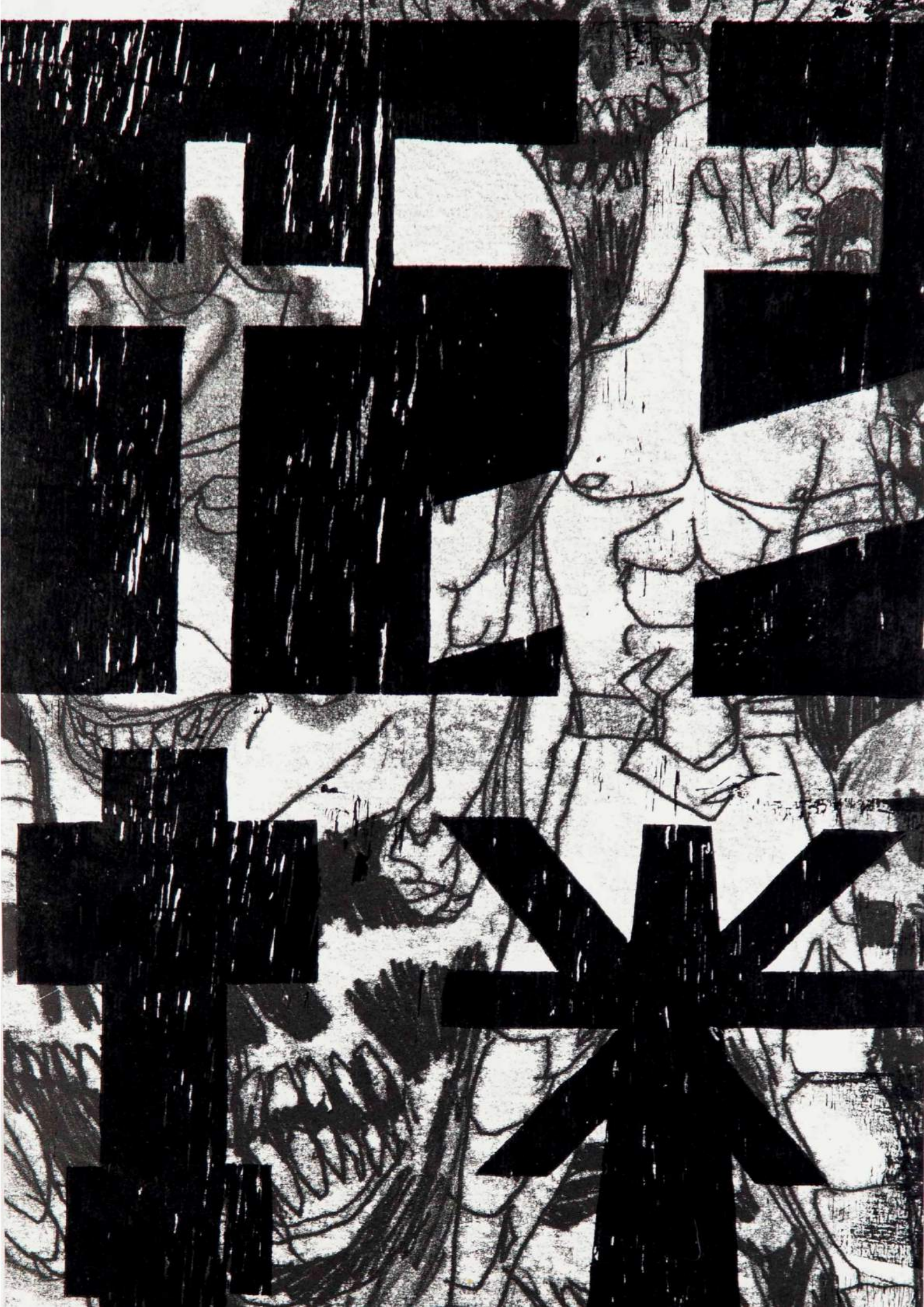
as artes contemporâneas e de vanguarda que nos permitem ler de maneira ágil todos os estímulos visuais da cultura *pop* que fluem através das novas plataformas de comunicação e consumo virtual. A arte do século XX construiu uma capacidade e formas de ver e entender o mundo a nível meta-representativo, dado sua invenção de lugares, fórmulas e visualidades inovadoras (...), a arte e suas constantes rupturas nos redesenham a nível perceptivo<sup>94</sup> (VALENCIA, 2019a, n.p.).

---

<sup>92</sup> “It has more in common with the 1968 left’s slogan “It is forbidden to forbid!” than it does with anything most recognize as part of other right-wing movements, conservative or libertarian. I would argue that the style being channeled by (...) trolls (...) follows a tradition that can be traced from the eighteenth-century writings of the Marquis de Sade, surviving through the nineteenth-century Parisian avant-garde, the surrealists, the rebel rejection of feminized conformity of post-war America and then to what film critics called ‘male rampage films’ like American Psycho and Fight Club” (NAGLE, 2017, p. 31-32).

<sup>93</sup> “assume the aesthetics of counterculture, transgression and nonconformity” (NAGLE, 2017, p. 31).

<sup>94</sup> “el arte de vanguardias y el contemporáneo que nos permiten leer de manera ágil todos los estímulos de la cultura *pop* que fluyen a través de las nuevas plataformas de comunicación y consumo virtual. El arte del siglo XX construyó una capacidad y unas formas de ver y entender el mundo a nivel meta-representativo, dada su invención de lugares, fórmulas y visualidades innovadoras (...), el arte y sus rupturas constantes nos han rediseñado a nivel perceptivo” (VALENCIA, 2019a, n.p.).





Nessa perspectiva, a esquizofrenia cognitiva da estética dos *memes* do *4chan* também poderia ser reinterpretada – em um arco temporal mais abrangente – como resultado de uma tradição visual que se fia aos “excessos ofensivos” (CLOVER, 2015, p. 41), para produzir efeitos de ruptura anti-anestésicos no espectador. Tradição essa que, como já vimos, também é cara à estética de filmes de terror como os de *slasher*<sup>95</sup>.

O projeto de revolução cultural proposto pelas vanguardas estéticas no início do século passado teria sido bem-sucedido, instaurando-se como fundamento estético e libidinal no coração das sociedades capitalistas do pós-guerra. Ao menos é isso que nos propõe o antropólogo Carlos Granés (2011). Para sustentar sua tese, ele dá como exemplo uma curiosa coincidência histórica: a revolução russa e a revolução dadaísta foram gestadas não apenas na mesma época, mas a poucos metros uma da outra, em Zurique, na Suíça. Pouco antes da eclosão da revolução comunista, Lenin morou em Zurique, num apartamento vizinho do Cabaret Voltaire, onde ocorria a revolução dadá. Uma dessas revoluções era política, estava “disposta a dismantelar as estruturas dos Estados e alterar o funcionamento da economia e da administração da propriedade e do poder”; a outra era cultural, estava “disposta a transformar as mentes, os costumes, os valores e a forma de viver das pessoas”<sup>96</sup> (GRANES, 2011, n.p.). Anos depois, a partir da década de 1980, o projeto comunista, que até então parecia indestrutível, desmoronou. Já o dadaísmo (junto de outras correntes da vanguarda), teria conquistado a pretendida revolução cultural: “ganhando adeptos, transformando escalas de valores e influenciando nas escolhas vitais”<sup>97</sup> (Ibid.).

A jovem “rebeldia dadaísta” que rejeitava os decadentes valores ocidentais de “responsabilidade e compromisso” para reivindicar o “direito à diversão, à festa permanente, à bufonaria e à frivolidade total, para viver cada instante no extremo da exaltação e da euforia”<sup>98</sup> (Ibid.), se tornou fascinante. “Se hoje surpreende que boa parte da população ocidental oriente sua vida na direção do hedonismo, da busca de experiências fortes, espetáculos excitantes,

---

<sup>95</sup> No subcapítulo 4.2, apresento diferentes regimes escópicos que sustentam ficções políticas contemporâneas – como alguns subgêneros de terror.

<sup>96</sup> “dispuesta a dismantelar las estructuras de los Estados y alterar el funcionamiento de la economía y la administración de la propiedad y el poder”; “dispuesta a transformar las mentes, las costumbres, los valores y la forma de vivir de las personas” (GRANES, 2011, n.p.).

<sup>97</sup> “ganando adeptos, transformando escalas de valores e influyendo en las elecciones vitales” (GRANES, 2011, n.p.).

<sup>98</sup> “rebeldía dadaísta”; “responsabilidad y compromiso”; “derecho a la diversión, a la soirée permanente, a la bufonada y a la frivolidad total, para vivir cada instante en las cúspides de la exaltación y la euforia” (GRANES, 2011, n.p.).

aventuras transgressoras e atitudes rebeldes, é porque se esqueceu do legado vanguardista”<sup>99</sup> (Ibid.).

