

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ  
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

**QUE PODE UMA IMAGEM?  
POR UMA ANTROPOLOGIA DAS IMAGENS VIRTUAIS**

**IGOR DREIDY DE SOUSA MORAES**

**TERESINA/PI**

**2017**

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ  
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

**QUE PODE UMA IMAGEM?  
POR UMA ANTROPOLOGIA DAS IMAGENS VIRTUAIS**

**IGOR DREIDY DE SOUSA MORAES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal do Piauí, como requisito para obtenção do título de mestre em Antropologia, sob orientação do Prof. Alejandro Raul Gonzalez Labale.

**TERESINA/PI**

**2017**

A Maria Batista de Sousa (In Memoriam)  
&  
Maria da Conceição Sousa de Carvalho (In Memoriam).

## AGRADECIMENTOS

A Clarissa Carvalho, pela paciência, traduções e escuta generosa; meus/minhas pequenxs auxiliares de pesquisa Sophia Moraes e Antonio Carvalho. A minha família pela fastio de ter que lidar com um mestrando à beira de um ataque de nervos. Ao orientador Alejandro Labale por topar lidar com uma pesquisa (e um discente) no limite, e contribuir com argutos questionamentos etnográficos.

Agradeço ao corpo docente do PPGANT/UFPI, em especial à Marcia Leila e João Miguel Sautchuk, aos colegas de turma, bem como, (agradecimento especial) ao secretário mais legal da UFPI: Natanael Oliveira, pela prontidão e auxílios constante.

Ao Prof. Nuno Carvalho, da Universidade de Lisboa, pela rica contribuição na qualificação. A banca examinadora, com menção especial ao querido Prof. Luizir Oliveira (UFPI) pela disponibilidade, e ao amigo Prof. Ruben Caixeta (UFMG) pela participação, contribuição, disponibilidade e paciência.

Aos amigos e amigas da UFMG, em especial: Luara Stollmeier, Flora Gonçalves, Livia Espírito Santo, Juliana Campos, Juliana Brandão, Márcio Malta, Iris Moraes, Pedro Maguire, Levindo Pereira, Daniel Figueiredo, Patrick Arley, Edgar Kanaykõ e Clarisse Raposo (Tô psêdi). Ao corpo docente do PPGAN/UFMG, em especial a Eduardo Viana Vargas e Andrei Isnardis, pelo potente debate teórico e grande contribuição. Agradecimento especial à queridíssima e maravilhosa Aninha Mercês, a vovó mais linda de Belo Horizonte.

Agradecimento mais que especial à querida Livia Maria Moura Leal (“i trust my dealer”).

Axs amigxs: Vitor Moreira, Diego Santos, Luri Almeida, Italo Lima, Vivi Borquez, Claudia Massini, Sérgio Brandim, Romário Farias e Vinícius Cardoso.

Agradeço, também, ao Prof. Carlos Emanuel Sautchuk (UNB) pelo debate e contribuição, bem como todos e todas os ouvintes e debatedores dos trabalhos que apresentei no período - em eventos como ESOCITE na UFRJ, Simpósio de Artes na UFG, REACT na UFRGS - e outros que a memória trai-me. Todos esses debates e conversas atravessam de algum modo o trabalho que se segue. Meu muito obrigado a todos vocês.

*“ Quero ver-me livre de técnicas, de experiências - desajeitado. É ser irresoluto,  
um traidor, um acrobata, um fantasista. Para o elogio: um mágico ”*

**Jean Cocteau**

*“(...) algumas certezas inofensivas às vezes são mais exatas do que as certezas conclusivas”*

**Noemi Jaffe**

*“Talvez a gente só escreva sobre o que nunca existiu”*

**Veronica Stigger**

## RESUMO

O presente trabalho se propõe pensar, teórica e metodologicamente, elementos para uma Antropologia das Imagens Virtuais, imagens *produzidas, inscritas, informadas* a partir de dispositivos digitais, enquanto *constructos* que escapam aos limites da representação e por sua vez vacila frente à um supostos realismo etnográfico das imagens. A partir da produção imagética no ambiente cibercultural, mais precisamente na rede social virtual Instagram, refletimos sobre uma semiótica não-linguageira, não-interpretativa, não-relativa de tal imageria virtual. Em síntese, como fuga da ordem da imagem-representação, tensionamos construir uma superfície das imagens virtuais como “mapas de intensidades” – *Imago e Socius*. Nesta proposta, engendramos possibilidades para uma etnografia que leve em conta *outras* semióticas - heterogêneas, disjuntivas, potenciais - ressaltando a *operatio* ou ainda os modos de “inscrição” de tais imagens; menos como imagens - em sentido lato - e mais como objetos ou coisas, como dizia Duchamp sobre o objeto estético. Imageria nômade que perfura, escapa, escorrega frente aos dispositivos de enunciação-representação e por sua vez constituem-se como cadeias sígnicas que atravessam e são atravessadas por toda sorte de agenciamentos e fluxos - éticos, estéticos e ontológicos. Toda uma política da imagem, toda uma política do etnografar. Assim aventamos constituir elementos teóricos-metodológicas para, diante da alteridade potencial dessa *imageité*, pensarmos uma antropologia visual das imagens virtuais em seus potenciais agenciamentos semióticos e maquínicos – não imagens justas, justo imagens.

**Palavras-chave:** Fotografia, Imagem, Ontologia, Técnica, Virtual.

## ABSTRACT

The present work proposes to think, theoretically and methodologically, elements for an Anthropology of Virtual Images, images that are *produced, inscribed, informed* from digital devices, as *constructos* that escape from the limits of representation and falter before an alleged ethnographic realism of images. From the image production on the cybercultural environment, more precisely on the virtual social network Instagram, we reflect about a non-linguistic, non-interpretative, non-relative semiotics of such virtual imagery. In summary, as an escape from the image-representation order, we intend to construct a surface of virtual images as “maps of intensities” – *Imago* and *Socius*. On this purpose, we engender possibilities for an ethnography that takes into account *other* semiotics – heterogeneous, disjunctive, potential – highlighting the *operatio* or yet the “inscription” modes of such images; less as images – in the broad sense – and more as objects or things, as Duchamp said about the aesthetic object. Nomadic imagery that punches, escapes, slips before the enunciation-representation devices and, in turn, are signifying chains that cross and are crossed by all sorts of assemblages and flows- ethical, aesthetic and ontological. An entire politics of image, an entire politics of ethnography. Therefore, we propose to constitute theoretical and methodological elements to, before the potential otherness of this *imageité*, think about a visual anthropology of virtual images on its potential semiotic and machinic assemblages – not right images, just images.

**Key-word:** photography; image; ontology; technique; virtual

## SUMÁRIO

<b>PRÓLOGO: Que pode uma imagem?</b> .....	07
<b>PREÂMBULO 1: Uma Crônica Sobre A Experiência</b> .....	13
<b>CAPÍTULO 1: O que fazer com Bites, Bytes e Pixels?</b> .....	15
1.1. Internet-Antropologia.....	17
1.2. Internet-Coisa.....	33
1.1. Internet-Imagem.....	41
<b>PREÂMBULO 2: Poema sobre a Dualidade</b> .....	51
<b>CAPÍTULO 2: Imago-Socius</b> .....	52
2.1. Imagem-Representação.....	55
2.2. Imagem-E(sté)tica .....	59
2.3. Imagem-Coisa .....	63
<b>PREÂMBULO 3: A Dobra da Imagem</b> .....	71
<b>CAPÍTULO 3: Campo – Afectos e Perceptos</b> .....	73
3.1. Empiricidades.....	83
3.2. Singularidades.....	101
<b>EPÍLOGO: Por uma Antropologia (menor) da Imagem (menor)</b> .....	125
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	131



## PRÓLOGO: QUE PODE UMA IMAGEM?

Julián só atenta para as imagens, acolhe-as e depois esquece-as. Talvez tenha se limitado a seguir imagens desde sempre: não tomou decisões, não perdeu nem ganhou, só se deixou atrair por certas imagens, e seguiu-as, sem medo e sem coragem, até aproximá-las ou apagá-las.

Alejandro Zambra<sup>1</sup>.

Julián, personagem *de* Alejandro Zambra, no livro “A vida privada das árvores”, traça uma inquietante questão sobre as imagens: seguir e acolher, aproximar e apagar – prosseguir *com* as imagens sem medo e sem coragem. O que parece um jogo de palavras, figura de uma figura de linguagem, ou algo simplesmente confuso, abre caminho para uma questão também simples, que seria “o que pode uma imagem?”, não como o poder, em termos foucaultianos, e sim, como potência em termos spinozistas. Spinoza (2013), muitos anos atrás questionou algo parecido; enquanto *todos* falavam da alma, ele perguntava: “que pode um corpo?”. Colocava tal questão esquisita como determinante, pois para ele, toda ética passa pelo corpo, e como não sabemos o que pode um corpo, não saberíamos *todo o resto* sobre a vida e o viver. Assim como Spinoza que afirmou não sabermos o que pode um corpo, com o personagem de Zambra, me parece, que não sabemos o que pode uma imagem. Esta é um acolher, um atrair, um aproximar; é seguida, mas também apagada, mas também esquecida.

Assim nos parece que as poucas frases de Zambra resume toda a questão sobre o *pensar as imagens*. Esse não saber da imagem, esse “escorregar” das imagens frente à crítica apocalíptica, como morte da experiência, parece-nos abrir outras possibilidades de pensar a imageria contemporânea. Especialmente em seu regime digital, virtual e heterogêneo. Não sabemos o que podem essas imagens, o que dizem essas imagens, o que fazem essas imagens – é nesse não-saber que esse trabalho se propõe *pensar-praticar*.

Ao que segue, esse trabalho pretende traçar uma etnografia das imagens virtuais, tendo como campo a rede social/aplicativo Instagram. Delineando os modos de existência dessas imagens, entre agenciamentos sociotécnicos, maquínicos, bem como propor uma *outra* possibilidade de pensar as imagens no vasto campo da Antropologia Visual.

Abrindo fissuras do enunciado da imagem enquanto representação-real-referente, interrogo os modos como tais instâncias imagéticas e toda quinquilharia técnica a ela associada, em sua materialidade discursiva, “*faz-fazer*” modos de existências, processos de

---

<sup>1</sup> ZAMBRA, 2013.

subjetivação-significação que instauram questões éticas, estéticas e ontológicas. Sobretudo a questão política, pois epistêmica, da imagem em *sua* virtualidade nomádica. Aqui perde-se, sobretudo, qualquer “inocência” sobre as imagens em especial no tocante aos estudos da Antropologia Visual.

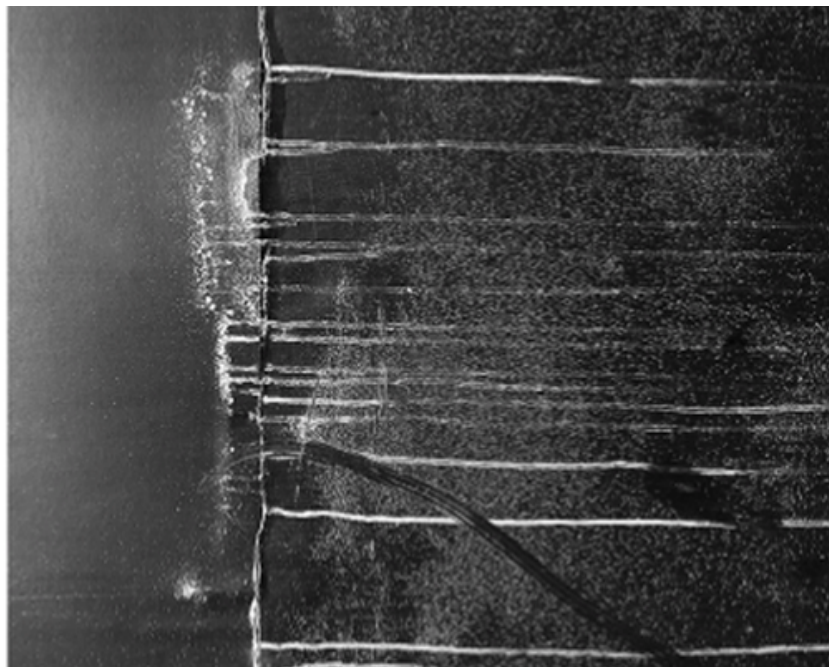


Para pensar o campo, uma rede social virtual de compartilhamento de imagens, alguns pontos devem ser considerados. O primeiro seria que para pensarmos a ecologia imagética virtual<sup>2</sup> do Instagram, seria necessário assentar-se em algum tipo de reflexão sobre o caráter representacional da imagem – a imagem *do* fotográfico-real-referente. No entanto, em uma tentativa de fugir da “intepretação” como a semiologia o tentou fazer ao pensar a “imageria social” (SAMAIN, 1998), *pensei, analisei e pratiquei* a imagem enquanto uma materialidade imaterial inscrita e *in-formada*<sup>3</sup> através de agenciamentos coletivos de enunciação e maquínicos - “humanos” e “não-humanos” - deslocando a questão para uma possibilidade etnográfica que escape dos grilhões da representação, uma etnografia como contingência, imanente: “The immanent event is actualized in an object and a subject to which it attributes itself.” (DELEUZE, 2001, p.31) – menos como deveria ser, mais como se torna

<sup>2</sup> “(...) a ‘imagem virtual’ (...) coloca-nos perante a ‘riqueza virtual’ da imaginação que é endógena do nosso corpo” (BELTING, 2014, p.55).

<sup>3</sup> Cf.: FLUSSER, 2007.

*possível*. Não imagens justas, justo imagens. Não um etnografar justo, justo um etnografar. Sem fórmulas, procedendo por linhas, mapas e fluxos que *fabricam* aquilo à etnografar.



Assim, o trabalho apresenta enquanto questão-problema, tendo no primeiro capítulo uma espécie de “estado da arte” dos estudos de cibercultura<sup>4</sup> na Antropologia, do texto inaugural de Arturo Escobar aos estudos das chamadas “etnografias do ciberespaço” no âmbito da Antropologia brasileira, bem como seus desdobramentos atuais. Além disso, coloca em questão a mediação técnica e os não-humanos ao pensar os estudos sobre/com internet, por conseguinte passeio pelas veredas filosóficas do realismo especulativo e da “ontologia orientada aos objetos” para sair do jogo *naturalizante* dos estudos sobre a técnica, os objetos e as coisas. Por fim, ainda no primeiro capítulo, pontuo a relação entre internet (ou cibercultura) – a indistinção aqui é proposital - e as imagens virtuais, em um esforço teórico que vai da literatura à arte contemporânea, passando pela antropologia filmica na tentativa de propor que o argumento teórico de uma imagem “que não representa” é algo candente, tanto na Antropologia como em outras áreas do conhecimento. Agencio tais questões, a exemplo de uma rede, com o conceito de semiótica heterogênea e da *coisificação* da imagem, noções e conceitos que atravessam todo o texto. No segundo capítulo faço uma espécie de “grande

---

<sup>4</sup> Sobre o conceito de cibercultura. Cf. LEMOS, 2004.

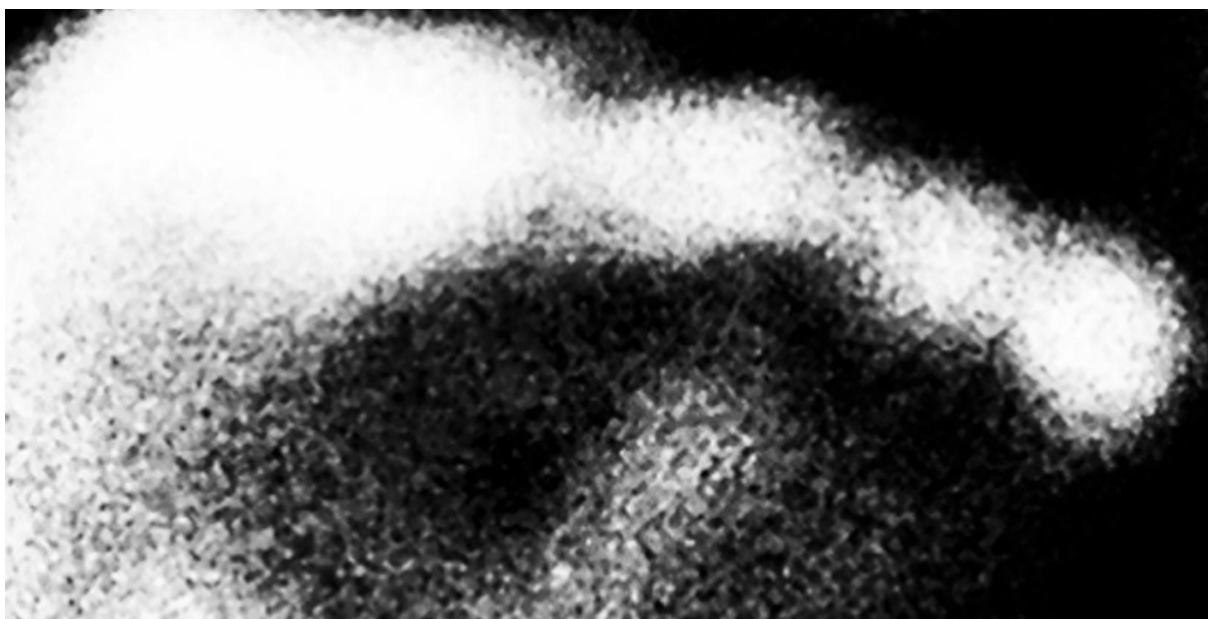
estado da arte” sobre algumas teorias da imagem, da fotografia, do cinema e das artes visuais em um esforço teórico-metodológico de *pensar a imagem per si*. De proceder a partir da própria alteridade das imagens, quê como digo com Rancière, não remetem a nada além delas mesmas. Assim, além de trazer à baila a noção da imagem que *encarna* o real, e não mais o representa, isso que chamo imagem-coisa, estilhaça a questão da “representação”, o regime despótico do significante, e, abre-se a possibilidade de uma política da imagem como fissura dos enunciados, como resistência à figura-figurada e à moral que trás em si um aprisionamento das imagens em uma lógica iconográfica, hermenêutica e linguística.



Seguindo esse caminho tortuoso, componho o terceiro capítulo a partir de uma descrição dos modos de existências dos entes e da rede sociotécnica que faz-se campo, identificando modos, tipos, movimentos e fluxos. Rastreando os modos como tais imagens são *produzidas-praticadas-agenciadas* e, através de uma simetria radical e generalizada, além de uma reflexividade inquietante, coloco minha condição de “nativo” e a possibilidade que tal condição me permitiu ir “além” de qualquer “dito” sobre as imagens virtuais. Assim, configurei um campo operatório não apenas me considerando na condição de “nativo relativo”, mas usando tal *posição* como um modo propositivo de não apenas observar e decodificar, mas de praticar *com* e *junto* aos nativos. Usando a noção de participação observante, esbocei algo como uma “gramática-programa”, menos no sentido de um

“decodificador e ordenador semiótico” e mais como um campo operatório. Dessa prática *junto* aos nativos, percorrendo seus ambientes, produzindo imagens *com eles*, esse campo operatório foi ficando cada vez mais evidente.

Somente quando tomei o *smartphone* à mão e comecei a produzir imagens a partir do campo de forças *do* campo, foi-me possível efetivamente *estar* em campo, e como bem diz Favret-Saada (2005): quando aceitei ser afetado.

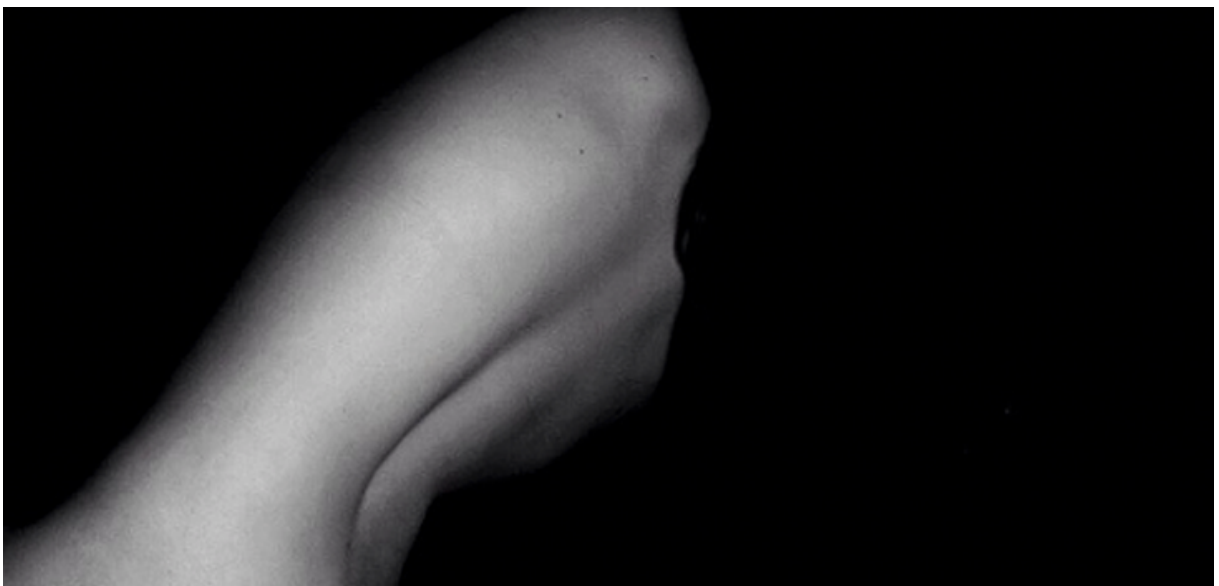


Do campo e das práticas que entrevia e praticava juntos aos nativos foi-me possível *imanentizar* a *empiricidade* desse campo tão escorregadio, tão instável e vibrátil; a intenção foi “(...) caminhar justamente na direção de uma aproximação etnográfica que evitasse reproduzir o contraste entre saber e fazer, intelecto e ação” (SAUTCHUK & SAUTCHUK, 2014, p.576), bem como chegar às singularidades desse *praticar*.

Agora, cabe-me algumas explicações sobre a feitura do texto que se segue. Assim como as *imagens estranhas*, em um exercício de *imanência absoluta* e de uma simetria generalizada, o texto também procede com essa *estranheza*. De começo, tento compor um texto que fugisse dos grande divisores, e que procedesse como uma heterogenia semiótica-conceitual que uso bastante. Isso se converte primeiro no fato no decorrer do texto apresentar dois tipos de imagens. Primeiro uma série imagética que não acompanha legenda, título ou qualquer explicação; aqui é a imanência do campo vibrando durante todo o texto, como digo no primeiro e no terceiro capítulo, nada “explico” sobre elas, elas são parte constituinte do texto como uma disjunção inclusiva. Teoria-prática de forma radicalmente simétrica: as

imagens sem legendas ou títulos é o campo que atravessa todo o texto, vibrando não como um outro texto, mas como uma intensidade a-significante, como blocos de *afectos e perceptos*. Fato este que delineio no terceiro capítulo, assim como no epílogo.

A outra série de imagens, que são acompanhadas com legendas, títulos e descrições, operam sob a lógica da imagem enquanto ilustração, ao contrário daquelas que operam como “coisas”. Essas imagens *ilustrativas*, além de “acompanhar” o texto de forma direta também mostra a prática de campo. Estas são identificadas com legendas com o título: “prática observante” e um número ao lado, referem-se diretamente à minha produção *com os nativos*.



Além dessa esquisita *montagem*, como em um filme da *nouvelle vague* (com menos pretensão, é claro), é também integrada uma série de três preâmbulos no início de cada capítulo. Estes operam, em certa medida como uma “conexão abstrata” com os temas de cada capítulo, e em outra medida como uma forma de “trazer a vida” ao texto. A afecção do campo, que trato ao longo do texto, talvez tenha dito como *resultado* esses preâmbulos que ressoam como uma pura intensidade do etnografar. Aqui o Antropólogo aparece como aquele que não faz distinção entre “eu e outro”, entre “antropologia e vida” – no limite talvez sejam como trazer à mostra um borrado “caderno de campo”.

Questões espinhosas, esquisitas, estranhas – sem dúvida. Por isso essa certa brevidade na introdução, para um trabalho que se pretende um experimento e um esforço de *pensar outro*, é bom explicar pouco e irmos direto ao assunto. E, como diz Latour na esteira de Nietzsche: “(...) grandes problemas, [são] como banhos frios: é preciso entrar rápido e sair da mesma forma.” (1994, p.17 – intervenções são minhas)

## PREÂMBULO 1: UMA CRÔNICA SOBRE A EXPERIÊNCIA.

Nas porteiças do século XX, o grande filósofo alemão de destino mortífero e obra que até hoje inquieta as ciências humanas, Walter Benjamin, já nos dissera que a experiência andava em baixa. Esse diagnóstico/prognóstico é de uma atualidade espantosa. Se lá nas conturbadas primeiras décadas do século passado a experiência, ou melhor dizendo, o experienciar entrava em um declínio assustador para Benjamin, me parece que esse dado irresoluto atua como categoria fundamental na constituição disso que nós contemporâneos – e, sim, o “nós” é de uma generalidade terrível – temos diante de nossos olhos a todo momento sob máscaras de intolerância e assujeitamento. A experiência configura-se com uma certa errância, como talvez a figura do *flâneur* – tão cara à Benjamin – ou ainda do nômade que vaga pelo deserto, como o personagem conceitual de Gilles Deleuze. Essa errância, esse vagar, talvez seja algo da “ordem” (outra palavra péssima, mas por enquanto nos serve como figura) do perder-se pelos vastos caminhos da existência.



Permitir que a(s) experiência(s) sejam algo possível é de *facto* colocar-se em um lugar “pra fora” das certezas que insistimos em nossas “identidades”, em nossas frases prontas para atualizar o facebook, nossa insistência em “ganhar” aquela discussão política na mesa do bar; ou, ainda, é estar frente à diferença em toda sua potência desconcertante e permitir que ela possa expressar-se das maneiras mais diferentes (desculpe a repetição, aqui ela é importante)

e incomuns – maneiras de ser e existir no mundo que desafiam nossas categorias pré-definidas e pré-arranjadas.



A experiência em declínio, me parece, como Benjamin alertou-nos, uma insistência em categorias tão abstratas e “longe da vida” como bem e mal, homem e mulher, certo e errado. E antes que você pense que esse texto tenta, mais uma vez, desconstruir todas as certezas do mundo, da vida e tudo mais, penso que mais útil seria um exercício bem mais prosaico: deixemos que as experiências nos levem por veredas inimagináveis, que caminhos não percorridos possam ser praticados e que o “real”, essa coisa que escapole pelos nossos dedos, possa se manifestar com toda sua potência errante, desencaixada, amorfa e multidimensional. Sabe aquele comercial de margarina da família perfeita? Ou ainda, aquela promessa de que quando “virarmos adultos” a vida trará muitas certezas? Então, eles enganaram bem a gente – aqui surrupio a frase de Hakim Bey. E, felizmente, a vida é uma coisa imensamente polimorfa. E experienciar, poderíamos dizer, é simplesmente viver para além das estorinhas que nos contaram na tenra infância ou nos anos confusos da adolescência - não existe isso de passar da “fase das dúvidas”. Ufa! Ainda bem, imagina que chato seria não encontrar pessoas ao acaso, topar com aquele livro que queríamos ler e nem lembrávamos mais, se perder pelas ruas de outra cidade ou de um bairro que não conhecemos. A experiência e a vida, eu diria, é sobre esse eterno tropeçar com os outros modos de ser, de viver, de praticar o mundo. Viventes, eu os conclamo, experienciemos!



## 1. O QUE FAZER COM BITES, BYTES E PIXELS?

A cena é prosaica, meia dúzia de jovens sentados em uma mesa de shopping-center, nenhuma palavra *falada* é trocada. Cada um com seu smartphone, trocam palavras mediadas por seus *devices*. Olhos grudados em telas; dedos, por sua vez, em uma velocidade gigantesca, tateiam e vagueiam o mundo sem sair do lugar. Através de um jogo *multiplayer*, eles/elas interagem ao mesmo tempo com um indiano, um alemão ou um japonês. Enquanto isso, atualizam o *status* no Facebook e *baixam* o mais novo aplicativo do momento. Corta. Outra cena, outra meia dúzia de pessoas, dessa vez percorrem com olhos, e seus dispositivos curiosos, o Louvre: pinturas de várias épocas, estilos, escolas e um guia fala dos encantos da História da Arte. Tentam, sem muito sucesso, *tirar* uma fotografia da Gioconda de Leonardo. A fotografia talvez não fora possível, os seguranças estavam atentos, mas o *feed* no Facebook foi atualizado e uma *selfie* – provavelmente na frente da pirâmide da entrada do museu – foi publicada no Instagram. Corta, de novo. Mais uma cena, mais um grupo de pessoas, dessa vez milhares delas, show de uma grande banda de rock. Estádio lotado, gritos, muitos litros de cerveja, suor e, no lugar das luzes dos isqueiros, as luzes das telas iluminam o emaranhando de pessoas que vibram com a música, com o post no Twitter e as fotografias que irão pro álbum no Facebook.

Em uma primeira olhadela, essa estorinha, com tons de crônica de jornal, descreve tão somente imagens de uma certa *alienação* do real, uma experiência especular – essas pessoas “vivem” por seus *devices* e o mundo se reduziu a toques em uma tela, alguns dizem. Para tanto, é acionado ideias como real, falso, simulacro, além da já citada “experiência”.

A questão subjacente que atravessa toda essa “estorinha” são os múltiplos pontos de uma imensa rede; rede-rizoma em que os “não-humanos” se proliferam por todos os cantos. E com Latour diria: “Os objetos fazem alguma coisa, eles não são simplesmente telas ou retroprojetores da nossa vida social” (1994, p.47). Objetos técnicos, agenciamentos maquínicos, ecologia sociotécnica; são muito os nomes possíveis para tentar dar conta dessas “cenas”, a partir de um exame antropológico. Preferindo a experiência ao nominalismo, o acontecimento à palavra-ordem, como diria Deleuze, tento responder à inquietante questão do que fazer com esses bits, bytes e pixels, lembrando da pergunta que Goldman (1999) faz sobre os selvagens, bárbaros e civilizados. No limite é apenas uma tentativa, falha desde o começo, para lembrar Samuel Beckett<sup>5</sup>, de criar um *contexto* que possibilite relacionar os

---

<sup>5</sup> BECKETT, 2012.

agenciamentos humanos e não-humanos que concorrem para uma possibilidade antropológica de estudo da internet que escape do naturalismo e da entificação de termos como “cibercultura”, “ciberespaço”, “redes sociais virtuais” – voltaremos a essa questão nas páginas seguintes. Pretendo me aproximar dos usos, desusos, modos de existência, quiçá das ontologias e cosmologias que dão forma a esse *socius* sempre contingente, sempre em devir, pois “(...) em vez de buscar a essência identitária dos entes, cabe defini-los por suas propriedades diferenciais e por suas zonas de potência” (VARGAS, 2004, p.175). E, lembrando Roy Wagner (2010), que se pergunta se há grupos sociais nas terras altas da Nova Guiné, vale questionar o que são essas coisas que chamamos “redes sociais virtuais”, “cibercultura” e “ciberespaço”. Diz-nos Wagner:

Para muitas pessoas, é bem mais fácil supor a existência de grupos do que tentar compreender as sutilezas de como os nativos conceitualizam sua socialidade. Os ‘grupos’ e a ‘sociedade’ formam uma espécie de idioma taquígrafo moderno para certos fenômenos sociais – eles existem como parte do ‘objeto de estudo’, como ‘fatos’, para quem acredita neles ou precisa deles. Entretanto, a questão de se esses fatos existem onde quer que tenham sido postulados, se ‘o social’ existe ao nível objetivo dos fenômenos, é uma questão de qual teoria decidimos seguir. Estamos habituados a confundir *as formas como estudamos os fenômenos*, as teorias por meio das quais os entendemos, com os próprios fenômenos (WAGNER, 2010, p. 255 – grifo do autor).

Estaríamos sendo de fato simétricos, e escapando do exame fácil de conceituação de “grupos” e “sociedades”, seguindo a esteira de Latour (1994) e de Callon (1986), se fôssemos talvez um pouco mais devagar – para lembrar Stengers (2011-2012) e seu potente conceito de “slow science” – com as definições e demarcações. A experiência sempre multiforme de tal ecologia sociotécnica; a internet, seus aplicativos, redes, conexões, usuários e mais uma infinidade de actantes, pode ser interpelada para além da questão “humana” ou “moral”, do “real” versus o “simulacro”. Podemos aventar esse campo, como outro qualquer no *métier* antropológico, nos esforçando em um exercício de “descolonização do pensamento”, como dissera bem Viveiros de Castro (2015). A partir disso, a naturalização, as metáforas fáceis (vida real x vida online), bem como a entificação (redes sociais virtuais) de um *socius* pré-definido escorregam em meio à potência diferenciante de outros modos de existência, outras experiências subjetivas, outros mundos possíveis. No fim das contas, é sobre isso que tento argumentar - com muitas palavras, talvez um uso exagerado delas - nas várias páginas a seguir.

## 1.1 INTERNET-ANTROPOLOGIA

Eu mesmo tentei mostrar, em *La Machine univers*<sup>6</sup>, que o computador havia se tornado hoje um destes dispositivos técnicos pelos quais percebemos o mundo, e isto não apenas em um plano empírico (todos os fenômenos apreendidos graças aos cálculos, perceptíveis na tela, ou traduzidos em listagens pela máquina), mas também em um plano transcendental hoje em dia, pois, hoje cada vez mais concebemos o social, os seres vivos ou os processos cognitivos através de uma matriz de leitura informática.

Pierre Lévy<sup>7</sup>

Há cerca de 22 anos, em 1994, uma publicação no mínimo curiosa aparecia nas páginas da prestigiada *Current Anthropology* com o estranho título “*Welcome to Cyberia: notes on the Anthropology of Cyberculture*”. De autoria de Arturo Escobar, o texto trazia à baila para a discussão o tema, até então estranho para antropologia, da “cibercultura”. Mais precisamente no volume 35, o texto que ia das páginas 211 a 231, daquela reconhecida publicação no meio antropológico, trazia uma série de questões e problemas referentes à “Significant changes in the nature of social life are being brought about by computers (...)” (ESCOBAR, 1994, p.11), bem como colocava a existência de uma “nova ordem cultural” a que chamou “cibercultura”. Para tanto, Escobar fazia uma espécie de genealogia dos estudos de ciência, tecnologia e sociedade objetivando a necessidade da criação de um campo, dentro do saber antropológico, a pensar de forma específica e etnográfica questões subjacentes para uma antropologia da cibercultura:

This paper presents an overview of the types of anthropological analyses that are being conducted in the area of new technologies and suggests additional steps for the articulation of an anthropology of cyberculture. It builds upon science, technology, and society studies in various fields and on critical studies of modernity. The implications of technoscience for both anthropological theory and ethnographic research are explored. (ESCOBAR, 1994, p.211)

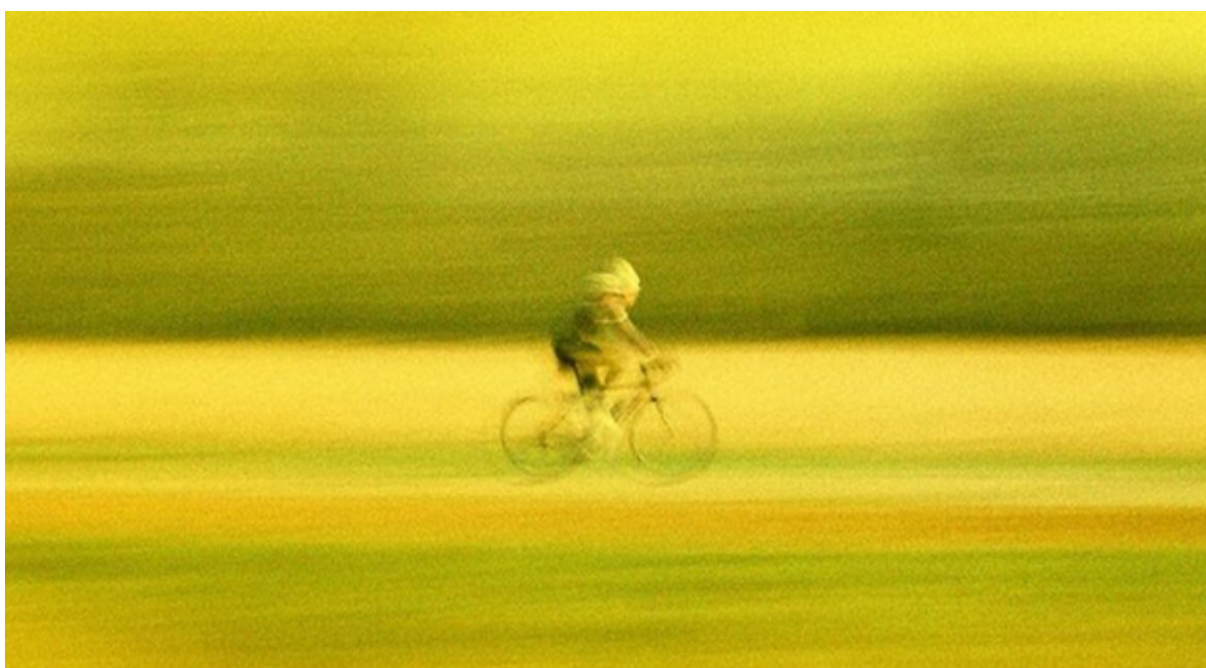
Com uma crítica à modernidade, bem como um levantamento das principais escolas sociológicas e antropológicas que se puseram a problematizar a questão da tecnologia, o autor afirma a necessidade desse “novo campo”, tendo como questão fundamental o modo como a cibercultura está intrinsecamente relacionada às construções e reconstruções que as novas

---

<sup>6</sup> LÉVY, 1987.

<sup>7</sup> In: LÉVY, 1993, p.15

tecnologias estão baseadas. Para Escobar o estudo da cibercultura é necessariamente o estudo dos modos como a relação dos humanos e não-humanos, para atualizarmos a discussão com outros termos, naquele momento concorre para a criação da cultura no mundo contemporâneo. Uma espécie de nova cosmologia *tecno-orientada* em que os agenciamentos tecnológicos, em especial o campo que ele chama de cibercultura, não poderiam ser inteligíveis como politicamente neutros ou socialmente desvinculados das relações que *in+formaria* (FLUSSER, 2007) a cultura contemporânea.



Noção importante para o nosso propósito, *in+formar* para Flusser (2007) vai bem além da noção *sui generis* de informação, informar seria um processo que atribui ou melhor ainda, “fabrica” formas e modelos para o mundo. Nesse caso *informar a cultura*, seria algo como o dispositivo em Foucault ou os agenciamentos para Deleuze, fluxos materiais e imateriais que atribuem/ordenam significação, espessura, volume e “ontologizam” o mundo e os entes. Sobre o dispositivo:

(...) um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2013, p. 244).

Conjunto heterogêneo que se aproxima, por sua vez, da multiplicidade constituinte dos agenciamentos:

O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, as populações, as multiplicidades, os territórios, os devires, os afetos, os acontecimentos. (...) O que é um agenciamento? É uma multiplicidade que comporta muitos termos heterogêneos e que estabelece ligações, relações entre eles, através das idades, sexos, reinos - de naturezas diferentes. Assim, a única unidade do agenciamento é o co-funcionamento: é a simbiose, uma “simpatia” (DELEUZE & PARNET, 2004, p. 69).

A despeito da noção da criação de uma nova ordem cultural que Escobar problematiza como corolário da ciência da tecnologia, ou ainda de uma invenção cultural, ele conclama os antropólogos a se aventurarem nesse campo afim de renovarem seus interesses no entendimento das políticas de mudança e diversidade cultural. Ao que se segue, o autor questiona os valores de progresso, do desenvolvimento e avanço tecnológico e sobremaneira a noção de neutralidade da tecnologia como ciência aplicada, por sua vez autônoma da sociedade. Tema por demais caro ao trabalho de Escobar, a ideia de desenvolvimento é atacada aqui, como em grande parte de sua obra, como uma representação criada a partir de uma necessidade do capitalismo pós-guerra em dividir o mundo entre desenvolvidos e subdesenvolvidos a partir dos ditames dos chamados países do “primeiro mundo”:

El desarrollo, arguye el estudio, debe ser visto como un régimen de representación, como una “invención” que resultó de la historia de la posguerra y que, desde sus inicios, moldeó ineluctablemente toda posible concepción de la realidad y la acción social de los países que desde entonces se conocen como subdesarrollados. (ESCOBAR, 2005, p. 12).

Contra esse regime de representação, também presente no entendimento da ciência da tecnologia, principalmente no que o autor chama de flecha do progresso, o mesmo convoca autores como Heidegger, Ortega y Gasset, Marcuse, Illich, Mumford, Ellul, que segundo ele escapam de imperativo tecnológico e de um determinismo evolucionista da ciência. Com a exceção, talvez, de Mumford, em sua maioria autores de abordagem “crítica” da tecnologia e que à entendem como um vetor que age de modo autônomo (externo) na sociedade. Mumford, escapando da crítica marxista da alienação e do fetiche dos objetos, diz-nos:

Technics and civilization as a whole are the result of human choices and aptitudes and strivings, deliberate as well as unconscious, often irrational when apparently they are most objective and scientific: but even when they are uncontrollable they are not external (MUMFORD, 1955, p. 06).

Apesar da ideia de não externalidade dos processos técnicos para Mumford, o historiador americano ainda *cai* em uma espécie de “naturalismo” do *fazer* tecnocientífico. No entanto o esforço de operar uma lógica “não racional” e relacional desse processo de algum modo aproxima-o de autores contemporâneos ligados ao construtivismo e à ontologia orientada a objetos – voltaremos ao tema nas próximas seções desse texto. Em contrapartida, Heidegger, em nome de uma essência fundamental, atribui ao fazer técnico um prolongamento do ser. Para ele não há o que se pensar, propriamente, em relação aos objetos e as coisas, mas na essência que anima esses instrumentos. Essência esta que dá movimento à um desvelamento:

O produzir leva do ocultamento para o descobrimento. O trazer à frente somente se dá na medida em que algo oculto chega ao desocultamento. Este surgir repousa e vibra naquilo que denominamos o desabrigar <Entbergen><sup>8</sup>. Os gregos têm para isso a palavra *αλήθεια*<sup>9</sup>. Os romanos a traduzem por “veritas”. Nós dizemos “verdade” e a compreendemos costumeiramente como a exatidão da representação (HEIDEGGER, 2007, p.380).

