

Estudos da [nova] peste: pornografia, redes sociais e hiperimagem*

The [new] Plague studies: pornography, social media and hyperimage

Estudios de la [nueva] plaga: pornografía, redes sociales e hiperimagen

Recebido em 23-03-2021

Modificado em 21-05-2021

Aceito para publicação em 14-07-2021



<https://doi.org/10.47456/simbitica.v9i1.38303>

Henrique Grimaldi Figueredo

Doutorando em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Brasil. Atualmente é pesquisador visitante na École des Hautes Études en Sciences Sociales. E-mail: henriquegrimaldifigueredo@outlook.com

106

Resumo

Este ensaio, composto por quatro atos independentes, mas interseccionados a partir da ideia de uma hipervalorização da imagem - de um conceito tensionado da hiperimagem, objetiva refletir sobre as dimensões do consumo cultural das esferas digitais e as problemáticas que emergem de suas polarizações, isto é, as diferenças substanciais, mas continuamente obliteradas, entre real e virtual e suas consequências sobre os corpos e as subjetividades dos indivíduos na contemporaneidade. Partindo de um fazer auto etnográfico - que computa o consumo das redes sociais do próprio autor no período de isolamento social imposto pela sindemia de COVID-19 - e de uma prática artística de escrita, este trabalho afasta-se de qualquer pretensão resolutiva ou axiomática para postular-se como uma provocação aberta, um modo de reinserção dos debates sobre o sujeito nas realidades digitais e como estas interferem e supliciam os corpos e identidades reais.

Palavras-chave: hiperimagem; redes sociais; pornografização da vida; covid-19.

* Esse ensaio, composto por quatro partes interseccionadas, foi desenvolvido durante o terceiro confinamento imposto pelo governo francês - um ano após o início da sindemia de COVID-19 - partindo de uma provocação feita em um seminário acadêmico sobre as alterações nos consumos culturais durante o isolamento social. Refletindo o seu próprio consumo das redes sociais, em uma abordagem auto etnográfica, e cosendo-as a diversos apontamentos conceituais da literatura científica, esse trabalho objetiva sintetizar as reflexões do autor acerca de uma “verdade hiperimagética” na cultura contemporânea, assim como recolocar um debate sobre corpos, sexualidades, desejos e arte na atualidade sem atrelar-se a nenhum lastro teórico específico. Experimentando a escrita ensaística que tangencia os debates acadêmicos das humanidades e suas próprias práticas artísticas - performances, fotografia, apropriações e escrita automática - este ensaio sumariza um fazer que é simultaneamente técnico e poético, não uma antropologia da arte, mas uma antropologia das coisas artísticas. Chamamos atenção ao uso da terminologia sindemia, inicialmente proposto pelo antropólogo norte-americano Merrill Singer, ao invés da terminologia tradicional “pandemia”. A ideia de sindemia - sinergia pandêmica - torna-se muito cara no estudo combinado da situação imunológica, psicológica e social ocasionada pelo coronavírus.



Parte 1. O corpo capital

Eis aí a condição fundamental para a possibilidade de uma subjetividade, que consciente de suas próprias diferenças, sinte-se mais à vontade para conviver com as diferenças alheias. Eis aí também, pode-se pensar, o sentido último de um retorno à lenda grega de Procusto, já que exatamente por reconhecer a alteridade do Inconsciente, não convém assumir o papel do personagem mitológico, um normatizador cujo crime, como vimos anteriormente, consistia em forçosamente adequar seus hóspedes a uma lei que lhes era imposta de fora (Souza 2008).

Homérico esforço esse de existir na atualidade e extraviar-se da captura, da docilização da vida em imagem. O amor, o sexo, a alimentação, a vestimenta, o exercitar-se, a fuga, o idílio, a música, a arte, todas as coisas parecem encontrar um ponto de domesticação, de sequestro da experiência pela imagem. Ou melhor, pela falácia da imagem. A vida – complexa, incalculável, transbordante, eruptiva – é repartida, vilipendiada, violentamente cortada em uma operação procustiana para fazer-se caber em 4,7”; talvez um pouco mais – vida em dimensão *plus* – se se paga por ela. O ecrã que circunscreve, como um coliseu contemporâneo, a digladição do corpo no mundo, não ultrapassa, por limitações sócio técnicas, as 6,8” portáteis.