De fato, uma das estrelas da nova direita *online*, Milo Yiannopoulos – que é assumidamente homossexual e realiza uma série de palestras de conteúdo fascista montado como *drag queen* – busca, em todos os seus pronunciamentos, insistir na ideia de que ser um *troll* de direita é o “‘novo punk’ por que é ‘transgressor, subversivo e divertido’”<sup>100</sup> (NAGLE, 2017, p. 32). De forma semelhante, o autodeclarado neonazista Andrew Alan Escher Auernheimer, conhecido na internet pelo pseudônimo *weev*, declarou, em uma entrevista para a Revista Esquire, que o modo de operação dos *trolls* de internet não seria *bullying*, mas “*performance art* satírica”<sup>101</sup> (AUERNHEIMER apud NAGLE, p.33).

Seja como for, contextos como o *4chan* foram capazes de dar um novo vigor, outrora inimaginável, para ficções políticas de teor suicidário, que escapam, inclusive, do contexto das plataformas de onde foram criadas. “A trolagem constitui uma via de entrada na comunidade (...), ajuda a estabelecer um tipo de humor rápido, idiota, efetivo, que escapou os confins do *4chan* e agora inunda a rede. A estética do *imageboard* agora se tornou hegemônica (...)”<sup>102</sup> (ROWAN, 2015, p. 31). Os memes e o vocabulário *troll*, uma vez fora do *chan*, se tornaram um padrão genérico de comunicação sarcástica por imagens em todas as redes sociais e mesmo fora delas – “ficções políticas que se tornam realidade material, quer dizer, se encarnam, viram corpo, (...) criam uma ponte entre o real e o irreal”<sup>103</sup> (VALENCIA, 2018, p. 245). Dessa maneira, os memes (mais ou menos alinhados à estética *troll*), já teriam se tornado um tipo próprio de tradição visual e articulação discursiva, seriam “folclore digital” (ROWAN, 2015, p. 21).

Essa noção de folclore digital nos permite ver como são borradas as fronteiras entre o analógico e o digital. Essas fronteiras nos contam de certa materialidade das redes, de como práticas pré-digitais assumem um papel preponderante dentro do meio digital. Essas práticas, que desafiam as convenções do *design*, delineiam e definem estéticas muito particulares: criam formas de sedução próprias, baseadas na repetição, na

<sup>99</sup> “Si hoy sorprende que buena parte de la población occidental (...) oriente su vida hacia el hedonismo, la búsqueda de experiencias fuertes, espectáculos excitantes, aventuras transgresoras y actitudes rebeldes, es porque se ha olvidado el legado vanguardista” (GRANES, 2011, n.p.).

<sup>100</sup> “‘new punk’ because its ‘transgressive, subversive, fun’” (NAGLE, 2017, p. 32).

<sup>101</sup> “satirical performance art” (AUERNHEIMER apud NAGLE, p.33).

<sup>102</sup> “El troleo constituye una vía de entrada a la comunidad (...), ayuda a determinar un tipo de humor rápido, idiota, efectivo, que ha escapado los confines de *4chan* y ahora inunda la red. La estética del *imageboard* ahora ha devenido hegemónica (...)” (ROWAN, 2015, p.31).

<sup>103</sup> “ficções políticas devienen realidad material, es decir, se encarnan, se vuelven cuerpo, (...) crean un puente entre lo real y lo irreal” (VALENCIA, 2018, p. 245).

articulação do estúpido, na reiteração de certas tipografias, na plasticidade do coletivo<sup>104</sup> (ROWAN, 2015, p. 22).

O brasileiro Dogolachan se inscreve na tradição visual e política da trolagem mais distópica do *Achan* e do *8chan*. O que quer dizer que ele também se ocupa de trocar e produzir memes e não apenas alavancar massacres. Seu nome é testemunha disso. Dogolachan é uma homenagem a Dogola, um cachorro caramelo que parece sorrir cinicamente e que protagoniza inúmeros memes transnacionalmente. Dogola é representado tanto na forma de uma fotografia manipulada, quanto de desenhos propositalmente toscos criados no *paintbrush*. Na década de 2010, uma série de curtas de animação protagonizados pelo cachorro foi lançada no Youtube com o nome de “The Dogola Show” [O Show do Dogola], expandindo a popularidade do cão cínico na internet (KNOW YOUR MEME, 2006, n.p.). O episódio com o maior número de visualizações do programa chama-se “*Salvation*” [Salvação]. Nele, Dogola conversa com São Pedro às portas do Paraíso. O cachorro espera receber seu julgamento final depois de ter se matado. São Pedro narra os pecados de Dogola, todos trotes telefônicos homofóbicos que teriam sido responsáveis por grandes catástrofes: o atentado de Sarajevo, em 1914; o início da Segunda Guerra Mundial, em 1939; e o assassinato de John F. Kennedy, em 1963. O vídeo termina em uma cena *gore* estilo *deus ex machina*, na qual Dogola, para se safar, convoca um matador que extermina São Pedro com diversas armas rudimentares penduradas em correntes (THE DOGOLA, 2003).

No verbete criado para o Dogolachan na plataforma *Wikinet*<sup>105</sup>, o *chan* é definido como um território para a reunião de “**jorges** (bravateiros que fingiam ser pedófilos, misóginos e assassinos) e causar repercussão na internet e na mídia” (WIKINET, 2021, n.p., grifo meu). O termo “Jorge” tem um verbete próprio dentro da plataforma (transcrito abaixo). A história por trás do nome é a seguinte: no ano de 2006, no Chile, em um programa de entrevistas familiar com uma boa dose de sensacionalismo, um menino de 12 anos chamado Jorge Martínez foi

---

<sup>104</sup> “*Esta noción de folclore digital nos permite ver los borrosos que son las fronteras entre lo analógico y lo digital. Dichas fronteras nos dan cuenta de cierta materialidad de las redes, de como practicas predigitales asumen un papel preponderante dentro del entorno digital. Estas prácticas, que desafían las convenciones del diseño, perfilan y definen estéticas muy particulares: crean formas de seducción propias, basadas en la repetición, en la articulación de lo estúpido, en la reiteración de ciertas tipografías, en la plasticidad de lo colectivo*” (ROWAN, 2015, p. 22).

<sup>105</sup> A plataforma *Wikinet* é uma plataforma *wiki* (uma enciclopédia virtual) brasileira dedicada à cultura da internet, criada no ano de 2010. Segundo a página de apresentação da plataforma, qualquer pessoa pode se cadastrar para enviar para o site imagens, documentos e escrever verbetes sobre as subculturas da web, desde que sejam escritos “de uma forma satírica e engraçada”, e que o usuário tenha consciência de que “o *pr0n*” – aka pornografia – seria “o único motivo de alguém acessar essa merda” (WIKINET, 2022b, n.p.), sendo, portanto, recomendável que ele inclua imagens de teor masturbatório para ilustrarem o conteúdo que estão desenvolvendo. Em outras palavras de autodefinição do próprio site, a *Wikinet* seria “uma wiki satírica sem graça que ninguém conhece ou edita e que tenta transformar tudo em memes da Internet” (WIKINET, 2022c, n.p.).

entrevistado junto de sua mãe. A entrevista girou em torno de um suposto conflito familiar: Jorge queria ser *hardcore* e sua mãe não deixava (ASÍ, 2019, n.p.). Uma fotografia de uma tela de televisão com o rosto do garoto acompanhado da legenda “*Jorge: quiere ser hardcore y su mamá no lo deja*” rapidamente se converteu em um meme na internet profunda chilena e latino-americana. Jorge é a versão latino-americana do macho beta da machosfera estadunidense. Jorge é a imagem-espelho autoparódica dos frequentadores terceiromundistas dos *chans*: querem ser transgressores, mas estão em casa, sem armas, diante do computador. Conforme a *Wikinet*:

"Jorge" é uma expressão utilizada em *chans* latinos para se referir a um certo tipo de *troll* e *attention whore* [puta que quer atenção] que gosta de espalhar o caos forçando ideias repudiadas pela maioria das pessoas da sociedade, como racismo, misoginia, estupro, pedofilia, entre outras coisas super legais, apenas para deixar todo mundo de bundadoída e viralizar. Os jorges são **hardcores de quarto**, pessoas que querem "chocar" as outras com essas ideias e/ou feitos ridículos. (...) Exemplo: Você fala que quer entrar na sua escola e atirar em todos os seus coleguinhas, isto é ser Jorge, mas se você realmente fez isto, você é o maior Jorge de todos (WIKINET, 2022a, n.p., grifo meu).