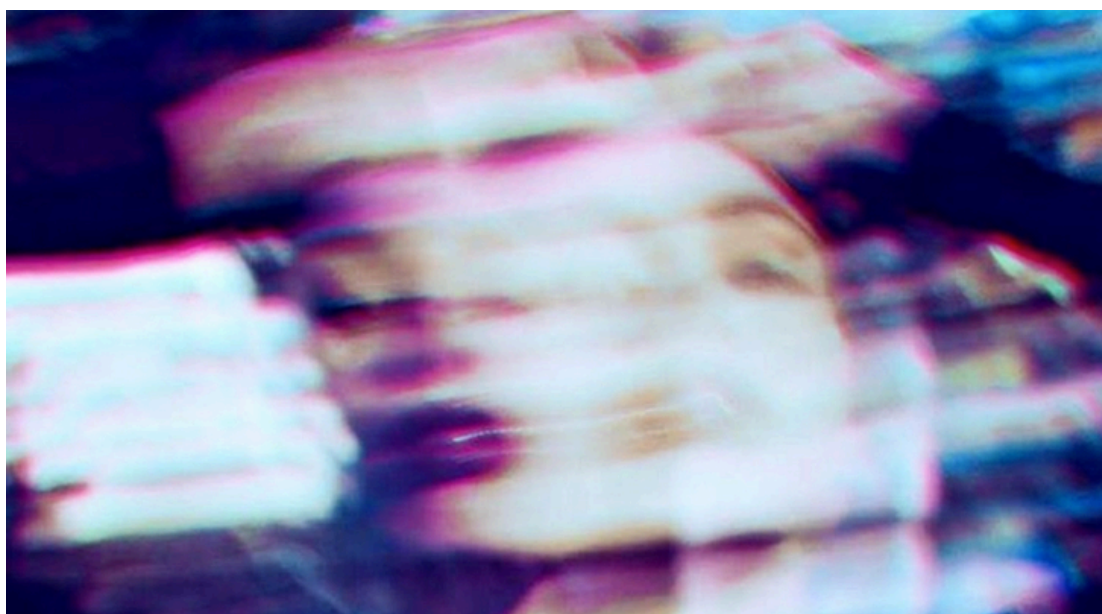
A ideia de descobrimento, ou ainda de “trazer à vida”, que a técnica ganha no pensamento Heideggeriano, “É um modo de desabrigar.” (HEIDEGGER, 2007, p.380), e está relacionada à essência de uma verdade, de uma essência humana que o mundo reflete. Técnica, é revelação de uma essência, por sua vez essencialmente própria ao *ser-aí* (*Dasein*). Tal meditação do pensador alemão é herdeira da ideia de técnica como entendida na Grécia antiga. Em que verdade, realidade e *fazer-ser* estão intimamente imbricados no termo *αλήθεια*.

Técnica, na sua acepção original e etimológica, vem do grego *tekhnè*, que podemos traduzir por arte. A *tekhnè* compreende as atividades práticas, desde a elaboração de leis e habilidade para contar e medir, passando pela arte do artesão, do médico ou da confecção do pão, até as artes plásticas ou belas artes, estas últimas consideradas a mais alta expressão da tecnicidade humana. *Tekhnè* é um conceito filosófico que visa descrever as artes práticas, o saber fazer humano em oposição a outro conceito chave, a *phusis*, ou o princípio de geração das coisas naturais (LEMOS, 2004, p.26).

<sup>8</sup> “Entbergen significa, na terminologia de Heidegger, um “des-abrigar” <ent-bergen>.”

<sup>9</sup> Palavra grega para verdade. No entanto com uma semântica mais ampla, relacionando verdade-realidade como categorias idênticas. Para os gregos, os gregos antigos, há essa paridade entre o desvelamento em Heidegger e a revelação da verdade do ser.

Em seu retorno, e sua leitura enviesada da técnica a partir do pensamento grego, Heidegger formula uma crítica apocalíptica da técnica moderna, ou mais propriamente do que ele chama tecnologia, esta que seria o encontro da técnica com o *logos* da ciência moderna. Heidegger deixa de lado questões, digamos, mais preeminentes e mais superficiais – *La peau est ce qu'il y a de plus profond*, disse nos Valéry – “(...) Heidegger nos levou a um retorno aos antigos gregos, à *techne* como uma forma de *poiseis* (ainda não de tecnologia) que revela ‘o primal, o terror da existência, a vulnerabilidade à retribuição divina e ao destino arbitrário (...)’” (FISCHER, 2011, p.88-89); como as mais variadas perspectivas da inventividade técnica e cultural: “Rather than as the effect of practices, nature and society appear as objects with mechanisms and therefore treated instrumentally” (ESCOBAR, 1994, p.213). Diz-nos Escobar que o resultado imediato dessa despotencialização das práticas resultam em uma melhor visualização das novas tecnologias na ficção científica contemporânea. O autor não desenvolve esse ponto, mas de fato, os exemplos são muitos, aqui de fato a “vida imita a arte”, o cinema contemporâneo com filmes como *Matrix*, *Blade Runner*, *Minority Report*, dentre vários outros<sup>10</sup>, é abundante em criar mundos onde a tecnociência e o capital tecnocrático, e sua máquina de produção de subjetividades, derrama seus tentáculos de apropriação e expropriação.



---

<sup>10</sup> Para uma análise detalhada sobre o imaginário tecnológico no cinema e na literatura, ver: RÉGIS (2006).

Para além das divagações essencialistas de Heidegger e dos estudos “naturalistas” de Munford, Escobar se debruça em delinear os principais aspectos dos eventos da década de 1960 que anunciam novos marcos para a compreensão da ciência e da tecnologia. Dentre estes, e para o que nos interessa nesse trabalho, está o construtivismo social:

At the heart of this renewal is the methodology of social constructivism, cultivated especially by sociologists and historians; in order to study science and technology as social constructs, scholars have taken to research laboratories, technology interest groups, and historical archives with new eyes (ESCOBAR, 1994, p.212).

Ao renovar os métodos de análise da ciência da tecnologia tendo como aparato fundamental tornar o *fazer* científico constructos sociais, os construtivistas tentam ultrapassar, das mais diversas maneiras, como mostram os trabalhos de Latour e Wolgar (1997), Knorr Cetina (2005) e Latour (2011), o divisor moderno natureza/cultura, ou ainda, para ficarmos na discussão de Escobar: “Some researchers have gone beyond this to assert that nature and machines have become important actors in the historical process that determinate technological change” (ESCOBAR, 1994, p.213). Tal deslocamento, de considerar a maquinaria e a “natureza” como agentes fundamentais nos processos históricos de mudança tecnológica, criando novos arranjos não apenas epistêmicos mas sobretudo ontológicos ecoam, ainda hoje, em diversas pesquisas da antropologia contemporânea. Dos estudos da “natureza”, dos não-humanos, passando pela tecnociência biomédica, essa perspectiva de fato provocou efeitos imprevistos em toda antropologia do século XX e XXI.





Não obstante, as reflexões antropológicas sobre a relação entre processos culturais e a tecnociência não são exatamente uma novidade trazida pelo trabalho de Escobar. Poderíamos aventar que ele reúne tal discussão afim de problematizar a tentativa de circunscrever um campo que chamou de Antropologia da Cibercultura. Como nos parágrafos anteriores, que fomos da filosofia da tecnologia de Heidegger ao construtivismo social, passando pelo estudo do historiador Lewis Mumford que tem sua primeira edição publicado em 1931, a Antropologia não fora indiferente ao tema, “An important precursor in this regard was Margaret Mead’s work in the context of the emergence of cybernetics during World War II and up the middle of the 1960” (ESCOBAR, 1994, p.215). Mead foi uma figura importante na fundação da Sociedade Americana para Cibernética, que tinha em suas fileiras pensadores como Gregory Bateson e Norbert Wiener; este último, fundador da cibernética enquanto área do conhecimento, publicara sua obra inaugural sobre a cibernética em 1948: “Cybernetics: or the Control and Communication in the Animal and the Machine”. A título de nota, Wiener diz sobre “sua” cibernética:

(...) um campo mais vasto que inclui não apenas o estudo da linguagem mas também o estudo das mensagens como meios de dirigir a maquinaria e a sociedade, o desenvolvimento de máquinas computadores e outros autômatos (...), certas reflexões acerca da psicologia e do sistema nervoso, e uma nova teoria conjectural do método científico. (WIENER, 1984, p. 15).

A perspectiva em Wiener trata o nascente mundo computacional como um dispositivo de controle, uma espécie de pós-humanismo informacional da *vida social*. Para o pensamento conjecturado pela cibernética de Wiener, o objetivo é um constructo informacional que anularia os aspectos destrutivos do homem, a partir de uma automatização matemática e comunicacional do mundo. Para a teoria (ou filosofia) cibernética, poderíamos dizer que o ponto é uma superação do humano: “As máquinas cibernéticas vão tentar imitar o cérebro humano e simular seres vivos (e maquímicos).” (LE MOS, 2004, p.102). Esse dispositivo informacional e tecnológico é ancorado pelo cenário de uma nascente ecologia técnico-computacional. O surgimento dos primeiros computadores, durante o período da Segunda Guerra Mundial, formam a base do pensamento cibernético e de uma utopia comunicacional que vai, de alguma maneira desembocar na década de 1970 com o surgimento dos primeiros computadores pessoais. Já para Bateson a questão é “(...) at any rate, a

contribution to change – not simply a change in attitude, but even a change in understanding of what an attitude is” (BATESON, 1972, p.483), por sua vez ampliada para uma tentativa de entendimento de sistemas complexos e interações humanas e não humanas, e sobremaneira para o estudo de uma “ecologia da mente” (BUDKA, 2011).

Para além ou aquém do trabalho inaugural de Escobar e das discussões preambulares sobre a cibernética, damos agora um pequeno salto espaço-temporal para vermos os desdobramentos ulteriores que o campo nomeado pelo autor, Antropologia da Cibercultura, obteve nos mais variados círculos antropológicos. Para o que nos interessa no momento, recortamos a discussão para os trabalhos desenvolvidos a partir dessa perspectiva na Antropologia brasileira. No Brasil, os estudos sobre a cibercultura entram inicialmente pelas portas da comunicação, “(...) na Cyberia à moda brasileira, a relação entre *tecnossocialidade e biossocialidade* foi deslocada para uma relação entre a tecnossocialidade e o campo da comunicação e seus ‘novos’ processos midiáticos” (SEGATA, 2016, p.94).



No tocante às pesquisas em Antropologia, temos o trabalho inaugural de Mário José Lopes Guimarães Jr., com uma dissertação defendida há 16 anos no âmbito do programa de pós-graduação em Antropologia Social da UFSC, sob a orientação do Prof. Dr. Theophilos Rifiotis.

Com foco na noção de sociabilidade no Ciberespaço, a etnografia de Mário não apenas foi a primeira no país a tratar do tema mas o faz a partir de uma perspectiva que vai além das questões demarcadas por Escobar em seu programa para uma Antropologia da Cibercultura. “Vivendo no Palace: Etnografia de um ambiente de sociabilidade no Ciberespaço”, título da etnografia de Mário, se debruça a partir da noção de performance para “(...) apreender a forma

como os recursos multimídia da plataforma Palace são apropriados e investidos de significado através do estudo das interações em seu interior, e de que forma contribuem para a ‘constituição da pessoa’ on-line.” (GUIMARÃES Jr., 2000, p. 07). Assim, se posicionando com temas *clássicos* da Antropologia, a noção de pessoa por exemplo, seu trabalho deriva para outros lugares de enunciação, bem como articula uma série de referenciais que distam consideravelmente daquela preocupação inicial de Escobar em articular a Antropologia da Cibercultura como um campo coligado aos estudos da ciência, tecnologia e sociedade. Em sua etnografia, Mário se preocupa muito mais com o “espaço” e as formas de articulações deste, do que propriamente com as questões sociotécnicas subjacentes; por isso a prevalência do termo “ciberespaço” em detrimento do termo “cibercultura:

O Ciberespaço (que também chamarei de “rede”) é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a estrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo “cibercultura”, especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço. (LEVY, 1999, p.17)

Essa questão de nomenclatura ou conceito, ciberespaço e cibercultura, diríamos, em uma espécie de genealogia “rasa”, define ou ainda demarca os trabalhos, pesquisas e discussões sobre o tema no Brasil.



Ao *preferir* considerar seu trabalho como uma “etnografia do ciberespaço”, Mário usa diversas metáforas, enviesadas pela influência da Antropologia Urbana, a exemplo dos espaços de sociabilidade das cidades. “O estudo do Ciberespaço pode ser inserido, no que se refere à Antropologia, no campo das investigações relativas à vida urbana nas sociedades complexas contemporâneas (...)” (GUIMARÃES Jr., 2000, p. 05).

Assim, a etnografia em questão envereda por vários outros caminhos, destacando principalmente o *locus* ou o *topos* se preferirmos, e seus modos de constituição sociocultural. A questão que parece central na etnografia de Mário é responder à pergunta: “há vida social, como a entendemos, no ciberespaço?”; assim ele ressalta:

(...) caracterizo “Ciberespaço” como o *locus* virtual criado pela conjunção das diferentes tecnologias de telecomunicação e telemática, em especial, mas não exclusivamente, as mediadas por computador. Esta definição tem seu foco de atenção deslocado dos aparatos técnicos que dão suporte à Rede para a vida social que transcorre nos espaços simbólicos constituídos em seu interior (GUIMARÃES Jr., 2000, p. 25).

A constituição de tais espaços simbólicos, a partir do ciberespaço, e tendo como *leitmotiv* a performance de *avatars* no ambiente elencando para a pesquisa, a etnografia de Guimarães se foca em temas, além da ‘sociabilidade virtual’, em noções como ‘comunidade virtuais’ e a prática de um certo ‘cotidiano virtual’; por sua vez investe sobremaneira na noção de ‘personas’, ou seja, na ideia de que indivíduos criam outros modos de existência nesse ambiente.

Aqui, no entanto, muito menos que a ideia de transindividuação, “Lo transindividual pasa al interior del individuo tanto como de individuo a individuo; las personalidades individuales se constituyen en conjunto por superposición y no por aglomeración o por organización especializante (...)” (SIMONDON, 2009, p.385), ou ainda de devir:

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar uma zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. Pode-se instaurar uma zona de vizinhança com não importa o quê (...) (DELEUZE, 1997, p. 11).



O que atravessa o trabalho de Guimarães são noções reificadas pelo interacionismo simbólico especialmente de Goffman (2011), que entende a *persona* e seus avatares, bem como a performance, como um jogo fenomenológico de intenções e interesses, às vezes escusos, outras vezes nem tanto. Questões que derivam, por sua vez, de outro ponto chave no trabalho de Guimarães, a saber a “noção de pessoa” por ele evocada como demarcador analítico:

A categoria de pessoa, sendo inerente à vida em sociedade, pode ser utilizada também para a pensar a forma como se constituem as culturas em geral e também no interior do Ciberespaço, na medida em que os grupos que se formam em seu interior articulam uma série de elementos que dizem respeito à construção da pessoa on-line (GUIMARÃES Jr., 2000, p. 17).

Sobre a “noção de pessoa”, advinda do clássico texto de Mauss (2011) me reporto aqui, ou ainda, tento provocar uma fenda em tal enunciado afim de multiplicar, ou ainda, de dar outros contornos para se pensar as modulações subjetivas e existenciais presentes no campo em questão, para tal convoco Márcio Goldman:

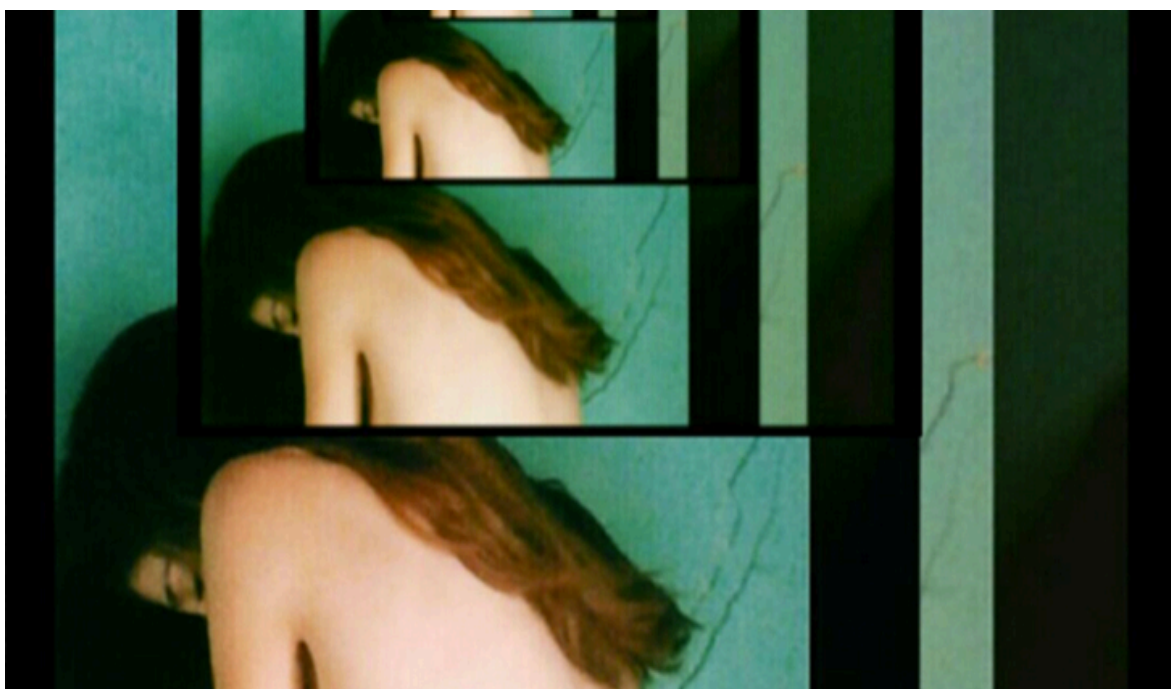
(...) é preciso admitir que o chamado estudo antropológico das sociedades complexas sempre apresentou pelo menos uma virtude: revelar, como numa ampliação, dificuldades já presentes no estudo das sociedades “primitivas”, mas que aí podiam passar mais ou menos despercebidos, seja devido a características intrínsecas dessas sociedades, seja, mais provavelmente, devido à posição especial do observador em relação a elas. No caso específico dos estudos sobre a noção de pessoa, esta propriedade reveladora se manifesta, por um lado, nos problemas encontrados para definir uma concepção global que seria característica do Ocidente ou, em escala apenas um pouco menor, de alguma sociedade nacional moderna. (GOLDMAN, 1999, p.22-23).

No entanto, escapar dessa aura totalizante e monolítica da “noção de pessoa” seria algo, digamos, bem potente para a inovadora etnografia de Guimarães, mas, como não estamos aqui como comentadores ou “catadores” de sentidos ao estilo de certa crítica literária ou filosófica, nos interessa uma possibilidade que faça *vacilar* tal afã totalizante, não apenas como escolha ou como uma gratuita “desobediência epistêmica” do cânone antropológico, a questão salientada se reveste em uma tentativa criativa – ao estilo deleuzeano do termo – para enfrentarmos tais problemas etnográficos: “Às *teorias* que buscam captar a *substância* de *ideologias* englobantes, seria preciso opor, conseqüentemente, uma *analítica* dos *processos* imanentes às *práticas* múltiplas (GOLDMAN, 1999, p. 25 – grifos do autor).



Aqui deixo *claro* minha opção teórica para a tentativa de pensar uma etnografia de práticas múltiplas e de múltiplas multiplicidades e menos identificar *pessoas e usos*. Algo como: “O que se faz com essas coisas e o que essas coisas *fazem-fazer* como diria Latour: “Utilizar a expressão faz-fazer significa (...) que desejamos abandonar inteiramente o ideal do fazer e dos seus ‘malfeitos’ antes de passar, como o diz magnificamente Souriau, ‘a esses entrefeitos’...” (2016, p.83)

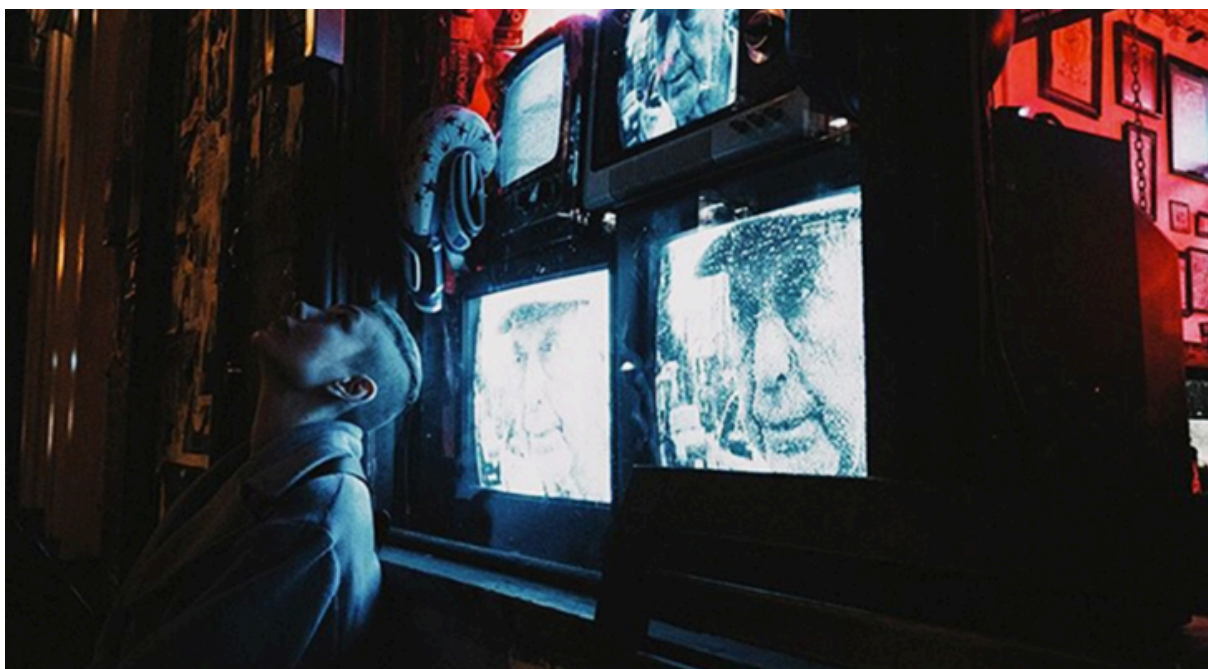
Desses “feitos” a pergunta que resta, e de impossível resposta dado o precoce falecimento do autor<sup>11</sup>, seria: “O ciberespaço seria como um teatro, investido e transpassado pelo capital simbólico de matriz bourdieana<sup>12</sup>”? A questão, muito mais retórica que propriamente em busca de uma resposta, tem aqui um caráter bem mais problematizador do que a de um *juízo*, como bem disse Artaud: “*ouïr en finir avec le jugement de dieu*”, e que acabemos com todos os julgos! Como vai desenvolver Deleuze & Guattari (2012): “O juízo (...) arranco-o de sua imanência, e lhe constrói um organismo [uma ordem], uma significação [sentido-verdade], um sujeito [indivíduo-persona].” (p.25 – interferências são minhas).



<sup>11</sup> Mário tinha terminado o doutorado na Brunel University, em Londres, no ano de 2005. Havia acabado de entregar sua tese e preparava-se para voltar ao Brasil. Na quarta-feira, 27/04/2015, saiu com sua sempre companheira, a bicicleta, para fotografar e se despedir de Londres. No passeio envolveu-se num acidente de trânsito fatal. Cf.: < <http://noticias.ufsc.br/2005/05/mario-jose-lobes-guimaraes-jr-faleceu-em-londres-no-fim-de-abril/> >

<sup>12</sup> Cf. BOURDIEU, 2007.

Ainda sobre a inventiva etnografia de Guimarães é preciso ressaltar que ela não só configura o que viriam a ser as “etnografias do ciberespaço”, como também está intrinsecamente conectada ao surgimento desse campo no Brasil. É nesse momento que temos o surgimento do primeiro grupo de pesquisa sobre a temática, o Grupciber<sup>13</sup>, grupo vinculado ao programa de pós-graduação em antropologia social da UFSC sob liderança do então orientador do trabalho de Mário.



Tal grupo, ativo até os dias de hoje, tem uma prolífica produção nos estudos do ciberespaço e cibercultura, para ainda ficarmos com essas palavras. Logo após a etnografia de Mário, e a partir e com o GrupCiber, temos a dissertação de Maria Elisa Máximo (2002) que produziu uma etnografia em uma lista eletrônica de discussão, bem como sua tese (2006) que se propôs a se debruçar sobre a performance e o cotidiano de blogs. Ainda nesse primeiro momento, ou ainda poderíamos dizer um momento “fronteiriço”, das etnografias do ciberespaço na Antropologia Brasileira temos a dissertação de Jean Segata (2007a) que

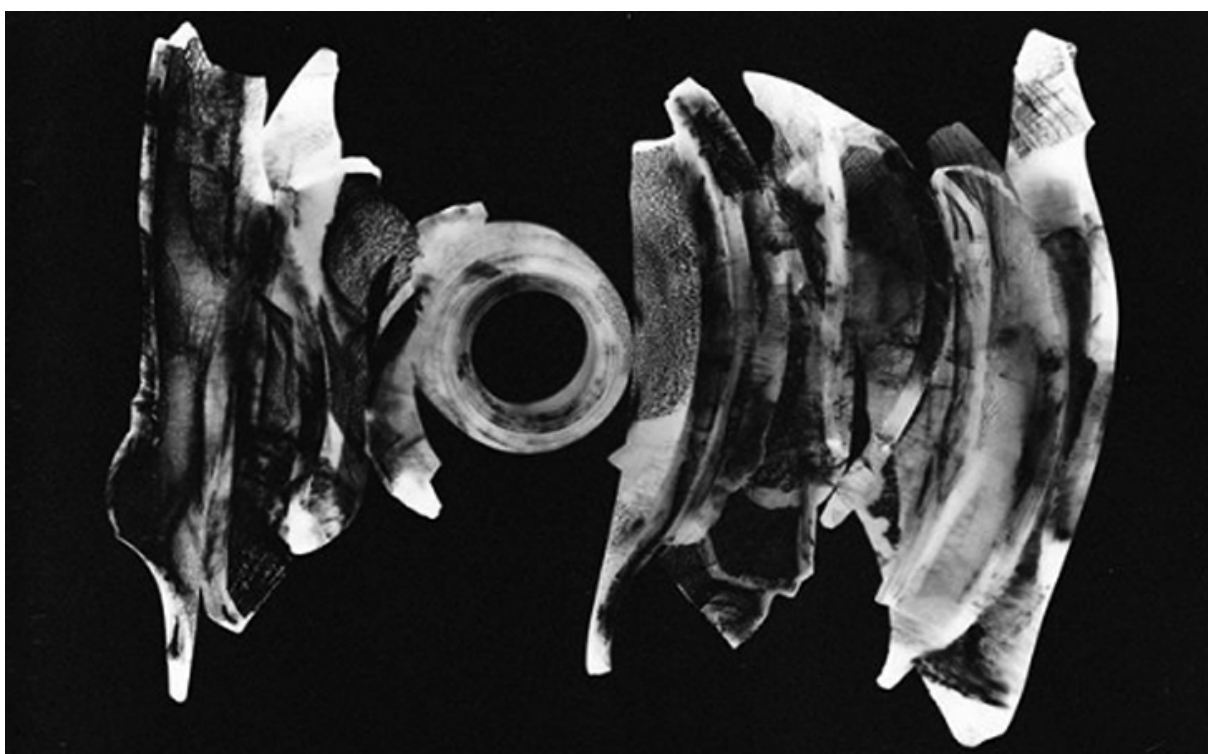
---

<sup>13</sup> Criado oficialmente em 1997, o Grupo de Estudos em Antropologia do Ciberespaço – GrupCiber – integra a linha de pesquisa Cultura e Comunicação, do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em < <http://grupciber.net/blog/apresentacao/>> Acessado em: 15/11/15.



desenvolvera uma etnografia no Orkut<sup>14</sup>, rede social de muita popularidade na época, em que “(...) [procuro] descrever as maneiras como eles [nativos] se apresentavam e dialogavam, pensando nos processos de constituição de si naqueles espaços.” (2007a, p.19 – interferências são minhas).

Nesse segundo momento, fronteiroço, das “etnografias do ciberespaço” acontece algo como uma “virada latouriana” ou ainda uma certa “virada não-humana<sup>15</sup>” – como nós da academia adoramos tais “viradas”, talvez os termos sirvam bem para o caso. Apesar da etnografia de Segata ter como foco a ‘construção de laços e a constituição de comunidades virtuais’, como no trabalho de Guimarães (2000): “Esta etnografia resultou de uma pesquisa em um ambiente constituído no entrelaçamentos de espaços no orkut (..)” (SEGATA, 2007a, p.7); ainda sim outras questões, que serão por demais cara aos estudos vindouros já se mostram: “Ao longo do trabalho ainda são feitas reflexões sobre o potencial interativo das redes sócio-técnicas (...)” (SEGATA, 2007a, p.7).



---

<sup>14</sup> Orkut foi uma rede social filiada ao Google, criada em 24 de janeiro de 2004 e desativada em 30 de setembro de 2014. Seu nome é originado no projetista chefe, Orkut Büyükkökten, engenheiro turco do Google. Disponível em < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Orkut> > Acessado em: 14/04/15.

<sup>15</sup> A referência aqui, à uma virada não humana, nos estudos antropológicos que tem como campo/objeto a internet, não tem relação (pelo menos a priori) com o trabalho de Richard Grusin (2015), bem como outros trabalhos que refletem sobre os processos de mediação nos processos comunicacionais.

Tais noções, aparadas na proposta de antropologia simétrica de Latour já fica claro na primeiras páginas da etnografia de Segata que traz a citação: “(...) mesmo uma rede ampla continua a ser local em todos os pontos.” de Latour (1994) do já *clássico* “Jamais Fomos Modernos”. Aqui o próprio Jean Segata, em um texto publicado já no ano de 2016, deixa claro tais questões:

Nesse ínterim, cabe ainda problematizar que o nosso investimento etnográfico se deu às custas de uma espécie de mimese das estratégias de pesquisa praticada em meios urbanos. Isso ajudou em termos operacionais e em ganho de confiança de nossos colegas antropólogos que ‘não viam gente no ciberespaço’. Porém, essa estratégia nos conduziu a separar o sócio do técnico e, mais que isso, a tratar o primeiro como domínio dos humanos e de tudo o que dele se adjetivasse – como social, relação social, sociabilidade, etc, mantendo em segundo plano, o ‘técnico’, que respondia pelos hardwares, softwares e demais artefatos, que eram reduzidos então a uma espécie de novo cenário tecnológico com novas potências para a ação humana (SEGATA, 2016, p.101-102).

E continua, avançando, e deixando mais claro ainda aquilo o que chamamos “virada latouriana”, ou ainda, uma “virada do ator-rede” nos estudos sobre internet:

Foi apenas a partir da aproximação com as críticas firmadas com a Teoria Ator-Rede que nossa etnografia passou a ser tratada em termos de rastreamento e descrição de associações entre humanos e não humanos, permitindo a extração de algumas consequências da ideia que fazíamos de pesquisar “redes sociotécnicas”. A esta altura, o cibernauta e a sua antropologia precisavam já eram coisas do passado. (SEGATA, 2016, p.101-102).

## 1.2 INTERNET-COISA

L'objet technique, pensé et construit para l'homme, ne se borne pas seulement à créer une médiation entre homme et nature ; il est un mixte stable d'humain et de naturel, il contient de l'humain et du naturel ; il donne à son contenu humain une structure semblable à celle des objets naturels, et permet l'insertion dans le monde de causes et des effets naturels de cette réalité humaine.

Gilbert Simondon<sup>16</sup>

Uma característica curiosa, para dizer o mínimo, que marcou o difuso século XX, e mais intrinsecamente o Século XXI, sem dúvida trata-se da questão da “informação”. Desde os anos conturbados que atravessaram as grandes guerras, essa questão tem sido levantada e discutida. Tratada como problema pelas ciências e pelos estados, pela política, pelas revistas semanais, pelo cotidiano; a “informação” e o seu excesso entrou de fato na agenda da cultura contemporânea - há regras, modos, modelos e até dieta<sup>17</sup> para o “consumo saudável” da informação. Basta uma olhadela nos resultados de busca do Google, no feed do Facebook, ou ainda, na oferta espantosa de “informação” através de canais como portais, jornais eletrônicos, blogs, podcasts, e mais um monte de *treco* de nome esquisito. Gutemberg e sua prensa tipográfica ficariam abismados com esse mundo super informado – nos vários sentidos que o termo “abre”: enquanto modulação, enquanto signo, e principalmente enquanto discurso e agenciamentos de enunciação.

A informação não é um signo, e sim uma *relação* entre dois [ou mais lugares] lugares, o primeiro, que se torna uma periferia, e o segundo, que se torna um *centro*, sob a condição de que entre os dois circule *veículo* que denominamos muitas vezes forma, mas que, para insistir em seu aspecto material, eu chamo de inscrição. (LATOURE, 2013, p.40 – intervenções entre colchetes são minhas).

Não é difícil nos depararmos com termos como “Era da informação” e “Sociedade da informação” (CASTELLS, 1999; BRIGSS & BURKE, 2006), hoje até um pouco fora moda, e outros como “Cultura Digital” (GERE, 2008), “Sociedade Conectada” e “Inteligência

---

<sup>16</sup> In: SIMONDON, 1989, p.175.

<sup>17</sup> Cf. JOHNSON, 2012.

Coletiva” (LEVY, 1993 & 1999), quando da tentativa de situar o modo como “nós” nos relacionamos com essa caixa de pandora.

Since World War II 'information' has emerged as a fundamental scientific and technological concept applied to phenomena ranging from black holes to DNA, from the organization of cells to the processes of human thought, and from the management of corporations to the allocation of global resources. In addition to reshaping established disciplines, it has stimulated the formation of a panoply of new subjects and areas of inquiry concerned with its structure and its role in nature and society (Machlup and Mansfeld 1983)<sup>18</sup>. (MAHONEY, 1988, p.01)

Com o avanço das tecnologias da comunicação – em especial da telemática – e o surgimento da internet, a questão da informação tomou contornos bem *problemáticos*, em especial no que se refere ao compartilhamento de conteúdo, a comunicação virtualizada e de sua conseguinte prática de rompimento das barreiras geográficas e políticas estabelecidas. O problema ganha, ainda mais, ares apocalípticos, com os avanços da biotecnologia:

A lógica que preside a conduta da tecnociência e do capital com relação aos seres vivos, agora transformados em recursos genéticos, é a mesma que se explicita em toda parte. Trata-se de privilegiar o virtual, de fazer o futuro chegar em condições que permitam a sua apropriação, trata-se de um saque no futuro e do futuro, como bem mostram essas novas operações com derivativos, produtos financeiros vendidos nos mercados futuros por bancos, fundos e corretoras que especulam com moedas, bônus e ações (SANTOS, 2003, p.128).

Bem como, do detalhamento do estudo do código genético, “(...) a guerra moderna é uma orgia ciborguiana, codificada por meio da sigla C<sup>3</sup>I (comando-controle-comunicação-inteligência) (...) (HARAWAY, 2009, p.37)”, dessa forma o humano *seria* reduzido a apenas a informação da cadeia de DNA.



<sup>18</sup> MACHLUP, Fritz. UNA, Mansfeld. **The Study of Information: Interdisciplinary Messages**. New York: John Wiley & Sons, 1983.

O controle informático dos humanos, através da informação genética, seria o coroamento de um *panóptico pós-social*, ou ainda o sonho cibernético de redução de toda natureza a apenas um punhado de sequências algorítmicas.



Seja como for, a discussão sobre a informação e sobre a tecnologia, tem deixado de lado um ponto que precede e *atravessa* o desenvolvimento disso que ora chamamos de tecnologia da informação, ou, se preferirmos, cultura digital. Os objetos técnicos que se encontram no *meio* da relação dos ‘indivíduos’ com a ‘informação’, “Por vezes, um mero intermediário, quase nunca problematizado, apenas um elemento do cenário onde ocorrem relações entre humanos.” (RIFIOTIS, 2012, p.120). Toda *revolução da informação* e o epifenômeno que por hora, seguindo Escobar (1994), chamamos cibercultura passa de uma forma ou de outra por esse(s) mediador(es), *nosso tempo* é habitado por telas dos mais variados tamanhos, conexões, cabos, fios; *vemos, habitamos e sentimos* o mundo através/com esses coletivo não-humanos:

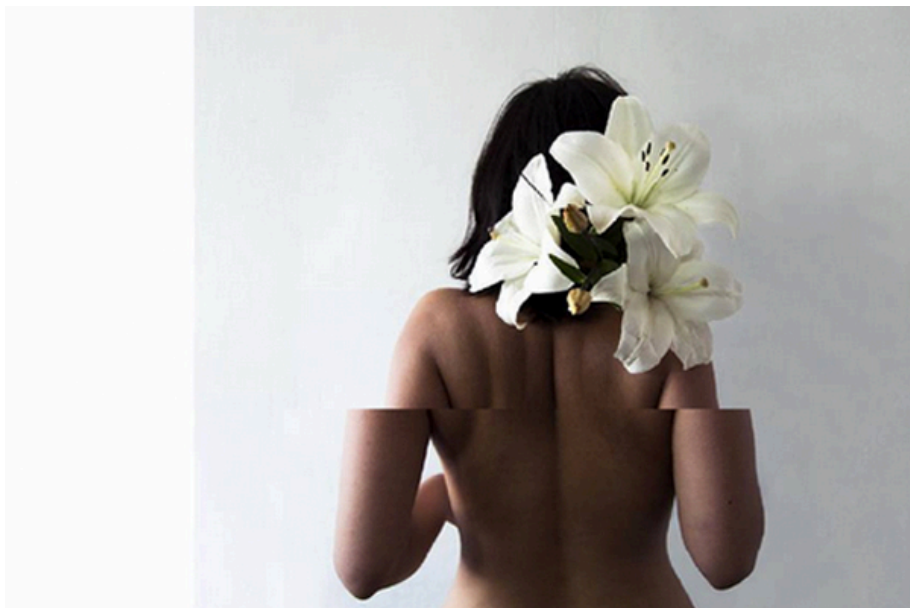
O que resta de "subjetivo" neste perturbador mundo novo? Afinal, quem somos nós sem os nossos instrumentos, as nossas máquinas, os nossos remédios e as nossas bactérias? Essas misturas em que vivemos e que nos constituem solicitam uma retomada em profundidade da questão da subjetividade. São tantas as passagens que nos lançam do "subjetivo" ao "tecnológico", que mal sabemos hoje onde começa um

e termina o outro, quanto de maquínico encontramos no humano e vice-versa. É preciso percorrê-los como o avesso um do outro, como numa fita de Moebius (PELBART; COSTA, 1993, p.12).

Em linhas gerais, até em campos como a História da Ciência e da Tecnologia, o computador e os trechos tecnodigitais de maneira geral, enquanto objetos sociotécnicos, têm ocupado um lugar de coadjuvante. Entendido apenas como maquinaria, coisa técnica – *do lado de lá* – no estudo das humanidades em geral, o estudo sobre os objetos técnicos devem ser mobilizados e estar na “ordem do dia”. Não só enquanto estudo das mediações isoladas, mas principalmente pelos agenciamentos, no que se refere à constituição de um *socius*. Assim, seria possível *pensar* um mundo para além das máquinas? Ou seria melhor *pensar* em um mundo para além dos humanos?

In actuality, the sensible is neither simply “in me” in the manner of a dream, nor simply “in the thing” in the manner of an intrinsic property: it is the very relation between the thing and I. These sensible qualities, which are not in the things themselves but in my subjective relation to the latter (...) (MEILLASSOUX, 2008, p.8).

Ao problematizarmos a questão de etnografias possíveis, para o que prefiro chamar estudos sobre internet em detrimento de termos como “etnografias do ciberespaço” ou “antropologia da cibercultura”, o que salta aos olhos (e às mãos) é de fato a questão dos objetos técnicos, “(...) the term ‘objects’ will be used to refer to autonomous realities of any kind, with the added advantage that this term also makes room for the temporary and artificial objects too often excluded from the ranks of substance.” (HARMAN, 2007, p. 189) - agentes que atuam como vetores nos processos de individuação psíquica e coletiva, tal qual nos coloca Simondon (2009) ou, se preferirmos: codificam - seguindo Flusser (2007) - agenciamentos, práticas, discursos, modos de existências. Ou/e ainda, como problematiza Marcel Mauss (2011), o próprio *uso* do corpo e suas *configurações* não seriam de fato técnicos? “O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo” (p.407).



Como diz-nos Simondon (1989), mais uma vez, o estudo dos objetos técnicos precisa ser considerado dado a complexidade que a relação humanos-objetos instaura-se na paisagem do mundo como algo inescapável e indissociável. Essa inquirição deve mobilizar e colocar em fluxo uma análise sobre os objetos que escape de um humanismo antropocêntrico, “Uma história exclusivamente humana sofre de irreparável parcialidade, da qual as dificuldades em discutir o objeto técnico são claro sinal.” (RABELO, 2013, p. 283).

Subjects are objects among objects, rather than constant points of reference related to all other objects. As a consequence, we get the beginnings of what anti-humanism and post-humanism ought to be, insofar as these theoretical orientations are no longer the thesis that the world is constructed through anonymous and impersonal social forces as opposed to an individual subject. Rather, we get a variety of nonhuman actors unleashed in the world as autonomous actors in their own right, irreducible to representations and freed from any constant reference to the human where they are reduced to our representations (BRYANT, 2011, p.22-23).

Também deve apartar-se de um maniqueísmo simplista e arborescente (D&G, 1995a); não pretendemos apenas inverter os números da equação, em um esforço epistemológico, ontológico e político, sobretudo, trata-se de percorrer os rastros (LATOUR, 2012), linhas, agenciamentos, ressonâncias que modulam, criam e tecem redes sociotécnicas.