Guy Debord, que já no final dos anos 1960 nos alertava sobre a inauguração de uma inaudita experiência capitalística através da imagem, entendia a perniciosidade e as armadilhas que os novos regimes da visualidade impunham à experiência. As imagens transcendem um mero acúmulo de cores, formas, memórias - e pixels -; elas estruturam e mediam o social em uma operação azeitada de colonização da vida incabível a partir da planificação dos sujeitos no mundo. É como bem diagnosticou Frédéric Martel, a degradação do “ser” em “parecer”. O espetáculo descrito por Debord coage sua gênese no mundo como uma coleção periculosa e articulada de registros visuais, estabelecendo “uma relação entre pessoas, mediada por imagens” (Debord, 1997:14). A espetacularização da vida, este reino da mercadoria-imagem, reduz a cultura a um grau desconhecido de passividade, erodindo uma visão crítica da *vida vivida* em *vida espectral*, um parto arqueológico de órfãos da experiência.

Penso aditivamente na decomposição da vida em imagem de Debord como análoga à obliteração da experiência política em Hannah Arendt (1983). Para Arendt o movimento pendular público-privado necessário à formação da relevância política do sujeito atravessaria, com a emergência da popularização da TV doméstica nos anos 1950, uma operação de colonização da vida privada, ultrajante de um senso crítico que nasceria de uma inerente proteção ao espaço individual. Agora, ainda mais, os smartphones e notebooks onipresentes

desgastam a ociosidade revolucionária da vida particular, essas pequenas – e arditas telas – geram uma falsa sensação de possibilidade da crítica, de vocalização autonomizada do sujeito. Fazem, em oposição, uma programada e bem-vinda – para os sistemas que as articulam – subdivisão das pautas, dos esforços comunitários, das necessidades políticas¹ (com K) das esferas minoritárias, gerando apequenados revolucionários de sofá. Dóceis. Irresolutamente encabrestados. Incapazes da cidade, da dimensão pública da vida quando não mediatizada, quando não mediada imagetivamente.

Na exaustão da ‘experiência’ pela ‘imagem da experiência’, todos os ativos da vida tornam-se instâncias capitalizadas. A capitalização da imagem é reducionista daquilo que é imediato, *nofilter*, e corrobora a uma elaboração mentirosa do mundo. Transforma a guerrilha do diferente em resina do igual. Jacques Rancière (2014) toca neste lugar quando estabelece o real como editado em seus ensaios sobre literatura. Estaríamos também diante da dialética da cultura enquanto trauma em Hal Foster (2014) e Slavoj Žižek (1991). O primeiro refletindo sobre uma suspensão dos anteparos do olhar, de um embate irresoluto com o real; o segundo – e aqui o que mais me parece cabível na digitalização da vida cotidiana – uma experiência do idílio, da fuga do real pela promoção interessada e resolutiva de anteparos do olhar, artificialmente inauguradoras de camadas de afastamento e destilação do real. O que seriam os filtros das redes sociais – e aqui pedimos licença pela aproximação e liberdade na analogia – se não um modo de promoção da utopia, do idílio e do afastamento do real, de uma esferização e lapidação da imagem em hiperimagem?

O que chamamos de hiperimagem não possui filiação teórica, embora muitos venham esforçando-se em conceituá-la². O hiper que ensaiamos é mais etimológico que semântico. Relaciona-se ao fetiche incontornável do capital pelo superávit, pelo excesso, e – de forma menos polida – pelo lucro frente a quaisquer circunstâncias sensíveis. A hiperimagem seria, portanto, uma imagem sobrando, geradora de mais pixels, de extensão de imagem em escala. Produz na realidade 4,7” ou 6,8” um diálogo com o sistema métrico no espaço real. É hiper porque subjaz o comum, extrapola o mediano e seu portador, o homem médio (e todos almejam superarem-se como homens médios). Essa realidade espetacular digitalizada não suporta aquilo que margeia, os territórios disformes; ela os contrapõe através de núcleos duros da experiência,

¹ Conceito original do grego adaptado para o alfabeto latino. Politika, com K, refere-se, como explicitado por Rancière (2014), a uma noção originária da tomada de decisões comunitárias e afasta-se, para o autor, da política contemporânea, cambiada em politicagem.