Como, diante da expressão "*hardcore* de quarto", rever a imagem de Hugh Hefner, diretor geral da Playboy, que ergueu seu império pornográfico e sua utopia masculina, drogado, de pijamas, em sua cama tecnificada (PRECIADO, 2020)? Sobretudo diante da ficção política que é o *Jorge*? Um garoto sem sucesso sexual de um país de Terceiro Mundo, o dia todo trancado em seu quarto, em uma casa que não é sua, mas da sua mãe, porque não têm (e jamais terá) dinheiro o suficiente para comprar uma mansão erótica ou um apartamento *cool*?

Versões-de-baixo-orçamento-do-*playboy*, cópias-fracassadas-da-matriz, são o operariado e não o patrão na economia da “excitação-capital-frustração-capital-excitação-capital” (PRECIADO, 2018, p. 287). Figuras que revelam, numa vertigem insuportável, a “inutilidade (...), ou franca antiutilidade” (ARANTES, 2015b, p. 109) dos novos regimes de trabalho capitalistas. Homens e garotos que, ainda assim, reafirmam sua superioridade moral a partir de uma retórica da virtude-da-transgressão, sendo sua transgressão (antes do assassinato) a aceitação pública da própria existência como uma piada.

Se ainda é difícil reconhecer o terrorismo social do *school shooting* como uma ação política – uma das manifestações possíveis do trabalho sujo do operariado *gore* capitalista no regime *live* – dado o seu terror cru, sua dispersão geográfica, sua não-sincronicidade e a constrangedora marca pessoal dos adolescentes-assassinos (suas escolas, seus insucessos sexuais), existem outras dramaturgias (que ocorrem nesse trânsito entre o mundo *online* e o *offline*) que não escondem os projetos políticos dessas comunidades de Jorges, *trolls*, *incels*, betas, entre outros.



No ano de 2018, em plena Avenida Paulista, na cidade de São Paulo, no Brasil, entre o primeiro e o segundo turno das eleições presidenciais, em um ato pró-Bolsonaro, um grupo de manifestantes brasileiros desfilou levando a bandeira do Kekistão sobre os ombros (BANDEIRA, 2018, n.p.). O Kekistão não existe, a não ser enquanto fantasia. É um país-de-mentira, um *fake*-país, um país-meme do *4chan*. É um dos projetos mais longos do operariado anônimo dessa fábrica-estadunidense-de-memes. O Kekistão possui religião, bandeira, hino, traje militar, mito de origem e presidente.

*Kek* é uma expressão que se construiu através de uma ridícula e poderosa epopeia digital. Ao que tudo indica, *kek* nasceu por causa de um *videogame* que deve ser jogado *online* por múltiplos jogadores, o *World of Warcraft* [Mundo da Guerra ou Mundo de Produção da Guerra], apelidado de *WoW*. O jogo divide os jogadores logados em duas facções diferentes, a Horda e a Aliança: “jogadores de facções separadas são incapazes de se comunicarem uns com os outros, porque seus textos digitados passam por um tradutor interno do jogo. Para os jogadores da facção Horda, digitar as letras ‘*LOL*’ resulta nos membros da Aliança lerem ‘*KEK*’”<sup>106</sup> (KNOW YOUR MEME, 2004, n.p.). *Lol* é um acrônimo de *laughing out loud* [rindo em alto e bom som], um jeito de rir-sem-rir comentando postagens em redes sociais. Em sua origem, *kek* foi uma corruptela de *lol* surgida como efeito colateral da programação interna de um *videogame*. Muitos jogadores de *WoW* eram frequentadores do *4chan* e começaram a usar *kek* para rir digitalmente em seus fóruns. Ali, *kek* sofreu inúmeras mutações, transformando-se em uma criatura híbrida idiota.

Na Turquia, em 2013, abriram uma página de *Facebook* para fazer a campanha publicitária do lançamento do *Topkek*, um *cupcake* industrial. Frequentadores do *4chan* descobriram a página e compartilharam nos fóruns. Um anônimo do *4chan* criou o vídeo “*When I’m Kek*” [Quando Eu Estou *Kek*], uma colagem rápida de imagens que se alternavam entre memes e a embalagem do *cupcake Topkek* (Ibid.). Além de um jeito de rir digitalmente, *kek* também se tornou um estado de espírito parecido ao de estar chapado e com larica – uma capacidade de ver graça em tudo e estar sempre faminto.

Em algum outro momento, sem data definida, em algum dos subfóruns do *4chan*, outro anônimo trouxe uma inusitada informação: *Kek* era também o nome de um deus egípcio (Ibid.). De fato, um dos deuses responsáveis pela origem do mundo na mitologia egípcia antiga de Hermópolis era chamado de *Kek* (STEINDORFF, 1905, p. 49). Nesse panteão, as divindades

---

<sup>106</sup> “*Players of separate factions are unable to communicate with one-another, as their typed text is run through an in-game translator. For players of the Horde faction, typing the letters ‘LOL’ results in members of the Alliance faction reading ‘KEK’*” (KNOW YOUR MEME, 2004, n.p.).

masculinas tinham cabeça de sapo e as femininas tinham cabeça de serpente (BUDGE, 1904, p.378). *Kek* tinha cabeça de sapo e especula-se que ele era o deus da escuridão (STEINFENDORFF, 1905, p. 50). No *4chan*, *kek* foi interpretado como o deus do caos, “o que calhou de corresponder perfeitamente à autoimagem da *alt-right* [direita alternativa] como sendo primordialmente devotada a destruir a ordem mundial existente”<sup>107</sup> (NEIWERT, 2017, n.p.).

Num efeito de adição e não de subtração, a versão-*4chan*-do-deus-*kek* manteve a ontologia do termo *kek* no *chan*. Ou seja, o deus do caos foi conectado à gargalhada, à tendência de ver graça em tudo e à vontade de comer. *Kek* se transformou na capacidade mística e criativa de gerar desordem destrutiva através do sarro.

Acontece que na mesma época que a informação da existência de um deus-com-cara-de-sapo caiu no colo da comunidade do *4chan*, uma outra figura-humana-com-cabeça-de-sapo já era uma estrela dos memes criados na plataforma: *Pepe, The Frog* [Pepe, o Sapo].

O anfíbio sorridente e de olhos esbugalhados Pepe, era originalmente uma das personagens principais da tirinha *Boy's Club* de [Matt] Furie, que tinha um pequeno sucesso *underground*, sobre quatro amigos antropomorfizados que basicamente relaxam e enchem a cara. O conceito se construiu sob uma explícita e carismática estupidez; Furie chegou no nome “Pepe” por que o lembrava do termo “pee-pee” [xixi], uma semelhança que ele achou engraçada<sup>108</sup> (BRAMESCO, 2020, n.p.).

A personagem – o adolescente-sapo, integrante de um clube masculino, cujo nome homenageia o modo infantilizado de se falar da urina – “levava uma vida quase anônima, regada a cerveja, maconha, escatologia e televisão” (KAZ, 2017, n.p.). Em 2018, Furie lançou uma tirinha na qual Pepe responde “*Feels good, man*” [É bom, cara], para um amigo que lhe pergunta por que ele deixa as calças caírem no chão para mijar. A imagem de Pepe dizendo “*Fells good man*” foi compartilhada inúmeras vezes. Até nascerem memes correlatos: cópias-da-matriz e cópias-das-cópias-da-matriz.

Oito anos depois, durante a campanha presidencial de Donald Trump, a imagem do republicano foi fundida à de Pepe no *4chan*. E entre cópias-de-matrizes-que-já-nasceram-como-cópias, Pepe foi se tornando nazista. “Pipocaram Donald Pepes empunhando armas e construindo muros na fronteira mexicana. Nasceram, também, os Pepes extremistas, que

<sup>107</sup> “which happened to fit perfectly with the *alt-right*'s self-image as being primarily devoted to destroying the existing world order” (NEIWERT, 2017, n.p.).

<sup>108</sup> “The beady-eyed, smiley-faced amphibian Pepe originated as one of the main characters from Furie's comic *Boy's Club*, a minor *underground* sensation about four anthropomorphized pals who mostly chill out and get loaded. A knowingly, congenially stooped quality had been built into the concept; Furie landed on the name ‘Pepe’ because it reminded him of the term ‘pee-pee’, a resemblance he found funny” (BRAMESCO, 2020, n.p.).

usavam gorro da Ku Klux Klan ou capacete da SS (quando não se transmutavam no próprio Adolf Hitler)” (KAZ, 2017, n.p.).