“Marcam, em suma, o fato de que a desterritorialização, sob todas as suas formas prece a existência dos estratos e territórios.” (GUATTARI, 1988, p.15). E, ao tentar fugir desse dualismo *fácil*, empresa antropológica por *natureza* dada sua condição de compor “mundos outros” e “outros mundos”, enfatiza-se o(s) agenciamento(s) maquiníco(s) do(s) entes - homem-coisa, homem-objeto, homem-máquina:

Já não se trata de confrontar o homem e a máquina para avaliar as correspondências, os prolongamentos, as substituições possíveis ou impossíveis entre ambos, mas de levá-los a comunicar entre si, para mostrar como o homem *compõem peça com a máquina*, ou *compõem peça com outra coisa* para constituir uma máquina. A outra coisa pode ser uma ferramenta, ou mesmo um animal, ou outros homens. Portanto não é por metáfora que falamos de máquina: o homem *compõem máquina* desde que esse caráter seja comunicado por recorrência ao conjunto de que ele faz parte em condições bem determinadas. O conjunto homem-cavalo-arco forma uma máquina guerreira nômade nas condições da estepe. Os homens formam uma máquina de trabalho nas condições burocráticas dos grandes impérios. O soldado de infantaria grego *compõem máquina* com suas armas nas condições da falange. O dançarino *compõem máquina* com a pista nas condições perigosas do amor e da morte... Não foi de um emprego metafórico da palavra máquina que partimos, mas de uma hipótese (confusa) sobre a origem: maneira como elementos quaisquer são determinados a compor máquinas por *recorrência e comunicação*; a existência de um “phylum maquiníco”. (D&G, 2010, p.508)

Através dessas correspondências e recorrências maquinícas, diríamos: é de uma potência singular nos situarmos à meia visão, como diz Nietzsche (2011), afim de criar novas perspectivas no tocante às relações, intersecções e modos de existência entre humanos e não-humanos nos estudos sobre internet. Esse “phylum maquiníco” transpassa toda e qualquer relação, em uma espécie de ontologia variável e descentrada, não um centro emissor, apenas a comunicação de actantes maquinícos em redes que “fazem-fazer”, ou, para ficarmos na sintaxe *deleuzeana*, para fabricar mundos, sejam essas associações de qualquer “natureza”. Uma lógica, descentrada, de mediação social-técnica, ou como dissera Simondon (1989), um *meio associado*, que interpela elementos técnicos “fabricados” e elementos naturais “naturantes”, um *entre* que se negociam e criam ações em um hibridismo (LATOUR, 1994) desterritorializado, onde já não se percebe onde começa o humano e muito menos onde termina o objeto técnico.

A partir do momento em que partimos do meio, em que invertemos as setas da explicação, que tomamos a essência acumulada nas duas extremidades para redistribuí-la pelo conjunto dos intermediários, que elevamos estes últimos à dignidade de mediadores de fato, então a história torna-se realmente possível. O tempo se torna realmente presente (LATOUR, 1994, p.80).



É desse platô que tento reconstituir a espessura de um tempo presentificado e desessencializado em que se proliferam entes por todos os lados, telas, computadores e mais uma infinidade de componentes de redes sempre em composição, que situo o esforço de pensar uma etnografia que parta do meio. Uma máquina nomádica de descentramento epistêmico e empírico preenche de riscos, assim como o personagem conceitual do idiota, aquele que está apartado da “comunidade” e que “gagueja” na língua. “L’idiot ne répondra pas, il ne discutera pas. L’idiot fait présence ou, comme Whitehead le dirait, fait interstice” (STENGERS, 2007, p.47). Interstício como o *entre* em Deleuze e Guattari (1995), platô de intensidades em que os processos de significância são atropelados por outras velocidades, outros modos e mundos possíveis.



Ou ainda, como os personagens de Beckett que no limite do corpo-linguagem se jogam como em um abismo (LAPOUJADE, 2002). Seguir entes não-humanos, descrever ações, capturar instantes imagéticos na internet, traduzir práticas em fluxo – o mundo não para que nosso trabalho de antropólogos sejam descritos. “O real é um enunciado estabilizado, uma caixa-preta cujo esforço de abertura é gigantesco, mas que deve ser feito permanentemente.” (LEMOS, 2013, p.41). É desse meio embaralhado, imanente *per si*, que o percurso é pensado; no entanto sempre contingencial, acidental, ocasional. E sobretudo um

esforço, político pois epistemológico, de levar a própria antropologia aos seus limites - sem a arrogância que a frase possa suscitar. Uma experimentação próxima da arte e dos *ready-made* de Duchamp, ou melhor, próximo da prática dos “meus nativos”. Por fim, produzir alguma coisa que “faça-fazer” como diz-nos Latour. Assim como os entes maquínicos que persigo no ambiente digital, esses quase-objetos, quase-humanos; talvez essa pesquisa cambaleante, quiça teórica demais, seja alguma coisa que possa “fazer-fazer”. “Esses ora intermediários, ora mediadores da internet não podem ser explicados por um enquadramento genérico mas apenas pela dinâmica das associações geradas em determinados momentos.” (LEMOS, 2013, p.57), a questão é “como” e não “por quê”.



La médiation numérique s'étale comme un immense papier-carbone offrant aux sciences sociales plus de données qu'elles n'en ont jamais rêvées. Grâce à la traçabilité numérique, les chercheurs ne sont plus obligés de choisir entre la précision et l'ampleur de leurs observations: il est désormais possible de suivre une multitude d'interactions et, simultanément, de distinguer la contribution spécifique que chacune apporte à la construction des phénomènes collectifs. Nées dans une époque de pénurie, les sciences sociales entrent dans un âge d'abondance. (LATOURE e VENTURINI, 2010, p. 5-6).

Entrever as práticas no ambiente digital a partir dessas questões me leva, quase de solavanco, à refletir sobre uma simetria generalizada, e sem dúvida, radical em sentido amplo. Aqui não se trata menos de traduzir narrativas estáveis, sujeitos estáveis, objetos estáveis, e muito mais de levar a simetria e a questão dos objetos técnicos como elementos constituintes de ontologias e cosmologias.

A partir desta perspectiva, podemos explorar os rastros digitais não mais como evidências atreladas à identificação de indivíduos ou à previsão de padrões comportamentais, tal como querem a polícia e o comércio. Um outro modelo de conhecimento está proposto: os rastros digitais podem falar agora a infra-linguagem da fabricação de coletivos, redes, mundos, permitindo compreender e descrever esta fabricação em seu movimento. Concebidos como inscrições de ações, os rastros que deixamos na Internet são interrogados quanto aos efeitos que produzem na formação de coletivos. As redes onde eles se inscrevem não são entendidas como a teia que os captura, mas a trama que emerge das ações que lhes deram origem e que as modificam em retorno (BRUNO, 2012, p.15).

Para dizer de outro modo, esses entes são componentes de uma rede que transpassa, atravessa e *faz existir* devires e potências inauditas e indizíveis, em suma toda uma gama de processos de subjetivação, codificação e territorialização através (e) com imagens produzidas, praticadas e agenciadas nas redes *entre* redes no ambiente digital.



### 1.3 INTERNET-IMAGEM

Como reencontrar essa extravagância, essa insolente liberdade que foram contemporâneas do nascimento da fotografia? As imagens, então, corriam o mundo sob identidades falaciosas. Nada as repugnava mais do que permanecer cativas, idênticas a si, em *um* quadro, *uma* fotografia, *uma* gravura, sob o signo *um* autor. Nenhum suporte, nenhuma linguagem, nenhuma sintaxe estável podiam retê-las; do seu nascimento ou de sua última paragem, elas sempre podiam se evadir através de novas técnicas de transposição.

Michel Foucault<sup>19</sup>

As imagens *dominam* a vida, muito se diz que vivemos sob o signo das imagens – como representação, como alienação, como estetização da vida – como elementos que nos separam do mundo das coisas e assim vivemos numa espécie de perpétua *quase-experiência*. A experiência nunca é realizada pois esse mundo das imagens a exemplo de um par de óculos ou de um inframediador-ideológico sempre nos afastaria do mundo “real” em detrimento de estarmos sempre em uma espécie de cosmologia imaginal e fantasiosa. Os critérios aqui ainda são aqueles, tão velhos quanto a própria imagem, d polaridade entre real e ficção, verdade e mentira. Assim, tal como Kant, que em sua crítica da razão pura, isolou o absoluto sob o signo do inatingível, aqui isola-se as imagens como entidades dadas, absolutas, reificadas e de uma impossibilidade de chegarmos até *elas*, dado que assim como o absoluto kantiano, elas nos escapam pois estão para além *de nós mesmos*, assim como as imagens da caverna de Platão, elas só aparecem como sombras fugidias, escorregadias e efeitos de algo que está sempre além, um reino transcendental de governo do mundo, através de suas imagens imperiosas e efeito de si. Contra a “fé kantiana” e as “sombras de Platão”, prefiro o projeto anti-correlacionista de Meillassoux (2008) que cria a possibilidade de ultrapassarmos qualquer “absoluto” reificado como religioso, em favor da experiência de *acesso* ao mundo.

O texto assim, parece começar pelo fim, mas o objetivo de fato foi primeiramente pontuar esses argumentos filosóficos, para abrir caminho à perspectiva aqui adotada quanto a imageria no ambiente digital.

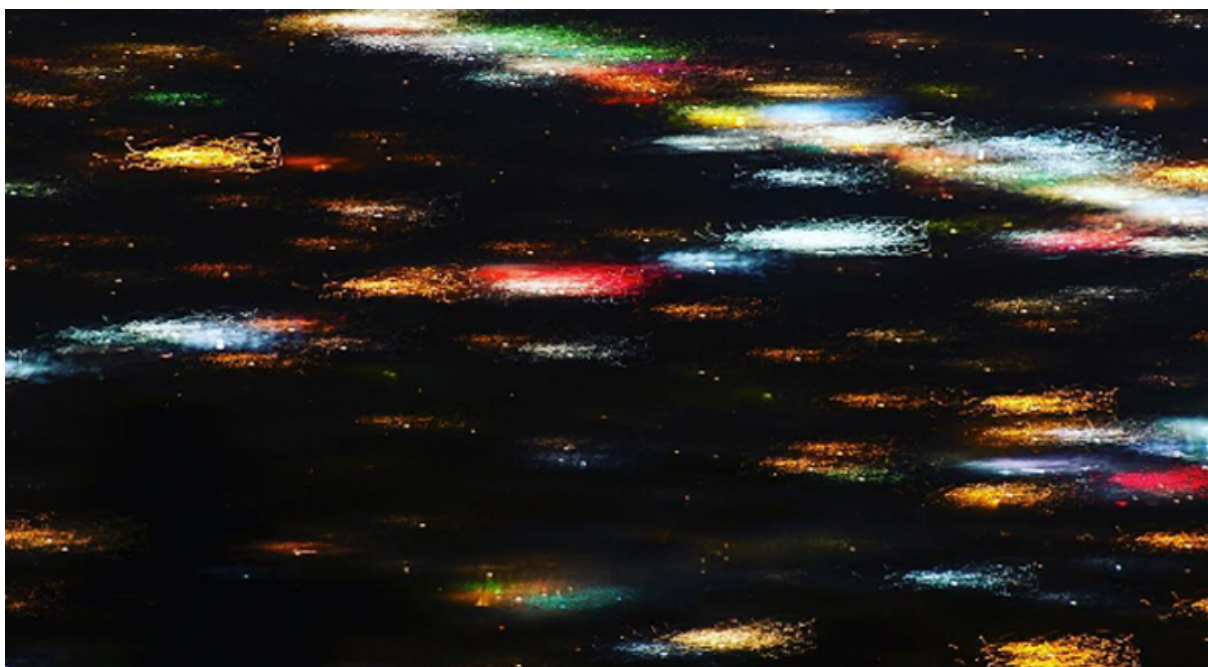
Nem particular nem universal, o exemplo é um objeto singular que, por assim dizer, se dá a ver como tal, *mostra* a sua singularidade. Daí a pregnância do termo que em grego exprime o exemplo: *para-deigma*, aquilo que se mostra ao lado (como o

---

<sup>19</sup> In: FOUCAULT, 2009.

alemão *Bei-spiel*, aquilo que joga ao lado). Já que o lugar próprio do exemplo é sempre ao lado de si mesmo, no espaço vazio em que se desdobra a sua vida inqualificável e inesquecível. Essa vida é puramente linguística. Somente a vida na palavra é inqualificável e inesquecível. O ser exemplar é o ser puramente linguístico. Exemplar é aquilo que não é definido por nenhuma propriedade, exceto o ser-dito (AGAMBEN, 2013, p.18).

Qualquer etnografia, me parece, que se limite a uma proposta de “descrição dos fatos” e não deixe à mostra os métodos de como os “dados” foram “coletados-criados-maquinados” me parece menos “Antropologia” e muito mais aqueles gêneros atacado pela própria ciência antropológica: relatos de viajantes, crônicas sobre exotismos e similares. Não que esses sejam melhores ou piores, mas a proposta aqui, como é obvio, trata-se de alguma outra coisa. Assim como enumerado anteriormente nossa proposta de uma simetria radical e generalizada, também é maquinada na própria feitura do texto – sem distinção entre teoria/prática, sujeito/objeto, descrição/fato e sobretudo guiado por uma “imanência etnográfica” que povoa não apenas os quase-objetos (LATOUR, 1994) da análise, mas sobremaneira a economia das palavras que se enredam na enunciação aqui proposta.



Mas, voltando ao tema proposto, as imagens produzidas, publicadas, mediadas e agenciadas na “rede mundial de computadores” e seus espaços sociotécnicos. De início é

interessante as palavras do fotógrafo Jon Rafman, autor do livro *Nine Eyes* (2011), trabalho que usa imagens aleatórias capturadas através da ferramenta Google Street View<sup>20</sup>, ferramenta esta que tem o curioso *slogan*: “Onde estivemos e para onde vamos”. Sobre as imagens que Rafman coletou e organizou em seu livro:

Within the panoramas, I can locate images of gritty urban life reminiscent of hard-boiled American street photography. Or, if I prefer, I can find images of rural American that recall photography commissioned by the Farm Securities Administration during the depression. I can seek out postcard-perfect shots that capture what Cartier-Bresson titled “the decisive moment,” as if I were a photojournalist responding instantaneously to an emerging event. At other times, I have been mesmerized by the sense of nostalgia, yearning, and loss in these images-qualities that evoke old family snapshots. I can also choose to be a landscape photographer and meditate on the multitude of visual possibilities. Or I can search for passing scenes that remind me of one of Jeff Wall’s staged tableaux (RAFMAN, 2009, s/p).

Rafman, segundo o release de seu livro, “(...) began to stroll around the free world within the eyes of Goggle Street View and captured images inspired both by photojournalism and fantasizing.<sup>21</sup>” Esse passear do olhar de Rafman pelo mundo mediado – noção importante, voltaremos a ela - pelo Google Street View, em primeiro plano evoca dois personagens, por demais interessantes, o *flaneur* de Baudelaire, bem como o Marco Polo das cidades invisíveis de Italo Calvino. Personagens que *experimentavam* os espaços e as cidades primeiramente através de agenciamentos que produziam processos de *subjetivação* e *corporificação* preenchidos por uma singularidade que beiravam o “passeio do esquizofrênico”, como nos diz Deleuze & Guattari:

O esquizo dispõe de modos de marcação que lhe são próprios, pois, primeiramente, dispõe de um código de registro particular que não coincide com o código social ou

---

<sup>20</sup> Google Street View é um recurso do Google Maps e do Google Earth que disponibiliza vistas panorâmicas de 360° na horizontal e 290° na vertical e permite que os usuários (utilizadores) vejam partes de algumas regiões do mundo ao nível do chão /solo. Quando foi lançado em 25 de maio de 2007, apenas 5 cidades americanas haviam sido incluídas. Desde então já se expandiu para milhares de localizações em alguns países como Estados Unidos, França, Austrália, Japão, Portugal e Brasil. Disponível em: < [https://pt.wikipedia.org/wiki/Google\\_Street\\_View](https://pt.wikipedia.org/wiki/Google_Street_View) >. Visualizado em 15/08/16.

<sup>21</sup> Cf. Disponível em: < <http://www.jean-boite.fr/box/the-nine-eyes-of-google-street-view> >. Visualizado em 19/08/16.

que só coincide com ele a fim de parodiá-lo. O código delirante, o código desejante apresenta uma fluidez extraordinária. Dir-se-ia que o esquizofrênico passa de um código a outro, que ele *embaralha todos os códigos*, num deslizamento rápido, conforme as questões que se lhe apresentam, jamais dando seguidamente a mesma explicação, não invocando uma genealogia, não registrando da mesma maneira o mesmo acontecimento (...) (2010, p.29).

Tanto a Paris de Baudelaire, como as várias cidades visitadas pelo viajante de Italo Calvino, são cidades que não se encaixam, que são indiferentes ou deslizam aos “códigos”. Em Benjamin, temos uma boa descrição desse personagem curioso, *flâneur*, inventor, e um “embaralhador” de códigos:

Como [Baudelaire] não possuía nenhuma convicção, estava sempre assumindo novos personagens. Flâneur, apache, dândi e trapeiro, não passavam de papéis entre outros. Pois o herói moderno não é herói - apenas representa o papel do herói. A modernidade heroica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível. (1991, p.94).

Baudelaire não só inventa *sua* Paris, sentindo-a como fluxos que lhe atravessam e transpassam outros modos de subjetivação (GUATTARI, 2012), como cria toda uma estética da existência na, e pela própria experiência do vaguear, *faz-se carne* - corpo-poema que devém corpo-cidade:

“Fecundou-me de súbito a fértil memória,  
Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel.  
Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história Depressa muda mais que um coração infiel) (...)” (BAUDELAIRE, 1985, p. 326-327).

Nosso segundo personagem, outro caso exemplar, Marco Polo viaja pelas mais distantes cidades, atravessa os mais diferentes “códigos”, com a incumbência de retornar para descrevê-las para o seu mandatário:

Inutilmente, magnânimo Kublai, tentarei descrever a cidade de Zaíra dos altos bastiões. Poderia falar de quantos degraus são feitas as ruas em forma de escada, da circunferência dos arcos dos pórticos, de quais lâminas de zinco são recobertos os tetos; mas sei que seria o mesmo que não dizer nada. A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado (...) (CALVINO, 1999, p.12).

Não há nada a ser dito, relata Marco Polo ao seu ouvinte possivelmente desapontado. Uma cidade que se *corporifica* entre medidas temporais. Uma cidade que é impossível ser dita – a palavra, e a descrição, em seu limite de enunciação.

Assim, com esses personagens esquisitos, meio esquizofrênicos, recorro à literatura e à essas passagens longas demais, afim de aproximar esse limite do dizível em relação à imageria na internet, tendo como primeiro exemplo o trabalho de Rafman (2009) que aleatoriamente embaralha códigos estéticos, éticos e linguísticos. Sua obra, como levando a noção de *performance* e acaso ao limite, algo de matiz duchampiana e algo dadaísta, recorta aleatoriamente imagens de espaços urbanos produzidas por câmeras também aleatórias, e as subordina à outro regime estético, e político, dado que essas câmeras que fotografam cidades e pessoas nos parece um tipo mais refinado do “big brother” de George Orwell; e de maneira preponderante, todo esse embaralhamento de códigos, nos conduz a pensar a imagem, bem como o seu “faz-fazer” (LATOUR, 2016) enquanto objeto sóciotécnico (voltaremos a esse ponto depois), a partir de outras semióticas – heterogêneas, pluralistas e que escapem do par simplista significante-significado.

Toda distribuição do sentido procede a esta distribuição que joga o dado do pensamento como um encontro ao acaso, um golpe de força, um lance de dados. Nessa configuração, o sentido não é mais dado, mas atualizado em uma emissão contingente de singularidades – dos dados que se lança –, e ele não mais advém de repartições sedentárias, fixas e prévias, nem de uma partilha originária do sentido em significações estabelecidas. Aleatório e segundo, ele se produz como uma atualização contingente. Se ele não procede mais de uma distribuição prévia de significações dadas em um sistema fechado, ele se faz acontecimento. A esse respeito, toda emissão singular de sentido é signo de um estilo (SAUVAGNARGUES, 2010, p.23).



Contingencial e singular, escapando de significações estabelecidas, diz o autor que pode captar “o momento decisivo”, a exemplo de Cartier-Bresson, de imagens aleatórias de espaços urbanos quaisquer. Esse gesto provocador de Rafman, se inscreve como o segundo plano da questão. Esse segundo ponto, crucial, trata-se exatamente de pensar outros modos possíveis para essas imagens que entulham telas de computadores, smartphones, televisores inteligentes, videogames e vários outros *dispositivos* que operam como máquinas de virtualização dessas imagens produzidas digitalmente.

Ao que nos parece, longe de uma morte da imagem ou ainda de uma espetacularização da imagem, mediadas por esses objetos, o que se nos apresenta estaria mais próximo de um *novo* regime estético.



Rafman, a exemplo de outros artistas, como Harun Farocki<sup>22</sup>, provocam fendas, fissuras nos discursos dessa *imagéité*. Sobre os trabalhos de Farocki, diz nos Georges Didi-Huberman:

---

<sup>22</sup> Sobre o trabalho e vida de Harun Farocki, falecido em 2014, ver: < <http://www.harunfarocki.de/> >

Poder-se-ia dizer que a estratégia de Harun Farocki é (...) nem questão de mercado, nem mesmo da arte como tal, que preside sua decisão de *tirar*, aqui ou lá, as imagens que lhe interessam. Isso em direção ao que ele tende é, justamente o desaparecimento, o desaparecimento do *copyright* no domínio dos arquivos visuais da história. Ele não tira para tomar conhecimento, jamais para impor sua marca de fábrica: assim a mulher do *Album d'Auschwitz*, em *Images du monde et inscription de la guerre*<sup>23</sup>, não se tornará jamais um indicador estilístico da arte de Farocki. Enfim, ele não toma conhecimento senão para dar a conhecer: para retornar as imagens a quem de direito, quer dizer, ao bem público. Em suma para emancipá-las (2015, p.208-209).

Uma proximidade notável no trabalho de Farocki e Rafman seriam esses agenciamentos políticos que saltam aos olhos quando nos deparamos com seus trabalhos. Uma estranha aproximação dessa *renovada* prática de criar imagens, seja nas imagens quase-fotográficas de Rafman, seja nas imagens quase-fílmicas de Farocki, seria sem dúvida o trabalho do antropólogo-cineasta Jean Rouch, figura emblemática e percussora da antropologia visual e fílmica:

A reviravolta estética e epistemológica promovida por Rouch consistiu em acrescentar à tarefa de registrar e documentar por meio de imagens fenômenos socioculturais – tarefa deste que podemos chamar de “filme etnográfico clássico” –, uma dimensão propriamente dialógica. Com *Bataille sur le grand fleuve* (1951), Rouch inaugurava um diálogo com os filmados – ou nativos, como preferimos os antropólogos – exibindo para eles suas imagens de modo que pudessem opinar sobre o produto final do filme. (SZTUTMAN, 2009, p.111).

Em uma estranheza anacrônica isso que chamamos de “outro regime estético” seria algo que já operava na antropologia fílmica de Rouch, nos anos de 1950. “Diante de uma imagem – por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.16). Uma tentativa de levar a imagem para outros lugares, outros sentidos, outras possibilidades: um devir da imagem que escapa por todos os lados, no limite

<sup>23</sup> Sobre o filme *Images du monde et inscription de la guerre*, é possível ver um comentário e um pequeno trailer aqui : < <http://www.survivance.net/document/3/57/Images-du-monde-et-inscription-de-la-guerre> >. Salutar, também, a crítica da cineasta Katherine Jerkovic disponível em: < <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article294> >

uma imageria que *vira o significante para dentro de si*. Uma emissão de singularidades, potências de sentido, uma dobra da/na imagem: “Dobras sobre dobras. Toda uma outra concepção do espaço e do tempo, da relação entre imagens, emerge dali.” (PEIXOTO, 1993, p.239)

Uma ontologia da imagem pelos seus anversos que escapa aos códigos sociais, estéticos e políticos, assim como o esquizofrênico de Deleuze & Guattari, ou ainda, como as cidades de Marco Polo em que o dito é o não-dito. Na obra de Rouch essa inquietação é atravessada de maneira preponderante, influenciado pelo “cinema verdade” de Vertov que para ele “(...) trata-se não de uma verdade nua, mas uma verdade fílmica (...). Não de uma verdade visível, mas uma verdade que deve ser descortinada, inacessível ao olho senão pela mediação.” (SZTUTMAN, 2005, p.122-123).



Ao que se segue, é preciso ver a história a contrapelo, como disse-nos Benjamin, se percebemos os fenômenos das imagens virtuais como algo que está além do par significante/significado, e em que se insinua possibilidades ontológicas, quiçá cosmológicas, é preciso esse retorno à obra de Jean Rouch que, de uma forma ou de outra, já se questionava sobre o estatuto da imagem enquanto mero *espelho de um real determinado*. Sejam os

experimentos artísticos de Rafman ou de Farocki, o que está em jogo é mostrar que a denúncia apocalíptica da morte da imagem, ou do mundo correlato da imagem, por sua vez uma perda do mundo, definitivamente naufraga frente à potencia da *imagéité* contemporânea: “O destruidor fanático dos Budas e o sociólogo desiludido da tela total testemunham juntos a força que eles negam” (RANCIÈRE, 2015, p.196)

Com Rouch, bem como com Rafman e Farocki, chegamos a um terceiro plano, menos óbvio, que seria a questão da “montagem”. Um pouco como na montagem cinematográfica:

(...) operação de agenciamentos e encadeamentos dos planos pela qual o filme inteiro toma corpo. Tal operação obedece a certas lógicas (ideológicas e estéticas) e, portanto, a certos princípios e regras. (...) Ela é a sutura (Jean-Pierre Oudart) que apaga o caráter fragmentário dos planos para ligá-los organicamente e gerar no espectador o imaginário de um corpo global unitário e articulado. (DUBOIS, 2004, p.76).

No entanto evocamos outra noção de montagem, como no caso do *bricoleur* de Lévi-Strauss (2005) e das máquinas *deleuzeanas*; aqui a ideia de continuidade ou *sutura*, ou ainda de uma narrativa linear e unitária é completamente jogada para baixo do tapete, ou da câmera, em nome de uma lógica da própria imagem como “*tendo algo a dizer e a fazer*”, “A imagem consistente é precisamente aquela que é ao mesmo tempo *face* e *size* para o olhar, aquela que o acolhe e o rejeita ao mesmo tempo” (RANCIÈRE, 2015, p.198).

As imagens que aparecem nos trabalhos de Rouch, Rafman e Farocki podem ser, de uma maneira ou de outra, “montagens”, mas montagens como uma *maquinação* aberta e transversal. Dentro de uma lógica enviesada por jogos de sentido, mixagens, *mashups*, em que a imagem sempre aparece como *leitmotiv*. “Na verdade tudo se passa como se as relações ‘horizontais’ da montagem (...) se acumulassem verticalmente sob o paradigma da própria imagem (...)” (DUBOIS, 2004, p.89). E aqui temos um ponto de especial relevância para empresa etnográfica aqui proposta, a saber uma Antropologia das Imagens Virtuais, a questão da montagem é de fato muito próxima da questão de produção/agenciamento/publicação dessas imagens na internet. Há todo um ecossistema que envolve uma infinidade de entes técnicos que habitam esse ambiente e, de forma simétrica, agem com os “usuários” do ambiente digital na maquinação-montagem das imagens.



Além dos locais onde as imagens são publicadas, no nosso caso a rede social/aplicativo Instagram, que funcionam como redes sociotécnicas e que, mais uma vez, a distinção humano e não-humano além de insuficiente é epistemologicamente frágil para “dar conta” da multiplicidade de agenciamentos e das redes que se forma e conformam várias caixas pretas, no sentido latouriano do termo. Insistir na noção da imagem que se dobra e percorre os mais variados pontos dessa rizomática, entre entes técnicos e não técnicos, é pensar nas formas como essas imagens se *corporificam*. Dito de outro modo, e voltaremos a isso no próximo capítulo, se a imagem – sua montagem/prática/circulação/inscrição – devém carne, volume, ontologia - necessariamente estamos tratando de um objeto sociotécnico e não mais de apenas “uma imagem que representa alguma coisa”, mas com a própria coisa. Quando abandonamos a noção do referente da imagem, essas *coisas*, ou ainda, essas imagens sociotécnicas, coisificam-se em objetos, por sua vez adquirem ontologias variáveis e concorrem como fluxos e vetores em processos de subjetivação, e modos de existências outros. Tornam-se actantes, dotados de agência, ação, fluxos e movimentos. Aqui, em resumo, reside o “nó górdio” que interessa desatar: entrar na rede sociotécnica e percorrer os rastros desses actantes afim de abrir a caixa preta que revele que compõem seus mais variados modos de existir, significar e agir.

**PREÂMBULO 2: POEMA SOBRE A DUALIDADE.**

eu não gosto de ambiguidades,  
duplo, dois, polaridades,  
bem e mal, certo e errado,  
é como esvaziar o mundo,

eu não gosto de ambiguidades,  
duplo sentido, não,  
triplos, quádruplos, quádruplos  
muitos, vários, sim

eu não gosto de ambiguidades,  
eu não gosto da verdade,  
é como ferradura em carne viva,  
é como cruz em carne morta  
muito menos,

eu não gosto de ambiguidades,  
eu não gosto de ter razão,  
bem e mal, não,  
muito mais, sim,

eu não gosto de ambiguidades,  
deus, diabo, dia, noite,  
preto, branco, cheio, vazio,  
nada disso me serve,

eu não gosto de ambiguidades,  
eu [sou] antonin artaud, meu pai e meu filho,  
eu [sou] fernando pessoa, acredito na energia elétrica,  
eu [sou] paul valéry, o mais profundo é a pele,

eu não gosto de ambiguidades,  
além e aquém, velocidades e intensidades,  
coisas, muitas coisas,  
e nada me satisfaz,

## 2. IMAGO-SOCIUS

Da imagem impossível da fotografia, como aventou Barthes (2012), à imagem-conceito de Flusser (2011), ou ainda, da rasgadura da imagem como elabora Didi-Huberman: “(...) estamos diante da imagem como diante de um limite escancarado, um lugar que se desconjunta” (2013, p.294). Assim, refletimos sobre um certo caráter ontológico<sup>24</sup> da imagem, na era de sua (re)produtibilidade virtual - devindo uma arena política, social e existencial: “(...) se para uns a imagem é um sistema rudimentar em relação à língua, para outros a significação não pode esgotar a riqueza indizível da imagem.” (CAIUBY NOVAES, 1998, p.108). Para tal, entrevemos tais imagens, menos como imagens em um “sentido lato” e mais como objetos-coisas como dizia Duchamp (CABANNE, 2000) sobre o objeto estético. Pensando a imageria *agenciada-praticada-produzida* no Instagram como um “(...) movimento das imagens, na cena contemporânea (...) [que] exige analisar o modo em que (...) os corpos, a vida, são atualmente produzidos, reproduzidos, lançados ou, a rigor, abandonados” (ANTELO, 2008, p.5).



<sup>24</sup> Ver: HORTON (s/d), VIVEIROS DE CASTRO (2015) e VIVEIROS DE CASTRO (2012).

Assim, tenta-se esboçar elementos para uma antropologia visual das imagens dobrada sobre si, que permita escapar do referente e se debruçar pela profundidade aparente e imanente da imageria virtual.

Seguindo algo do pensamento do pai fundador da disciplina, Jean Rouch, este ao elaborar um objetivo para o filme etnográfico elenca como imperativo um procedimento que coloque-se como um aprofundamento “do interior, mais do que observado do exterior (...)” (MACDOUGALL, 1979), uma proximidade que escamoteia a superfície desse interior “falso” – um fundo sem fundamento como dirá Nietzsche - que vem à tona, ou à tela, com/entre as imagens em movimento em suas películas e que “mistura realidade e ficção por que esta se lhe afigura como o único meio de penetrar na realidade” (RIBEIRO, 2004, p. 86). Uma interioridade aparente que vibra na tela em branco do cinema, que tenta dá conta dos movimentos pluridimensionais dos agenciamentos que compõem os dispositivos (FOUCAULT, 2013) sociais e culturais.



Para tal, qualquer fenomenologia, ou ainda, qualquer semiótica linguageira esbarrara na busca por uma interioridade-intencional da imagem, na busca por um “sujeito do conhecimento” apartado de seu “objeto do conhecimento”. Rouch se desvincula de tal



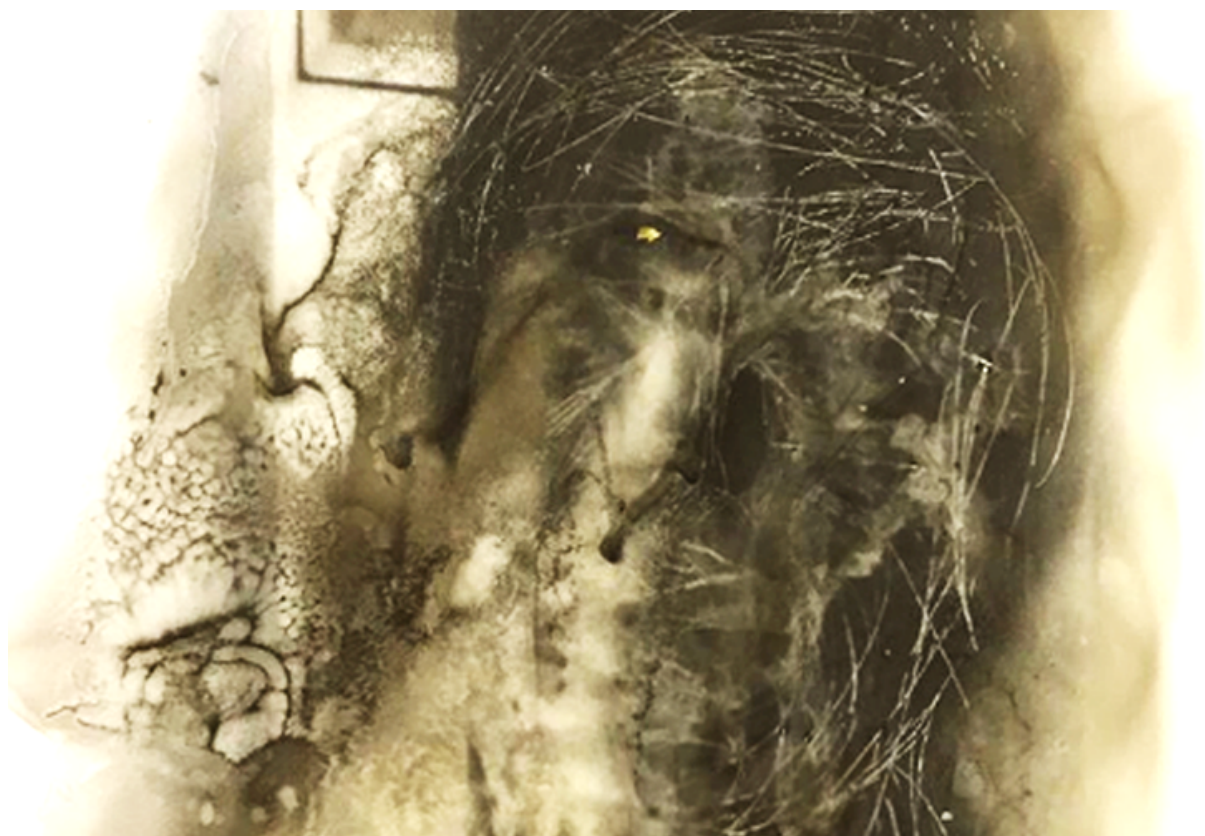
metafísica do conhecimento e cunha o termo “câmera participante” (seguindo os passos de seu mestre Flaherty) que não sem coincidência refere-se à uma antecipação da noção de “observação participante” tal cara ao fazer etnográfico, bem como da criação coletiva do saber antropológico como bem pontua Eduardo Viveiros de Castro:

É preciso tirar todas as consequências da ideia de que as sociedades e as culturas que são objeto da pesquisa antropológica influenciam, ou, para dizer de modo mais claro, coproduzem as teorias sobre a sociedade e a cultura formuladas a partir dessas pesquisas. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.22).

Pensamos a imagem, a partir de uma perspectiva antropológica, muito mais que apenas representações de determinado coletivo, ou ainda, como o fizeram Mead e Bateson (1942), uma técnica acessória ou suplementar ao fazer etnográfico, em que as imagens enquanto referentes “complementam” ou “ilustram” aos escritos salvaguardados no sacrossanto caderno de campo. Uma antropologia da imagem *per se*, dobrada em si mesma, em sua alteridade, sua potência, sua diferença: “(...) fiel ao projeto de exteriorização e estranhamento da razão que sempre empurrou [a antropologia] insistentemente, muitas vezes à sua própria revelia, para fora da alcova sufocante do mesmo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.22 – o grifo é meu).



As vezes, uma imagem é tão somente uma imagem - em sua corporeidade transparente, em seu encarnar opaco. Atravessada, codificada e sobrecodificada em cadeias sígnicas que fazem deslizar significados e significantes por todos os lados. Multiplicidade asignificante, pluralismo semiótico: “The production and transmission of an image is in reality the result of a modulation of vibrations, of electric waves, of visual dust (...)” (LAZZARATO, 2006). Potências imaginais para além do esquema de um “humanismo fácil”, calcado na representação como fundamento ontológico, como nos dirá Simondon (1989).



Deste modo, esboça-se uma perspectiva em que um suposto realismo etnográfico das imagens seja necessariamente confrontado (DARBON, 1998) e levado ao seus limites. Assim como refletimos uma imageria que não seja enredada na maquinaria linguística que pretendeu tornar a imagem uma língua (SANTAELLA & NÖTH, 2012). “Essas imagens não remetem a nada além delas mesmas (...) a alteridade entra na própria composição das imagens (...)” (RANCIÈRE, 2012, p. 11).

## 2.1. IMAGEM-REPRESENTAÇÃO

Porque ela sempre já começou, a representação não tem portanto fim. Mas pode-se pensar o fechamento daquilo que não tem fim. O fechamento é o limite circular no interior do qual a repetição da diferença se repete indefinidamente. Isto é, o seu espaço de *jogo*. Este movimento é o movimento do mundo como jogo.

Jacques Derrida<sup>25</sup>

Em um belo texto, intitulado “A Aventura de um Fotógrafo”, o escritor italiano Italo Calvino nos apresenta de forma curiosa as algúrias que se colocam diante do problema da imagem – fotográfica, para o que nos interessa no momento – enquanto dispositivo de representação e captação da realidade, por conseguinte como dispositivo que presta-se a uma salvaguarda do real ou ainda que resiste ao “tempo” sendo o próprio efeito-realidade:

(...) somente quando põem os olhos nas fotos parecem tomar posse tangível do dia passado, somente então aquele riacho alpino, aquele jeito do menino com o baldinho, aquele reflexo de sol nas pernas da mulher adquirem a irrevogabilidade daquilo que já ocorreu e não pode mais ser posto em dúvida. O resto pode se afogar na sombra incerta da lembrança. (CALVINO, 2013, p.45).

Destacando que o lembrar está intrinsecamente amalgamado com um representável encapsulado imagetivamente, dentro de um dispositivo das visualidades possíveis, Calvino dialoga muito próximo da crítica, ou da crise poderíamos dizer, do referente enquanto eixo determinante da produção imagética. No mesmo texto, Calvino narra o desconcerto de um indivíduo que, em uma espécie de incômodo com os “diletantes da objetiva”, se joga em um processo “anti-fotográfico”. Para Antonino, indivíduo da narrativa em questão, “(...) sua polêmica antifotográfica só podia ser relatada se levada adiante do interior da caixa preta, contrapondo fotografia a fotografia (CALVINO, 2013, p.50)”. Dessa atitude “antifotográfica”, o personagem se desloca como em um movimento neurótico-obsessivo em busca de uma essência da fotografia, uma “fotografia total”, uma incessante e paranoica busca pelo real-verdade da imagem, pela imagem-verdade do real - sua instância primeira ou um certo espírito da imagem. Transitando entre os excessos de fotografar todas as poses e gestos possíveis de uma modelo, “(...) ele também era um daqueles que vão atrás da vida que foge, um caçador do inalcançável, como os disparadores de instantâneos (CALVINO, 2013, p.52)”.

---

<sup>25</sup> In: DERRIDA, 2009.

Ao cabo, Antonino, em uma espécie de catatonia, conclui a impossibilidade de sua empresa, ou ainda, traça uma linha de fuga (D&G, 1995b) em relação à apreensão do real da imagem ou ainda da “fotografia total”, “(...) Antonino entendeu que fotografar fotografias era o único caminho que lhe restava, aliás, o único caminho que ele havia obscuramente procurando até então (CALVINO, 2013, p.57).”

Em um movimento parecido, indo de uma tentativa de esboçar uma ontologia da imagem-fotográfica, Barthes em seu magistral ensaio “A Câmara Clara” (2012) tateia a superfície esquiva da fotografia, enquanto imagem, bem como se pergunta sobre suas possíveis particularidades frente a toda ecologia imagética que nos atravessa. “Acontece que Barthes vai morrer. Ele questiona nesse exato momento, em 1980, o seu *olhar* sobre o mundo e a maneira com que, até então, pensava poder traduzi-lo. (SAMAIN, 1998, p.117).”