“Nas imaginações férteis que estão em jogo nos murais de imagem do *4chan* e outros espaços de socialização da *alt-right*”, a coincidência entre *Kek* (o deus sapo) e Pepe (o adolescente sapo) “tomou vida própria, levando a amplas especulações de que Pepe (...) era na verdade a encarnação viva de *Kek*. Então nasce o Culto ao *Kek*”<sup>109</sup> (NEIWERT, 2017, n.p.). Essa religião foi sendo construída de forma colaborativa até ter

uma teologia detalhada, discussões em torno da criação de livros e áudio-tapes sobre “magia meme”, e mesmo uma reza comum:

*Kek nosso que está na memética  
Santificado sejam teus memes  
Venha a nós vosso Trumpado  
Seja feita vossa vontade  
Aqui na Terra como no /pol/<sup>110</sup>  
A mitagem nossa de cada dia nos dai hoje  
Perdoai as nossas trolagens  
Assim como nós perdoamos a quem nos tenha trolado  
Não nos deixei cair no chifre  
E livrai-nos da conspiração  
Pois teu é o reino memético, a postagem de merda, e a vitória, para todo o sempre.  
Gloria a Kek<sup>111</sup> (NEIWERT, 2017, n.p.).*

O termo “memética”, que aparece nessa paródia do pai nosso, curiosamente não nasceu nos *chans*. Ele foi o nome de “uma escola de pensamento (...) encabeçada pelo próprio [Richard] Dawkins, entre outros”<sup>112</sup> (ROWAN, 2015, p. 9) pesquisadores interessados em desenvolver a teoria neodarwiniana do “Gene Egoísta”. Como já vimos, a palavra meme nasceu como um conceito de uma teoria evolucionista da biologia<sup>113</sup>. Memes seriam os correlatos culturais dos genes, unidades de evolução egoístas que se comportariam, necessariamente, visando a própria sobrevivência (GREINER e KATZ, 2001 e KATZ, 2006). A função final dos memes seria gerar, através da cultura, ferramentas para auxiliar os genes a se perpetuar. Ainda que a teoria tomasse como base sistemas informáticos para pensar a biologia, ela transformava toda e

<sup>109</sup> “*In the fertile imaginations at play on 4chan’s image boards and other alt-right gathering spaces*”; “*took on a life of its own, leading to wide-ranging speculation that Pepe (...) was actually the living embodiment of Kek. And so, the Cult of Kek was born*” (NEIWERT, 2017, n.p.).

<sup>110</sup> O *4chan* se divide em diferentes fóruns, com temáticas distintas; /pol/ é um deles, sendo sua temática “politicamente incorreto”.

<sup>111</sup> “*including a detailed theology, discussions about creating ‘meme magick,’ books and audio tapes, even a common prayer: Our Kek who art in memetics / Hallowed by thy memes / Thy Trumpdom come / Thy will be done / In real life as it is on /pol/ / Give us this day our daily dubs / And forgive us of our baiting / As we forgive those who bait against us / And lead us not into cuckoldry / But deliver us from shills / For thine is the memetic kingdom, and the shitposting, and the winning, for ever and ever. / Praise KEK*” (NEIWERT, 2017, n.p.).

<sup>112</sup> “*una escuela de pensamiento (...) encabezada por el propio Dawkins entre otros*” (ROWAN, 2015, p. 9).

<sup>113</sup> Ver o subcapítulo anterior.



qualquer produção (inclusive cultural e tecnológica) em um ato “da natureza”. Uma organização retórica que faz com que biologia ganhe *status* de teologia.

Por coincidência ou não, os textos do Culto ao *Kek* atribuem ao meme uma força litúrgica, espiritual. Nessa paródia cristã, contudo, não há nenhum elemento de referência da teoria de Dawkins ou da biologia (exceto pelo uso do termo memética). Contudo, no texto que se seguirá abaixo, de autoria do pseudônimo *Atlantic Centurion* – também publicado no site neonazista *The Daily Stormer* de Andrew Anglin –, a “magia meme” é diretamente conectada a uma visão social-darwinista e nazista de fortalecimento da raça ariana. Se nos lembrarmos como a machosfera é marcada pelo social-darwinismo – o pavor de que a civilização branca ocidental esteja em processo de degeneração – a perspectiva de devolver ao meme sua origem na biologia genética evolucionista se torna particularmente perturbadora. Afinal, o meme, como auxiliar direto do gene em seu processo de evolução, passaria a ser visto como uma ferramenta mística eugênica. Vejamos o Anglin tem a dizer:

*Kek* é o Bodhisattva que pode ensinar nosso povo essas verdades, se nós estivermos dispostos a escutar e a nos comprometer a gerar magia meme através da moralidade cármica e através do mantra dos memes. (...) Se ao invés disso, nosso povo for corno e adotar estados mentais imundos, ele não irá gerar carma Ariano, mas mais mosaicos samsara.

O verdadeiro poder de memes habilidosos é de mimetizar a nação cármica na realidade, o processo da magia meme. Ao espalhar e repetir o mantra meme, é possível gerar o carma necessário para o renascimento da nação<sup>114</sup> (ATLANTIC CENTURION apud NEIWERT, 2017, n.p.).

A religião do *Kek* também ganhou um país, o Kekistão, para o qual também teceram uma História. O Kekistão seria inimigo das nações vizinhas *Normistan* [Normistão] – cujos súditos seriam os *Normies* [Normaisinhos], adeptos de uma política liberal e politicamente correta –; e *Cuckistan* [Cornistão] – cujos súditos seriam os *Cucks* [Cornos], homens fracos subjugados por mulheres dominantes, e os *SJWs*, *Social Justice Warriors* [Guerreiros da Justiça Social] (THE REPUBLIC OF KEKISTAN WIKI, 2021, n.p.). Desenharam um logo (um brasão) para esse *fake*-país, formado por quatro letras K ao redor de uma letra E, referenciando ao mesmo tempo a KKK, a suástica nazista e o logo do *4chan* (quatro corações que formam uma espécie de trevo de quatro folhas, dispostos em uma inclinação que também remonta à suástica). Os

<sup>114</sup> “It is the *Kek* the Bodhisattva who can teach our people these truths, if we are willing to listen and to commit ourselves to the generation of meme magick through karmic morality and through the mantra of memes. (...) If instead, our people cuck and adopt the foul mindsets, they will generate not Aryan karma but further mosaic samsara. / The true power of skillful memes is to meme the karmic nation into reality, the process of meme magick. By spreading and repeating the meme mantra, it is possible to generate the karma needed for the rebirth of the nation” (ANGLIN apud NEIWERT, 2017, n.p.).

logos do Kekistão e do *4chan* foram estampados na bandeira do Kekistão, que é praticamente uma versão verde da bandeira nazi.

A bandeira não ficou apenas no mundo digital. Foi impressa, costurada em tecido e de repente, havia pessoas em manifestações públicas estadunidenses com a bandeira amarrada nas costas. Ela foi vista por pessoas que não eram da comunidade do *chan* mas que, ainda que não tivessem ideia exata do que significava aquilo, reconheceram imediatamente as referências nazistas e supremacistas brancas estadunidenses. Os kekistaneses adoraram o alarde, porque haviam levado *Kek* a cumprir sua função mística de gerar desordem através do sarro. Afinal, o Culto ao *Kek* “é sobretudo útil para a *alt-right* como um dispositivo de trolagem para tirar sarro dos liberais e do ‘politicamente correto’” (NEIWERT, 2017, n.p.).

Assim como o Kekistão imita a iconografia nazista, ele também parodia a organização discursiva da esquerda democrata. Em atos e vídeos de *YouTube*, kekistaneses lançaram a campanha *Free Kekistan* [Kekistão Livre], apoiada em discursos como: “O povo Kekistanês está aqui, junto às minorias oprimidas, o povo oprimido do Kekistão. Eles serão ouvidos, eles serão libertados. Reparações para o Kekistão agora! (...) Nós temos vivido sob a opressão dos *Normies* por tempo demais! (...) A opressão irá acabar!”<sup>115</sup> (Ibid.).

Tudo não passa de uma grande piada: “certamente, se qualquer ‘*normie*’ caísse no erro de levar a sério sua ‘religião’, sugerindo que sua ‘divindade’ fosse realmente adorada, ele receberia o habitual tratamento de zombaria reservado a qualquer pessoa tola o suficiente para levar suas palavras a sério”<sup>116</sup> (NEIWERT, 2017, n.p.). Mas piadas, elas também, podem matar. Entre uma risada e outra, o nazismo vai saindo do esgoto e voltando a se instalar no meio da rua, dentro do corpo das pessoas.

Quer eles realmente acreditem ou não em qualquer uma dessas coisas, o objetivo total da iniciativa é zombar de tudo que é “politicamente correto” de forma tão ruidosa e obcecada - e do contra - que as questões legítimas sobre o cerne perverso do nacionalismo masculino branco que eles abraçam nunca precisam ser confrontadas diretamente<sup>117</sup> (Ibid.).

---

<sup>115</sup> “*The Kekistani people are here, they stand with the oppressed minorities, the oppressed people of Kekistan. They will be heard, they will be set free. Reparations for Kekistan now! (...) We have lived under normie oppression for too long! (...) The oppression will end!*” (NEIWERT, 2017, n.p.).

<sup>116</sup> “*Certainly, if any ‘normies’ were to make the mistake of taking their ‘religion’ seriously and suggesting that their ‘deity’ was something they actually worshipped, they would receive the usual mocking treatment reserved for anyone foolish enough to take their words at face value*” (NEIWERT, 2017, n.p.).

<sup>117</sup> “*Whether they really believe any of this or not, Usathe thrust of the entire enterprise is to mock everything ‘politically correct’ so loudly and obtusely – and divertingly – that legitimate issues about the vicious core of white male nationalism they embrace never need to be confronted directly*” (NEIWERT, 2017, n.p.).

## 6. Considerações finais: coreografia social abjeta

Desde o início alertei que esse trabalho era um monstro ao mesmo tempo gigantesco e inconcluso. À quantidade alucinante de relações de contágio que alinhabei ao longo de todo o trabalho, poderiam ser acrescentadas infinitas outras, sendo que cada uma dessas novas relações iria contaminar tudo o que veio antes, em retrospecto. Proponho, agora, apenas um último gesto de contágio. Retorno a uma discussão sobre coreografia que talvez tenha se perdido, dado que apareceu apenas no início dessa trama – a ver se ela se transforma, depois de termos passado por tudo que passamos.

No turbulento século XIX, com a formação inédita dos grandes centros urbanos, surgiu, pela primeira vez, a figura da multidão.

As multidões costumavam representar o que havia de mais móvel e imprevisível do passado e, como tal, o que havia de mais móvel e imprevisível no presente, uma força antediluviana emergindo no meio da vida contemporânea para a fazer regredir. As multidões, nesse sentido, eram imaginadas como se existissem fora do tempo; e representavam a perturbação mais dramática do momento presente, seu vir-a-ser descontrolado e inevitável<sup>1</sup> (GOTMAN, 2017, n.p.).

Era a capacidade de movimento das massas o que mais gerava pavor. Como se as multidões nas grandes cidades fossem um barril de pólvora e bastasse uma faísca muito pequena para fazê-las explodir. Teria sido em oposição à disforme e agitada multidão que a “nação” foi fantasiada. Kéline Gotman (2017) argumenta que a imagem de um “corpo social correto” emergiu no debate científico “em contraposição e ao redor da multidão pulsante e pululante”<sup>2</sup> (Ibid.). A coreografia (enquanto ideia e enquanto espetáculo), nesse contexto, aparece como uma importante e útil ferramenta política para a visualização desse corpo social nacional ordenado (absolutamente inexistente e abstrato). “Hewitt argumenta que corpos em movimento não apenas refletem, mas também definem ideologias”, “ao organizarem (e darem uma imagem para) a conformação social”<sup>3</sup> (Ibid.). Ou seja, danças cênicas teriam sido usadas, ao longo da modernidade ocidental, para a criação de regimes escópicos de ordem corporal e social.

O ápice da fantasia de uma sociedade organizada teria sido, segundo Gotman, os regimes nazifascistas do século XX, que teriam tentando imprimir, no espaço público, essas imagens de

---

<sup>1</sup> “*were taught to represent what was most mobile and unpredictable in the past and, as such, what was the most mobile and unpredictable in the present, an antediluvian force emerging onto the scene of contemporary life to upturn it. Crowds in this sense were imagined to stand outside time; and they represented the present moment’s most dramatic disruption, its uncontrolled and inevitable coming-to-be*” (GOTMAN, 2017, n.p.).

<sup>2</sup> “*upright social body*”; “*in counterpart to and around the pulsating, pullulating crowd*” (GOTMAN, 2017, n.p.).

<sup>3</sup> “*Hewitt argues that moving bodies not only reflect but also shape ideologies*”; “*by organizing (given figure to) social form*” (GOTMAN, 2017, n.p.).

ordem social visualizadas outrora na cena espetacular. “As conotações fantásticas da Solução Final levadas adiante pelo Governo Nazista não são involuntárias; como forma de limpeza social, a política corporal fascista procura drenar o corpo político de seus elementos supostamente confusos, obscuros e heterogêneos”<sup>4</sup> (GOTMAN, 2017, n.p.).

Entretanto, esse trabalho de limpeza social, na prática, foi “justamente o da organização da morte atroz pelo trabalho” (ARANTES, 2015b, p. 109). Na concretude de sua realização, pelas mãos do operariado nazista, ao contrário de trabalho de limpeza, fazia-se trabalho sujo. Só é possível sustentar que o regime nazista fez uma operação de higiene social, se obliteramos totalmente da cena o trabalho de execução. Não havia nada de ordeiro no corpo social genocida, ainda que ele estivesse rigorosamente organizado através da parafernália burocrática e institucional do Reich, ele era voraz e sedento de caos. Ao vermos as ações nazistas como coreografias higiênicas, em alguma medida também estamos nos deixando seduzir por sua iconografia visual delirante – que nunca existiu para além do cinema de Riefenstahl e demais encenações grandiloquentes (VIRILIO, 2005).

A “sujeira” paradoxalmente produzida pela paranoia eugenista do Terceiro Reich algo tem a ver com o avesso obscuro da execução soberana - de um ponto de vista constitucional, um estado de sítio que durou doze anos, ou uma guerra civil legal autorizando a eliminação de categorias inteiras de cidadãos (ARANTES, 2015b, p. 133).

A coreografia não é apenas uma tecnologia de organização dos corpos. A “coreografia também representa a fantasia negativa da dispersão ou do esfacelamento contra a qual o ser ordeiro é construído”<sup>5</sup> (GOTMAN, 2017, n.p.). Como reação às ansiedades provocadas pela fantasia do que a multidão (não ariana) poderia vir a ser – uma horda alucinada, uma força antediluviana –, o operariado nazista teria se tornado aquilo que temia e dizia combater – uma horda alucinada, uma força antediluviana. Isso também aconteceria porque essa figura da multidão como um animal “indisciplinado capaz de se enfurecer repentinamente e rasgar o tecido social”<sup>6</sup> (GOTMAN, 2017, n.p.) produz uma atração fetichista irresistível: a de querer sentir, no próprio corpo e no corpo coletivo, essa explosão vulcânica, essa força da natureza, essa irrupção da verdade através do sangue e do esperma (PRECIADO, 2018).

<sup>4</sup> “*The fantastic connotations of the Final Solution deployed in Nazi Germany are not unintended; as a form of social cleansing, fascist body politics seeks to drain a political body of its supposedly messy, dark, heterogeneous elements (...)*” (GOTMAN, 2017, n.p.).

<sup>5</sup> “*choreography also represents the negative fantasy of dispersal or undoing against which orderly being is construed*” (GOTMAN, 2017, n.p.).

<sup>6</sup> “*capable of sudden rage, tearing through the fabric of social life*” (GOTMAN, 2017, n.p.).

As teorias sobre a multidão (o medo e o nojo do corpo-não-branco) aliadas às ficções de um corpo-social-eficaz teriam funcionado menos para conseguir fazer desse corpo-social-eficaz uma realidade e mais “no sentido de criar, através do realismo mágico, uma cultura do terror” (TAUSSIG, 1993, p. 126).

A importância dessa obra (...) de fabulação se estende para além da qualidade horripilante do seu conteúdo. Seu traço verdadeiramente importante está no modo como ela cria uma realidade incerta, a partir da ficção, dando contornos e voz à forma informe da realidade, na qual uma atuação recíproca da verdade e da ilusão torna-se uma força social fantasmagórica. Todas as sociedades vivem através de ficções tomadas como algo real. O que distingue as culturas do terror é que o problema epistemológico e ontológico da representação, além de outros problemas filosóficos – a realidade e a ilusão, a certeza e a dúvida –, torna-se algo infinitamente maior do que um “mero” problema filosófico de epistemologia, hermenêutica e desconstrução. (Ibid., p. 127).

Não creio que o operariado nazista tenha tomado a forma de uma multidão descontrolada por um erro de cálculo das lideranças do Reich. Ao contrário, creio que o regime nazista manipulou fantasias binárias – o perigo-do-corpo-do-outro em oposição ao corpo-nacional-organizado – para propositalmente produzir coreografias sociais de descontrole furioso em sua base.