Apesar de sua (ainda) carga semiológica interpretativa-referencial, Barthes (2012) afirma que a fotografia sempre carrega em seu arranjo o referente - imóvel, real-representado-representante. Partindo disso, justapõem o signo da morte no fazer fotográfico – para Barthes o *eidos* da fotografia é a morte. Assim como o pensa Bazin, ao falar de um embalsamento da imagem-fotográfica: “(...) a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção.” (BAZIN, 2014, p.32). No entanto,

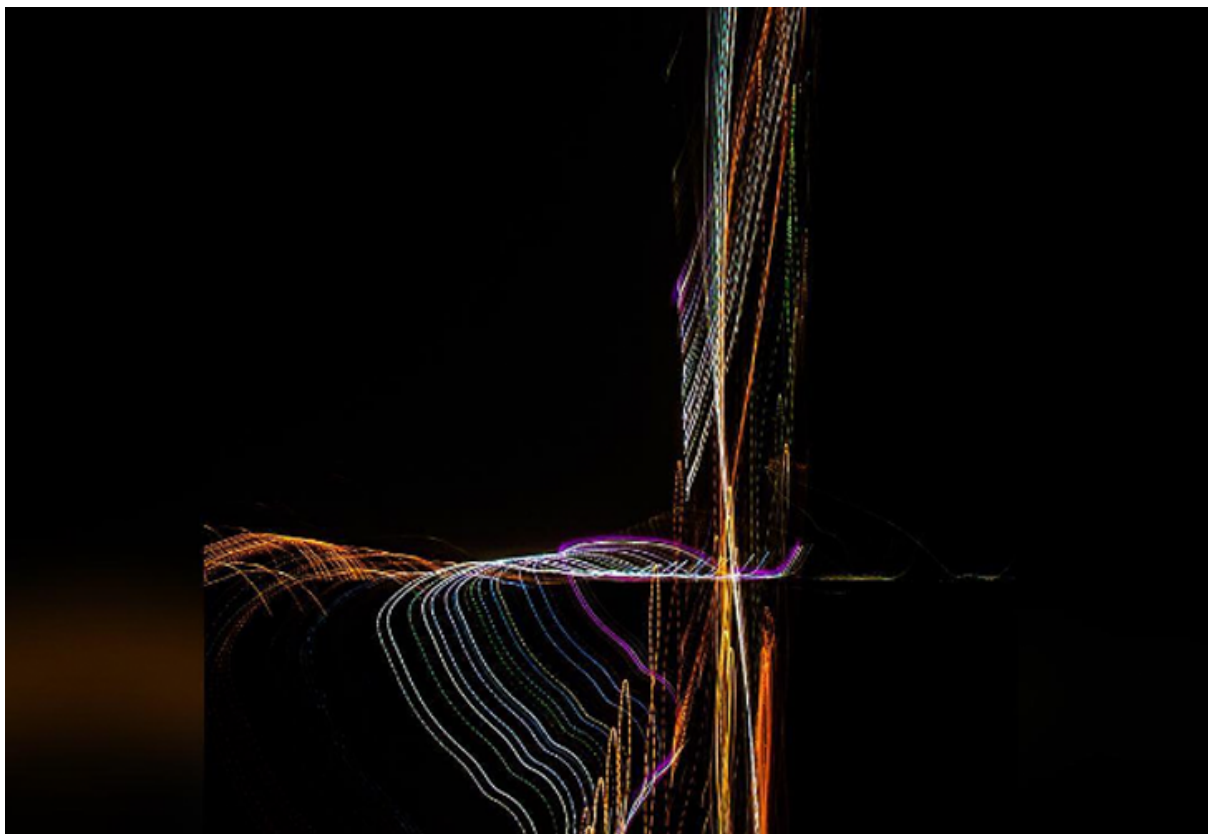
apesar dessa referencialidade e do seu “apego” semiológico à representação, Barthes procede em seu exame da fotografia como “(...) um selvagem, uma criança – ou um maníaco; mando embora todo saber, toda cultura, abstenho-me de herdar de um outro olhar” (BARTHES, 2012, p.53), dessa forma trata sua aventura de circunscrição da imagem-fotográfica como uma experiência de outramento, como em Blanchot (2011) e o próprio Barthes quando afirma “ser estrangeiro de si”. Dessa forma, traça uma linha de fuga “(...) como uma tangente aos círculos de significância e ao centro do significante.” (D&G, 1995b, p.70), em sua herança semiológica para tratar a imagem-fotográfica como algo que a linguística estrutural – enquanto máquina interpretativa – não dará conta. Lembrando Valéry, para o qual o mais profundo é a pele, Barthes diz-nos: “(...) não posso aprofundar, penetrar a Fotografia. Posso apenas varrê-la com o olhar, como uma superfície imóvel” (2012, p.92). A partir disso, seria-nos possível alargar a noção de imobilidade, para pensarmos na ausência de movimento não como uma “falta” ou um “sedentarismo”, mas como o nômade em Deleuze & Guattari:

“(...) o nômade é aquele que não parte, não quer partir, que se agarra a esse espaço liso onde a floresta recua, onde a estepe ou o deserto crescem, e inventa o nomadismo como resposta a esse desafio. (...) Imobilidade e velocidade, catatonia e precipitação, ‘processo estacionário’, a pausa como processo, esses traços de Kleist são eminentemente os do nômade.” (1997, p.52).

Não fugindo, o nômade faz tudo fugir; não escapando, faz tudo escapar. Como disse-nos Nietzsche, em páginas admiráveis: “Muita coisa deixo cair e escorrer, E por isso me acham vocês um desprezador. (...)” (2012, p.21). O nômade em sua imobilidade intensiva, o desprezador que escorre por toda sorte de agenciamentos e faz tudo vibrar: “(...) região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior.” (D&G,1995a, p.44). O punctum de Barthes (2012), bem como sua aventura “bárbara” frente aos enigmas, a desordem e o caráter subversivo da imagem-fotográfica, talvez refira-se de um modo particular e ziguezagueante a essa zona intensiva em que os códigos são embaralhados, velocidades e intensidades são disparadas como em um campo de forças sem começo nem fim – significante sempre em suspensão.

Disso decorreria a categórica, e obscura, afirmação quanto à imagem-fotográfica: “(...) brusco despertar, fora da ‘semelhança’, *satori* no qual as palavras falham, evidência rara, talvez única, do ‘Assim, sim, assim, e nada mais’” (Barthes, 2012, p.72). Por sua vez, esse

deslocamento da questão da representação e da fixidez do referente que se impõem nas análises sobre a imagem-fotográfica, deve levar a questões que vá “(...) além da simples denúncia do “efeito real”: deve-se interrogar segundo outros termos a ontologia da imagem fotográfica” (DUBOIS, 2012, p.27).



Assim ao refletir sobre uma antropologia da imagem virtual, deve-se, pois, escamotear a questão da representação e de um suposto realismo etnográfico das imagens: “La subsunción de la imagen a la representación marca apenas una tonalidad específica en el entramado que anuda otros tantos giros iconoclastas también tematizables (...)” (GUIGOU, 2000, p.124). Dado que se pensarmos na produção imagética apenas como decalque de um real pré-definido o que se nos apresenta seria tão somente o “Mesmo”, mesmidade que sufoca as brechas que o referente pode abrir, fendas em que multiplicidades significantes, e heterogêneas, possam se esboçar; tal como a empresa da antropologia colonial que relativiza (LATOUR, 1994) a diferença ao tentar fugir da ferida narcísica causada pela diferença-diferenciante do encontro com cosmologias outras e ontologias as mais variáveis (LATOUR, 1994) que foram transformadas em exotismos.

Assim sendo, o suposto realismo fotográfico é algo do qual temos dificuldade de nos desprender, e que produz seus efeitos de modo suficientemente pernicioso. Evidentemente se utilizamos a fotografia [ou a imagem independente de seu suporte] como amadores, para recolher lembranças, é pouco importante. Mas, ao contrário, se a fotografia faz parte de um dispositivo de pesquisa etnológica, deve-se ser mais exigente e mais rigoroso (DARBON, 1998, p.97-98 – o grifo é meu).

É preciso, pois, recolocar os termos que fundamentam a questão da “máquina colonial de mesmidade” e, por que não, da máquina etnocêntrica da representação.

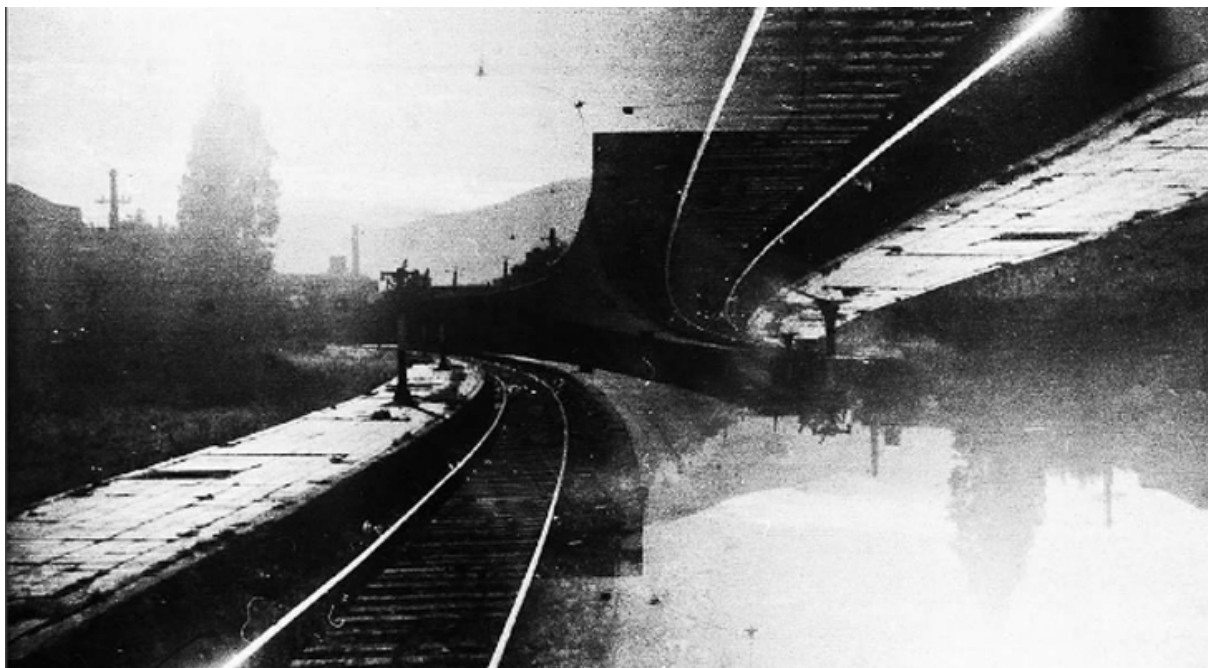


## 2.2. IMAGEM-E(ST)ÉTICA

Proponho a renúncia ao empirismo das imagens que o inconsciente carrega ao acaso e que também lançamos ao acaso chamando-as de imagens poéticas, portanto herméticas, como se essa espécie de transe que a poesia suscita não repercutisse em toda sensibilidade, em todos os nervos, e como se a poesia [e a imagem<sup>26</sup>] fosse uma força vaga e que não varia seus movimentos

Antonin Artaud<sup>27</sup>

Ao colocar em questão a representação frente a uma possibilidade de esboçar uma antropologia da imagem, faz-se necessário problematizar como proceder diante de uma imageria em que o referente vacila, especialmente ao centrarmos a questão na imagem-virtual: “(...) ¿cuáles son las estrategias y economías – el sustento de la Antropología Visual – cuando el régimen de imágenes deviene en voracidad pos-mediática, virtual e hiperreal” (GUIGOU, 2000, p.124). Antes é preciso circunscrever que tal intento, teórico e metodológico, menos que duvidar do “real”, em uma espécie de “dúvida cartesiana”, pretende tornar múltiplo o real, em sua imanência-imanente, levando em conta a plurivocidade intensiva de semiótica plural e nômadica. Escapar dos grilhões de um transcendente-significante uno. “The immanent event is actualized in an object and a subject to which it attributes itself.” (DELEUZE, 2001, p.31)



<sup>26</sup> Aqui a interferência é minha. E a interferência, ao sentido *deleuzeano* de *roubar* conceitos. De dobrar palavras, signos e fazer correr velocidades e intensidades.

<sup>27</sup> In: ARTAUD, 2006.



Seguindo Roy Wagner (2012) é salutar investir com consciência da contradição, da multiplicidade, da diferença enquanto diferença, esquecer por um momento *nossos* métodos comparativos, *nossas* projeções universais, *nossa* gramática (ou nosso Deus, como dizia Nietzsche), para assim não esvaziar os modos de invenção dos *outros* coletivos, das *outras* culturas, das *outras* naturezas. Deleuze (1997), com Beckett, falava-nos da necessidade de esburacar as palavras. Ainda com Wagner diríamos: é preciso esburacar a Antropologia, e *suas* imagens, para revelar seu reversos, anversos e inversos. Uma guerrilha contra o regime da representação é “mister” para tornar possível a intensidade da variação contínua (TARDE, 2007) que compõe a riqueza dos estratos (D&G, 1995b) que conformam o *socius*.

Nesta proposta, pensar uma produção imagética para além ou aquém das “maquininhas de representar”, como diria Artaud, seria levar em conta uma *disjunção inclusiva* no que se refere a um jogo entre a imagem-fotográfica e imagem-virtual, entre inteligibilidade e ininteligibilidade, por fim entre “realidades” e “simulacros”. Uma experimentação a um só tempo política, social e existencial (GUATTARI, 1990), ou se preferirmos, uma pragmática da imagem “(...) que não remete a nenhuma outra coisa, significação transcendente ou conteúdo ideal, mas que usurpou o suposto valor de seu sentido” (DELEUZE, 2003, p.6); imagem *encarnada* (DIDI-HUBERMAN, 2012) que se desdobra em territórios éticos, estéticos e ontológicos.

(...) a fotografia não há muito acusada de opor à carne colorida da pintura seus simulacros mecânicos e sem alma, assiste à inversão da sua imagem. A partir de então é percebida, diante dos artifícios picturais, como a própria emanção dos corpos, como uma pele descolada de sua superfície, substituindo positivamente as aparências da semelhança e driblando as táticas do discurso que quer fazê-la expressar uma significação. (RANCIÈRE, 2012, p.18)

Toda uma política experiencial da imagem, e seus modos de inscrição (LATOURE, 2013), enquanto modo possível de *fugir* do jogo interminável de *re-conhecimento* imutável do “dado” já “dado”, por sua vez do corolário de uma tautologia essencialista e da significação apriorística. Passar ao largo das interpretações *apressadas* e *humanas demais* (SANTOS, 2005) em que toda uma produção semiótica contingente e heterogênea (D&G, 1995b) é sufocada - “(...) em vez de buscar a essência identitária dos entes, cabe defini-los por suas propriedades diferenciais e por suas zonas de potência” (VARGAS, 2004, p.175). A imagem,

assim como o rosto (D&G, 1995b), – imagem-artística, imagem-fotográfica, imagem-filmica, imagem-virtual, imagem-pensamento - é uma política.

(...) qualquer que seja a diferença dessas semióticas, elas não deixam de formar um *misto* de fato, e é mesmo no nível desse misto que fazem valer seu imperialismo, isto é, sua pretensão comum de esmagar todas as outras semióticas. Não há significância que não comporte um germe de subjetividade; não há subjetivação que não arraste restos de significante (D&G, 1995b, p. 55-56).

Não se trata enfim de colocar em antípodas representável e não representável, uma ruptura antirepresentativa não refere-se a uma desfiguração ou uma não-figuração como nos lembra Rancière (2012), revela antes uma ruptura com as particularidades do visível e que, por sua vez, “(...) Não faz ver, impõe presença” (2012, p.131). Presença esta que adquire uma espessura *carnal*, criando territórios existenciais em que outras semióticas são possíveis.

Seguindo Didi-Huberman (2011), essas imagens, com toda sua potência política, são como os vaga-lumes frente aos clarões – em seus mais variados sentidos - dos projetores, das luzes que obscurecem.



Vaga-lumes que resistem, intermitentes, fugidios; sempre a formar, *apesar de tudo*, em novos lugares suas “belas comunidades luminosas” (DIDI-HUBERMAN, 2011). Da

mimeses aristotélica à potencia infinitesimal do significante em movimento, das imagens que resistem às máquinas descodificadoras (D&G, 2010): a imagem - mais uma vez - é toda uma política, em seu tríptico e potência ética, estética e ontológica. A partir disso, que consequências teórico-metodológicas, em vistas de uma antropologia da imagem-virtual, teria uma tal política imagética? Política esta que coloca em parênteses a representação, bem como um determinismo realista do significante? Para o que se segue, importa pensar em uma questão, prosaica em uma primeira olhadela: levando em conta que tais imagens *não apenas* representariam, mas também criariam - instâncias ontológicas, territórios existenciais, modulações e processos de subjetivação e significância - como torná-las metodologicamente “palpáveis” em seus movimentos intermitentes e intersticiais? Um primeiro *insight* para tal questão é desenvolvida no capítulo que se segue. Além de política, a imagem, como a conjecturamos, devem menos suporte de sentido-significado e mais uma *esquisita* materialidade (GUMBRECHT, 2010) “corpórea”, bem como uma coisicidade (AGAMBEN, 2015) “intervalar”, criando antes de tudo “presença”.



### 2.3. IMAGEM-COISA

A imagem de síntese deseja o todo de um real sobrerreal: a réplica do vivo como pode ser imaginada a partir da confusão e do holograma, mas através da potência desatrelada de um programa. Ela se torna assim o Análogo em pessoa, e seu avesso dúplice. Não mais uma imagem que seguindo os relés por tanto tempo administrados para conduzir da natureza ao sobrenatural, do visível ao invisível, do empírico ao ontológico, procura ser testemunho, pelos signos extraídos dessa natureza, do criador que ela supõe ou da criação como invólucro vivo e enigma. Mas visando a um real para além do vivo, imagem de síntese implica, simultaneamente, uma criação imitada e uma recriação recomeçada.

Raymond Bellour<sup>28</sup>

A imagem-virtual, *agenciada-inscrita-informada-praticada* no ciberespaço, seria *algo* que desregula a metafísica referencial e materializa através da “linguagem computacional” (PEARSON, 1997) significados e sentidos em movimentos zigzagueantes perpassados por fluxos comunicacionais, codificações e sobrecodificações tecno-maquínicas. Ao que se segue, parece salutar interrogar os modos como tais instâncias tecno-maquínicas e digitais, em sua substancialização propriamente “coisificada” - para lembrarmos da renovada discussão sobre os objetos e as coisas: “(...) the term ‘objects’ will be used to refer to autonomous realities of any kind, with the added advantage that this term also makes room for the temporary and artificial objects too often excluded from the ranks of substance.” (HARMAN, 2007, p. 189) – se comportam como actantes nessa grande rede sociotécnica.

Tal processo coloca-nos diante da *expressividade* de uma imageria a-significante, fora do regime da representação que materializada por determinada ecologia sociotécnica e um ecossistema tecno-digital envolve não apenas humanos e suas imagens, mas toda sorte de agenciamentos e actantes não-humanos (LATOUR, 1994). “No olhar antropológico o homem não surge como senhor das suas imagens, mas (...) como ‘lugar das imagens’, que enchem e preenchem o seu corpo (...)” (BELTING, 2014, p.22). Aqui, pensamos em todo um circuito que não envolve apenas sujeitos e seus ícones; não apenas em indivíduos e suas câmeras passivas; não apenas no espetáculo da imageria contemporânea que coloniza modos existenciais e perceptivos (LAZZARATO, 2014); o rei está nu, mas a percepção clivada pela máquina abstrata de descodificação (D&G, 1995b) ainda procura (ou vende) as vestimentas do rei - “Não deixaram você experimentar em seu canto” (D&G, 2012, p.12).

---

<sup>28</sup> In: BELLOUR, 2003.



Expressividade imaginal, fragilizada a relação referencial, em que “(...) há um mundo de realidades tão diversificado – um número infindável de objectos [dísparos] a que chamamos imagens” (RIBEIRO, 2004, p.22 – o grifo é meu). Aqui o problema se dirige para uma ruptura na superfície mesma disse que vimos chamando imagem-virtual – “Cada superfície (...) é uma interface entre a *substância* mais ou menos sólida de um objeto e o *meio* volátil que o circunda” (INGOLD, 2012, p.31). Uma abertura que traça linhas de fuga (D&G, 1997) em relação ao referente, ao sentido, ao sensível (RANCIÈRE, 2009); como bem coloca Nuno Carvalho, na esteira de Deleuze: “(...) um “crepúsculo dos ícones”, ou seja, a extinção das imagens-cópia, bem como do modelo transcendente que as subsumia e servia para distinguir os verdadeiros dos falsos pretendentes” (2014, p.236). Crepúsculo este que desloca o problema de uma epistemologia imagética – icônica, indicial ou referencial – para uma ontologia da imagem-virtual. Aqui podemos lembrar de Vertov e seu cinema verdade em que “(...) o filme volta-se sobre si próprio. (...) Apresenta-se como filme no filme, ecrã no ecrã, comunica com o público ao mesmo tempo que realiza uma autópsia completa do cinema pelo cinema” (RIBEIRO, 2004, p.79); menos que uma autópsia da imagem, engendramos mais uma “dobra ontológica” que se volta para a superfície imanente da imagem – dobras sem inícios nem fins “(...) riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.” (D&G, 1995, p.49).

No meio, entre real e irreal, entre significativo e significado, entre representável e não representável, entre humanos e não-humanos; é nesse *topos* que intentamos abrir, dobrar, desdobrar, ou ainda, rasgar a imagem e liberar sua potência diferenciante e seus devires possíveis. Uma completa ausência de fundo - *abgrund* - ou *ser* da imagem, uma história embaralhada que vale mais *improvisar* como nos diz Ingold (2012), quanto a contingência das coisas e seus fluxos: “Improvisar é seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam, e não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos” (p.38).

Improvisando, seguindo fluxos e rastros, abordamos a questão por tal perspectiva em consonância com a chamada “virada ontológica” na Antropologia contemporânea:

(...) an ontological approach recognizes multiples worlds (...). Ontological anthropologists reject analyses that seek to explain difference by way of ‘representation’, ‘symbolism’ or ‘belief’, instead arguing that difference is due to existence and participation in alternative realities (HORTON, s/d, p.1).



Logo, pensar a imageria virtual a partir de uma perspectiva ontológica coloca-nos a questão de uma simetria (LATOURE, 1994) entre os entes envolvidos nas ações, assim como colocar-nos em ação para percorrer os rastros das imagens em tal ecologia tecno-digital tendo menos em conta menos uma definição epistêmica dado que, para o que nos interessa:

Ontological, as opposed to epistemic difference is, by contrast, positive, affirmative, and differentiated without being negative. The temperature of boiling water is not the negation of other degrees. Philosophy [and Anthropology] perpetually conflates these epistemic and ontological registers, requiring us to untangle them with the greatest care if we are to understand anything of the real. (BRYANT, 2011, p.266 – o grifo é meu).

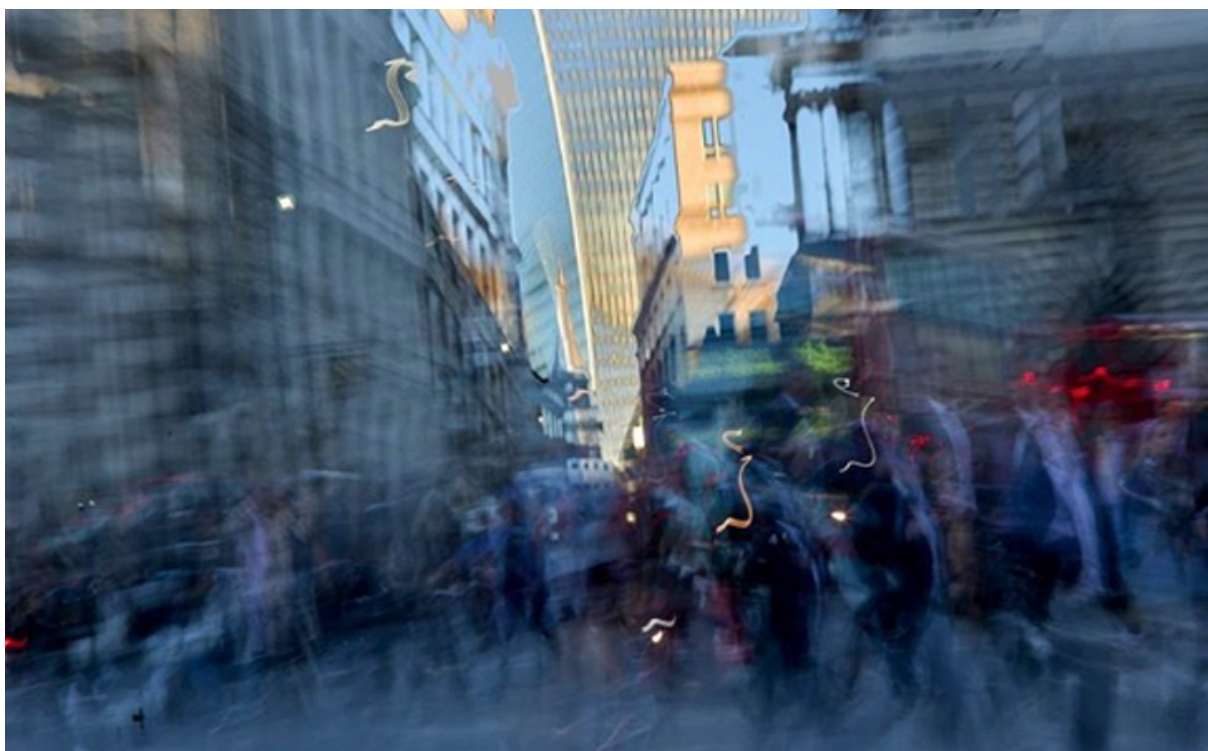
Para pensarmos *algo* desses “reais” que vibram e se constituem dos mais diferentes modos, precisamos abandonar os pontos, os trajetos, quiça a própria *terra* como bem coloca Deleuze & Guattari (1997) em seu tratado de nomadologia. Faz-se imperativo seguir as linhas de errância, os agenciamentos, os movimentos aberrantes: “Tais movimentos não tem nada de arbitrário; são anomalias só de um ponto de vista exterior” (LAPOUJADE, 2015, p.11).

Na busca que considere os argumentos subsequentes, notadamente sobre a questão ontológica, que para nós torna-se um *centro* gravitacional de importância salutar nessa busca por um método – processual e contingente – que considere tal produção imagética em seus

modos de existências “particulares”, para uma antropologia da imagem-virtual, articulamos com a proposta de Gilbert Simondon ao esboçar sua tecno-estética:

(...) é necessário recorrer ao pensamento e as realizações, considerados reflexivamente ou não, da estética. Por que não pensar na fundação e talvez na axiomatização provisória de uma esteto-técnica ou tecno-estética? Valery fazia Eupalinos dizer: ‘Ali onde o passante só vê uma elegante Capela, eu reencontro as proporções exatas de uma jovem de Corinto que eu felizmente amei (SIMONDON, 1998, p.253).

Pensar uma tecno-estética, seguindo a trilha de Simondon (1998), alinha-se à atual perspectiva de pensar o jogo disparatado que conformam as imagens virtuais, no *intermezzo* de tal processo de materialização de tal imageria há toda uma ecologia sociotécnica em ação (como citado anteriormente). Há toda uma rede de actantes (LATOURE,1994), dotados de agência que conformam o *socius* onde tais manifestações imagéticas são praticadas e colocadas em “movimento”. Problematizar uma tecno-estética torna-se um caminho pelo qual podemos interlaçar as *instanciações* que percorrem a existência da imageria em questão – impossível dissociar todas as etapas que envolvem a produção e a prática das imagens-virtuais: ecologia digital e ecossistema tecnomaquínico se enlaçam e constroem um social (LATOURE, 2012) sempre em devir, contingente e rizomático.





Não só os significantes estão em movimento, mas toda a rede que trás à existência, através de telas e toda uma série de trechos informáticos, as imagens virtuais que seguimos os rastros. Alargando um pouco a noção de tecno-estética trazida por Simondon (1998), levamos em conta a chamada “nova estética”:

*Nova Estética* não é simplesmente um fetiche estético da textura destas imagens, mas um estudo sobre como os objetos que as fazem. É uma tentativa de imaginar a vida interior de objetos nativos do século 21, e visualizar como eles nos imaginam (BORENSTEIN, 2012, s/p).

Por sua vez, pensar a vida dos objetos faz-nos pensar a título de exemplo, em Marcel Duchamp quando ao referir-se ao objeto estético, preferia chama-los “coisas”, dado a *impossibilidade* que ele salientava em conjugar suas criações, tais como os famosos *ready-mades*, com aquilo que seu tempo classificava como arte.



Escapando não só da classificação “artística”, Duchamp pretendia ir muito além da arte e da linguagem produzida naquele momento, argumentava pois que a arte antes de qualquer intento formal deveria convidar ao pensamento. E mais, à uma criação que agia diretamente sobre, sob e por dentro do tempo:

As figurações de Picasso atravessam velozmente o espaço imóvel da tela; nas obras de Duchamp o espaço caminha, se incorpora e, tornado máquina filosófica e hilariante, refuta o movimento com o *retarde*, o *retarde* com a ironia. Os quadros do primeiro são imagens; os segundo, uma reflexão sobre a imagem (PAZ, 2002, p.8).

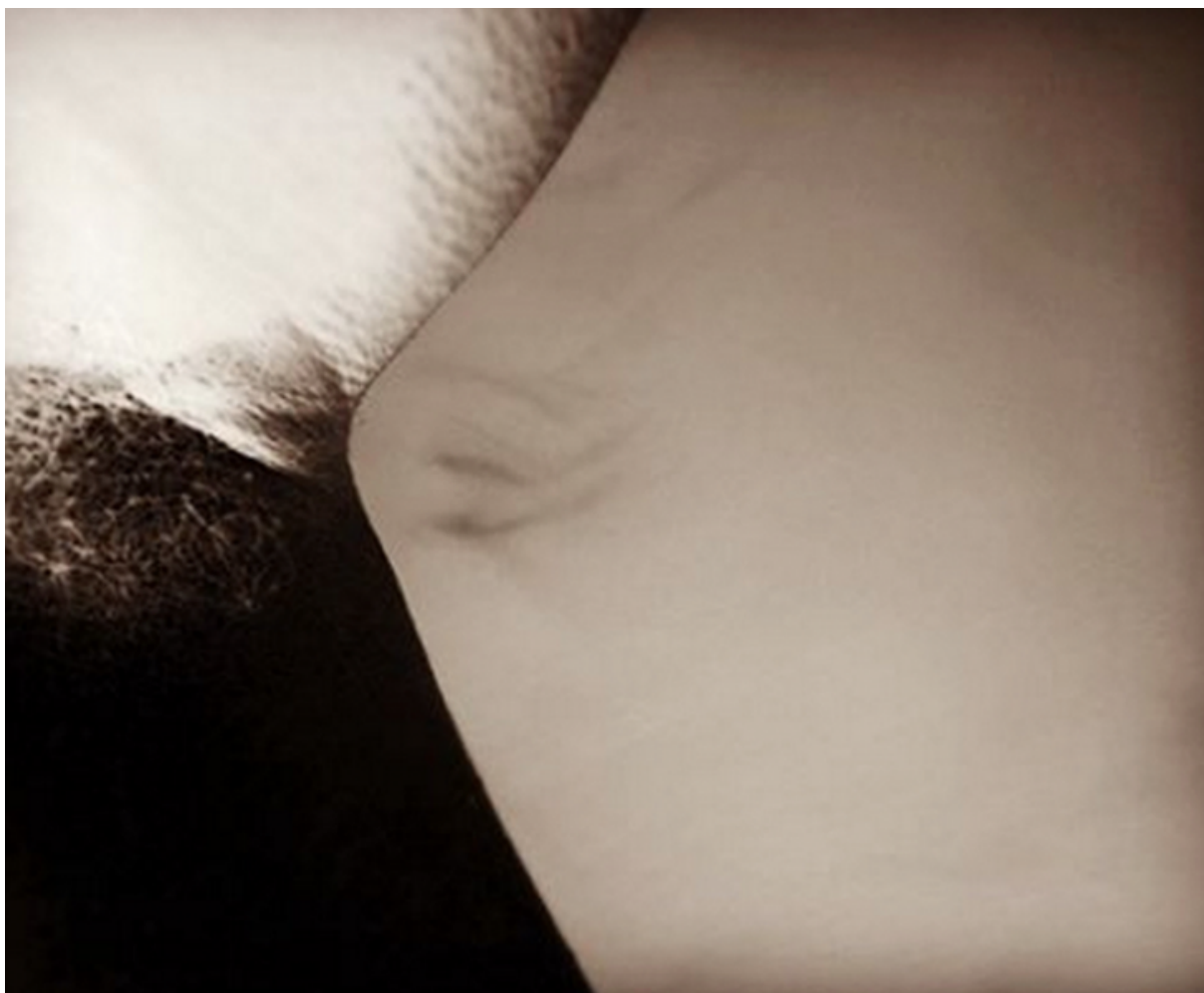
Com Duchamp e seus objetos-criações temos uma proximidade com nosso intento, aqui esboçado, de pensar uma tecno-estética como em Simondon (1998), bem como na vida *interior* objetos como propõe Borenstein (2012).



Dito isso, mais uma vez importa destacar a relevância daquilo que chamamos “dobra ontológica” da/na imagem para nossa tentativa de desenhar um percurso antropológico das imagens virtuais. Por sua vez, tal intento ontológico liga-se de forma direta com a chamada ontologia orientada a objetos que segundo Bogost:

(...) Ontologia Orientada aos Objetos coloca as coisas no centro desse estudo. Seus defensores afirmam que não há um status especial entre as coisas, mas que tudo existe igualmente - encanadores, algodão, macacos, aparelhos de DVD e arenito, por exemplo (...) OOO chama a atenção para as coisas em todas as escalas, e pondera a sua natureza e as relações com o outro, assim como com nós mesmos (Bogost, 2009, s/p).

Traçado esse caminho, teórico com vias à uma metodologia que investigue os modos de existências, os agenciamentos maquínicos e de enunciação (D&G, 1995b) e como tais concorrem para a criação deste *socius* contingente, imagético, intensivo. Como na fórmula latouriana: “Everything is social”; e seguindo Duchamp, mais uma vez: “(...) todas as artes, sem excluir as dos olhos, nascem e terminam em uma zona invisível” (PAZ, 2002, p.8). Zona de invisibilidade esta para onde se dirige nosso intento etnográfico – esburacar as superfícies de sombras e procurar os vaga-lumes que resistem, *apesar de tudo*, como bem delineou Didi-Huberman (2011).



PREÂMBULO 3: A DOBRA DA IMAGEM.



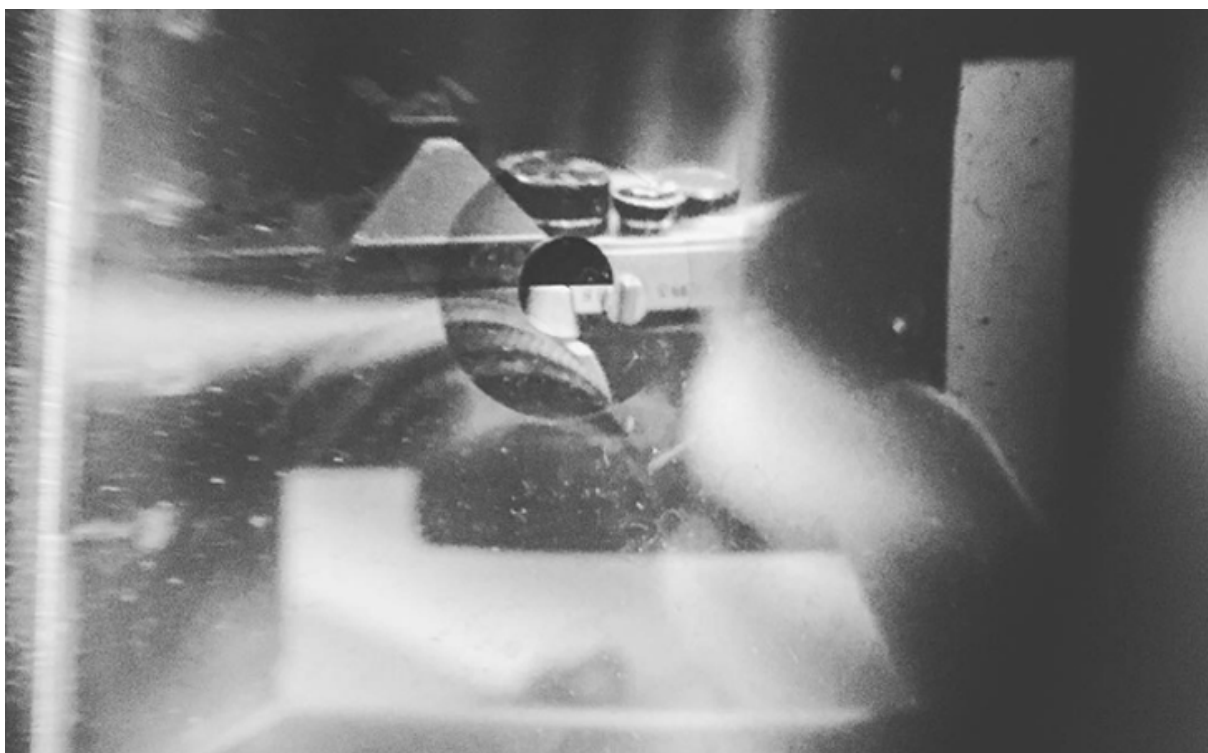
### 3. CAMPO – AFECTOS E PERCEPTOS

Descrever o campo, eis a tarefa etnográfica por excelência, desde Malinovski, passando por várias escolas de pensamento antropológico, esta seria a questão fundamental de toda Antropologia. Descrever práticas, saberes e fazeres dos ditos “outros”. Mas, para não perdemos tanto tempo, e tantas palavras, em uma história do fazer etnográfico (muitos fizeram melhor do que eu faria) importa dizer que a etnografia enquanto método se converte em teoria. Se antes tínhamos uma teoria que embasava o etnógrafo em sua prática, um recorte definitivamente marcado entre teoria e prática, com a empresa de uma Antropologia Simétrica (LATOURET, 1994), tivemos um rompimento no divisor sujeito/objeto. A coisa toda se embaralhou e foi possível contestar não apenas o texto etnográfico (como o fizeram os pós-modernos), a neutralidade do pesquisador, bem como a sua forma de fazer ou não ciência. E, de forma categórica, o “nativo” foi deslocado, enquanto aquele elemento passivo que responde nossas perguntas, passou a ser, na melhor das hipóteses, um indivíduo que assim como “nós”, poderia ser um antropólogo (VIVEIROS DE CASTRO, 2002) de sua cultura, e assim poder nos informar sobre os mais diversos processos de suas vidas. Tudo em uma horizontalidade em que a hierarquia da ciência ocidental cai por terra e os ditos “outros” ganham estatuto ontológico e cosmológico. Eles, enfim, foram permitidos *existirem* em suas *diferenças-diferenciantes* e não apenas ocasionais e relativas. Os modos de existência *outros* emergem, enfim, como potência criativa e o ocidente afunda ainda mais na sua clássica ferida narcísica. Como nos disse Ruth Benedict (2013), “nós” (ocidentais) somos tão somente mais um acidente, existencial, entre tantos outros. Assim “nossas” categorias universalizantes vão ao rés do chão do pensamento, ou pelo menos, deveriam.

Tal digressão sobre o estatuto do fazer etnográfico tem tão somente o objetivo de iniciar e pontuar o percurso aqui empreendido. Que fique claro: etnografia para o que me interessa nada tem a ver com descrição em sentido lato, ou ainda, em um exercício comparativo, e dialético, que já sabemos de antemão a posição do “outro”. Etnografia aqui tem um sentido literalmente *imanente*, “(...) um plano de imanência não se define por um Sujeito ou um Objeto capazes de contê-los.” (DELEUZE, 2016, p.409), de encontros com modos de existências e da tentativa de percorrer os rastros ou as linhas que enredam esses outros modos e práticas de vida. Como bem disse Ingold (2012, 2015), a questão é trazer as coisas de volta à vida. Percorrer os rastros das coisas em suas múltiplas possibilidades, improvisar, seguir as linhas de errância que *in-formam* (FLUSSER, 2007) os mundos além de

qualquer ponto central: “Improvisar é seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam, e não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos” (INGOLD, 2012, p.38).

E é sobre improviso, e experimento (no sentido etimológico do termo: *ato de se aprender ou conhecer além das fronteiras, dos limites*), que se trata essa etnografia. Etnografia esta que pretende refletir sobre um modo possível de pensar uma Antropologia das Imagens Virtuais. Imagens estas em que o referente deixou de ser uma *condição de visibilidade*, tornando-se opacas, e operando segundo dobras de virtualização em processos de produção que são meio e fim – se é que possível falarmos de fim nos percursos de uma imagem publicada no Instagram que em poucos segundos é visualizada nos quatros cantos do planeta. Como dito em páginas anteriores: *a imagem enquanto coisa*.



No entanto, antes de avançarmos, e tendo em vista que comecei pelo fim, é necessário pontuar a série de movimentos e acontecimentos que me levaram a essa problemática um tanto quanto estranha e ziguezagueante que atravessa Antropologia visual, Antropologia da técnica, Cibercultura e, no fim das contas, e como “fundo”, uma Antropologia do conhecimento. Como diz meu orientador, repetidas vezes: “toda antropologia é antropologia

do conhecimento”. Dito de outro modo, fazer Antropologia é sempre sobre dobrar a própria Antropologia em uma reflexividade simétrica e generalizada.

A primeira vez que pensei em estudar imagens virtuais, na rede social virtual Instagram, foi quando me deparei com uma matéria, veiculada no ano de 2013, no jornal Folha de São Paulo, quando o então fotógrafo Sebastião Salgado ironiza a produção de imagens nesse ambiente:

E foi ao falar de fotografia e redes sociais que Salgado arrancou mais risos da plateia. Questionado se é usuário do Instagram, por exemplo, ele disse que era de “uma geração que tem muita dificuldade, muita vergonha de baixar a calça e mostrar a bunda. Eu jamais exporia coisas da minha vida pessoal<sup>29</sup>”.

A certeza na afirmação do fotógrafo que esse ambiente seria tão apenas um *locus* para determinado tipo de prática me inquietou, principalmente por que eu, na condição de “usuário”, via uma grande quantidade de expressões imagéticas, as mais diversas possíveis, e me parecia simples, e patética, demais a afirmação acima. Outro texto publicado no mesmo jornal, em 2015, me chamou atenção, também pelo reducionismo, mas sobremaneira pelo tom alarmista. Uma matéria relacionava o fato de que homens que tiram e publicam muitas *selfies* (autorretratos) nas redes sociais virtuais teriam tendência à psicopatia. “Uma pesquisa conduzida na Universidade Estadual de Ohio apontou que homens que publicam muitos autorretratos nas redes sociais podem apresentar sinais de narcisismo e psicopatia<sup>30</sup>.” Tais fatos me deixavam cada vez mais curioso sobre o modo como os “usuários” dessa rede social de compartilhamento de imagens, criavam suas práticas e suas vivências, e ainda mais, que práticas estariam envolvidas nesse movimento de produção/publicação/significação destas imagens que pululam os *feeds* no Instagram. Assim me veio outra questão, se essa rede é um canal para publicação de psicóticos e indivíduos que mostram a bunda, como essa rede crescia tanto em todo o mundo, tendo em conta que serviços para tais práticas *abundavam* (para não perder o trocadilho) na internet.

Aliado a essas questões preliminares, uniu-se o meu interesse de longa data nos estudos sobre internet e ciência, sociedade e tecnologia. Desde os anos de graduação, a questão da técnica me chamou atenção pelo mesmo motivo: em sua grande maioria o discurso

---

<sup>29</sup> Cf. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/09/1336500-em-sabatina-na-folha-sebastiao-salgado-conta-como-se-rendeu-a-fotografia-digital.shtml> >. Visualizado em 20/10/16.