Em seu artigo “*Approaching Abjection*” [Aproximando-se da Abjeção] Julia Kristeva (2020) propõe um terceiro termo para relação entre sujeito e objeto: o abjeto. Enquanto a relação com o objeto serviria ao sujeito como uma estratégia de definição, separação e diferenciação do eu, o abjeto derreteria as fronteiras do sujeito de uma forma bastante brutal. “Então não é a falta de limpeza ou saúde que causa abjeção, mas aquilo que perturba a identidade, o sistema e a ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. O no meio, o ambíguo, o composto”<sup>7</sup> (KRISTEVA, 2020, p. 97).

A partir desse conceito, proponho que regimes de terror como o nazista manipulam as fronteiras que antes contornavam o real, com a intenção direta de chafurdar populações inteiras na abjeção. “A abjeção (...) é imoral, sinistra, arquitetada e mal-intencionada, um terror que dissemina, um ódio que sorri, uma paixão que usa o corpo para escambo em vez de insuflá-lo, um devedor que te põe a venda, um amigo que te esfaqueia”<sup>8</sup> (Ibid., p. 97-98).

<sup>7</sup> “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite” (KRISTEVA, 2020, p. 97).

<sup>8</sup> “Abjection (...) is immoral, sinister, scheming, and shady, a terror that dissembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you” (KRISTEVA, 2020, p.97-98).

Se pensarmos, ainda, como a relação do corpo com a máquina não é uma relação de sujeito e objeto – porque corpo e máquina se fundem, criando uma mesma criatura híbrida – é possível concluir que a condição abjeta é familiar aos ciborgues. Ou, tanto melhor, que os regimes de terror investem nas máquinas como tecnologias de coreografia social, porque sabem que máquinas atuam como polos magnéticos que atraem os corpos para os indiferenciados e confusos terrenos da abjeção.

A abjeção envolve os ex-sujeitos em um “abraço pegajoso”<sup>9</sup> (TAUSSIG, 1999, p. 6) do qual é difícil se livrar. Essas criaturas submersas em um líquido gosmento, contudo, curiosamente sentiriam um tipo de gozo, originado pela sensação de terem se afastado radicalmente das convenções sociais e dos seus antigos limites éticos e corporais. “Porque é a partir do enorme desgarramento de estar em um terreno descartado que ele encontra satisfação” (KRISTEVA, 2020, p.101). O tempo e o espaço seriam totalmente descaracterizados e essas criaturas-sem-fronteiras passariam a habitar essa “terra do esquecimento”<sup>10</sup> (Ibid., p. 101). “Mas as cinzas do esquecimento agora servem como uma tela e refletem aversão, repugnância. O limpo e o apropriado (no sentido do incorporado e do incorporável) é transformado em asqueroso, o procurado, em rejeitado, a fascinação, em vergonha”<sup>11</sup> (Ibid., p. 101). Mesmo quando o tempo esquecido de uma vida fora da abjeção volta a aparecer, como um clarão, as criaturas fechariam os olhos e se esforçariam para permanecer nesse mundo gosmento e apartado. “O tempo da abjeção é duplo: um tempo de esquecimento e trovão (...)”<sup>12</sup> (Ibid., p.101).

Nos regimes nazifascistas, a coreografia da ordem seria mais uma imagem de fundo fantasmática do que um desenho corporal coletivo efetivamente perseguido. Ao lado das máquinas delirantes, esses regimes de poder buscariam corromper estruturalmente o real, induzindo coreografias sociais abjetas. No momento em que estamos, em que as máquinas parecem governar sozinhas (espectralizando seus mandos), o operariado *gore* se encarrega de coreografar a si mesmo pelas veredas da abjeção.

<sup>9</sup> “*sticky embrace*” (TAUSSIG, 1999, p. 6).

<sup>10</sup> “*a land of oblivion*” (KRISTEVA, 2020, p. 101).

<sup>11</sup> “*But the ashes of oblivion now serve as a screen and reflect aversion, repugnance. The clean and the proper (in the sense of incorporated and incorporable) becomes filthy, the sought-after turns into the banished, fascination into shame*” (KRISTEVA, 2020, p.101).

<sup>12</sup> “*The time of abjection is double: a time of oblivion and thunder (...)*” (KRISTEVA, 2020, p.101).



## 7. Referências bibliográficas

ANZALDI, Franco Barrionuevo. Pitfalls of ‘The Political’: Politization as an Alternative Tool for Dance Analysis? *In*: BRANDSTETTER, G.; KLEIN, G. **Dance [and] Theory**. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012. p.159-166.

ARANTES, Paulo. 1964. *In*: ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo**: e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015a. p. 281-314.

ARANTES, Paulo. Sale Boulot: uma janela sobre o mais colossal trabalho sujo da história (uma visão no laboratório francês do sofrimento social). *In*: ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo**: e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015b. p. 101-140.

AXEL, Nick; COLOMINA, Beatriz; HIRSH, Nikolaus; VIDOKLE, Anton; WIGLEY, Mark. Introduction. *In*: AXEL, Nick; COLOMINA, Beatriz; HIRSH, Nikolaus; VIDOKLE, Anton; WIGLEY, Mark (ed.). **Superhumanity**: Design of the Self. Minnesota: University of Minnesota Press, 2018. E-book. Não paginado.

BANCEL, Nikolas; BLANCHARD, Pascal; BOËTSCH, Gilles; DEROO, Éric; LAMAIRE, Sandrine. Introduction: La Longue Histoire du Zoo Humain. *In*: BANCEL, Nikolas; BLANCHARD, Pascal; BOËTSCH, Gilles; DEROO, Éric; LAMAIRE, Sandrine. **Zoo Humain et Exhibitions Coloniales**. Paris: La Découverte, 2011.

BARLOW, John Perry. A Declaration of the Independence of Cyberspace. *In*: LUDLOW, Peter (ed.). **Crypto Anarchy, Cyberstates, and Pirate Utopias**. Cambridge; Londres: The MIT Press, 2001. p. 27-30.

BORGES, Jorge Luis. A quimera. *In*: BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 174-175.

BUCK-MORSS, Susan. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered. **October**, v. 62, Cambridge, outono 1992, p. 3-41.

BUCK-MORSS, Susan. Estética y Anestésica: Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte. *In*: HERRERA, Lizardo; RAMOS, Julio. **Droga, Cultura y Farmacolonialidad**: la alteración narcográfica. Santiago: Universidad Central, 2018. p. 161-180.

BUDGE, E. A. Wallis. **The Gods of the Egyptians**: Studies in Egyptian Mythology. v. II. Chicago: The Open Court Publishing Company, 1904. p. 378.

CARDEN-COYNE, Ana. Performing The New Civilization. *In*: CARDEN-COYNE, Ana. **Reconstructing the Body**: Classicism, Modernism, and the First World War. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 266-310.

CHAUÍ, Marilena. Profecias e Tempo do Fim. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **A Descoberta do Homem e do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 453-505.



CHUN, Wendy Hui Kyong. On Software, or the Persistence of Visual Knowledge. **Grey Room**, v. 18, 2004 p. 26-51.

CHUN, Wendy Hui Kyong. On “Sourcery”, or Code as Fetish. **Configurations**, v. 16, n. 3 primavera 2008, p. 299-324.

CENTELHA, Coletivo. **Ruptura**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

CLOVER, Carol J. **Men, Woman and Chainsaws**. New Jersey: Princeton University Press, 2015.

COHEN, Jeffrey Jerome. Monster Culture (Seven Theses). In: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (org.). **The Monster Theory Reader**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020. p. 37-58.

COLOMINA, Beatriz. **La Domesticidad en Guerra**. Barcelona: Actar, 2006.

COLOMINA, Beatriz. **X-Ray Architecture**. Zürich: Lars Müller Publishers, 2019.

COULDRY, Nick; MEJÍAS, Ulises A. Colonialismo de Datos: Repensando la relación de los datos masivos con el sujeto contemporáneo. **Virtualis**, v. 10, n. 18, 2019.

DERRIDA, Jacques. Autoimunidade: Suicídios reais e simbólicos. In: BORRADORI, Giovanna. **Filosofia em Tempo de Terror: Diálogos com Jürgen Habermas e Jacques Derrida**. Porto: Campo das Letras, 2004. p.141-177.

DORFMANN, Ariel. A Rural Chilean Legend Come Truth. **The New York Times**, New York, 18 fev. 1985. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1985/02/18/opinion/a-rural-chilean-legend-come-true.html>. Acesso em: 16 out. 2020.

DIKÖTTER, Frank. Race Culture: Recent Perspectives on the History of Eugenics. **The American Historical Review**, v. 103, n. 2, p. 467-478, abr. 1998.

DORLIN, Elsa. **Autodefesa: uma filosofia da violência**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. 1. ed., 4. tiragem. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

FOSTER, Hal. Vestígio Traumático. In: FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?** São Paulo: Ubu Editora, 2021. p. 17-24.

FOSTER, Susan. Choreography. In: FOSTER, Susan. **Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance**. London: Taylor & Francis Group, 2010. p. 15-72.

GORDON, Rae Beth. **Dances With Darwin, 1875-1910: vernacular modernity in France**. New York: Routledge, 2016. E-book. Não paginado.

GOTMAN, Kéline. **Choreomania**. Oxford: Oxford University Press, 2017. E-book. Não paginado.

GRANÉS, Carlos. **El puño invisible**: arte, revolución y un siglo de cambios culturales. México: Santillana Ediciones Generales, 2011. E-book. Não paginado.

GREINER, Christine e KATZ, Helena. Corpo e Processos de Comunicação. **Revista Fronteira**: Estudos Midiáticos, São Leopoldo, v. 3, n. 2, dez. 2001.

HARAWAY, Donna J. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminist in the Late Twentieth Century: An Ironic Dream of a Common Language for Woman in the Integrated Circuit. *In*: HARAWAY, Donna J. **Simians, Cyborgs, and Woman**: The Reinvention of Nature. New York: Routledge, 1991. E-book. Não paginado.

HARAWAY, Donna. The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others. *In*: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (org.). **The Monster Theory Reader**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020. p. 459-521.

HEWITT, Andrew. **Social Choreography**: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement. Durham: Duke University Press, 2005. E-book. Não paginado.

JAY, Martin. Regimes Escópicos da Modernidade. **ARS**, São Paulo, v. 18, n. 38, p. 329-349, 2020.

KATZ, Helena. O Corpo e o MEME Laban: uma trajetória evolutiva. *In*: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (org.). **Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

KLEIN, Naomi. **A Doutrina do Choque**: a ascensão do capitalismo do desastre. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KRISTEVA, Julia. Approaching Abjection. *In*: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (org.). **The Monster Theory Reader**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020. p. 95-107.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.

MBEMBE, Achille. Necropoder. **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 122-151, dez. 2016.

MESQUITA, André. **Esperar não é saber**: arte entre o silêncio e a evidência. São Paulo: Edição do Autor, 2015.

METZ, Christian. **O Significante Imaginário**: Psicanálise e Cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Screen**, v. 16, n. 3, p. 6-18, out. 1975.

NAGLE, Angela. **Kill All Normies**: Online Culture Wars From 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right. Winchester: Zero Books, 2017.

PAGLEN, Trevor. Some Sketches on Vertical Geographies. *In*: AXEL, Nick; COLOMINA, Beatriz; HIRSH, Nikolaus; VIDOKLE, Anton; WIGLEY, Mark (ed.). **Superhumanity**: Design of the Self. Minnesota: University of Minnesota Press, 2018. E-book. Não paginado.

PATER, Ruben. **Políticas do Design**: Um guia (não tão) global de comunicação visual. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

PEIRANO, Marta. **El enemigo conoce el sistema**: Manipulación de ideas, personas e influencias después de la economía de la atención. Barcelona: Penguin Random House, 2019.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul B. **Aprendendo do Vírus**. São Paulo: n-1 edições, 2020a. E-book. Não paginado.

PRECIADO, Paul B. **Pornotopia**: Playboy e a invenção da sexualidade multimídia. São Paulo: n-1 edições, 2020b.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano**: Crônicas da Travessia. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2021.

REILLY, Kara. The Tiller Girls: Mass Ornament or Modern Girl? *In*: REILLY, Kara. **Theatre, Performance and Analogue Technology**. Basingstoke: Palgrave, 2013. p. 117-132.

REPP, Leila J. Rosie the Riveter: American Mobilization Propaganda. *In*: RUPP, Leila J. **Mobilizing Women for War**: German and American Propaganda, 1939-1945. New Jersey: Princeton University Press, 1978. p. 137-166.

ROWAN, Jason. **Memes**: inteligencia idiota, política rara y folclor digital. Madrid: Capitán Swing Libros, 2015.

SACCOMANI, Edda. Fascismo. *In*: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (org.). **Dicionário de Política**. v. 1. 11. ed. Brasília: Editora UnB, 1998, p. 466-475.

SAFATLE, Vladimir. **Bem vindo ao estado suicidário**. São Paulo: n-1 edições, 2020. E-book. Não paginado.

SALLAS, Ana Luisa Fayet; TORINELLI, Michele Caroline. **Anonymous nas Manifestações de Junho**: Uma Proposta Teórica. **Sociologias Plurais**: Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, p. 239-258, 2018.

SANDOVAL, Chela. Nuevas ciencias: Feminismo cyborg y metodología de los oprimidos. *In*: ALEXANDER, M. Jacqui et al. **Otras inapropiables**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004. p. 81-106.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. E-book. Não paginado.

SHARP, Lesley A. Sharp. The Commodification of the Body and its Parts. **Annual Review of Anthropology**, v. 29, p. 287-328, 2000.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. Fascismo. *In*: SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009. p.141-145.

SONTAG, Susan. Fascinante Fascismo. *In*: SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

STEINDORFF, Georg. **The Religion of the Ancient Egyptians**. Nova York; Londres: The Knickerbocker Press, 1905.

STEVEN, Mark. **Splatter Capital: The Political Economy of Gore Films**. London: Repeater Books, 2017.

TAUSSIG, Michel. Primeira Parte: Terror. *In*: TAUSSIG, Michel. **Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem**: um estudo sobre o terror e a cura. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1993. p. 25-142.

TAUSSIG, Michael. **Defacement**: public secrecy and the labor of the negative. Stanford: Stanford University Press, 1999.

TILLY, Charles. War Making and State Making as Organized Crime. *In*: EVANS, Peter; RUESCHEMEYER, Dietrich; SKOCPOL, Theda (org.). **Bringing the State Back In**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. p. 169-191.

VAL, Jaime del. Cuerpo Común y Guerra de los Afectos: Coreografías globales y cuerpos en serie del Afectocapital. **CIC** (Cuadernos de Información y Comunicación), Madrid, v. 14, p. 121-139, 2009.

VALENCIA, Sayak. **Capitalismo Gore**. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2010.

VALENCIA, Sayak. Psicopolítica, Celebrity Culture y Régimen Live en la era de Trump. **Revista Norteamérica**, ano 13, n. 2, Ciudad de México, p. 235-252, jul-dez. 2018.

VALENCIA, Sayak. El Régimen Está (Transmitido en) Vivo. **Re-ediciones**, n. 9, 2019a.

VALENCIA, Sayak. **Volveremos a la Edad Media, cuando los ricos vivían dentro de las murallas y los pobres solo entraban para trabajar**. Entrevista concedida a Lola Fernández. *Genericidios*, 24 de fevereiro de 2019b. Disponível em: <https://genericidios.wordpress.com/2019/02/24/sayal-valencia-capitalismo-gore/comment-page-1/>. Acesso em: 11 mar. 2022.

VIRILIO, Paul. The Suicidal State. *In*: DERIAN, James Der (ed.). **The Virilio Reader**. Oxford: Blackwell Publishers, 1998. p. 29-45.

VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema**. Tradução Paulo Roberto Pires. 2. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

WALLACE, David Foster. **Graça Infinita**. Tradução Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WEIZMAN, Eyal. Walking through walls: Soldiers as architects in the Israeli/Palestinian conflict. **Radical Philosophy**, London, v. 136, 2006. Disponível em: <https://www.radicalphilosophy.com/article/walking-through-walls>. Acesso em: 29 maio 2023.

WILSON, David Sloan; HESSEN, Dag O. Cooperation, competition and multi-level selection: A new paradigm for understanding the Nordic Model. *In*: WITOSZEK, Nina; MIDTTUN, Atle (ed.). **Sustainable Modernity: The Nordic Model and Beyond**. Londres: Routledge, 2018.

ZIEGLER, Mary. Eugenic Feminism: Mental Hygiene, the Women's Movement, and the Campaign for Eugenic Legal Reform, 1900-1935. **Harvard Journal of Law & Gender**, Cambridge, v. 31, n. 1, p. 211-235, inverno, 2008.

### Outras referências bibliográficas:

4CHAN. **4chan**. 4chan, sem data. Disponível em: <https://www.4chan.org/>. Acesso em: 06 set. 2022.