<sup>30</sup> Cf. Disponível em: < [http://www1.folha.uol.com.br/tec/2015/01/1573884-homens-que-postam-muitas-selfies-tem-sinais-de-psicopatia-diz-estudo.shtml#\\_=\\_](http://www1.folha.uol.com.br/tec/2015/01/1573884-homens-que-postam-muitas-selfies-tem-sinais-de-psicopatia-diz-estudo.shtml#_=_) >. Visualizado em 20/10/16.

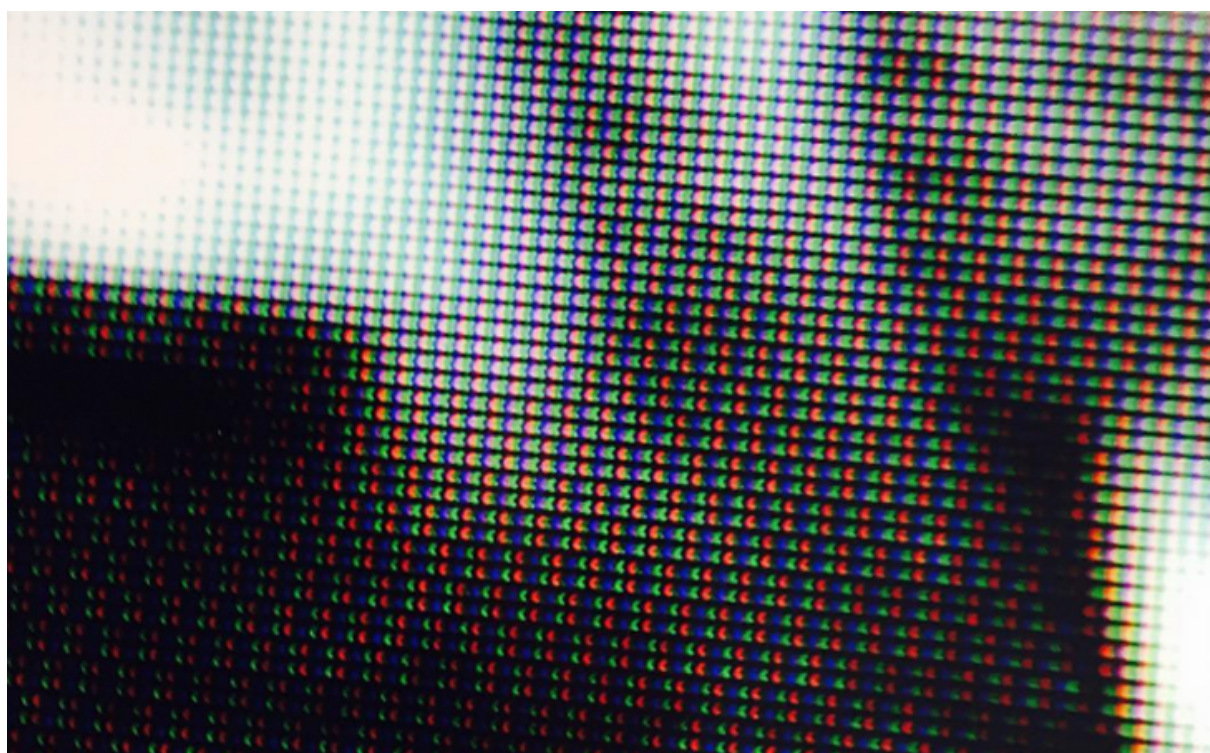
propagado é uma onda apocalíptica de destruição do mundo, de anulação da vida, e no caso das imagens virtuais, de “morte da imagem”. Essas maquinações discursivas me levaram aos trabalhos de Bruno Latour e sua noção de caixa-preta. Assim comecei a ver tais questões como uma caixa-preta hermeticamente lacrada. Daí o desejo de *abrir* essa caixa-preta, percorrer os rastros, os códigos, os modos de existência e os desdobramentos éticos, estéticos e ontológicos dessas coisas no mundo. O que me interessou desde o começo foi o movimento incessante dessas coisas, menos uma estabilização e mais os fluxos, como diz Deleuze & Guattari: “(...) fluxos de cabelo, fluxo de baba, fluxo de esperma, de merda ou de urina produzidos por objetos parciais, constantemente cortados por outros objetos parciais que, por sua vez, produzem outros fluxos (...)” (2010, p.16). E prossigo: só há fluxos, movimentos, ações; tudo age, tudo produz, tudo devém. Isso seria uma boa metáfora para o que acontece no ambiente digital como um todo, uma série de fluxos que se cortam e entrecortam, produzindo uma infinidade de coisas: imagens, textos, vídeos, sensações, subjetivações, singularidades, políticas, ontologias, cosmologias – blocos de *afectos* e *perceptos*.



Assim, me vi com alguns problemas teóricos de grande envergadura. O primeiro deles: ao me debruçar sobre a literatura no campo da antropologia visual, tudo o que me vinha às mãos tratava da imagem enquanto referente, focados na noção clássica de representação e por



sua vez na estruturação semiológica de interpretação; ou ainda, uma outra parte dessa literatura privilegiava o estudo das imagens apenas enquanto metodologia e não como problema teórico – fazendo assim uma partição bem definida; por fim percebi que os estudos sobre imagem dentro do campo da Antropologia Visual são mais inclinados à produção do filme etnográfico e na representação audiovisual da alteridade: mostra de rituais, práticas cotidianas de determinada coletivo, etc. No entanto, foi nessa genealogia que me deparei com o trabalho singular de Jean Rouch, que se tornou uma influência fundamental nessa minha tentativa de inquirir uma Antropologia da Imagem por outras vias, que não o caminho da mera representação de fatos. Rouch falava de sua obra fílmica como uma produção de “verdade relacional” e ainda mais, com a influência do cinema soviético, especialmente do “cinema verdade” de Dziga Vertov, tratava o “real filmado” não como uma representação da “vida como ela é” mas como uma “realidade fílmica”. Sobre seu trabalho, Dziga Vertov dizia que o quê de fato importava era “(...) da vida visível com a ajuda da câmera cinematográfica: ‘CINE-OLHO, MONTAGEM DA PRÓPRIA VIDA’” (2015, p.41), sem dúvida influência considerável em toda obra fílmica de Rouch. Desse *insight* me veio a possibilidade de pensar a imagem enquanto algo que se movimenta entre fluxos, cortes e recorrências, preenchidas por outros “reais possíveis”, e, sobretudo deslocar questão “imagem de que” para “imagem como”.



A imagem que “escapa” ao repertório da representação faz vacilar a *máquina linguística-semiológica* ocidental; em imagens em que o referente *encarnou* a própria imagem não teríamos mais a questão “imagem de que” - como em nossos álbuns fotográficos, porta retratos, viagens de férias - mas sim “imagens como”, “imagens com que”. A pergunta não se dirige para o par significante-significado; como bem notado por Van Velthem à respeito das artes indígenas: “(...) as artes indígenas apresentam não propriamente a figuração de um ser humano, de um animal, vegetal ou de um sobrenatural, mas sim de uma figura plástica das concepções subjacentes a cada um desses elementos.” (2003, p.130). É como olhar para algo e tentar não dizer, ou ainda, como a literatura que usando as “mesmas palavras” que usamos para conversarmos em uma mesa de bar, cria outros mundos possíveis. Relações e agenciamentos maquínicos que, por sua vez, criam múltiplas possibilidades.

A imagem não apenas está além, ou aquém, do referente (“imagem de que”), mas sobremaneira ela encarna o próprio referente. A imagem virtual adquire uma certa materialidade, pois *encarna* uma multiplicidade de elementos, modos e instâncias, em que:

(...) [a imagem] elimina o referente e se substitui ao real, ainda que como simulacro de uma presença e de um sentido, inverte a lógica causal do real e de sua reprodução. A imagem que antecede o real provoca uma fusão objeto/imagem em um circuito que implode o real e sua imagem (MACIEL, 1993, p.254).

Disso que Kátia Maciel chama de inversão “lógica causal do real”, chegamos ao segundo ponto citado: para seguir tal imageria produzida no Instagram é necessário convocar outras semióticas afim de não cairmos em uma categoria universal de “deciframento” da produção imagética. Aqui entra em cena o esforço do pluralismo semiótico que Lazzarato compõem para dá conta dos mais variados processos maquínicos de produção de sentido:

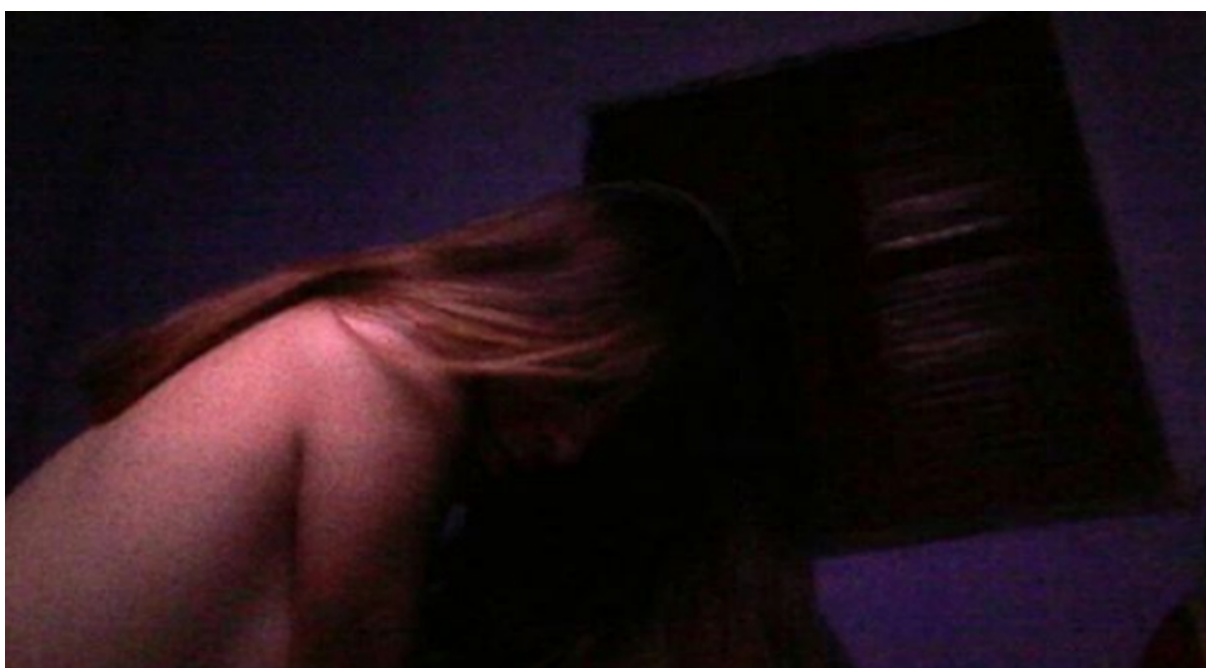
(...) there are can be no meaning or representation independent of the dominant significations and representations. The power to act of linguistic and non-linguistic signs must bend to the logic of representation and signification, which neutralize and repress all other functions of language and signs (LAZZARATO, 2006, s/p).

Dobrar a lógica da representação, por conseguinte do imperativo da significação enquanto ente, nos desloca para pensarmos uma “imagem na era de sua produtibilidade virtual” - para dobrarmos, também, Benjamin (2012) em seu famoso ensaio sobre a imagem técnica. Tal produtibilidade se configura “while connections may be produced between any parts of a rhizome, they also must be produced. They are events, linkages - like symbiosis. They are what is and will remain heterogeneous.” (STENGERS, 2012, p.03).

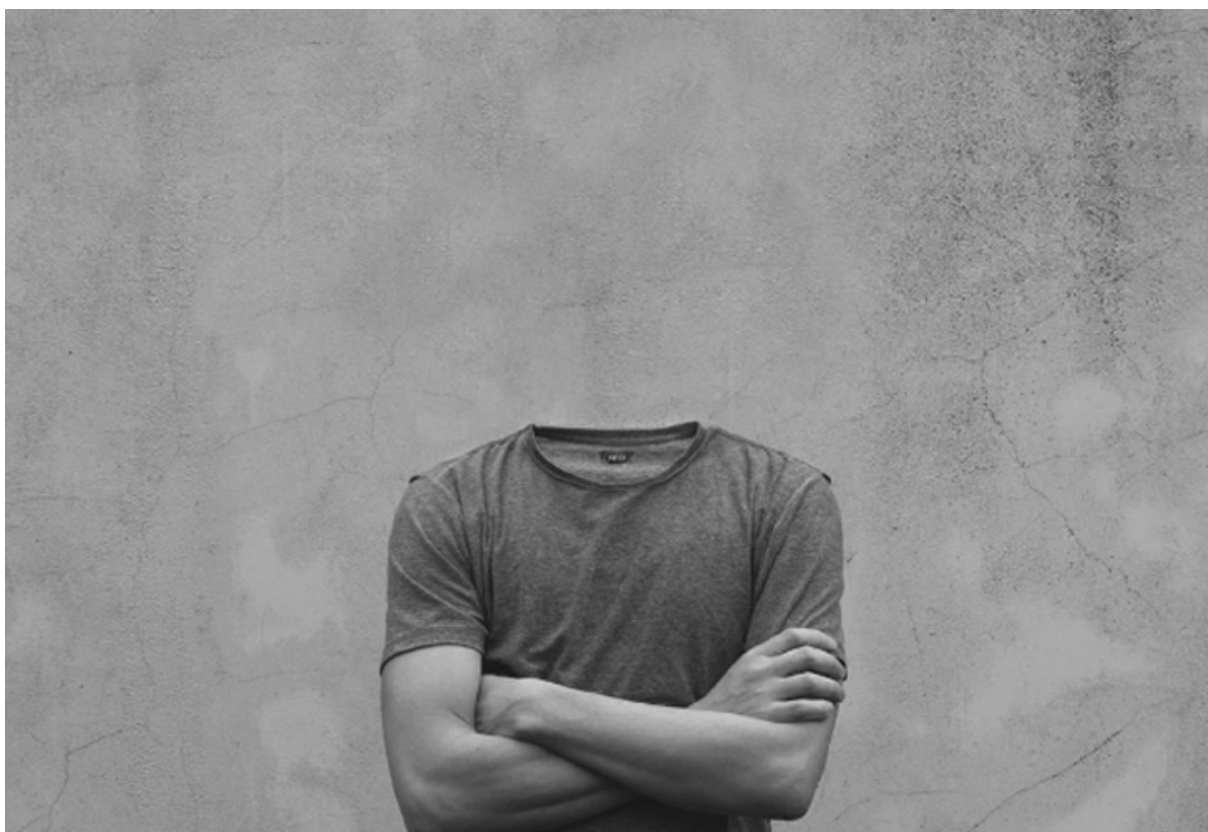
Heterogenia essa que lista entre outras coisas o personagem conceitual do idiota, como já citado, aquele que é apartado da “comunidade” e que “gagueja” na língua. Stengers (2007) ao usar essa figura escorregadia, o idiota, que também poderíamos chamá-lo nômade, estrangeiro, bárbaro ou tão somente “outro” em toda sua inquietante presença diferenciante, coloca em jogo outros modos de pensar o processo de “significação”; este que tenta escutar o murmúrio cósmico do idiota “(...) Indiffèrent à l’argument de l’urgence comme à tout autre. Il ne le nie pas, il est seulement mis en suspens des ‘et donc...’ (STENGERS, 2007, p.68). Suspende, desacelerar, descentrar – Stengers cria, entre esses fluxos, uma maquinaria para nomandizar o pensamento, e fugir da tradição da *‘bonne volonté’* e dos *‘maitres’*, para assim abrir zonas de interstícios onde toda uma multiplicidade cosmológica, ontológica e antropológica seja possível.

Aliado à heterogenia da figura conceitual do *idiota*, pensamos o contexto (ou o campo) como parte da experiência (o encontro) e algo que esta constitui, relacionando o pluralismo cosmológico de Stengers (2007) com o *construccionismo inventivo* de Roy Wagner.

Um contexto é uma parte da experiência – e também algo que nossa experiência constrói; é um ambiente no interior do qual elementos simbólicos se relacionam entre si, e é formado pelo ato de relacioná-los. (...) Não há limites perceptíveis para a quantidade e a extensão dos contextos que podem existir em uma dada cultura. Alguns contextos incluem outros, e fazem deles uma parte de sua articulação; outros podem se inter-relacionar de um modo que não envolve total exclusão ou inclusão (2012, p.111-112).



Justapor experiência e contexto, ambiente e sentido, atravessado por agenciamentos que constituem a própria experiência bem como o contexto experienciado, aproxima-se pois do descentramento cosmológico de Stengers enquanto um programa epistêmico-político de ultrapassar alguns dos grandes divisores da modernidade.

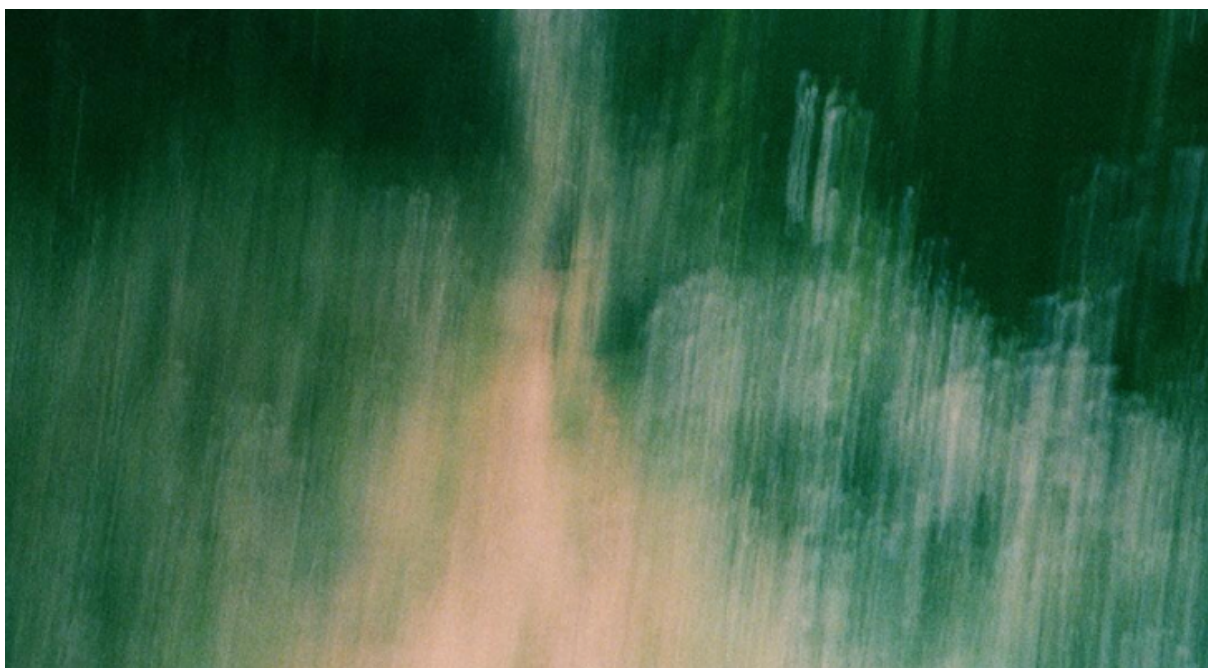


E mais, ao pensar o reverso da relação “contexto-experiência”, Wagner coloca em cheque toda uma semiótica da representação, como diria Deleuze & Guattari: “Não se é jamais significante ou significado, mas sim estratificado.” (1997, p. 107). Onde Deleuze fala de significante e significado poderíamos facilmente convocar as palavras, usadas por Wagner, experiência e contexto. E desse ziguezague entre o *idiota* e os *interstícios* de Stengers, bem como da potente noção de Wagner, da impossibilidade de pensar contexto e experiência de modos unívocos e apartados, intentamos construir nosso campo de análise. Fabricar esse “real” como disse Deleuze, mas ainda, como bem descreve Latour: nossa tarefa é *construir* um social, dado que não há um *social estável* para que “nós” Antropólogos nos desloquemos até lá e descrevamos suas *idiossincrasias*. “Ainda que a maioria dos cientistas sociais

preferam chamar ‘social’ a uma coisa homogênea, é perfeitamente lícito designar com o mesmo vocábulo uma série de *associações* entre elementos heterogêneos” (LATOURE, 2012, p.23). Dito de outro modo, e mais uma vez com Latour (2011): “Il n’y a pas de monde commun. Il n’y en a jamais eu. Le pluralisme est avec nous pour toujours.”

Desse pluralismo é que o campo desenha-se, com linhas fugidias e limites não muito bem definidos, assim adentramos o campo *propriamente dito*, com o propósito de buscar associações que conformam e dão *vida* aos modos de existência das imagens virtuais, da rede e dos actantes. Criando um *socius* a partir da produção desse *imago* imanente. Um *imago-socius* que se configura, segundo nossa inquirição, através de ligações heterogêneas que por sua vez matizam, isso que chamei antes, blocos de *afectos* e *perceptos* (DELEUZE & GUATTARI, 1992). Sobre estes *blocos*, de forma inicial, vamos ao conceito:

O que se conserva, a coisa ou a obra de arte [ou a imagem], é um *bloco de sensações*, isto é, um *composto de perceptos e afectos*. Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou algo das palavras [ou na superfície das imagens], é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte [e a imagem enquanto coisa] é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (1992, p.193-194 – as interferências são minhas).



Ela existe [a imagem-virtual] em si, e age, transbordando um campo de forças que lhe são imanentes. Mais um ponto crucial para essa proposta de uma etnografia das imagens virtuais, e para o conceito, da *imagem coisificada*, enquanto objeto sociotécnico, que tentei delinear ao longo destas páginas. Quanto à citação, mais uma questão, subjacente, mas também de importância conceitual, não trato – com Deleuze & Guattari – de sensações enquanto “emoções” no sentido lato, estaríamos mais próximos da noção, citada acima, de campo de forças como em Nietzsche, ou ainda, do conceito de emoção como em Didi-Huberman: emoção no sentido de movimento, “(...) a emoção é um ‘movimento para fora de si’: ao mesmo tempo ‘em mim’ (mas sendo algo mais profundo que foge à razão) e ‘fora de mim’ (sendo algo que me atravessa completamente para, depois se perder de novo)” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.28).



No entanto, apesar de tantas afirmações, a construção e imersão no campo não foi tão simples ou *fácil* como se parece, com conceitos bem arrumados e supostamente bem distribuídos. Essa *imanência*, tantas vezes aqui convocadas, em seu sentido amplo poderia facilmente ser trocado pela palavra prática e aprendizagem etnográficas em sentido estrito. Para a constituição do campo, entre tantas dificuldades, idas e vindas, só foi possível quando o etnógrafo se colocou em condição de tentar *aprender* e *praticar* junto aos nativos. No

entanto, tal aprendizado e prática nada tem a ver com “ponto de vista do nativo” ou bravatas do gênero:

Num primeiro momento, essa postura conduziu-nos à percepção relativamente comum de que, se as características fundamentais de valores, significados, disposições e técnicas constitutivas dos sistemas de práticas e conhecimentos ganham vida sem a necessidade de verbalização e são arreadas às reflexões conscientes e às exposições narrativas, a inserção pela própria prática nesses sistemas poderia abrir ao antropólogo a oportunidade de estabelecer um contato mais complexo e efetivo com esses universos (SAUTCHUK & SAUTCHUK, 2014, p.576).

No meu caso a questão da *não verbalização* e da ausência de *exposições narrativas* é por demais óbvia, o que interessa aqui não é simplesmente o “uso”; mas os modos de existência das imagens, bem como suas modalidades e sobremaneira *suas* ações. Assim comecei a produzir imagens e usar a linguagem de determinado grupos de nativos, bem como me aproximar por meio de *interações indiretas* que o canal me oferece como: “likes”, “comentários” e uso de “hashtags”.

A partir disso, criei algo como uma “gramática-programa”, menos no sentido de um “descodificador e ordenador semiótico” e mais como um campo operatório. Ao que se segue, a partir da prática *junto* aos nativos, percorrendo seus ambientes, produzindo imagens *com eles*, esse campo operatório foi ficando cada vez mais evidente. Somente quando tomei o *smartphone* à mão e comecei a produzir imagens a partir do campo de forças *do* campo, foi me possível efetivamente *estar* em campo, como bem diz Favret-Saada: quando aceitei ser afetado.

Como se vê, quando um etnógrafo aceita ser afetado, isso não implica identificar-se com o ponto de vista nativo, nem aproveitar-se da experiência de campo para exercitar seu narcisismo. Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer. Pois se o projeto de conhecimento for onipresente, não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível (2005, p.160).

Do campo e das práticas que entrevia e praticava juntos aos nativos foi me possível *imanentizar* a *empiricidade* desse campo tão escorregadio, tão instável e vibrátil; a intenção

foi “(...) caminhar justamente na direção de uma aproximação etnográfica que evitasse reproduzir o contraste entre saber e fazer, intelecto e ação” (SAUTCHUK & SAUTCHUK, 2014, p.576), bem como chegar às singularidades dessa prática que tento apontar na segunda seção desse capítulo. E por fim à vacuidade, o vazio como potência, imagens que não dizem nada e por isso dizem muito. A imagem como um *abgrund* – em termos nietzschianos - e a possibilidade de se pensar uma Antropologia da imagem menor – *mal-dita e mal-vista*, nos termos de Beckett e Deleuze.





### 3.1. EMPIRICIDADES

A antropologia, ciência do sutil, não tem as suas técnicas predeterminadas rigidamente, é necessário inventá-las a cada vez, conforme as próprias características das populações [e coisas] estudadas.

Néstor Perlongher<sup>31</sup>

Lançando em outubro de 2010, por dois engenheiros de software, o brasileiro Mike Krieger e o americano Kevin Systrom, o Instagram - *a priori* – seria um aplicativo de internet, ou um *app* para usarmos a *linguagem nativa*, que *oferece* aos usuários a possibilidade de publicar fotografias, imagens, e mais recentemente vídeos, a partir de um dispositivo móvel (*smartphone*) para uma plataforma no ambiente digital que se *converte* em uma rede social, onde usuários se tornam visíveis para os seguidores (amigos, conhecidos ou outros usuários) em um fluxo considerável de imagens dos mais variados tipos. No site oficial do aplicativo Kevin diz, sobre seu produto: “(...) a community of more than 500 million who capture and share the world's moments on the service.”, por sua vez Mike diz: “ (...) a global community that shares more than 95 million photos every day.”

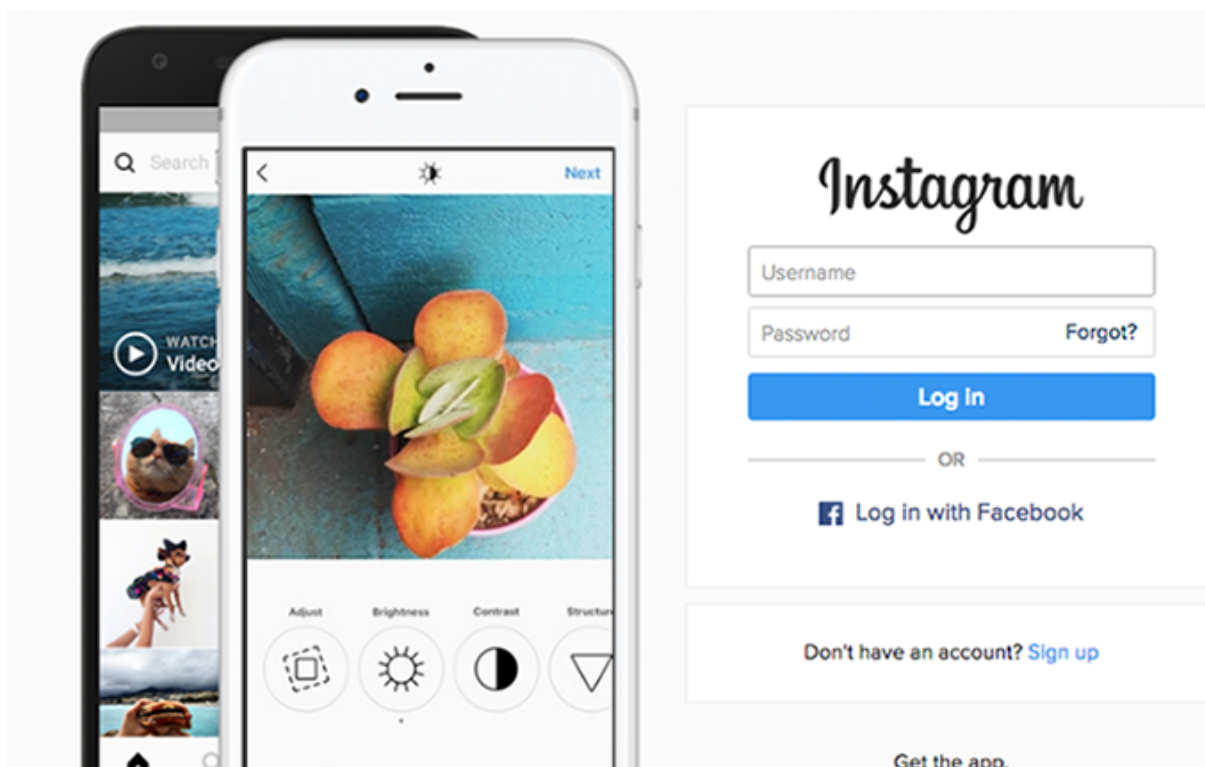
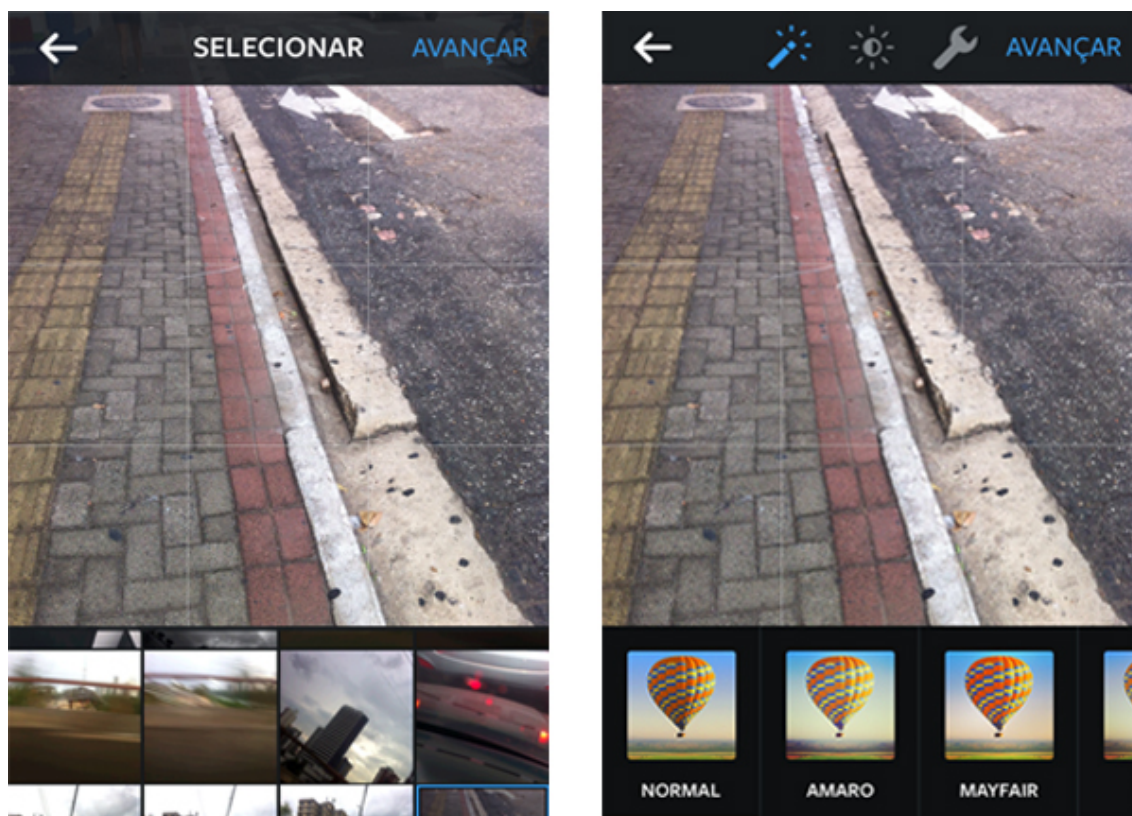


Figura 1 - Tela Inicial do Instagram.

<sup>31</sup> In: PERLONGHER, 2008 – a interferência na citação é minha.

Dessas descrições o que me chama atenção diretamente são as palavras de Kevin que seu produto é um serviço para pessoas *capturarem* e compartilharem *momentos* do mundo, e Mike reforça essa ideia de captura do mundo quando cita que *sua* “comunidade global” compartilha mais de 95 milhões de fotos todos os dias. A pensar sobre muitas das práticas heterogêneas que o aplicativo é *medium*, muitos dos “nativos” operam práticas muito além ou aquém de *capturarem momentos do mundo*.

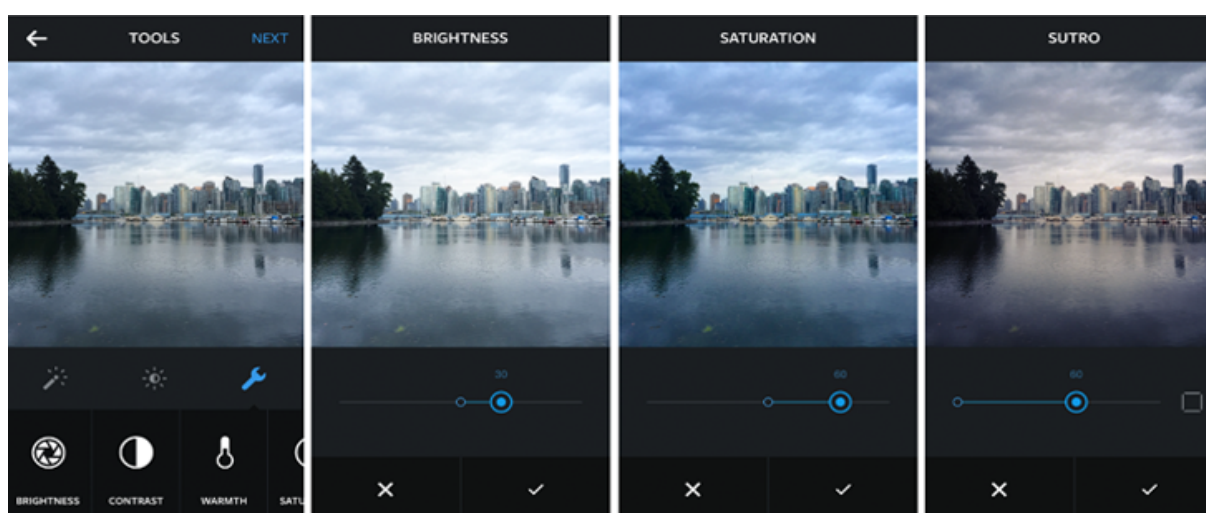


**Figura 2** – “Visor Fotográfico” do Instagram e seus filtros.

Outros ainda, criam seus próprios mundos. “These technologies interact with practices, photographic and beyond, to organize new routines and new ways of being in the world” (FREY, 2012, p.22). Como tento demonstrar, as associações e a rede que tais associações dão existência, criam tudo menos um “reflexo do mundo”. Antes, esse ambiente sociotécnico povoado pelos mais diversos entes, abre possibilidades que muitos de seus engenheiros nem desconfiariam que seus complexos algoritmos poderiam “*fazer-fazer*”. A rede sempre escorrega, como a linguagem e o texto – para uma metáfora sobre usos e resistências - diz-nos Barthes:

O texto contém nele a força de fugir infinitamente da palavra gregária (...), mesmo quando nele ela procura reconstituir-se; ele empurra sempre para mais longe (...) ele empurra para outro lugar, um lugar inclassificável, atópico, por assim dizer, longe dos *topoi* da cultura politizada, ‘esse constrangimento de formar conceitos, espécies, formas, fins, leis... esse mundo de casos idênticos’, de que fala Nietzsche; ele soergue, de modo frágil e transitório (...) (BARTHES, 2012, p.36-37).

Assim como Flusser (2011), que aponta a imagem técnica - a fotografia - como um jogo de permutação entre usuário e máquina em que aquele sempre está em processo de *resistir* aos limites deste, ou em uma *simbiose predatória*. O autor usa uma excelente metáfora para tal, uma espécie de “metafísica da predação na relação produtor-aparelho”; para ele produzir fotografias: “(...) é gesto caçador no qual aparelho e fotógrafo se confundem, para formar unidade funcional inseparável.” (p.56). Ou ainda, poderíamos dizer, um jogo de esticar as possibilidades da máquina, *fazer elas fazerem outras coisas*: “Aparelho é brinquedo e não instrumento e no sentido tradicional. E o homem que manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais *homo faber*, mas *homo ludens*. E tal homem não brinca *com* seu brinquedo, mas *contra* ele” (p.43).



**Figura 3** – Componentes para edição de imagens no Instagram.

Um aspecto característico do Instagram, e talvez um fator que o diferencia radicalmente de outros aplicativos e redes sociais de compartilhamentos de imagens, são os vários filtros da plataforma com os quais usuários podem realizar processos de pós-produção

das imagens logo após o “clique”. Uma ação já conectada a outra: produção e pós-produção imbricados no mesmo processo. Tal pós-produção além de ter como agentes os filtros, também é habitada por actantes para “edição de imagens”; a exemplos de softwares profissionais para edição fotográfica, como o software Adobe Photoshop<sup>32</sup>, em que é possível alterar brilho, contraste, iluminação, saturação e mais uma infinidade de outras possibilidades de *edição/transformação* da imagem *original*.

Uma série de actantes que agem como “componentes” que fazem, ou “fazem-fazer”, a imagem desdobrar-se nas mais variadas maneiras e entrar em uma espiral e um *dever-imagem* sem começo nem fim. Tais imagens podem ser alteradas, quase que *ad infinitum* – da fotografia como imagem do mundo, à imagem-virtual como mundo da imagem, arriscaria. Alguns identificam esse processo como “imagem-síntese”, em um primeiro momento, me parece que entre essa série de ações, conceitos, agentes que atravessam tais imagens, uma síntese definitivamente, me parece uma noção equivocada. Aqui, no lugar de uma síntese, seria preferível dizer uma imagem-multiplicidade, imagem-multidão; povoada e atravessada pelos mais diversos agenciamentos.

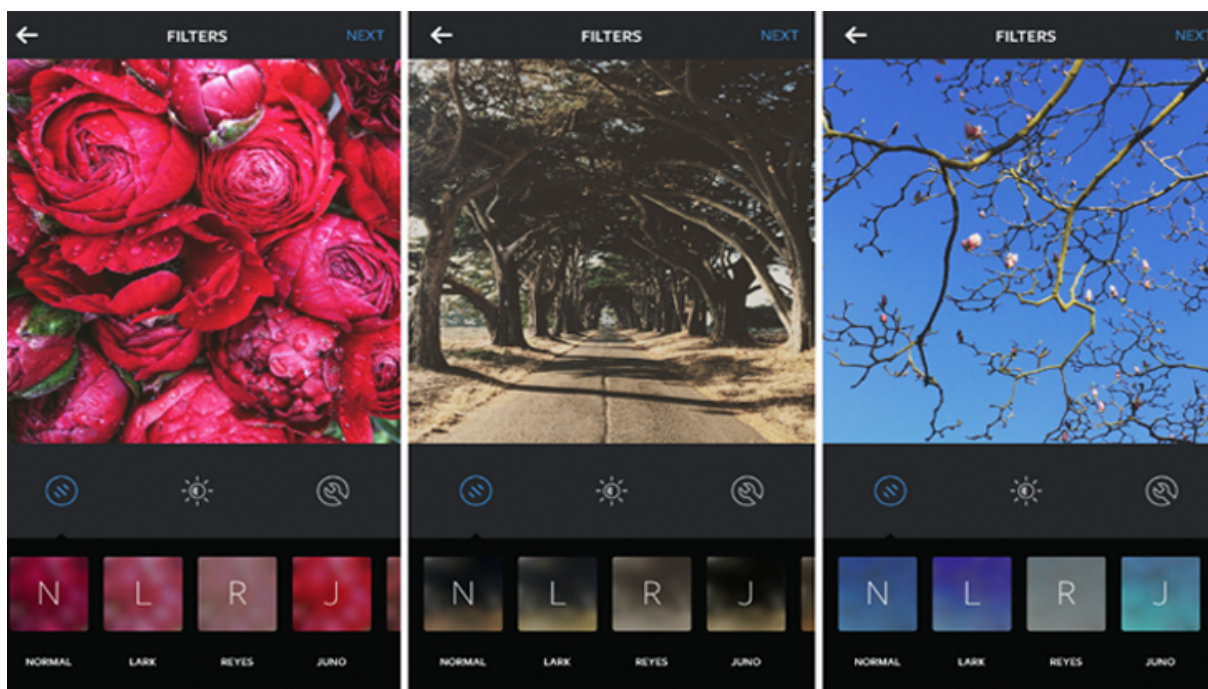
Os filtros como entes técnicos agem diretamente no aspecto e *carne* da imagem, podendo deixar uma imagem que *era* em um primeiro momento cheia de cores em uma imagem em preto e branco com contrastes bem acentuados, um chiaroscuro a lá Rembrandt. Além de transformar esta que poderia ser uma fotografia de um pôr do sol, em uma imagem noturna – o anacronismo e o atravessamento do tempo é uma questão importante aqui, detalharemos mais adiante.

Ou ainda, uma fotografia de uma rua cheia de carros em pleno centro de uma metrópole contemporânea pode, através desse campo operatório entre actantes técnicos, quase-humanos e quase-objetos, adquirir o aspecto de uma imagem completamente ininteligível. Por exemplo, uma imagem que capture o movimento dos carros, estoure iluminação, tenha uma camada de filtros inseridos, divergirá completamente daquela imagem que aparecia no visor do *smartphone* no primeiro momento, se desconectando do *instante representacional* e se transformado em uma imagem mais próxima das imagens artísticas, por exemplo. Como os traços velozes em uma pintura de Marinetti ou os traços desfigurantes de um *certo* expressionismo abstrato.

---

<sup>32</sup> Adobe Photoshop é um software para edição de imagens, bem como criação de imagens. O software é propriedade da empresa Adobe Systems Incorporated. Para mais informações: < <http://www.adobe.com/br/products/photoshop.html> >

E mais, uma imagem fotográfica produzida em pleno século XXI, pode ficar, com a ação dos entes técnicos supracitados, similar – esteticamente – ao modo de fotografias antigas.