4CHAN. **Rules**. 4chan, sem data. Disponível em: <https://www.4chan.org/rules>. Acesso em: 06 set. 2022.

4CHAN. **/b/ - Random**. 4chan, sem data. Disponível em: <https://boards.4chan.org/b/>. Acesso em: 06 set. 2022.

7ESL. **KEK Meaning**: What Does “Kek” Mean? (with Examples). 7esl, sem data. Disponível em: <https://7esl.com/kek/>. Acesso em: 19 jul. 2022.

AFONSO III, Fernando. **A beginner's guide to 4chan**. Daily Dot, 01 jun. 2013. Disponível em: <https://www.dailydot.com/unclick/beginners-guide-to-4chan/>. Acesso em: 06 set. 2022.

ARAÚJO, Glauco. Assassinos de escola em Suzano frequentavam lan house juntos para participar de jogos online de combate. **G1 SP**, 14 mar. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/mogi-das-cruzes-suzano/noticia/2019/03/14/assassinos-de-escola-em-suzano-frequentavam-lan-house-juntos-para-participar-de-jogos-online-de-combate.ghtml>. Acesso em: 27 jun. 2022.

ARONOVICH, Lola. Porque o massacre de Suzano foi uma tragédia anunciada. **Escreva Lola Escreva**, 18 mar. 2019a. Disponível em: <http://escrevalolaescreva.blogspot.com/2019/03/porque-o-massacre-de-suzano-foi-uma.html>. Acesso em: 23 jun. 2022.

ARONOVICH, Lola. Massacre de Suzano, um crime anunciado. **Escreva Lola Escreva**, 17 mar. 2019b. Disponível em: <https://escrevalolaescreva.blogspot.com/2019/03/massacre-de-suzano-um-crime-anunciado.html>. Acesso em: 23 jun. 2022.



KNOW YOUR MEME. **Kek**. Know your Meme, 2004. Disponível em: <https://knowyourmeme.com/memes/kek>. Acesso em: 19 jul. 2022.

MENA, Fernanda. Investigação de massacre de Suzano aponta fragilidade de controle de arma e munição. **Folha de São Paulo**, 8 jul. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/07/investigacao-de-massacre-de-suzano-aponta-fragilidade-de-controle-de-arma-e-municao.shtml>. Acesso em: 27 jun. 2022.

MONTES, Rocío. O Laço de Paulo Guedes com os 'Chicago Boys' do Chile de Pinochet. **El País**, 31 out. 2018. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/30/politica/1540925012\\_110097.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/30/politica/1540925012_110097.html). Acesso em: 17 out. 2020.

NAMELESS RUMIA'S WIKI. **Dogola**. Namless Rumia's Wiki, 2022. Disponível em: <https://namelessrumia.heliohost.org/w/doku.php?id=dogola>. Acesso em: 01 set. 2022.

NEIWERT, David. What the Kek: Explaining the Alt-Right 'Deity' Behind Their 'Meme Magic'. **Southern Poverty Law Center**, 09 maio 2017. Disponível em: <https://www.splcenter.org/hatewatch/2017/05/08/what-kek-explaining-alt-right-deity-behind-their-meme-magic>. Acesso em: 24 jul. 2022.

PADRÃO, Márcio. O que é chan, incel, troll, anon, sanctus? Entenda os termos da dark web. **UOL**, 14 mar. 2019. Disponível em: <https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2019/03/14/chan-incel-dark-web-entenda-os-termos-ligados-ao-massacre-de-suzano.htm>. Acesso em: 14 fev. 2023.

PAIT, Felipe. A cibernética de Wiener. **Estado de São Paulo**, 09 fev. 2017. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/a-cibernetica-de-wiener/>. Acesso em: 31 jan. 2023.

PILE, Ben. Did Richard Dawkins Invent Thatcherism and Environmentalism? **Climate Resistance**, 18 abr. 2013. Disponível em: <https://www.climate-resistance.org/2013/04/did-richard-dawkins-invent-thatcherism-and-environmentalism.html>. Acesso em: 7 jun. 2022.

SCALLY, Derek. 'Don't forget, Goebbels was a ladies' man': memories of the Hiller Girls. **The Irish Times**, 1 abr. 2017. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/life-and-style/people/don-t-forget-goebbels-was-a-ladies-man-memories-of-the-hiller-girls-1.2962798>. Acesso em: 08 dez. 2021.

SCHREIBER, Mariana. Como movimentos similares ao Escola sem Partido se espalham por outros países. **BBC News Brasil**, 13 jul. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-44787632>. Acesso em: 29 dez. 2021.

THE AMERICAN CONNECTION. **The Tiller Girls**. 8 jan. 2015. Disponível em: <https://tillergirls.com/forums/topic/the-american-connection/>. Acesso em: 07 dez. 2021.

THOMAS, Gustavo. Leni Riefenstahl, dancer, and her "Tanz an das Meer" (Dance to the Sea). **Gustavo Thomas Theater**, 2 jun. 2009. Disponível em: <http://gustavothomastheatre.blogspot.com/2009/06/leni-riefenstahl-dancer-and-her-tanz.html>. Acesso em: 11 nov. 2021.

URBAN DICTIONARY. **Kek**. Urban Dictionary, 14 abr. 2017. Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=kek>. Acesso em: 19 jul. 2022.

WIKINET. **Dogolachan**. Wikinet, 13 out. 2021. Disponível em: <https://wikinet.pro/wiki/Dogolachan>. Acesso em 04 set. 2022.

WIKINET. **Jorge**. Wikinet, 27 ago. 2022a. Disponível em: <https://wikinet.pro/wiki/Jorge>. Acesso em 04 set. 2022.

WIKINET. **Bem-vindo à Wikinet**. Wikinet, 01 mar. 2022b. Disponível em: [https://wikinet.pro/wiki/P%C3%A1gina\\_principal](https://wikinet.pro/wiki/P%C3%A1gina_principal). Acesso em 04 set. 2022.

WIKINET. **Wikinet**. Wikinet, 11 jul. 2022c. Disponível em: <https://wikinet.pro/wiki/Wikinet>. Acesso em 04 set. 2022.

### Filmes e séries:

A 13ª EMENDA. Direção: Ava DuVernay. Produção: Netflix. Estados Unidos: Netflix, 2016. 1 vídeo (100 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80091741>. Acesso em: 10 nov. 2021.

CIDADÃO Boilesen. Direção: Chaim Lotewski. Produção: Palamares Produções e Jornalismo Ltda. Brasil: Imovision, 2009. 1 vídeo (92 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yGxIA90xXeY>. Acesso em: 04 de nov. de 2021.

HYPERNORMALISATION. Direção: Adam Curtis. Produção: British Broadcast Corporation. Inglaterra: BBC, 2016. 1 vídeo (166 min 31 seg). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=yS\\_c2qqA-6Y&t=836s](https://www.youtube.com/watch?v=yS_c2qqA-6Y&t=836s). Acesso em: 18 nov. 2021.

MENINO 23: Infâncias Perdidas no Brasil. Direção: Belisario Franca. Produção: Globo Filmes e Giros. Brasil: Elo Company, 2016. 1 vídeo (80 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7wHNxOohoPA&t=911s>. Acesso em: 13 de nov. de 2021.

NAPĚPĚ. Direção: Nadja Marin e Miriam Blanco. São Paulo: Lente Viva Filmes, 2003. 1 vídeo (40 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GfUNWoLXz4E>. Acesso em: 07 jun. 2022.

THE TRAP: What happened to our dream of freedom. Direção: Adam Curtis. Produção: British Broadcast Corporation. Inglaterra: BBC, 2007. 3 vídeos (180 min). Disponível em: [https://www.youtube.com/playlist?list=PL831Ydhj74ixgkfadkf8\\_NyOFw8c50c3U](https://www.youtube.com/playlist?list=PL831Ydhj74ixgkfadkf8_NyOFw8c50c3U). Acesso em: 05 jun. 2022.

### Vídeos:

DEMORI, Leandro; DIAS, Adriana. ENTREVISTA: O movimento neonazista no Brasil e a ligação com Bolsonaro | CAMA DE GATO. 2021. Publicado pelo canal The Intercept Brasil.



1 vídeo (68 min 32 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ixyuoqauzns>. Acesso em: 16 de nov. de 2021.

THE DOGOLA Show – Salvation. [S. l.: s. n.], 2013. Publicado pelo canal Nickro666. 1 vídeo (7 min 46 seg). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=a7-v3xKy\\_jg&t=21s](https://www.youtube.com/watch?v=a7-v3xKy_jg&t=21s). Acesso em: 1 set. 2022.