**Figura 4** – Filtros para imagens.

Por exemplo, com uma estética *vintage*, tão comum na década de 1960, ou ainda daquele tipo de imagem fotográfica produzida pelos praticantes da lomografia:

Inspirados pela características singulares de uma curiosa câmera russa, a Lomo Kompakt Automat, ou LC-A, os lomógrafos originais visualizaram um estilo radicalmente diferente de fotografia analógica que envolvia a eliminação total de regras da fotografia convencional. Pelo contrário, eles adotaram o conceito de ignorar o visor da câmera e disparar da altura da cintura, tirando fotos com ângulos impossíveis e perspectivas inimagináveis, celebrando a incerteza da experimentação, clicando sem parar. Nos anos seguintes ao seu surgimento, a lomografia foi se tornando mais do que uma simples abordagem diferente de fotografar; virou também um estilo de vida, um jeito novo de enxergar e interagir com o mundo, a adoção do acaso, da coincidência e da surpresa da beleza da vida... (WEERASETAHAKUL, 2014, p.11).

Alguns desses aspectos da prática da lomografia, e sua “ontologia” da imagem fotográfica como o acaso, a coincidência, por conseguinte esse agenciamento de enxergar e *ser/estar* a partir da lógica do experimento, no limite lembramos dos experimentos dadaístas ou ainda dos *ready-made* de Duchamp que influenciaram sobremaneira não apenas os usos do Instagram mas a sua própria produção. Os *instantes do mundo* que seus engenheiros pretendem que os usuários publiquem no aplicativo, bem como seus filtros com aspecto de fotografias instantâneas e antigas – seja aquelas produzidas pelas lendárias *pinholes*<sup>33</sup> ou ainda pela prática lomográfica que celebra a imagem fotográfica a partir de novos ângulos, novas perspectivas, ou seja, toda uma *práxis* de produção imagética divergente do avanço, crescente a partir dos anos 90, da fotografia enquanto objeto de arte, por sua vez concomitante com o surgimento das câmeras fotográficas de “alta resolução”, ou seja, de uma fidedignidade do “real” cada vez maior, assim esses objetos prometem – em seus slogans – um “real” da imagem mais “real” que o “real experienciado” – mais nítido, mais colorido, mais definido.



**Figura 5** – Exemplo de fotografias produzidas a partir da “técnica” da lomografia<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Uma câmara estenopeica ou câmara pinhole é uma máquina fotográfica sem lente. A designação tem por base o inglês, pin-hole, "buraco de alfinete" e é usada para referir a fotografia estenopeica. Este tipo de fotografia é uma prática econômica e simples pois utiliza uma caixa qualquer em que a luz não penetre. A existência de um pequeno furo (do grego stenós, estreito) é o que em português permite designar este tipo de fotografia por fotografia estenopeica. Disponível em: < [https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2mera\\_pinhole](https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2mera_pinhole) >. Visualizado em: 27/08/16.

<sup>34</sup> Imagens de autoria do fotógrafo italiano Cosimo Caruso. Disponível em: < <http://www.lomography.com.br/homes/cosimocaruso> >

Nikon, gigante do mundo da produção de câmeras fotográficas tem como slogan: “At the heart of the image”; coração da imagem, curioso slogan para uma empresa que produz câmeras fotográficas, diria, em resumo: o coração de uma imagem, se é que podemos dizer algo sobre isso, é a própria imagem enquanto coisa, enquanto agenciamento, enquanto fluxo: fluxos de todos tipos, modos, perspectivas e agências. “Os imbróglis e as redes que não possuíam um lugar possuem agora todo o espaço. São eles que é preciso representar, é em torno deles que se reúne, de agora em diante, o Parlamento das coisas. ‘A pedra rejeita pelos construtores tornou-se a pedra angular’” (LATOURE, 1994, p.142).



Figura 6 – Logotipo do Instagram, em uma de suas primeiras versões.

Ao que segue, essa influência da lomografia, como um agenciamento no desenvolvimento do Instagram e suas ferramentas, é notável em alguns filtros, além do nome do aplicativo que conecta a ideia de instantaneidade e do grão – característica de fotografias analógicas e/ou em “baixa” resolução em que é possível visualizar pontos na imagem, chamados de grão – além disso, e não menos importante, a primeira versão do logotipo do

aplicativo simula as famosas câmeras polaroid<sup>35</sup> em que a imagem era “revelada” logo após o clique do usuário. Ou seja, no mesmo *instante*.



Figura 7 – Câmera Polaroid.

Mais uma vez fica evidente que a ligação entre a prática da lomografia e o surgimento do Instagram mantém uma associação bastante nítida – para usar um termo fotográfico. Assim como a ideia de reinvenção: o aplicativo trás para o mundo digital o *modo* de produzir imagens que já era praticado pelos entusiastas da lomografia, bem como pelo uso das câmeras instantâneas desde a década de 1940. Conectando esses primeiros nós, a rede cujo aplicativo é efeito, dentre tantos outros nós possíveis que poderíamos rastrear para abrir essa caixa preta<sup>36</sup>, sinaliza uma conexão atemporal entre vários pontos heterogêneos – como é comum, quando seguimos redes sociotécnicas –, também tem como agente a velocidade da produção de informação da internet, e o intenso uso de redes sociais em todo o mundo, principalmente pela difusão dos *smartphones*, o que torna as associações entre os quase-humanos e quase-objetos

---

<sup>35</sup> A Polaroid Corporation tornou-se mundialmente conhecida em 1948 devido ao surgimento da primeira câmera instantânea criada por Edwin H. Land. Em 1986 derrotou a concorrente Kodak em uma batalha de patentes e forçou sua saída do mercado de câmeras instantâneas. Disponível em: < [https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2mera\\_instant%C3%A2nea](https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2mera_instant%C3%A2nea) >. Visualizado em: 27/08/16.

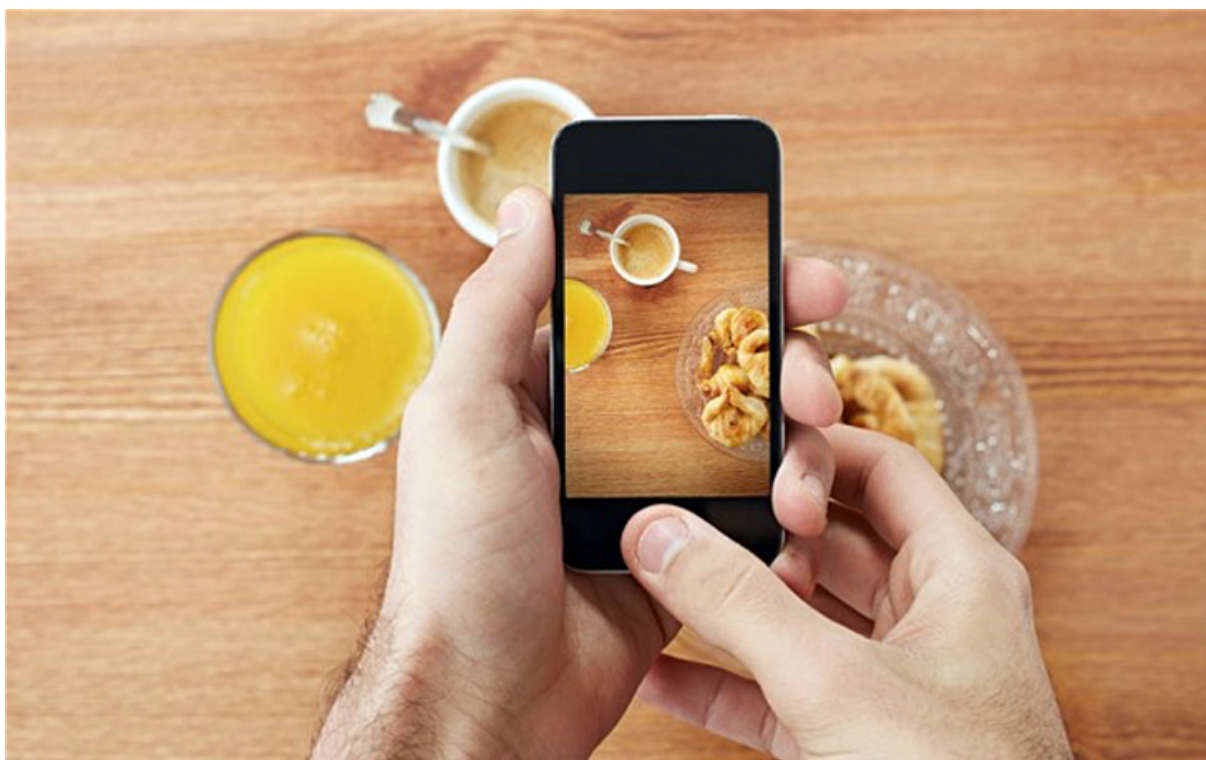
<sup>36</sup> Tarefa que apesar de *ensaiada* não é o objetivo no momento. Antes de proceder a um exame detalhado do funcionamento do aplicativo, me detenho nos usos e na prática da produção de imagens.



cada vez mais intensas no que se refere ao ambiente digital de forma geral. Agora carregamos a “internet” no bolso.

Mobility, multi-functionality, and always-on internet connectivity are the defining features of the smartphone and the emergent ‘mobile web’. As opposed to desktop and laptop computers, whose names denote their place-centeredness, smartphones tend to reside on one’s person, being hand-held and pocketable. (...) It takes very little effort and minimal disruption to capture a moment or surreptitiously angle the camera for a shot when a subject presents itself, even in the midst of other daily activities that take place through the phone. This constant personal tie to one’s mobile device and its wider social ubiquity is hard to exaggerate: for at least one third of smartphone users worldwide, the device is with them and being used to access the internet from the moment they wake in bed in the morning, to the time they lay in bed preparing to sleep at night (...) (FREY, 2012, p.23).

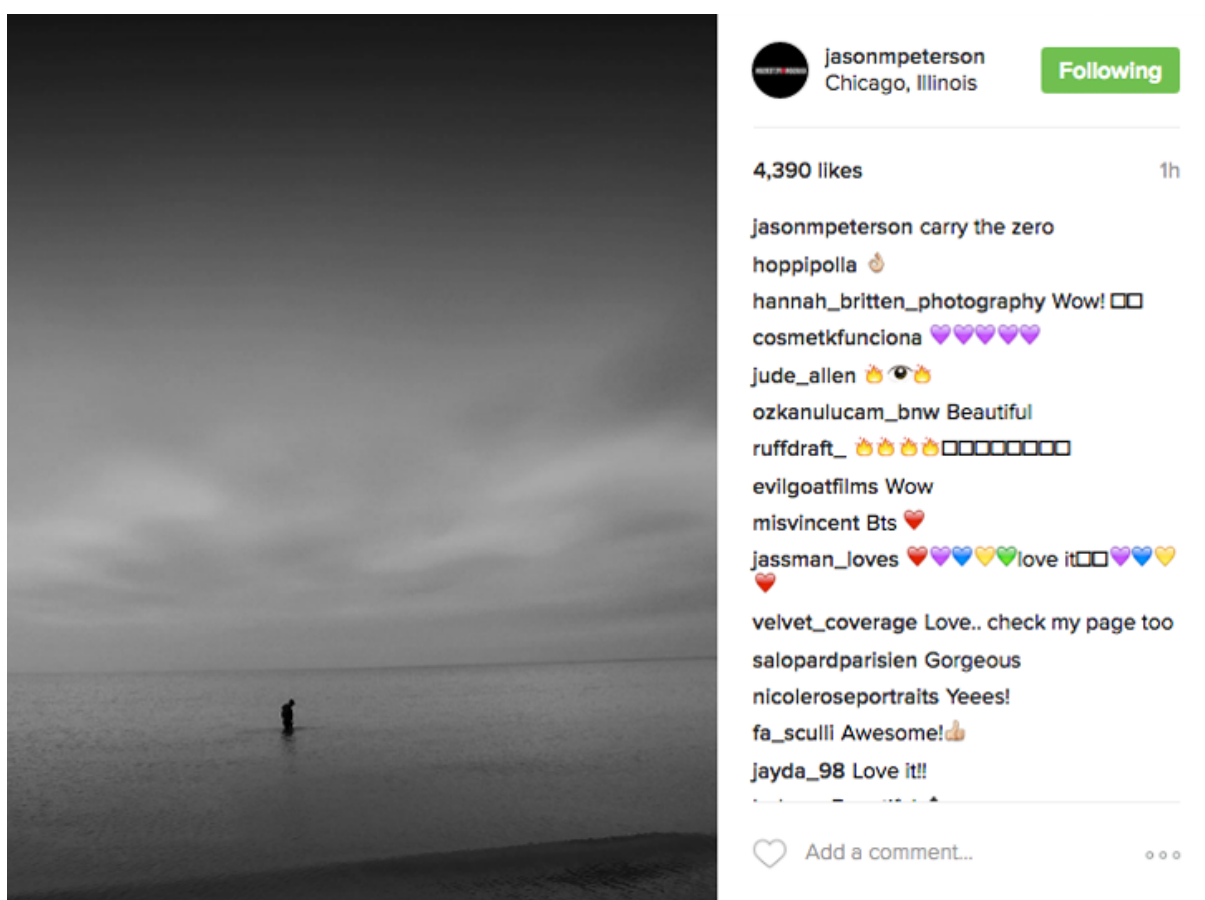
Conversamos com amigos em outros países, dentro do ônibus, publicamos fotos durante uma viagem de avião, marcamos encontros, temos acesso a imensas bibliotecas, museus virtuais, tradutores, e mais um número infindável de *lugares* e *coisas* à distância de nossos dedos.



**Figura 9** – A tactibilidade e o duplo do mundo, através da tela de um *smartphone*.

Do mundo do “olhar” como na era da mídia massiva, entramos no mundo da taticidade, os dedos acessam o mundo tão rapidamente quanto um piscar de olhos – era da taticidade digital.

Quanto ao uso propriamente dito do aplicativo, os usuários podem *classificar* as publicações de outros, a partir de suas *preferências*, usando um botão em formato de coração que indica que este “curtiu” tal publicação, bem como tecer comentários sobre as mesmas.



**Figura 9** – Exemplo de uma publicação sem o uso de hashtags e com grande quantidade de comentários. Lado superior direito aparece “avatar” e o nome do usuário bem como sua localização. Abaixo a quantidade usuários que curtiram a publicação bem como a quanto tempo fora publicada. Logo abaixo, novamente o nome do usuário e o título/legenda da imagem “carry the zero”.

As imagens são acompanhadas por títulos curtos, como legendas, e “hashtags<sup>37</sup>”. Estas últimas funcionam como um dispositivo de busca, mas também indicam contexto, tema ou

<sup>37</sup> Tags são palavras-chave (relevantes) ou termos associados a uma informação, tópico ou discussão que se deseja indexar de forma explícita no aplicativo Twitter, e também adicionado ao Facebook, Google+ ou Instagram. Hashtags são compostas pela palavra-chave do assunto antecedida pelo símbolo cerquilha (#). As hashtags viram hiperlinks dentro da rede, indexáveis pelos mecanismos de busca. Sendo assim, outros usuários

assunto da publicação; funcionam como indicadores, mas também como conexões possíveis entre “usuários” que navegam através dessas “hashtags” – que são *links* e funcionam ao modo de nossas bibliotecas, identificam tipos, modos; e por fim traçam associações que, talvez, não seriam possíveis de outro modo; “(...) não há nem correspondência, nem lacuna, nem sequer dois domínios ontológicos distintos, mas um fenômeno inteiramente diverso: referência circulante (...)” (LATOURE, 2001, p.39).



Figura 10 – Perfil de usuário no Instagram

---

podem clicar nas hashtags para ter acesso a todos que participaram da discussão. Disponível em: < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hashtag> >. Visualizado em 26/09/16.

Para o uso do aplicativo o primeiro passo é fazer o *download* do mesmo, a depender do sistema que o *smartphone* acompanha: iOS (Apple), Android (Google) e Windows Phone (Microsoft Windows). Para cada sistema há uma modalidade específica de acesso a uma loja de aplicativos, como é comum no ecossistema dos telefones inteligentes, e assim ter acesso ao Instagram que é um aplicativo gratuito. Depois dessa operação, de acesso à loja de aplicativos e realizado o *download*, é necessário um cadastro para acesso ao ambiente do Instagram, cadastro este que solicita um *login* (nome de usuário) e uma senha, além da possibilidade de postar uma foto como uma imagem do perfil (avatar) no aplicativo, bem como uma pequena descrição e outros itens para a “criação” de um perfil no aplicativo.

Na página anterior (fig. 10) temos o exemplo de um perfil – ou página de “usuário” – no Instagram. Nesta é possível visualizar:

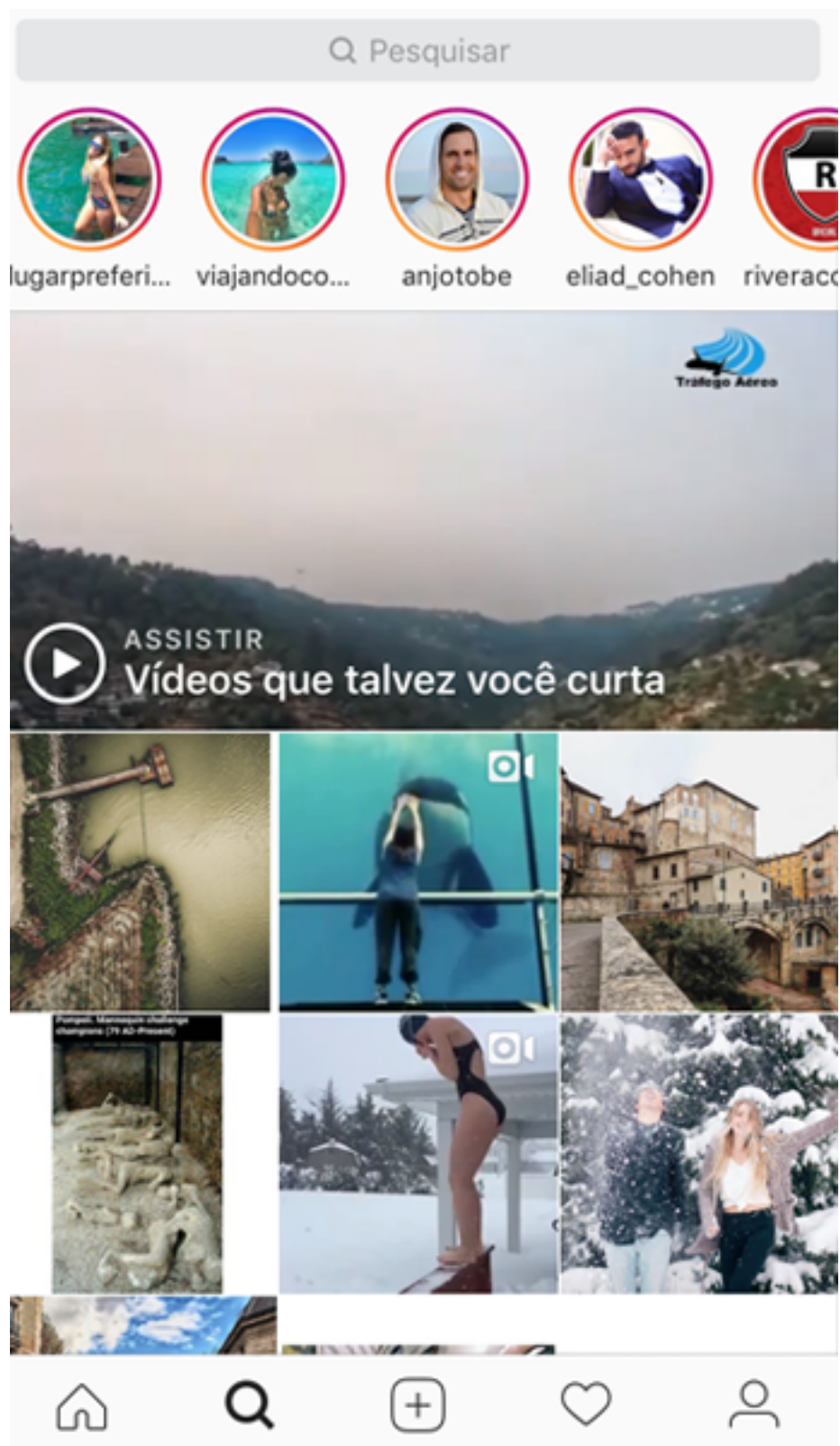
1. Canto superior esquerdo: Imagem do “usuário”. Com nome, não necessariamente o nome do indivíduo, e uma descrição logo abaixo da imagem.
2. Canto superior direito: Em sequência da esquerda para direita, número de publicações (entre vídeos e imagens), quantidade de seguidores (“usuários” que acompanham as publicações destes – e formam as “redes” entre quase-humanos) e por último a quantidade de “usuários” que o perfil em questão segue. Ou seja, você pode “seguir” um “usuário” mas não sem ser “seguido” por ele. Aqui as conexões entre “usuários” não segue a regra de outras redes sociais que classificam essas conexões como “amizade”, ou seja, a conexão pode ou não ser unilateral. Logo abaixo dos números, temos um outro botão “editar perfil”, função que cada “usuário” pode ativar a qualquer momento para modificar as características de seu perfil no ambiente.
3. Ícones ao centro: Logo abaixo da descrição e das informações sobre o “usuário”, há uma série de quatro ícones. Da esquerda para direita: Primeiro e segundo ícone apenas alternam o modo de visualizar as publicações, o primeiro no formato que consta na figura – como um mosaico – e o segundo no formato de uma lista. O terceiro ícone no formato de um “pin” de localização refere-se à possibilidade do usuário de marcar os lugares, reais ou fictícios, onde suas publicações foram produzidas, construindo assim uma “grande mapa de imagens”, algo entre a vigilância e um atlas de suas imagens em relação aos agenciamentos territoriais.

Por fim, o quarto ícone, com formato de “identificação” enumera publicações de outros “usuários” que marca o “seu perfil” na publicação, esta funcionalidade serve tanto para uma imagem com muitas pessoas que são marcadas para “darem existência” a estas dentro da rede, bem como para as famigeradas publicações de lojas e empresas que marcam “usuários” para mostrar seus produtos.



Figura 11 – Feed do Instagram<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> No alto da imagem do *feed* há dois ícones. Ícone do lado esquerdo: dispositivo para capturar momentos (fotografias ou vídeos) que se auto-apagam em 24h, chamado “Instagram Stories” (no âmbito desse trabalho não trataremos dessa “funcionalidade”). Ícone do lado direito, que também consta logo abaixo de cada publicação,



**Figura 12** – Ferramenta de busca do Instagram.

apresenta mais uma “funcionalidade” o envio de mensagens privadas para outros “usuários” – mensagens estas em qualquer formato (vídeo, fotografia, texto).



Figura 13 – Listagem de “usuários” que curtiram determinada publicação.

4. Ícones abaixo das imagens: Abaixo das publicações, na parte inferior da figura, é possível notar mais quatro ícones. O primeiro deles refere-se ao um botão para o “usuário” retornar ao seu *feed*<sup>39</sup> (quando este encontra-se navegando pela rede), a navegação nesse espaço de forma vertical, com os dedos o “usuário” vai visualizando as publicações. O segundo botão, em formato de lupa (figura 12), funciona como um mecanismo de busca: aqui o “usuário” pode buscar outros “usuários”, hashtags, palavras, termos, bem como ir direto à um perfil pré-determinado, por sua vez, também é mostrado uma série de publicações que o aplicativo sugere como publicações que interessariam<sup>40</sup> ao “usuário”. O terceiro ícone, ao centro, é um botão que dá acesso ao dispositivo fotográfico, como listado na figura 2, para a publicações no ambiente – a partir desse ponto o “usuário” é direcionado para o “campo operatório” de edição/transformação da imagem e sua posterior publicação em seu perfil de “usuário”. O quarto ícone, em formato de “coração”, é um botão que tem duas “funções” – *a priori*<sup>41</sup>. Primeiro (fig. 13), aba com o título “você”, possibilita visualizar que outros “usuários” curtiram *suas* publicações. E segundo (fig. 14), aba com título “seguindo”, possibilita ao “usuário” ver entre os “usuários” da sua “rede” as publicações que estes estão “curtindo”. Aqui a associação e os fluxos se dão à mostra, bem como as conexões e os nós da rede que sempre tendem ao movimento incessante, levando cada “usuário” para vários pontos da rede. Assim, uma estabilização do tipo “definição de comportamento” ou uma exegese da “prática do nativo” é uma categorização

---

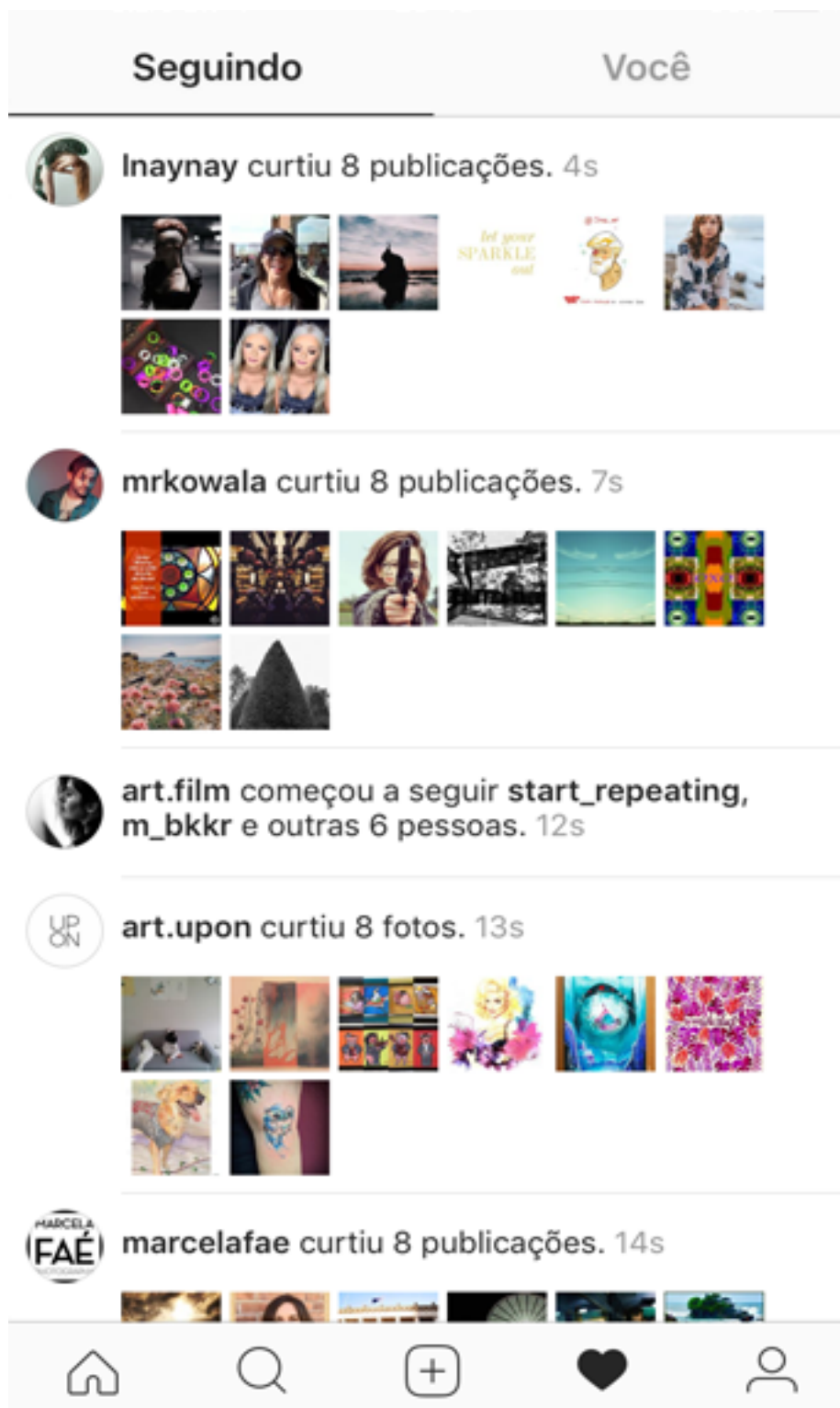
<sup>39</sup> *Feed* é o *local* de navegação primária no Instagram. Primeira tela que é visualizada quando entra-se no aplicativo, quando se é “usuário”, nessa página é possível ver as *suas* publicações e dos “usuários” que se segue. Ver figura 11.

<sup>40</sup> Essas publicações que aparecem como “você pode gostar”, também aparece como publicações que tiveram muitos “curtidas” e publicações de “famosos” em geral. Quanto ao primeiro item, “você pode gostar”, prática bastante difundida na internet de modo geral baseia-se no “rastreamento” das práticas do “usuário”, através de algoritmos sofisticados de “vigilância” tendo como objetivo (segundo eles) mostrar o que interessa à determinado usuário. Um exemplo, mais simples, é quando entramos na Amazon e para cada livro que visualizamos, o site mostra opções com o argumento “você também pode gostar disso” ou “pessoas que compraram isso, também levava isso”. No Facebook, acontece de forma similar com as informações que aparecem em nossos *feeds* e na propagandas que nos mostram. Em resumo, além do problema ético da vigilância, temos o problema político de estarmos sendo inseridos em “bolhas” de não-alteridade – esses sites e aplicativos se esforçam para nos mostrar “mais do mesmo”.

<sup>41</sup> Os termos usos, funcionalidades e correlatos são usados entre aspas, ou ainda, com o termo “*a priori*” dado que a circulação das imagens e coisas pelo Instagram podem, na grande maioria das vezes, serem ressignificadas pelos nativos. Uma funcionalidade com determinado fim, criado pelos engenheiros do aplicativo, na maioria das vezes acabam sendo ressignificados por variadas táticas de uso. Algo bem comum, digamos, com os aparatos técnicos de modo geral, principalmente ao levar em conta suas “associações”, “redes” e “actantes”, por conseguinte a “esfera circulante” desses movimentos incessantes e descontínuos.



que escapa a todo momento. A circulação entre quase-objetos e quase-humanos formam um grande rizoma, sem começo, nem fim; tão somente um ininterrupto fluxo entre actantes, práticas e modos de *ser/estar* no ambiente.

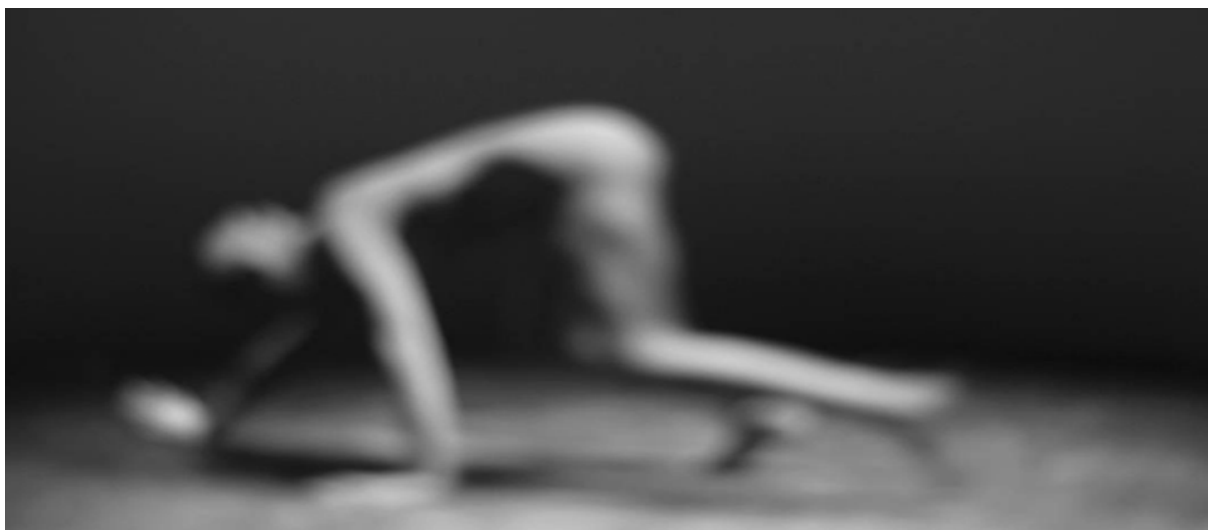


**Figura 14** – Listagem das publicações que os “usuários” de *sua* rede “curtiram”.

Ao que se segue, tentaremos *atravessar/trespassar* o campo para percorrer os modos de existência, as redes, a circulação das imagens sociotécnicas; seus devires e multiplicidades, estas como:

Todas as multiplicidades são planas, uma vez que elas preenchem, ocupam, todas as suas dimensões,: falar-se-á então de um plano de consistência das multiplicidades, se bem que este plano seja de dimensões crescentes segundo o número de conexões que estabelecem nele. As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização (...) (D&G, 1995, p.25).

Enredar-se na circulação heterogênea, nessas multiplicidades planas, ou ainda, uma ontologia achatada, “(...) avoiding essentialist and typological thinking in all realms of reality are basic requirements in the [for the] construction (...)” (DELANDA, 2002 p.44) que torna possível interpelar as singularidades dessa prática, esse “faz-fazer”, a partir de um tríptico ético, estético e ontológico. Para tanto evoco Roy Wagner, em sua inquietante reversibilidade, virada reflexiva radical em que, para o qual: “Uma ‘Antropologia’ que jamais ultrapasse os limiares de suas próprias convenções, que desdenhe investir sua imaginação num mundo de experiência, sempre haverá de permanecer mais uma ideologia do que uma ciência” (WAGNER, 2012, p.41). Não que a “carteirada” de “fazer ciência” ou não, seja importante aqui, mais relevante seria a tentativa, sempre em movimento, de ultrapassar limiares e investir em uma inventividade da experiência do etnografar.



### 3.2. SINGULARIDADES

Seria o caso, antes, de um profundo desejo, de uma tendência a projetar nas coisas, na realidade, no futuro e até no céu, uma imagem de si mesmo e dos outros suficientemente intensa para que *ela viva sua própria vida*: imagem sempre retomada, remendada, e que não para de crescer ao longo do caminho até tornar fabulosa.

Gilles Deleuze<sup>42</sup>

Singular, não no caso de uma auto-referência incólume, mas como emanações de uma potencia anônima, amorfa, asignificante; menos uma entidade e mais um feixe de luz que atravessa o espaço. Algo que foge, que escorrega, que escapa, pois abre se fechando, fecha se abrindo. A rede quando a percorremos, suas linhas e nós se multiplicam, nos enredam, apagam dualidades, racham estabilidades. Latour diz algo parecido, sobre a teoria ator-rede, “É assim nessa completa *reversibilidade* – um ator não é nada mais que uma rede, exceto que uma rede é nada mais que atores – que reside a principal originalidade desta teoria” (2013, p.26). Por sua vez, Agamben, chamaria de uma “singularidade qualquer”:

O Qualquer que está aqui em relação não toma, de fato, a singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum (a um conceito, por exemplo: o ser vermelho, francês, muçulmano), mas apenas no sei ser *tal qual é*. Com isso, a singularidade se desvincula do falso dilema que obriga o conhecimento a escolher entre a inefabilidade do indivíduo e a inteligibilidade do universal (AGAMBEN, 2013, p.10).

Singularidade - *qualqueridade* - nem individual, nem universal. Nos parece que esse falso dilema como evocado por Agamben é um dos atravessamentos possíveis para explicitar quanto ao campo operatório em questão. E, com Deleuze, diria: “A singularidade é essencialmente pré-individual, não-pessoal, aconceitual. Ela é completamente indiferente ao individual e ao coletivo, ao pessoal e ao impessoal, ao particular e ao geral (...)” (2011, p.55).

Como fica claro, na seção anterior, quanto mais avançamos na *entrada* nas propriedades do aplicativo mais a rede de actantes fica à mostra e qualquer noção de auto-

---

<sup>42</sup> In: DELEUZE, 1997.

referência se perde pela evanescência dos seus limites e margens. Importante ressaltar que a descrição daquelas propriedades, um pouco exaustiva, tenta demonstrar como entes e associações percorrem e definem os agenciamentos maquínicos subjacentes. Ao desmontar-demonstrar as propriedades básicas, que aqui chamarei de primeira instância, do aplicativo: como criar um perfil, os elementos que compõem um perfil de “usuário”, modos de navegação, interações, tive como objetivo evocar essa primeira camada de ações para assim adentrar à questão que trouxe-me até aqui, que seja, a problemática diante das imagens virtuais que operariam em uma lógica que escapa ao determinante esquema do significante-significado. Por conseguinte, da possibilidade de um “campo operatório” para tal empresa a partir de um série de componentes (aqui abro um pouco da minha caixa preta) que, nos termos de Deleuze & Guattari (1992), criam um plano de composição-imanência em torno da função-conceito da imagem enquanto *coisa*, por conseguinte enquanto objeto sociotécnico como efeito de uma rede povoada pelos variados entes. Da imagem menos “imagem de que” e mais “imagem com que” estaria frente à uma possibilidade de uma *outra* Antropologia da Imagem.

Para tanto, depois dessa prévia explanação meio poética, meio filosófica, meio ziguezagueante demais, tendo em vista que nos aproximamos da *coisa* (deixemos Kant de lado, por um momento) – talvez esse ziguezague sejam modos de se aproximar da opacidade dessas imagens, ou ainda, da linguagem em seu limite, como Borges e seus objetos fantasmáticos, Warburg e suas constelações<sup>43</sup>, ou ainda, Beckett<sup>44</sup> e a linguagem esburacada.

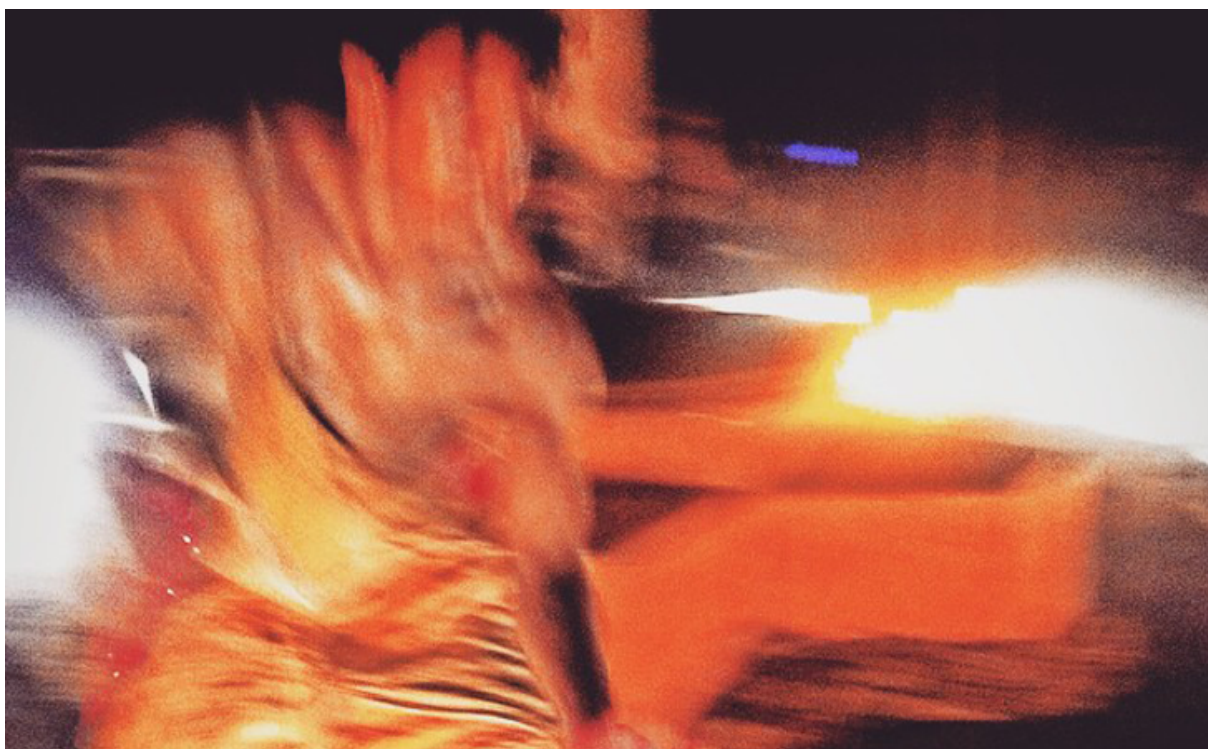
Ao que segue, a proposta de pensar etnograficamente essas imagens, procedi a partir do desenho de dois mapas, a partir de suas linhas de errância – epistêmicas, semióticas e afetivas – para assim seguir linhas, rastros e fluxos no/através do campo. Referenciando que o “campo” aqui teria mais uma função explanatória, de uma primeira aproximação a *este* regime imagético heterogêneo, ao modo de um “estudo de caso”, do que talvez de uma etnografia em seus termos formais ou formalistas.

---

<sup>43</sup> Sobre a relação dos objetos fantasmáticos de Borges e sua relação com as constelações de Warburg, ver: a fala de Hernán Ulm. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=wA2QJC8KIIIE&t=5668s> >

<sup>44</sup> Sobre Beckett e a linguagem “esburacada”, ver: DELEUZE (1997) e BLANCHOT (2013).

## Mapa 1: Linhas de Invenção



**Figura 15** – Prática Observante [01].

Prossigo nessa forma esquisita, de mapeamentos, seguindo Deleuze & Guattari que nos convoca a um exercício de desmontar a lógica tautológica e teleológica do *conhecer* ao mundo, tema tão caro à Antropologia, mas seguiria Clastres quando este diz que os Antropólogos não deram “muita bola” para a maquinaria conceitual de Deleuze & Guattari e que esta movimentaria muitos conceitos e práticas do fazer antropológico. Mas vamos à prática do mapa, trata-se de:

Escrever a  $n$ ,  $n-1$ , escrever por intermédio de *slogans*: faça rizoma e não raiz, nunca plante! Não semeie, pique! Não seja nem uno nem múltiplo, seja multiplicidades! Faça a linha e nunca o ponto! A velocidade transforma o ponto em linha! Seja rápido, mesmo parado! Linha de chance, jogo de cintura, linha de fuga. Nunca suscite um General em você! Nunca idéias justas, justo uma idéia (Godard). Tenha idéias curtas. Faça mapas, nunca fotos nem desenhos (1995, p.48).

Escrever a n-1, ou seja, negando universais, fazer rizoma - proliferar redes e multiplicidades -, seguir a velocidade da linha, mesmo parado. Aqui, coloco Deleuze, Guattari e Godard em um devir-imagem: “nunca imagens justas, justo uma imagem”. E, são essas ideias curtas que nos fazem traçar esses mapas, sempre contingentes, sempre relacionais – o mundo como inscrição (LATOURE, 2001).

No tocante às linhas de invenção, reporto-me ao grande trabalho de Roy Wagner que nos diz:

De fato, poderíamos dizer que um antropólogo “inventa” a cultura que ele acredita estar estudando, que a relação – por consistir em seus próprios atos e experiências – é mais “real” do que as coisas que ela “relaciona”. No entanto, essa explicação somente se justifica se compreendemos a invenção como um processo que ocorre de forma objetiva, por meio de observação e aprendizado, e não como uma espécie de livre fantasia (WAGNER, 2012, p.42-43).

Inventar a “cultura” nada mais seria, seguindo Wagner, do que a possibilidade de despotencializar qualquer tipo de “discurso pronto” sobre esses outros modos de existências que atravessam o fazer do antropólogo: “(...) antes de ser sujeito ou objeto, é a expressão de um mundo possível.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.17).



**Figura 15** – Prática Observante [02].

Esse primeiro mapa trata-se dos modos que tracei possibilidades para criar alguma inteligibilidade, da perspectiva de uma antropologia da imagem, quando da imersão no campo. Uma das primeiras linhas de invenção que traceja esse mapa refere-se ao conceito Wagneriano de “inventividade criativa” em sentido lato. Dado minha condição de nativo do campo, pois estou inserido no ambiente etnografado desde longa data e o que me levou a colocar tais práticas a partir de um problema antropológico, foi essa mesma vivência, sob o prisma de uma reflexividade semiótica, discursiva e generalizada. Dito de outro modo: “olhei para o espelho e o reflexo nada me disse – como as cidades de Calvino, citadas anteriormente. Assim prossegui esse exercício exaustivo de *encontrar* e *desenhar* um “campo operatório”, mas antes eu precisava *entrar* em campo de outra maneira, ou seja, precisava “inventar” aquela cultura – em termos Wagneriano. Assim, as primeiras linhas desse mapa foram observar exaustivamente as práticas, os modos, os discursos dos mais variados “nativos” a fim de determinar até onde iria a pesquisa. Para tal, muitas possibilidades foram experimentadas, muitos cadernos de campo foram rabiscados (e jogados fora), para que alguma coisa começasse a “vibrar”, e isso se deu no momento (como citei antes) em que me deixei ser afetado. Afetado como nos diz, mais uma vez, Favret-Saada, mas também como nos disse alguns séculos atrás a ética spinozista. Ao ser afetado, várias linhas começaram a se compor como um tear, uma rede, daí que ao esticar um desses fios e “vibrá-lo” de outra maneira o campo tomou várias perspectivas até então não percebidas. A primeira delas: é notável no campo que os nativos de modo geral, poderiam ser divididos em duas categorias ideais, bem ao modo weberiano, de um lado um grupo que publica imagens de seu cotidiano, seu almoço, o carro novo, a festa de aniversário, a ida ao trabalho bem como “retrata” os mínimos passos de suas vidas, como um diário imagético que dá uma outra *espessura* a essas imagens, bem como à noção de privado/público<sup>45</sup> – a partir dos agenciamentos sociotécnicos do ambiente. Para esse grupo ideal coleí a etiqueta (bem ao modo artesanal e sumamente como categoria analítico e ideal) de “paranóicos” – sem a *psicopatologização* que a palavra carrega.

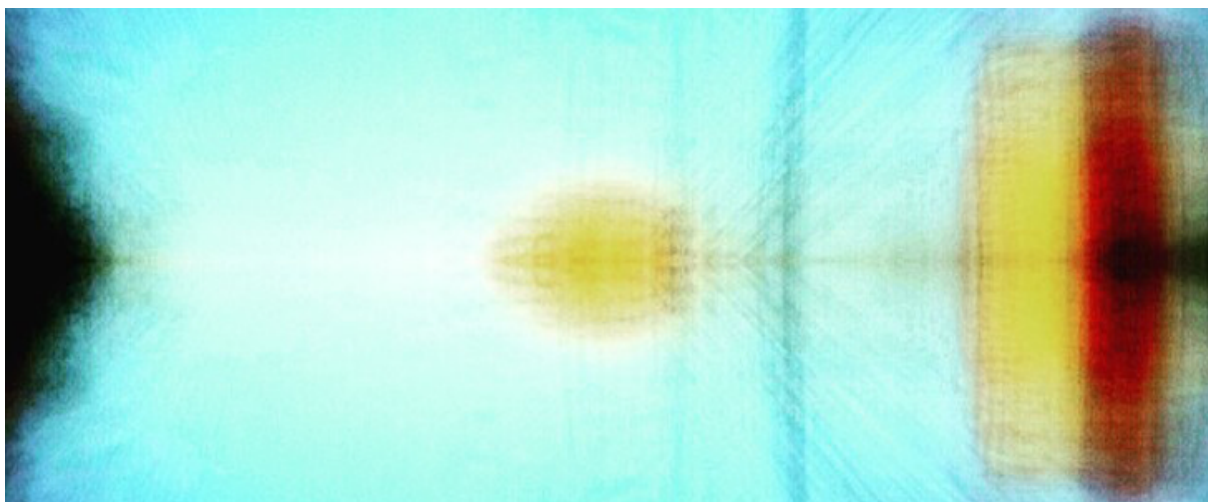
Vibrando um pouco mais essas linhas, ou esticando mais os fios, identifiquei – também de modo ideal e analítico - um outro grupo de nativos que publicavam imagens que de forma embaraçosa fugiam da prática de “retratação” da vida cotidiana. Esse segundo grupo, me pareceu em um primeiro momento produzir imagens “borradas”, “manchadas”,

---

<sup>45</sup> Seria exaustivo, e pouco produtivo, adentrar as discussões sobre as fronteiras esfera pública e privada no ambiente digital. Há uma grande bibliografia sobre o tema e de resto, essa discussão pouco interessa neste trabalho.

“amorfas” e que portanto estariam, ou seriam, mais próximos de imagens artísticas. No entanto, e não gratuitamente, identificar essa prática como “arte”, ou não, me dizia pouco; estaria reduzindo práticas e modos heterogêneos de “ver/pensar” uma imagem a uma categoria tão abrangente quanto confusa, dispersa e universalizante. Como percebi, com o tempo de imersão e rastreando os modos como esses nativos produziam, praticavam e faziam circular essa imageria “*não referencial*”, reduzir todo esse modo de existência das imagens a uma análise figurativa ou não figurativa, pictórica ou icônica era soterrar toda essa heterogeneidade potencial.

Me debruçar mais detalhadamente sobre essas imagens, e seus nativos-produtores, essas imagens *estranhas* que escapavam da simples “representação”, “figuração” e de uma “significação” *a priori*, fazia com que os “referentes” se comportassem de outros modos - outras velocidades, outras intensidades - nas séries (significante x significado) como diz-nos Deleuze (2011) sobre a produção do “sentido”. A esse grupo, chamei-os “esquizofrênicos” - a fuga de sua produção imagética me lembrava o personagem do *esquizo* que embaralha os códigos, que faz vacilar o corte entre o mundo das coisas e o mundo das palavras, dito de forma mais direta, do significante e dos significado.



**Figura 16** – Prática Observante [03]

Assim, ao me deparar com essa prática, foi-me como uma intensidade que “esburacou” muitas das certezas que tinha sobre o campo e aqui que o “ser afetado” ocorreu. Cada vez que ficava diante dessas imagens estranhas, esquisitas eu me perguntava: “o que isso quer dizer?”; “por que esses nativos produzem esses trechos esquisitos?”, e, por fim, como conjugou duas práticas tão díspares dentro do mesmo bojo? Não era possível acionar os



mesmos métodos, muito menos a mesma carga epistêmica, portanto política, para me debruçar sobre esse grupos ideais – de práticas completamente divergentes. Por fim, essa divergência era notável não apenas nas imagens, mas também em todos os outros componentes que compõem a imagem publicada no Instagram, a saber: títulos, hashtags e localização.

Portanto, em uma tentativa de não naturalizar as práticas, escolhi ou fui escolhido por essas intensidades indizíveis que me atravessavam em um compósito de afecções, encontros intensivos em que o “dizer” falhava: “É preciso que algo seja insuportável no fato de ser percebido” (DELEUZE, 1997, p.36). Como o Marco Polo de Italo Calvino – citado em páginas anteriores – eu não tinha o que dizer dessas imagens “esquizofrênicas”. Esse não dito, ou *mal-dito/mal-visto*, da imageria praticada por esse segundo grupo de nativos - lembremos mais uma vez, o nome grupo aqui ainda é apenas uma categoria analítica – era uma condição de possibilidade, para experienciar esse mundo intensivo de imagens que nada dizia, criar experimentações com outras lógicas, outros modos de visibilidades, no limite um *La pensée autrement*, como disse-nos Foucault, em páginas admiráveis sobre a obra e o pensamento de Maurice Blanchot: “(...) pensamento que se mantém fora de qualquer subjetividade para dele fazer surgir os limites como vindos do exterior” (FOUCAULT, 2001, p.222). Outramentos, como em Bernardo Soares - um dos tantos que povoaram aquele que conhecemos como Fernando Pessoa - além e aquém do humano, do significante, do sujeito e do sentido. Aqui a questão seria de fabricar o real e não de responder a ele, mais uma vez, seguindo Deleuze.

Ao que segue, o mapa traçado - as linhas percorridas no trabalho de campo - tentou escapar de qualquer hermenêutica interpretativa, ou ainda, de uma semiose *fácil* em torno de um *simbólico*. O real a ser criado, era de outra ordem que não do dizível, assim, como citei no início do capítulo esse mapeamento me levou a praticar *junto* aos nativos, atravessado por essas intensidades diante da imageria do campo, fiz aquilo que chamei de prática observante.

O que nós chamamos de *enunciados maquínicos* são esses efeitos de máquina que definem a consistência onde entram as matérias de expressão. Tais efeitos podem ser muito diversos, mas eles jamais são simbólicos ou imaginários, eles sempre têm um valor real de passagem e de alternância (D&G, 2012, p.112).

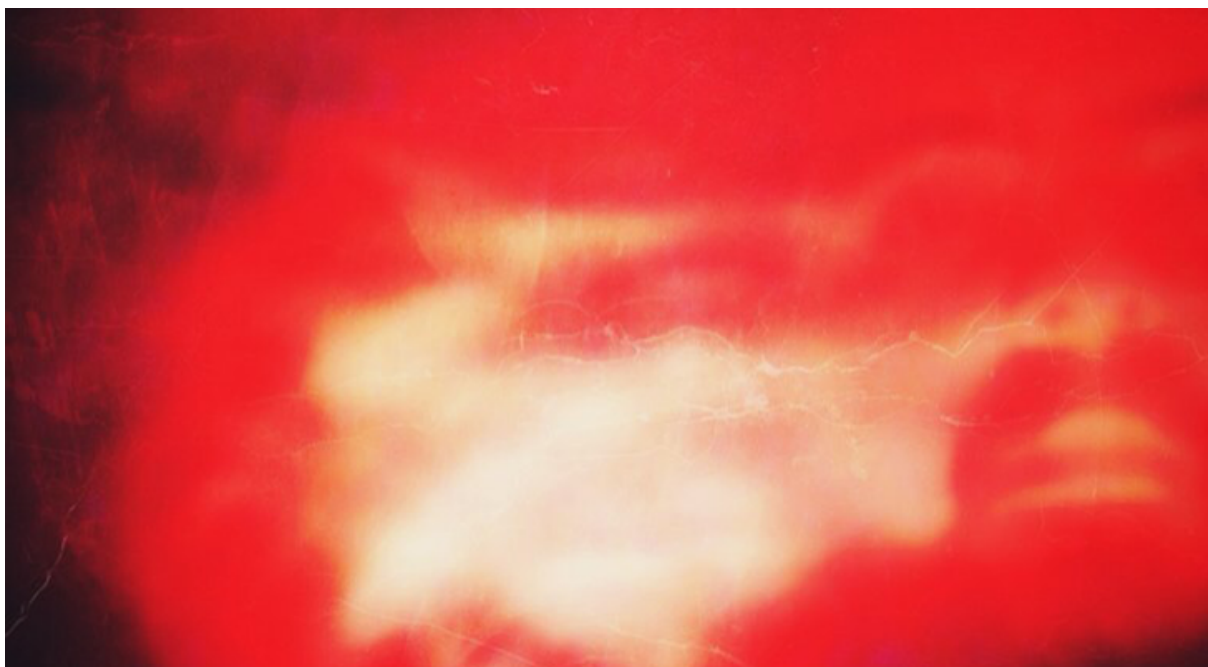
No entanto, para tal, não estabeleci nenhuma “comunicação” no sentido estrito do termo, ou seja, não me coloquei como o etnólogo que no campo apreende práticas nativas através de um

*ensino* mediado por um mestre em determinada prática. Procedi, talvez, através desses *enunciados maquínicos* onde a matéria expressiva faz-se possível e visível, como passagens e alternâncias. A prática aqui se deu nessa esfera da potência de afetar e ser afetado (SPINOZA, 2013), por recorrências, intensidades - *blocos de afectos e perceptos*. Ao me permitir ser afetado no campo, rumei ao “canto das sereias”, ou para uma metáfora etnológica: tomei o “cipó” e dancei o ritual com os deuses dos *meus* nativos. Aqui, nesse momento de “pura intensidade”, o campo se “abriu” ao modo de um véu que estivera a encobrir minha visão, das práticas e dos modos de existência que eu rastreava, antes sem *sucesso* algum. Ao seguir essas linhas intensivas “sem olhar para trás”, foi possível praticar *com* os nativos e perceber que essas imagens, antes de qualquer coisa, são compósitos, são blocos, objetos sociotécnicos carregados e atravessados pelos mais variados fluxos produtivos. São “imagens com”, e não “imagens de” – não referem-se à representar algum objeto-coisa, são o próprio objeto-coisa. Como diz Els Lagrou, em seu estudo sobre a arte ameríndia: “(...) funcionalidade e contemplação se tornam inseparáveis, resultando a eficácia estética da capacidade de uma imagem agir sobre e, deste modo, criar e transformar o mundo.” (2009, p.105). Não simulam, ou retratam, ou ainda, tentam representar o mundo, elas criam mundos.



**Figura 17** – Prática Observante [04].

Para tanto, a prática observante – procedendo a partir daqueles enunciados maquínicos – se deu nessa ordem do não dito. De um primeiro momento de observação exaustiva, percorrendo como se criavam os agrupamentos e como estes eram atravessados e atravessam fluxos e códigos maquinais, comecei a perceber detalhes nas imagens, bem como nas legendas e sobremaneira no uso de hashtags. Através destas consegui rastrear como esses nativos se enredavam entre suas produções, entres seus mundos. No entanto, nessa deriva ficou óbvio que uma observação que assim procedesse seria de impossível rastreamento, ou seja, seria impossível uma etnografia de todas essas imagens. A partir daí desenhei o campo a partir de minha própria condição de nativo e *praticante*. Ou seja, o campo foi convertido na minha rede imediata, os nativos que eu seguia, que publicavam suas imagens em *meu feed*.



**Figura 18** – Prática Observante [05].

Apesar de parecer restritivo, esse corte da rede em favor de uma tradução possível era inscrito como em uma mapa, que tem seus limites sempre confrontados; dito de outro modo, organicamente a rede ora crescia ora diminuía. Com meu interesse por determinadas práticas, imagens e nativos, sempre me enredava em novos volteios, mas sempre tendo em vista o limite do meu próprio *lugar*. Tais volteios aconteciam de diversas maneiras, por exemplo, eu clicava em uma hashtag que interessasse naquele momento, esta por sua vez me levava ao número gigantesco de imagens, dessas eu interagia com algumas delas – comentando ou dando *like* – o que por sua vez criava uma cadeia de reciprocidade. Quase como um jogo de

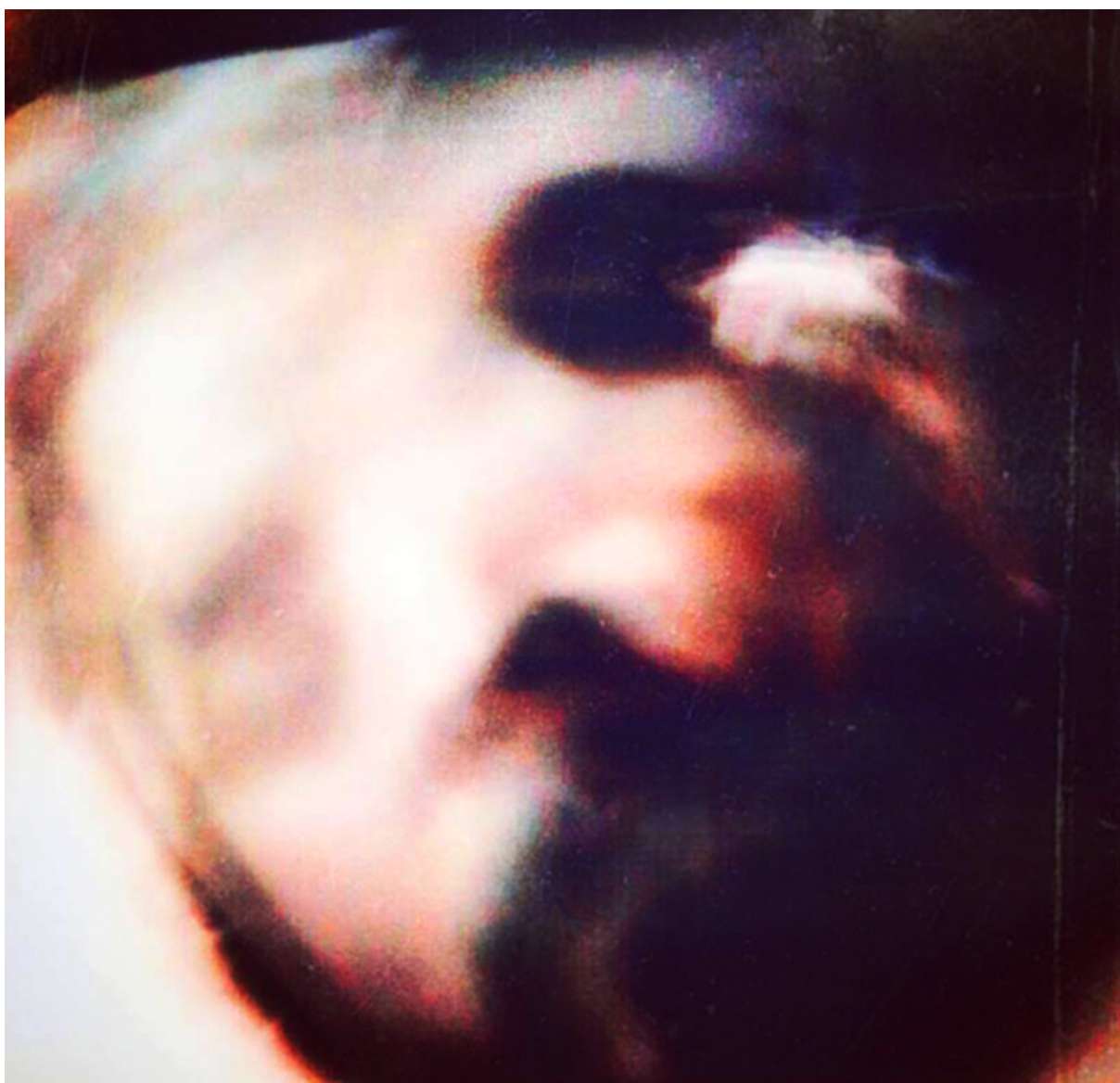
busca de pertencimento, procurava essas imagens que me interessavam e as observava, interagia com elas, bem como “lia” o nativo – sua descrição, nome de usuário, país, etc. Assim esse mapeamento, tinha sempre suas linhas em movimento, ao mesmo tempo que supostamente *ancorada* em um “nó” que era o meu próprio perfil no ambiente e aqueles que eu *seguia*.

Com esse mapa em mãos, ou nos dedos, continuei a produzir *com* os nativos, tentando perceber nuances, modos, sempre tendo em vista esse “enunciado maquinico”, essa ausência de comunicação direta, ou ainda, do uso de questionários, entrevistas e outras técnicas de pesquisa usada no campo das ciências sociais. Tentei assim, como esboço na introdução, não distinguir teoria/campo, objeto/sujeito, figura/fundo; com a observação, a prática, as imagens e o texto funcionando como uma máquina, meio-humana, meio-coisa; me pareceu que fazer de outro modo seria permitir que o fantasma entrasse pela janela. Assim, com o avançar da prática observante, a rede cresceu ainda mais, principalmente de nativos que produziam imagens que *me interessavam*. Na prática da participação observante, os nativos vieram “até mim”, e eu não precisei rastrear tanto, mas muito mais *praticar, produzir, criar e interagir* com os nativos através e pelas próprias imagens – um agenciamento coletivo de enunciação que deriva em um agenciamento maquinico, diria com Deleuze & Guattari (1995a, 1995b).



**Figura 19** – Prática Observante [06].

Dito de outro modo, as imagens foram não apenas “objeto”, mas entraram em devires moleculares: “quase-sujeito”, “quase-humanos”, “quase-língua”, “quase-palavra”. Aglomerados de entes sociotécnicos, mas sobretudo se tornaram a um só tempo - como uma fita de Moebius - “teoria” e “prática”. A imagem que persegui e que afetara, se converteu no *conhecimento nativo* que eu buscava – aqui a referência ao *pensamento selvagem* de Lévi-Strauss (2012) é implícita, e explícita a referência a Viveiros de Castro, “É preciso tirar todas as consequências da ideia de que as sociedades e as culturas que são objeto de pesquisa antropológica influenciam, (...) coproduzem as teorias sobre a sociedade e a cultura formuladas a partir dessas pesquisas. (2015, p.22); bem como é explícita a referência à noção de “choque cultural” que nos diz Roy Wagner (2012).



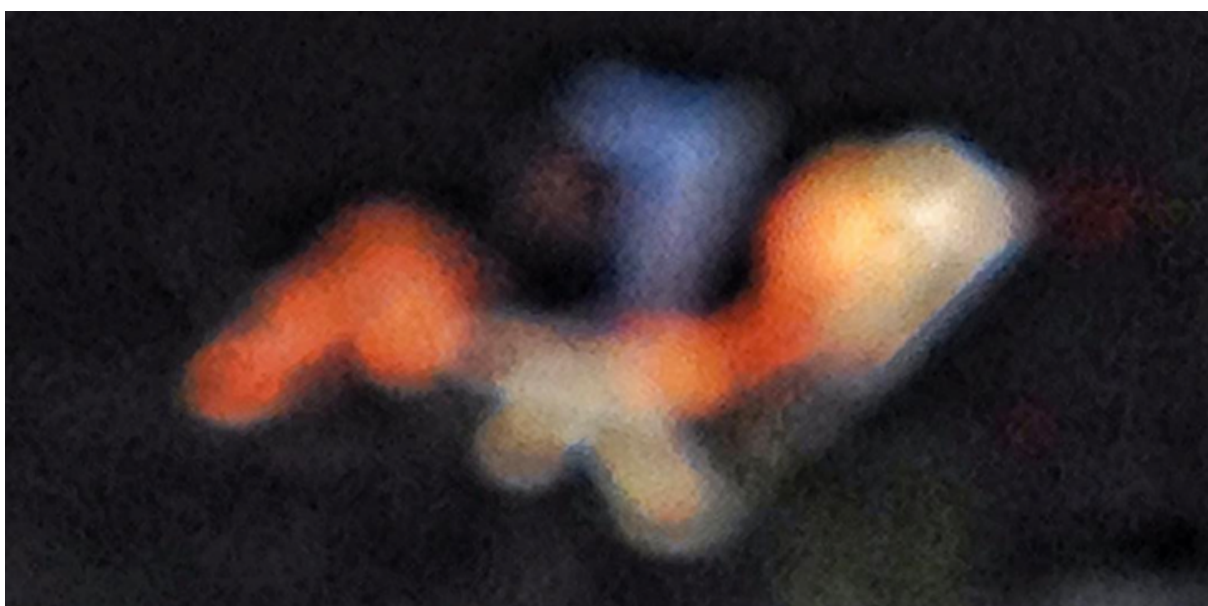
**Figura 20** – Prática Observante [07].

## Mapa 2: Linhas de Significação

A imagem como conhecimento nativo, assim pontuo o que de mais *singular* pude trazer do campo, esse movimento de afecção operado a partir disso que chamei de participação observante. A imagem como um *moto* de intensidades, *afectos* e *perceptos* que como um composto é um ponto por onde linhas e fluxos atravessam, lugar de passagem, lugar de intensidades, a exemplo do platô:

Um platô está sempre no meio, nem início, nem fim. Um rizoma é feito de platôs. Gregory Bateson serve-se da “platô” para designar algo muito especial: um região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior (D&G, 1995a, p.44).

Vibrando sobre elas mesmas, essas imagem dobradas em si (como esse texto, barroco por demais, na teórica e na fuga) seriam como essa região contínua de intensidades, evitando orientações, direções, finalidades e, por conseguinte, evitando o aparelho (sempre em vias de ter suas roldanas e parafusos a funcionar contranatura) - produtor de verdade, e de sentido, como diz Preciado: “Eles dizem representação. Nós dizemos experimentação. Eles dizem identidade. Nós dizemos multidão. (...) Eles dizem poder. Nós dizemos potência. Eles dizem integração. Nós dizemos código aberto (...)” (2013, s/p).



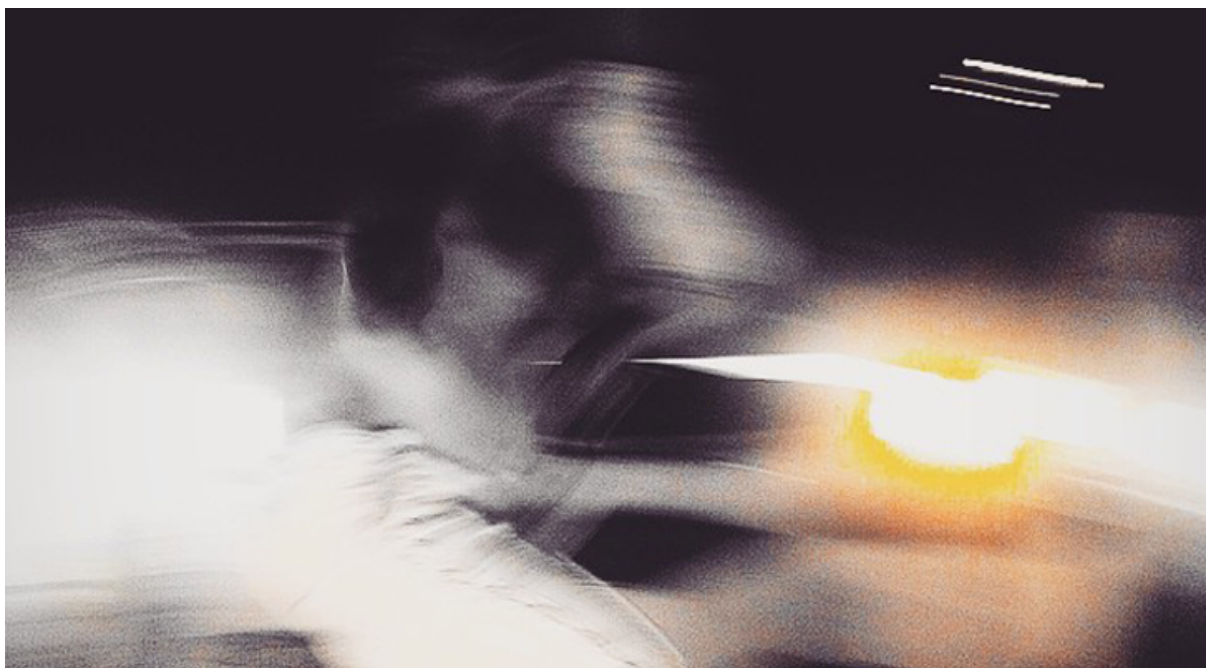
Ou, ainda, região que desloca ou desliza a ordenação dos enunciados, o saber/poder, seguindo Foucault, afim de:

(...) restituir os enunciados à sua pura dispersão; para analisa-los em uma exterioridade sem dúvida paradoxal, já que não remete a nenhuma forma adversa de interioridade; para considerá-los em sua descontinuidade, sem ter de relacioná-los, por um desses deslocamentos que os põem fora de circuito e os tornam inessenciais, a uma abertura ou diferença mais fundamental; para *apreender sua própria irrupção* (...) (2013, p.148-149 – grifos são meus).



**Figura 21** – Prática Observante [08].

*Apreender essa irrupção* e a dispersão das imagens, como cito no tópico anterior. Apreender, analisar e para tanto fabricar, produzir, “fazer-fazer” *com* e *através* do *conhecimento nativo*, ao modo do etnólogo simétrico que trabalha *com* o pensamento indígena e não *sobre* – em todos os sentidos do termo, principalmente no que se refere à lógica do poder. “Enquanto a lógica dos conceitos discursivos se propõe limitar muito bem seus objetos, a lógica das intensidades, ou eco-lógica, leva em conta apenas o movimento, a intensidade dos processos evolutivos.” (GUATTARI, 1990). E, para lembramos, tal conhecimento se constitui aqui, atravessado por uma lógica de *afectos e perceptos*, pensamento enquanto ação, movimento enquanto prática, fluxos enquanto (trans)codificações – uma vibração contínua e intensiva, ou dito de outro modo, conhecimento no limite de uma (in)certa linguagem (STRATHERN, 1999 – a interferência é minha).



**Figura 22** – Prática Observante [09].

Ainda sobre esse *conhecimento/aprendizagem* várias das imagens que compõem essa seção e a anterior, explicitam a minha *produção-prática observante* – essas assinaladas com o título “prática observante” – como é possível perceber a partir da observação que deriva na prática, por sua vez em um campo operatório possível, o exercício aqui foi de fato *o exagero*, nenhum intento de *mimetizar* as práticas nativas ou *tornar-me* um deles. Antes *perambular, um vagabundear* (no termos de Deleuze) nesse *lugar* de fronteira, nesse platô de indeterminações e que apenas, e tão somente esse composto aprendizado/prática, sob essa lógica das intensidades, tornou possível. Como bem nos adverte Wagner, lugar de total “devir” dado que antes de inventar a cultura analisada, o antropólogo analisa a “sua” e assim a perde, ou deixa esvair (para ser menos dramático), logo fica nesse *entre* – *locus* de pura intensidade e que o antropólogo enquanto agente dobra suas próprias maquininhas de representar, *adentra* outros mundos, outros *possíveis* lhe invadem como flechas, ranhuras de enunciação, um atravessamento psíquico em que a diferença-diferenciante e inquietante atropela suas *maquininhas de representar* como diria Artaud. E, como a bailarina de Nietzsche, dança-se com outros modos de subjetivação, significação e, sobremaneira para o nosso caso, outras modulações semióticas, outras visualidades, outras imagens, outros mundos.

Mais uma vez lembro Weber, que dizia que seu *fazer* enquanto cientista social era o de exagerar. E com Deleuze diria que a experimentação, e não a interpretação refém de um



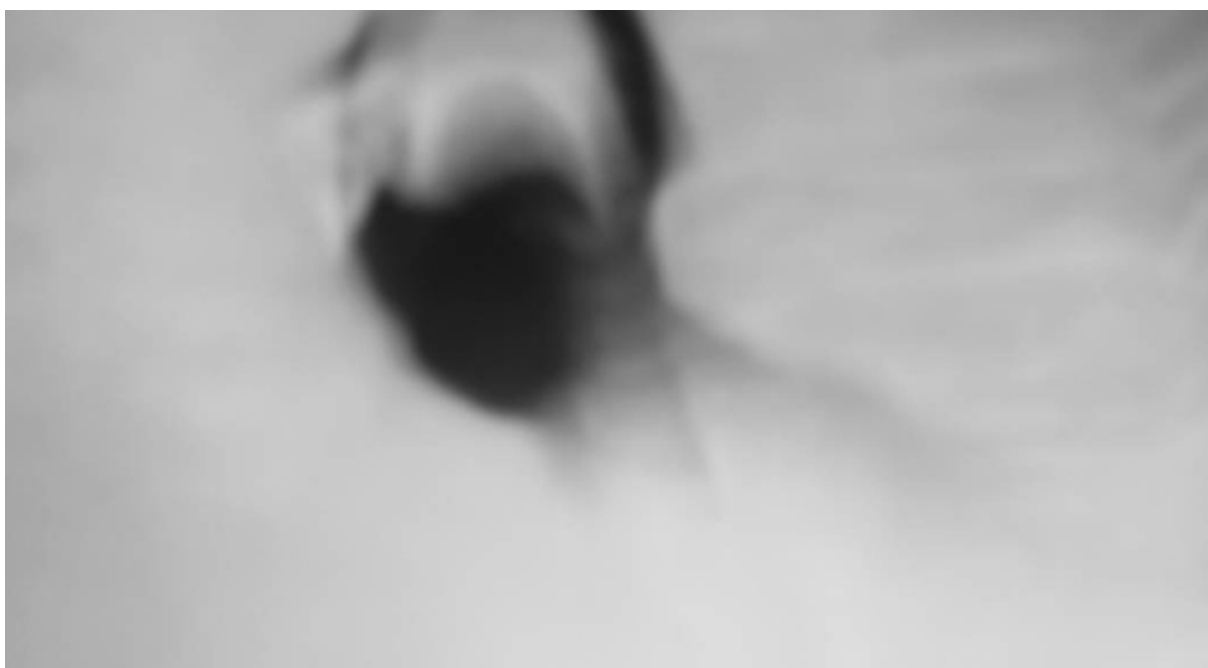
significante estável e imóvel, torna possível *acessar* essas *coisas estranhas* que povoam e criam mundos e modos de subjetivação-significação. Por sua vez, o que devém disto tudo seria a fórmula *básica* da etnografia, a saber: o encontro e a experiência de campo. Mas, em linhas de uma simetria generalizada e radical, com doses de um empirismo a lá Deleuze em sua leitura sobre Hume, não se trata de sujeito, objeto, teoria, ou prática; no limite eu diria, não se trata de linguagem em seu sentido de ordenação e classificação do mundo, mas de um zigzague, essas as zonas de indeterminações, proliferação *a-significante*, ou ainda, práticas e modos de existência que escapam da clausura ocidental. Há, ao que parece, mais mundos, mais “gente” e mais coisas que supõem nosso ocidêntico – na feliz noção cunhada por Laymert Garcia dos Santos (2015).



**Figura 23** – Prática Observante [10].

Assim, essas imagens que chamei, talvez por ausência de um termo melhor, de imagem-coisa, ou ainda, de imagem *enquanto* um objeto sociotécnico em sua opacidade, transparecem, paradoxalmente, outras modalidades de *pensar* a imageria, não apenas essa que também chamei imagem-virtual. E sobre estas, vale tentar dizer mais algumas palavras. Enquanto encarnam um “real” possível *através* e *com* as “máquinas de virtualização” - como o *smartphone*, a câmera digital, o projetor do cinema, telas de computadores e todo um ecossistema digital que habitam nossa “vida contemporânea”, cada vez mais intrincadas em

plurais redes sociotécnicas - estas também carregam em seu *cerne uma* “ontologia variável” (LATOURE, 1994), não apenas novos modos de visualidade e percepção, ou ainda, como apenas um “novo nome para velhas práticas”, dado que produzir imagens é quase que um fato *in natura* disso que chamamos “humanos”, das pinturas rupestres à fotografia, as imagens sempre povoaram nossos mundos, vários deles – ocidentais e não ocidentais – e a tentativa de *falar* delas remonta a Platão e seus simulacros, passando por Benjamin e suas reflexões sobre a imagem técnica e o cinema, bem como, mais recente pelo potente trabalho de Flusser e sua filosofia da fotografia. Isso sem falar de uma toda tradição francesa e alemã nos estudos da arte, da fotografia e das imagens de modo geral – fato que nos debruçamos, um pouco, no segundo capítulo desse texto. E para não esquecermos, uma “tradição” que vai da história da arte, enquanto história da imagem como os trabalhos *avant la lettre* de Aby Warburg, *ultrapassando* o idealismo alemão, que encarna/encarnou em nomes, como Georges Didi-Huberman e tantos outros teóricos e artistas; além do grande-pequeno trabalho de Roland Barthes sobre a fotografia e a política das imagens com Jacques Rancière. Ainda na França o trabalho de Gilles Deleuze e Félix Guattari numa guerrilha contra a “ditadura do significante” é de fato um grande esforço para escapar do “sufoco da representação” – em um caminho que diríamos vem desde Nietzsche, até nomes como Georges Bataille e Antonin Artaud. E, sobremaneira a tradição antropológica herdeira da “verdade filmica” de Jean Rouch.



No entanto o que há de *fato etnográfico* ou questão-problema aqui, além de todo o exposto, é o fato dos modos de significação que *habitam* o campo e como tal seus devires e multiplicidades. Enredam-se em possibilidades de mapeamento, primeiro por sua inquietante *materialidade imaterial*, enquanto coisa-objeto, e não mais tão somente partindo de referentes, representações, índices de um mundo capturado por lentes. Aqui linhas de maior relevância antropológica seriam os agenciamentos que a imagem é invadida, esburacada, incendiada por todo um circuito sociotécnico que a torna possível, modalidade esta que tentei descrever em páginas anteriores. Tal devir da imagem-coisa, como uma segunda instância aqui, reflete no modo como essas imagens afetam e são afetadas na rede sociotécnica como um todo. Como um bloco de *afectos e perceptos*, estas *criam* não apenas fluxos de “*significações a-significantes*” e de uma *definição* da imagem virtual, mas sobretudo compõem um estrato que é ao mesmo tempo um problema ético, estético e ontológico. Por definição o que aqui se aciona é uma política da *imageité* contemporânea e seus modos de existências subjacentes, sua resistência, talvez, a uma tal sociedade especular, ou ainda, à uma morte da imagem como querem os *rebeldes anacrônicos* defensores da moral, dos bons costumes e das boas imagens.



Quanto à primeira instância da questão supracitada, seria que a imagem *praticada* no Instagram *funciona* em outro “campo operatório” no tocante à significação e por conseguinte à sua produção de sentido da imagem fotográfica ou filmica como geralmente percebidas

pelos cânones dos estudos das imagens. A forma de prática destas imagens devem linhas de conexão no ambiente, ou seja, configuram como os outros nativos “veem” essas imagens, como eles “criam” algum processo de “inteligibilidade”, como são “afetados” *com e através* dessas *imagens estranhas*.

Como se dariam, então, as conexões possíveis, além dos modos de produzir tais imagens que são, ao que parece, experimentações e modulações de processos de subjetivação - simetricamente: do quase-objeto e do quase-humano? Em resumo, como essa imageria compõem rede, e antes, como são inscritas e significadas? Invertendo a questão: associações *necessitam* de inscrições, dado que “a informação não é um signo, e sim uma *relação* (...) sob a condição de que entre os dois circule *veículo* (...) que, para insistir em seu aspecto material, eu chamo de inscrição (LATOURE, 2013, p.40 – intervenções entre colchetes são minhas). Estas por sua vez, *conjugam* processos de significação, mesmo que estes sejam *fora* da lógica do *sentido* e/ou da *semelhança*.



Tal relação que seria os modos como as imagens no Instagram são produzidas, entram no campo operatório descrito e por sua vez são trespassadas no circuito sociotécnico do ambiente. Ou seja, os modos como são criadas essas imagens são tão heterogêneos como os são os *seus* modos de *significar*. A imagem que vimos publicada no Instagram, em um perfil de “usuário” qualquer, percorre esse circuito das mais diversas formas, tem em si movimentos tão díspares que seria impossível reduzir o *praticar* dessas imagens em um *modo único e*

*estável*. De início, e para “focar” mais a questão, as imagens que *vemos* (que povoam todo esse texto, como explicitado na introdução) passam por uma série, sem início e fim definido, e seria esse mesmo movimento incessante de idas e vindas, movimento do *entre* da imagem que estas adquiririam significação. Nem antes, quando o nativo pega seu *smartphone* (ou máquina digital, ou qualquer outro objeto fotográfico) e “clica” algo, nem quando esta é publicada em *sua* rede. Mas no movimento, no fluxo que vai do clique, percorre o circuito sociotécnico onde, por sua vez, é atravessado por vários fluxos sociotécnicos, tais como: edição da imagem, recorte, aplicação e manipulação de filtros. Sendo tal “perambular” da imagem um caminho não-linear, pois da edição à manipulação e à aplicação de filtros, esses recursos em que a máquina humano-objeto opera, pode ser executado várias e várias vezes. O nativo pode editar a imagem, recortar, voltar novamente à edição, aplicar um filtro, aplicar outro filtro, mesclar imagens, isso sem um fim definido, tendo como limite, aquilo que Flusser chamou de “programa” da “caixa preta”, e mesmo nesse caso, Flusser deixa claro, em sua filosofia da fotografia, que a operação se configura como uma tentativa do produtor de imagens de esgotar o “programa”, de levar ao limite os recursos da “caixa preta”, ou seja, uma luta incessante de levar a produção das imagens para um além ou aquém do “programa” formatado pela “caixa preta”; “(...) *liberdade é jogar contra o aparelho*. E isto é possível (2011, p.106)”.



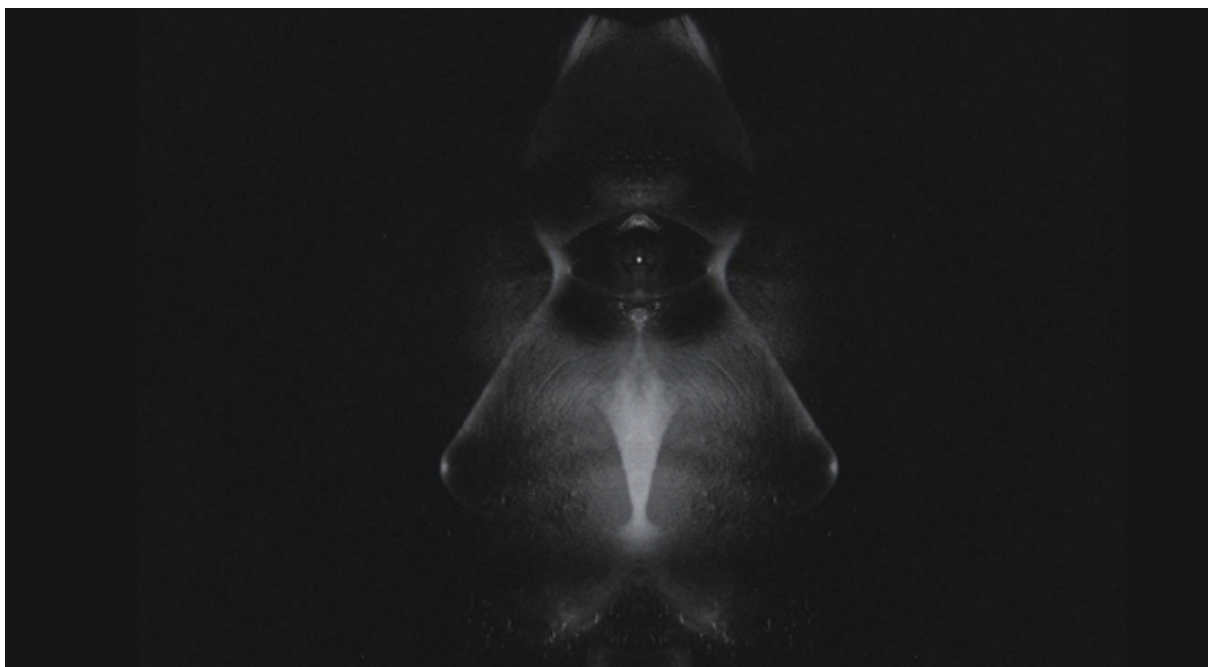
Por conseguinte esse “circuito” é atravessado por outros ecossistemas, que não apenas os entes técnicos (recursos) do Instagram, pois outros ecossistemas (aplicativos) podem atravessar essas imagens antes delas *entrarem no* “circuito circular” e *ad infinitum* do Instagram. Assim como produzir a imagem devém todas essas possibilidades, modulações, idas e vindas, antes mesmo de serem publicadas no ambiente, a significação está atrelada a esse vaguear heterogêneo, a essa “circulação” incessante. Significante instável, sempre em movimento, como devires e multiplicidades múltiplas, “(...) é o processo de subjetivação e o movimento de significação que remetem aos regimes aos regimes de signos ou agenciamentos coletivos.” (D&G, 1995b, p.27). Ou seja, um devir da imagem que compõem um devir dos significantes. Uma operação que não só “burila” o significante, mas que sobretudo esburaca o enunciado, atropela o sentido, pois adquire outras velocidades, outras intensidades, outros “possíveis”, para tal Didi-Huberman nos dá um excelente *insight* de como prosseguir como esses inquietantes movimentos e processo da imagem virtual:

Rachar ao meio a noção da imagem, seria, em primeiro lugar, voltar a uma inflexão da palavra que não implique nem a imagística, nem a reprodução, nem a iconografia, nem mesmo o aspecto figurativo. Seria voltar a *um questionamento da imagem que não pressuporia ainda a “figura figurada”* - refiro-me à figura fixada em objeto representacional -, mas somente a figura figurante, a saber, o processo, o caminho, a questão em ato, feita cores, feita volumes (...) (2013, p.187 – grifos são meus).



Rachar a noção de imagem, de um modo ou de outro, é bem o que se pretendeu aqui. Fugir da implicação necessária de um pensamento heliomórfico, iconográfico ou do símbolo enquanto síntese de dominação, como afirma Turner: “(...) un símbolo dominante es una unificación de *significata* dispares, interconexos porque poseen en común cualidades análogas o porque están asociados de hecho o en el pensamiento” (1999, p.25). A questão aqui delineada sub-repticiamente é por definição *deslocar* o pensamento sobre a imageria que questione uma determinação/ordenação da “figura-figurada”, por sua vez, que conduza para uma possibilidade de *entrever* a partir de outras lógicas, outros agenciamentos. Como dito, tendo como aparato os conceitos de *afectos e perceptos*, maquinados por Deleuze & Guattari, que antes de serem conceitos *prontos* sobre afetos e percepções em sentido lato, se configuram como blocos, compósitos de coisas, movimentos, fluxos.

Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os *perceptos* (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza. (...) Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero. (1992, p. 200)



Menos que entre fantasmas ou reproduções, ou ainda, a questão de cópias *falseadas* do mundo e das coisas, a questão trata-se de uma disparidade, ou ainda, de uma *disjunção inclusiva* (DELEUZE, 2010), em que a operação “sistemática” e produtiva se articula como

um *devoir-image* a partir de seus movimentos atrelados de significações-subjetivações. Diríamos, agenciamentos coletivos de significação que devém agenciamentos coletivos de subjetivação; bem como agenciamentos coletivos de *criação* de mundos, pelos seus versos, anversos, pluriversos. Lembrando Wagner (2012), mais uma vez, contexto e experiência são *inventados* em um mesmo processo em que o que instancia seria o “encontro”. “A invenção muda as coisas, e a convenção decompõem essas mudanças num mundo reconhecível as coisas” (2012, p.144), em suma não há alguma coisa “lá fora” para serem decodificada, isto seria tão somente *tratar* a diferença, ou as invenções para continuarmos no vocabulário wagneriano, como algo palatável, ou seja, esvaziar a diferença com sobrecodificações *domesticadoras*.



Assim, no limite, apenas uma inventividade intensiva que devem desses blocos que chamamos, com Deleuze & Guattari, *affectos e perceptos*, cuja fuga aos códigos se dá em instâncias projetadas para um “fora da linguagem”, conjugadas, por sua vez, em uma diferença *per se* que lhe é constituinte enquanto existência possível em um “(...) sistema em que comunicam dimensões heterogêneas, e que condiciona todo acontecimento: nada apareceria, nada existiria (...)” (ZOURABICHVILI, 2016, p.126). Ou seja, se todo acontecimento fosse reduzido à maquinaria da decomposição inventiva, teríamos apenas o negativo da mesmidade como máquina de *criação de mundos*. Pois, “por detrás dos



enunciados e das semiotizações, existem apenas máquinas, agenciamentos, movimentos de desterritorialização que percorrem a estratificação dos diferentes sistemas, e escapam às coordenadas de linguagem assim como de existência” (D&G, 1995b, p.113).



**Figura 24** – Prática Observante [11].

No que se segue essa imageria, enquanto matéria-expressão, “(...) é uma forma que pensa (...)” (SAMAIN, 1998, p.2012), e a um só tempo emerge como significações heterogêneas, mas também como uma *imagem-anímica* que, rachando a caixa da representação (DIDI-HUBERMAN, 2013), faz emergir potências *invisíveis*, como uma caixa de pandora - fluxos e intensidades, movimentos, aberturas, fissuras, quíça coisas monstruosas, regimes asignificantes. Aqui mais uma vez, convém reportarmos ao *pensamento indígena*:

A fluidez das imagens livres e flutuantes do tempo antes da criação está associada à potencialidade de forma presente nos líquidos e ao caos ameaçador que resulta da ausência de força solidificante. Para o mundo ganhar forma *encorporada*, uma técnica de fixação é necessária (LAGROU, 1992, p.217).

Tal fluidez é o que tornaria possível esses devires da imagem, essa possibilidade ontológica e cosmológica que tais imagens *podem* “fazer-fazer”. Suas *desfixações* necessariamente às conectam a algo como uma *imagem-anímica*: que supera os grandes divisores da modernidade, e converte o “significante burilado” em um compósito que abre fissuras nos enunciados, que tira “as coisas do lugar”, e por conseguinte invoca outras questões epistêmicas, logo, outras questões políticas. Mais, uma vez, no limite, o que tentei expor aqui seria que tais *imagens estranhas* antes de não significar nada, ou de serem borrões, ou “arte contemporânea”, são coisas que estão “cheia de outras coisas” em seus aparentes vazios opacos.



De resto, convoco aqui o “animismo” *revisitado* por Stengers (2012), em um esforço de juntar, agenciar, conjugar as coisas em uma “arte rizomática”, que a ciência moderna partira:

(...) connections may also be needed to heal and to learn. Where the dangerous art of animating in order to be animated is concerned, what connects may be practical learning about the needed immanent (critical) attention. Not about what is good or bad in itself, but about what Whitehead called realization. Again, no mode of realization may be taken as a model, only as calling for pragmatic reinvention. In order to honor the making of connections, to protect it against models and norms, a name may be required. Animism could be the name for this rhizomatic art (2012, p.09).

Conexões. Precisamos de conexões para escapar da normatização, dos modelos, das classificações estanques. Assim, arriscaria dizer que ao longo desse texto o que foi desenhado de fato foi essa possibilidade de um *pensar* enquanto conexões, fluxos, movimentos, como uma guerrilha contra um certo nominalismo, contra os cortes da ciência moderna. Tendo sempre como horizonte que essas imagens podem até representar “algo”, até podem ser “imagens de”, mas que, apesar disso, continuam sendo “imagens com”, conectadas com essa “arte rizomática” de ver as coisas se movimentando pelo mundo e que nos leva a algo mais potencial, intensivo e trespassado por semióticas, ontologias e cosmologias heterogêneas.



Uma Antropologia da Imagem “anímica” seria uma Antropologia que, antes de buscar a representação, percorreria os modos de existência das imagens através de suas conexões, e que abriria diversas e múltiplas possibilidades de um *pensar outro*, como citei antes, um esforço de um *La pensée autrement* como nos disse Foucault. Uma imagem “vale mais que mil palavras”, diz o bordão; aqui, ela não vale nada. Mas, sim, suas conexões, agenciamentos, fluxos e redes. Antes de nomear, como um etnólogo ao aprender a língua nativa, ele faz conexões, entre coisas, entre movimentos e escapa da própria língua para *fazer* algo com o que se apresenta em sua experiência enquanto ambiente e o ambiente enquanto experiência. Assim, uma antropologia da imagem que se pretenda não apenas produzir “retratos” exóticos,

ou operar no sufoco referencial da “representação”, deve adentrar esses mundos e abrir as possibilidades de afetar e ser afetado, um aprendizado prático e imanente. Em suma, uma Antropologia da imagem seguindo a trilha wagneriana: criativa, inventiva e imanente. Figura sem fundo, fundo sem figura – apenas intensidades transbordantes e inquietantes.



## EPÍLOGO: POR UMA ANTROPOLOGIA (MENOR) DA IMAGEM (MENOR)

Deveria dizer, copiando Pessoa: “Cheguei a Santiago, mas não a uma conclusão”.

Alejandro Zambra<sup>46</sup>

Começo evocando, ou seria melhor dizer “roubando” (no melhor sentido *deleuzeano* do roubar), o argumento de Alejandro Zambra, escritor chileno, da nova (e excelente) geração da prosa literária sul-americana, que por sua vez rouba de Fernando Pessoa - um roubo de um roubo – o fato irreparável que é a dificuldade de se concluir qualquer coisa, no meu caso a conclusão de um trabalho que levou mais de 2 anos, muitos livros, muitas idas e vindas, muitas imagens, muitos agenciamentos, fluxos, movimentos, disparates, até ter-se algum tipo de *forma-conteúdo*. Não a toa a comparação corrente com o “parto” quando se trata da finalização de um escrito, seja um escrito acadêmico, literário ou qualquer outro. No meu caso não teria como recorrer a empiria dessa comparação, dada a minha condição corporal-biológica.



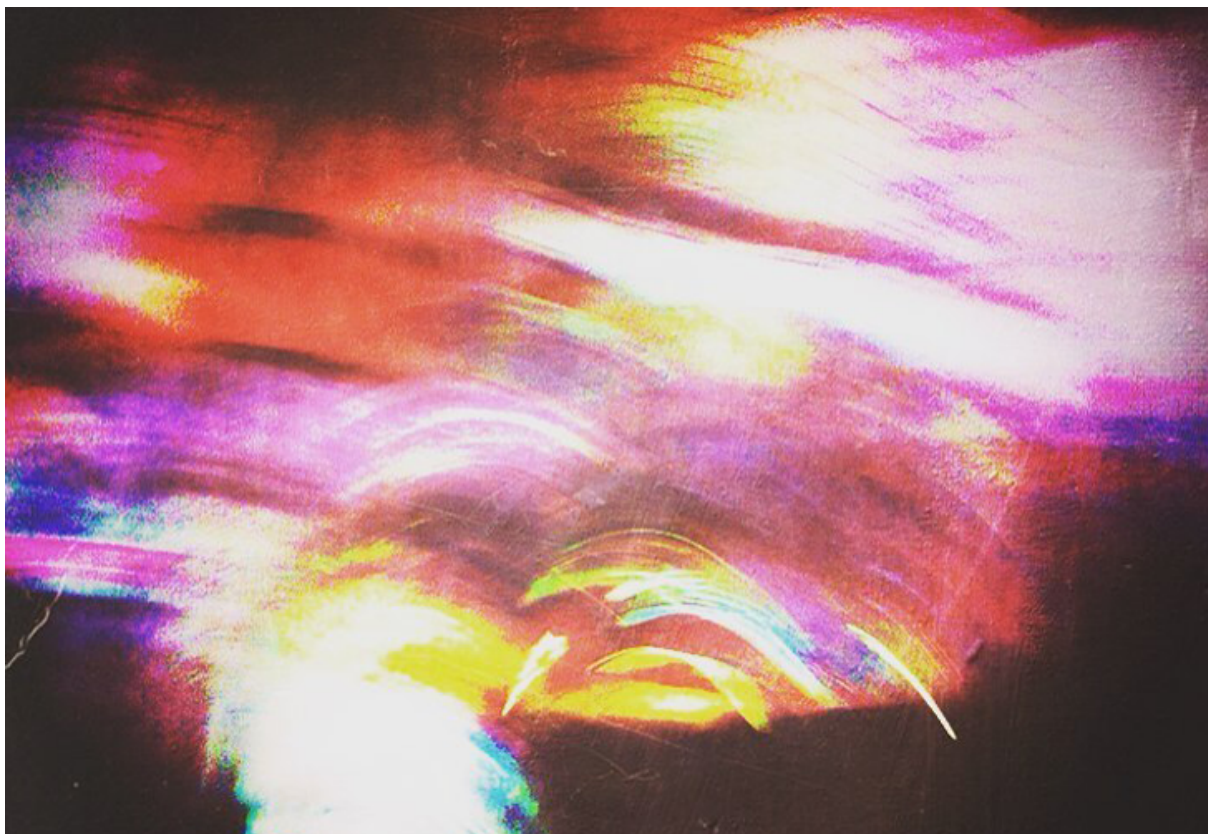
No entanto, para além dessas “figuras”, recorro ao argumento de Zambra como uma desculpa para tentar iniciar-findar esse texto e sobretudo tentar lidar com a questão espinhosa que são as tais “conclusões”. Como ficou claro ao longo dessas mais de 100 páginas, o que menos tento é concluir algo, fechar algum argumento, encerrar alguma discussão; pelo contrário o esforço é o inverso: abrir, abrir espaços, esburacar sentidos, romper estruturas,

---

<sup>46</sup> In: ZAMBRA, 2015.

derivar e “fazer-fazer” devires com toda a rede aqui imbricada – linguagem, conceitos, descrição, imagens; máquinas e maquinações de todos os tipos.

Assim, como digo lá na introdução (outro temor em qualquer texto), tentei não apenas operar conceitos sobre um mundo de coisas e práticas, mas sobretudo *inscrever* na própria feitura do texto os caminhos e escolhas teóricas-metodológicas, ou ainda, a rede sociotécnica epistêmica em que me enredei. Tal como tentei escapar do par significante x significado no trabalho de campo, tentei *desenhar* um texto em que os pares teoria/prática, humano/não-humano, ciência/magia, vazio/cheio, bem/mal - e outros tantos – ficassem de fora do jogo.

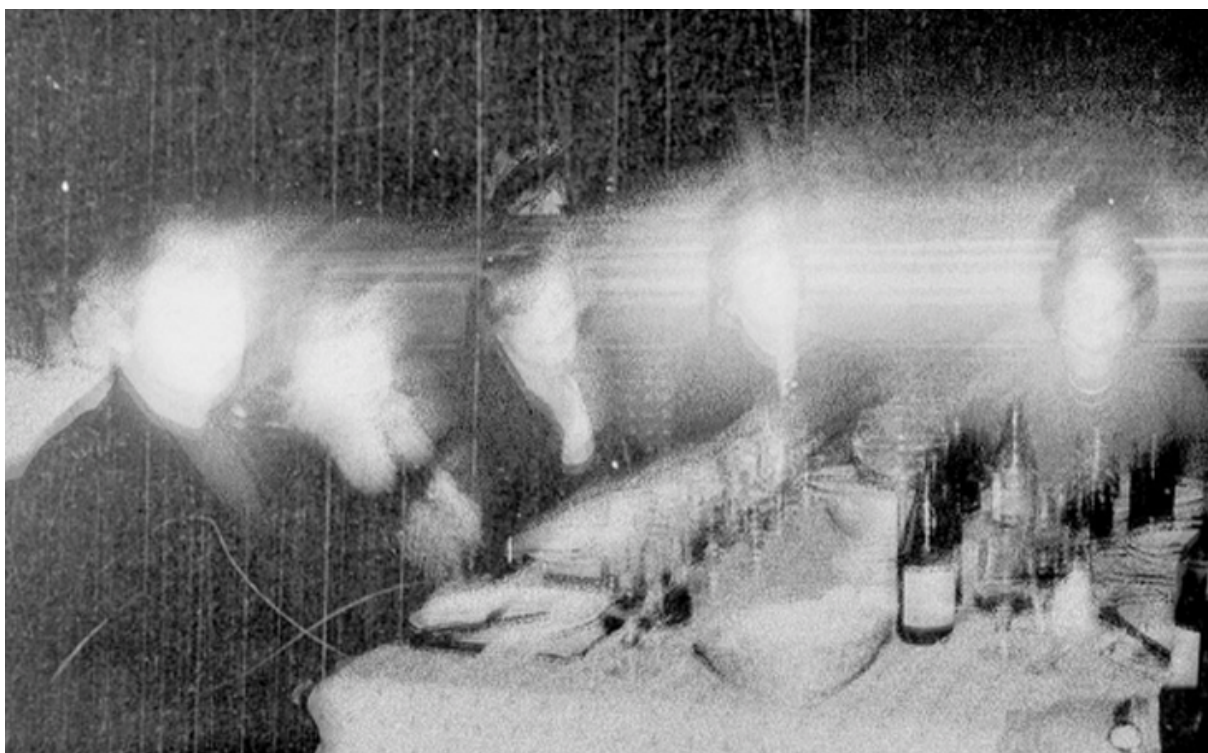


**Figura 24** – Prática Observante [11].

Que estes bailassem como a bailarina de Nietzsche, ou que *errassem* como o nômade de Deleuze que escapa sem sair do lugar. Por dentro do texto tentei construir um meta-texto que não apenas usasse a facilidade de uma metalinguagem, mas que sobretudo *mostrasse* uma heterogeneidade narrativa, assim como aquela que me fez desenhar os mapas de campo em relação ao que eu “via” e me “afetava” dessas *imagens estranhas* que como a noção de animismo que traço no final do terceiro capítulo, estavam “cheias” de coisas. Por sua vez, fora isso que possibilitou tal exercício, também *estranho*, de operar um trabalho que se pretendeu

antropológico, mas sobremaneira um experimento independente de uma “gaveta acadêmica” que pudesse ser encaixado. Aqui se trata menos de “encaixes”, mais de “afecções” e “intensidades”; de forma preponderante de um *pensar outro, de um fazer outro*.

Menos como crítica, mais como a clássica imagem da ciência enquanto experimento ou ainda da ciência em ação – como nos diz Latour (2011) – como um amontoado de coisas, discursos e movimentos. Tentei deixar tudo isso transparecer de um modo ou de outro, ao longo dessas páginas que se desencaixam com palavras e imagens, em que não há submissão de uma à outra, no máximo recorrências, relações heterogêneas ou ainda disjunções inclusivas – vários regimes de signos, arriscaria dizer. Sobre as imagens, como digo no *adentrar* ao campo, nada tenho a dizer, explicar ou interpretar. Ali onde a *linguagem ordinária* emperra é onde o *meu campo se constituiu* (como minha intervenção direta enquanto “praticante observador”) e assim tentou-se “fazer-fazer” *alguma coisa* com aquelas *coisas*.



Assim sigo e tento escapar da “conclusão”, uma fuga com o argumento de Zambra, retirando a própria palavra como título do capítulo. Epílogo me parece uma palavra menos fantasmática, além de sua conexão com a música, o que aqui acaba ressoando com e através dos improvisos e dos ritmos, das dissonâncias que a narrativa fez surgir nesse texto ziguezagueante.

Como comecei fugindo do uso da palavra “conclusão” – grande e pesada mais -, e fugindo pela literatura, a grande fuga da linguagem, como aventou Barthes. Consequentemente comecei pelo meio, pelo “entre” – como o fiz em boa parte dessa dissertação – cabe-me agora dizer algo sobre as palavras “menores” que aparecem ali no título, uma Antropologia menor de uma Imagem menor – os parênteses tentam explicitar o caráter sub-reptício e experimental da questão, me sirvo do experimento em detrimento de qualquer exercício fundante ou, caso comum na academia, de propor palavras novas para velhas práticas e ainda mais, sob um véu de arrogância querer reinventar a roda. Que fique claro, isso tudo trata-se tão somente – como um experimento – de um esforço de pensar de outro modo, de praticar de outro modo, que tenhamos um pouco de “ar” senão sufocamos nos clichês e nas fórmulas prontas.



**Figura 25** – Prática Observante [12].

Me parece ser da ordem do dia essa tentativa de “fabricar”, “criar”, “movimentar”, quando tratamos de Antropologia, uma ciência que passa por uma espécie de reinvenção, e/ou exorcismo, ou ainda, uma terapia, de seu passado *neurotizante* fundado na máquina colonial.



Algumas dessas questões estão de um jeito ou de outro no trabalho de Eduardo Viveiros de Castro, principalmente em seu livro “Metafísicas Canibais” (2015), obra que, como ele a descreve na introdução, seria uma espécie de homenagem a Gilles Deleuze e Félix Guattari (dois pensadores que tenho *grande proximidade*), por sua vez, em poucas palavras, Viveiros de Castro resume bem o que tenho tentado dizer nos últimos parágrafos: “A Antropologia está pronta para assumir integralmente sua verdadeira missão, a de ser a teoria-prática da descolonização do pensamento” (p.20).

Digamos que “descolonizar o pensamento” está intrinsicamente conectado primeiro à ideia de um pensar outro, e por conseguinte ao conceito de “menor” fabricado por Deleuze & Guattari ao *pensarem* a obra de Kafka. Assim eles conceituam a literatura “menor” kafkiana:

As três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. É o mesmo que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida). (...) Escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca (2014, p.39).

Uma literatura “menor” que opera segundo uma lógica de desterritorialização da língua, seria algo como uma ciência – a Antropologia – que operaria em tal lógica “abrindo” fissuras e fendas em seus próprios enunciados. A ciência virara um certo Deus para os modernos, precisaríamos retirar ela do “panteão” em nome de uma potência de descolonização do pensamento. Um pensar outro, um praticar outro, seria de fato agir segundo esse conceito de “menoridade”, longe dos discursos estabelecidos; sempre a postos para percorrer o(s) mundo(s) com uma inquietante *necessidade* de “ver” outras coisas que não o espelho ocidental do mesmo. Viveiros de Castro (2015) na esteira do conceito de “menoridade” enuncia essa possibilidade de uma Antropologia como ciência menor, pensando sobretudo em uma mudança de perspectiva no que se refere à produção do conhecimento antropológico, atestando que este é modulado e cocriado a partir e com as sociedades e culturas estudadas, ou seja, sua “menoridade” estaria no fato de que aceitando essa questão destruiria a ideia de um construtivismo de mão única – a bravata que os antropólogos saberiam mais das sociedades e culturas que estudam que os próprios nativos - assim ele nos diz:

(...) a antropologia deve permanecer ao ar livre, no *'grand dehors'* que é seu elemento natural – cultural, melhor dizendo -; que ela deve aperfeiçoar-se na arte das distâncias que ela sempre praticou, permanecendo alheia às crispações autoirônicas da alma ocidental (se o Ocidente é uma abstração sua alma definitivamente não é); que ela deve se manter fiel ao projeto de exteriorização e estranhamento da razão que sempre a empurrou insistentemente, muitas vezes à sua própria revelia, para fora da alcova sufocante do Mesmo (2015, p.23).

Esse *'grand dehors'* seria talvez o nó de conexão, ou a ligação, entre pensar uma Antropologia menor e uma Imagem menor. Como trago no título, uma Antropologia (menor) da Imagem (menor).



Uma imagem menor seria de fato algo como uma imagem “ao ar livre”, uma imagem como pura intensidade, uma imagem que desterritorializa a cadeia de enunciados e o jogo *perverso* do significante estanque, imagem além e aquém *da alma do ocidente*.

Ao longo do texto chamei-a de vários nomes, a saber, imagem-virtual, imagem-coisa, imagem-anímica; mas de resto a “menoridade” seria uma noção que comunga todas essas tentativas de conceituação. Uma imagem em que a opacidade destrói, ou cria outros, referentes está de fato vagando, ao ar livre, sem molduras de mão única. Imagem que inquieta por que cala, diferença diferenciante que incomoda por quê escapa à Antropologia da imagem “maior”, maior pois submetida ao jogo da significação e da semelhança – “a imagem de algo”, assinala um “real” – definitivo, determinante, encerrado na superfície da imagem.



Imagem menor como imagem informe, que escapando da significação *a priori* e da semelhança - máquina ocidêntica especular – deriva para uma “transgressão da forma” como dissera Bataille, e, como bem pontuado por Didi-Huberman, tal transgressão trata-se antes de uma abertura do que de uma negação da forma de modo geral:

Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um *trabalho das formas* equivalentes ao que seria um *trabalho* de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que à luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas – uma *crueldade das semelhanças* (2015, p.29).

Imagem menor, como destruição e invenção, como um agenciamento maquinico em uma *espessura* ética, estética e ontológica. Pensar essa *outra* imagem seria algo como descrito

por Didi-Huberman, em sua leitura sobre Bataille, um processo destruidor para a invenção de algo novo. Uma morte do especular, uma implosão das séries significantes em nome de um completo e irrestrito nomadismo das imagens – como potência política, pois epistêmica, como uma intensidade de *afectos e perceptos*, permeada por uma lógica do dissenso. Informe, significação em movimento, heterogeneidade. De resto, e com a noção da imagem que se torna o próprio “real”, pois se desloca da referência – a “imagem com” – é disso que essas páginas meio tortas, *estranhas*, trataram: tentativa de *inscrever* tais possibilidades em um *pensar e praticar outro* para uma antropologia da imagem que se aproxime de uma instância que o jogo, sufocante, da representação possa ser deslocado em nome da potência criativa e inventiva das culturas como bem assinalou Roy Wagner.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A Comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. **A Potência do Pensamento** – Ensaios e Conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ANTELO, Raul. **As imagens como força**. *Crítica Cultural*, volume 3, número 2, jul./dez. 2008.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BATESON, Gregory. **Steps to an ecology of mind**. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BORDIEU, Pierre. **Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BUDKA, Philipp. **From Cyber to Digital Anthropology to an Anthropology of the Contemporary?** Working Paper for the EASA Media Anthropology Network's 38th e-Seminar 22 November – 6 December 2011 [www.media-anthropology.net](http://www.media-anthropology.net)

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Lisboa: KKYM, 2014.

BECKETT, Samuel. **Companhia e outros textos**. São Paulo: Globo, 2012.

BOGOST, Ian. **The New Aesthetic Needs to Get Weider**. 2012. Disponível em: <<http://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/04/the-new-aesthetic-needs-to-get-weirder/255838/>> Visualizado em: 12/10/15.

BORENSTEIN, Greg. **What It's Like to be a 21 Century Thing**. 2012. Disponível em: <<http://thecreatorsproject.vice.com/blog/in-response-to-bruce-sterlings-essay-on-the-new-aesthetic#4>> Visualizado em: 11/12/15.

BRIGSS, Asa. BURKE, Peter. **História Social da Mídia: De Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BRUNO, Fernanda. **Rastros digitais sob a perspectiva da teoria ator-rede**. Revista Famecos, Porto Alegre, v. 19, n. 3, pp. 681-704, setembro/dezembro 2012.

BRYANT, Levi R. **The Ontic Principle: Outline of an Object-Oriented Ontology**. IN: \_\_\_\_; SRNICEK, Nick; HARMAN, Graham (orgs.). **The speculative turn: continental materialism and realism**. Melbourne: re.press, 2011.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. **O uso da imagem na Antropologia**. IN: SAMAIN, Etienne (org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Editora Senac São Paulo & Hucitec. 1998.

CALLON, Michel. **Some elements of a sociology of translation - Domestication of the scallops and the fishermen of St Brieuc Bay**. IN: LAW, J. **Power, Action and Belief: A new sociology of knowledge?** London, Routledge, 1986, pp.196-223.

CALVINO, Italo. **Os Amores Difíceis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CARVALHO, Nuno. **Filosofia e Teoria da Imagem em Gilles Deleuze**. Tese de Doutorado, especialidade estética. Universidade Nova de Lisboa: 2014.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede** – A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura, Volume 1. 6ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTORIADIS, Cornelius. **As Encruzilhadas do Labirinto I**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

CERTEAU, Michel de. **A Cultura no Plural**. 7ª ed. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_. **A Invenção do cotidiano: 1**. Artes de Fazer. 17ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011.

CLIFFORD, Cliff. MARCUS, George E. **Retóricas de la Antropología**. Madrid: Ediciones Jucar, 1991.

DARBON, Sébastien. **O etnólogo e suas imagens**. IN: SAMAIN, Etienne (org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Editora Senac São Paulo & Hucitec. 1998.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Pure Immanence: Essays on A Life**. New York: Zone Books, 2001.

\_\_\_\_\_. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas (1975-1995)**. São Paulo: Ed.34, 2016.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** – Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995a.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs** – Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 1995b.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs** – Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs** – Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2012.

\_\_\_\_\_. **Kafka** – Por uma Literatura Menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. **Diálogos**. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

DESCOLA, Philippe. **Beyond nature and culture**. Chicago: University of Chicago Press, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. **A Pintura Encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.

\_\_\_\_\_. **Diante da Imagem**. São Paulo: Ed.34, 2013.

\_\_\_\_\_. **A Semelhança Informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

ESCOBAR, Arturo. **Welcome to Cyberia**. Notes on the Anthropology of Cyberculture. IN: Current Anthropology, Volume 35, Number 3, June 1994.

\_\_\_\_\_. **Bien venidos a Cyberia**. Notas para una Antropología de la Cibercultura. IN: Revista de Estudios Sociales no. 22, diciembre de 2005, 15-35.

FAVRET-SAADA, Jeanne. **Ser Afetado**. IN: Cadernos de Campo, n.13: 155-161, 2005.

FISCHER, Michael. **Futuros Antropológicos: Redefinindo a Cultura na era Tecnológica**. Rio de Janeiro, Zahar, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos & escritos III).



\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder.** São Paulo: Graal, 2013.

FLUSSER, Vilém Flusser. **O mundo codificado:** Por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. **O universo das imagens técnicas:** elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

\_\_\_\_\_. **Filosofia da Caixa Preta:** Ensaios para uma Futura Filosofia da Fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

GERE, Charlie. **Digital Culture.** London, UK: Reaktion Books, 2008.

GOFFMAN, E. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana.** Petrópolis: Vozes, 2011.

GOLDMAN, Márcio. **Alguma Antropologia.** Rio de Janeiro: Relumê Dumará: Núcleo de Antropologia da Política, 1999.

GUATTARI, Félix. **As Três Ecologias.** Campinas, SP: Papirus, 1990.

GUIGOU, Mag. L. Nicolás. **El ojo, la mirada:** Representación e imagen en las trazas de la Antropología Visual. (s/d). Disponível em: <  
<http://www.unesco.org.uy/shs/fileadmin/templates/shs/archivos/anuario2001/8-guigou.pdf> >  
Visualizado em 01/12/15.

GUIMARÃES JR., Mario. J. L. **Vivendo no Palace:** Etnografia de um ambiente de sociabilidade no ciberespaço. 2000. Dissertação (Mestrado) – Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, PPGAS-UFSC, 2000.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença:** o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

HARAWAY, Donna. **Manifesto Ciborgue**. IN: TADEU, Tomaz (org.). **Antropologia do Ciborgue - As vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HARMAN, Graham. **On Vicarious Causation**. 2007. Disponível em: <<http://www.faculty.virginia.edu/theorygroup/docs/harman=vicarious-causation.pdf>> Visualizado em: 15/09/2015.

HEIDEGGER, Martin. **A Questão da Técnica**. *Scientiæ Studia*, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 375-398, 2007.

HINE, Christine. **Etnografia Virtual**. Barcelona: UOC, 2000.

HORTON, Joanna. **The Ontological Turn**. (s/d). Disponível em: <[https://www.academia.edu/6292081/The\\_Ontological\\_Turn](https://www.academia.edu/6292081/The_Ontological_Turn)> Visualizado em: 15/09/2015.

INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais**. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

JOHNSON, Clay A. **A Dieta da Informação**. São Paulo: Novatec, 2012.

KNORR-CETINA, Karin. **La Fabricación del Conocimiento: Un ensayo sobre el carácter constructivista y contextual de la ciencia**. Bernal (Arg.): Universidad Nacional de Quilmes, 2005.

LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil**. Belo Horizonte, C/Arte, 2009.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

\_\_\_\_\_. **A Esperança de Pandora: Ensaio sobre a Realidade dos Estudos Científicos**. Bauru, São Paulo: Edusc, 2001.

\_\_\_\_\_. **La cartographie des controverses.** In: Technology Review, N. 0, p.82-83, 2007.

\_\_\_\_\_. **Reagregando o Social:** Uma Introdução à Teoria do Ator-Rede. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.

\_\_\_\_\_. **Redes que a razão desconhece:** Laboratórios, bibliotecas, coleções. IN: PARENTE, André. (org.). **Tramas da Rede: Novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação.** Porto Alegre: Sulina, 2013.

\_\_\_\_\_. **Faturas/Fracturas:** da noção de rede à noção de vínculo. IN: SEGATA, Jean. Rifiotis, Theophilos. **Políticas Etnográficas no Campo da Cibercultura.** Brasília: ABA Publicações, 2016.

LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. **A Vida de Laboratório:** A produção dos Fatos Científicos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, Máquinas, Subjetividades.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo: N-1 Edições, 2014.

LEMOS, André; Cunha, Paulo (orgs.). **Olhares sobre a Cibercultura.** Porto Alegre: Sulina, 2003. (p.11-23).

LEMOS, André. **Cibercultura.** Tecnologia e Vida Social na Cultura Contemporânea. Porto Alegre: Sulina, 2004.

\_\_\_\_\_. **Sobre Ciborgues, Cartografia e Cidades:** Algumas Reflexões sobre a Teoria Ator-rede e Cibercultura. In: ANDRADE, Paulo. PINHEIRO NEVES, José (orgs.). Revista de Comunicação e Linguagens, n. 42, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, Lisboa: Relógio d'Água, p.75-87, 2011.

\_\_\_\_\_. **A Comunicação das Coisas:** Teoria ator-rede e Cibercultura. São Paulo: Annablume, 2013.

LÉVY, Pierre. **A Invenção do Computador**. In: SERRES, Michel. **Elementos para uma História das Ciências** - Vol. III - De Pasteur ao computador. Terramar, Portugal. p. 157-183, 1987.

\_\_\_\_\_. **As Tecnologias da Inteligências: O futuro do pensamento na era da informática**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

\_\_\_\_\_. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LINS, Daniel. **A Metafísica da Carne: que pode o corpo**. IN: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (orgs.). **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

MACDOUGALL, David. **Au delà du Cinéma d'observation**. IN : Cahiers de l'Homme, pour une anthropologie visuelle. 89-104. Paris: 1979.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

MAHONEY, Michael S. **The History of Computing in the History of Technology**. Annals of the History of Computing 10 (1988), p.113-125. Disponível em: <http://www.princeton.edu/~hos/mike/articles/hcht.pdf> >Acessado em: 28/08/2013.

MÁXIMO, Maria Elisa. **Compartilhando Regras de Fala: Interação e sociabilidade na lista eletrônica de discussão Cibercultura**. 2002. Dissertação (Mestrado) – Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

\_\_\_\_\_. **Blogs - O eu encena, o eu em rede: Cotidiano, performance e reciprocidade nas redes sociotécnicas**. 2006. Tese (Doutorado) – Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

MEILLASSOUX, Quentin. **After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency**. London: Continuum, 2008.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**. Estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2013.

MUMFORD, Lewis. **Technics and Civilization**. Londres, Routledge & Kegan Paul LTD: 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PEARSON, Keith Ansell. **Viroid Life**. London-New York: Routledge, 1997.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital** – Ensaio de Biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2011.

PELBART, Peter Pál; COSTA, Rogério da. **Apresentação**. Cadernos de Subjetividade - Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós- Graduação em Psicologia Clínica da PUC-SP, vol.1, n.1, p.11-14, São Paulo, 1993.

PERLONGER, Néstor. **O negócio do michê: A prostituição viril em São Paulo**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

RABELO, Kaio Bruno Alves. **Problemas Teóricos para uma História do iPod**. Revista de Teoria da História Ano 5, Número 9, jul/2013.

RAFMAN, Jon. **Nine Eyes**. California: New Documents, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: Estética e Política**. São Paulo: EXO Experimental org.; Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **O Destino das Imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RÉGIS, Fátima. **Os Autômatos da Ficção Científica: Reconfigurações da Tecnociência e do Imaginário Tecnológico**. Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 15, p. 1-15, julho/dezembro 2006.

RIBEIRO, José da Silva. **Antropologia Visual** – Da minúcia do olhar ao olhar distanciado. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

RIFIOTIS, Theophilos. **Desafios contemporâneos para a antropologia no ciberespaço: o lugar da técnica**. Porto Alegre: Civitas, v.12, n.3, p.566-578, set-dez. 2012.

SAMAIN, Etienne. **Um retorno à câmara clara: Roland Barthes e a Antropologia Visual**. IN: SAMAIN, Etienne (org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Editora Senac São Paulo & Hucitec. 1998.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SANTOS, L. G. **Modernidade e a Dominação da Natureza**. Café Filosófico, 2009. < <http://www.cpfcultura.com.br/2009/08/04/integra-modernidade-e-a-dominacao-da-natureza-laymert-garcia-dos-santos/> > Acessado em: 01/07/2013.

\_\_\_\_\_. CTEME. **Demasiadamente Pós-Humano**. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, p. 161-175, 2005.

SAUTCHUK, Carlos Emanuel. (s/d). **Ciência e Técnica**. Disponível em < <http://www.scribd.com/doc/103846662/54185167-SAUTCHUK-Carlos-Ciencia-e-Tecnica#scribd> > Visualizado em: 15/09/2015.

SAUTCHUK, Carlos Emanuel. SAUTCHUK, João Miguel. **Enfrentando Poetas, Perseguindo Peixes: Sobre Etnografias e Engajamentos**. IN: MANA 20(3): 575-602, 2014.

SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze, cartografias do estilo: assignificante, intensivo, impessoal**. Artefilosofia, Ouro Preto, n.9, p. 20-34, out.2010.

SEGATA, Jean. **Lontras e a construção de laços no orkut, 2007a**. Dissertação (Mestrado) – Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Entre Sujeitos - O Ciberespaço e a ANT.** ABCIBER, 2007b. Disponível em <  
<http://www.cencib.org/simposioabciber/PDFs/CC/Jean%20Segata.pdf>>

\_\_\_\_\_. **Dos Cibernautas às Redes.** IN: SEGATA, Jean. Rifiotis, Theophilos. **Políticas Etnográficas no Campo da Cibercultura.** Brasília: ABA Publicações, 2016.

SIMONDON, Gilbert. **Du Mode D'Existence des Objets Techniques.** Paris: Aubier-Montaigne, 1989.

\_\_\_\_\_. **Sobre a tecno-estética:** Carta a Jacques Derrida. IN: ARAÚJO, Hermetes Reis de (org.). **Tecnociência e Cultura:** ensaios sobre o tempo presente. Sao Paulo: Estação Liberdade, 1998.

\_\_\_\_\_. **La individuación a la luz de las nociones de forma y información.** Buenos Aires: Ediciones La Cebra y Editorial Cactus, 2009.

\_\_\_\_\_. **Imaginación e Invención.** Buenos Aires: Cactus, 2013.

SPINOZA, Benedictus. **Ética.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

STENGERS, Isabelle. **La Proposition Cosmopolitique.** IN: LOLIVE, J. et SOUBEYRAN, O. (orgs.). **L'émergence des cosmopolitiques.** Paris, La Découverte, Recherches, 2007 p. 45-68.

\_\_\_\_\_. **Another science is possible!** A plea for slow science. IN: Faculté de Philosophie et Lettres, ULB 13 December 2011, Inauguratial lecture Chair Willy Calewaert 2011-2012 (VUB).

STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva:** Problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia. Campinas: Ed. Unicamp, 2006.

\_\_\_\_\_. **O efeito etnográfico e outros ensaios.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TARDE, Gabriel. **Monadologia e Sociologia.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VARGAS, Eduardo Viana. **Multiplicando os agentes do mundo: Gabriel Tarde e a sociologia infinitesimal**. Rev. bras. Ci. Soc. [online]. 2004, vol.19, n.55, pp. 172-176. ISSN 1806-9053.

VENTURINI, Tommaso. LATOUR, Bruno. **Le Tissu Social: Traces Numériques et Méthodes Quali-Quantitatives**, 2010. Disponível em: <[http://www.tommasoventurini.it/web/uploads/tommaso\\_venturini/LeTissuSocial.pdf](http://www.tommasoventurini.it/web/uploads/tommaso_venturini/LeTissuSocial.pdf)>.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **O nativo relativo**. *Mana* [online]. 2002, vol.8, n.1, pp. 113-148. ISSN 0104-9313.

\_\_\_\_\_. **“Transformação” na antropologia, transformação da “antropologia”**. *Mana*, vol.18, nº.1, Rio de Janeiro, Abril 2012.

\_\_\_\_\_. **A Inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

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

WAGNER, Roy. **Existem grupos sociais nas terras altas da Nova Guiné?** IN: *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 19, p. 1-384, 2010.

\_\_\_\_\_. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WIENER, Norbert. **Cibernética e sociedade: o uso humano de seres humanos**. São Paulo: Cultrix, 1984.

ZAMBRA, Alejandro. **A Vida Privada das Árvores**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. **Meus Documentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ZOURABIVILI, François. **Deleuze: Uma filosofia do acontecimento**. São Paulo, Ed. 34, 2016.