² É importante salientarmos que diferentemente dos conceitos anteriormente mobilizados pela literatura científica em relação à hiperimagem, atrelada a outros termos do campo cibercultural - como hipertexto ou hiperímia - o conceito que trazemos afasta-se da possibilidade de uma interatividade em rede. Neste ensaio, a prefixação do termo imagem opera no sentido de uma hipervalorização da imagem, de construção totêmica de uma imagem superavitária.

modelos e fôrmas muito bem desenhadas da maximização da experiência. Essas fôrmas ou moldes hiperimagéticos são atualizados muito lentamente e possuem como característica intrínseca a medida dos ganhadores (cis, macho, branco, jovem, atlético, etc.). A hiperimagem estabelece uma narratividade impossível do mundo se não mediado por imagens. Aquilo que se vê não existe [se vê o anteparo, mas não se enxerga o real]. Sua dimensão quimérica é tão extensa que até mesmo aos ganhadores exige-se adaptação. O corpo reproduzido em uma rede social é fabular, e como tal, só mantêm-se na crença altamente disseminada como mentira inócua. Depende, assim como na magia, da reprodução incessante de uma ilusão, de um depósito de fé. Ora, Marcel Mauss demonstrou há muito que o poder do mago veicula-se inexoravelmente ao grupo mágico, aos seus crentes, que – e peço licença para este jogo conceitual – em paralelo ao contrato social de Hobbes, participam da produção voluntária de um desconhecimento coletivo no qual depositam a credibilidade mágica [e a liberdade] em um sujeito totêmico, redentor. A validade do molde, sua premência e hierarquia, sujeita-se, portanto, a um duplo movimento: da reafirmação de sua experiência como mais válida, produtora de mais *trunfos* sociais – numa linguagem que tomamos emprestada do sociólogo francês Pierre Bourdieu (2004) – mas também de uma erosão daquilo que diferencia-se (de corpos outros, disruptivos, desapropriados, indevidos). Nesse sentido, a hiperimagem das políticas visuais da contemporaneidade circunscreve-se na intervenção capitalística de supressão do diferente e elevação do mesmo; um mesmo – que em nível de imagem e consumo de imagem – preocupa-se em “parecer” excedente, portador de saldo positivo. No consumo e produção de uma hiperimagem do igual, o corpo padecerá o efeito de *mortality-fetishism*³.

Notemos que a hiperimagem – sobretudo nas esferas digitais – fomenta uma redistribuição do valor do corpo. O corpo capitaliza-se em uma proporção até então inaudita. Na indústria pornográfica esse efeito é imediato⁴. A pornografia, nessa dimensão estrita, é geradora daquilo que Paul Preciado – cosendo-o devidamente à noção de heterotopia em Foucault – descreve como pornotopia (Preciado, 2021). O corpo capital como *corpo empresa* deve portar o seu máximo para relevar-se, e elevar-se, em meio à massa. Não inadvertidamente identificamos o *bem dotado* como categoria estatisticamente favorita na indústria, particularmente naquela destinada ao público gay masculino [nota-se, gay, como categoria inventada e articulada socialmente, esse esforço do qual padecem também critérios igualmente inventados como raça,

³ Termo originalmente cunhado por Efrat Tseëlon (1995) e que se relaciona a um fetiche pela mortalidade, isto é, um fetiche pelos limites do corpo que podem ser potencialmente fatais.

⁴ A ideia de pornografia neste texto atrela-se a dois sentidos estritos. Primeiro aquele que atravessa o imaginário corrente e que desdobra-se em uma indústria de produção de imagens sexuais; segundo, pornografia como tema de reflexão conceitual e de problematização sistêmica, tanto nos termos de uma pornotopia - como ressalta Preciado (2021) - ou ainda de uma leitura crítica de uma cultura pornográfica andrófila, assentada em uma centralidade do olhar masculino, tanto em sua produção como em seu consumo.

gênero, etc, para fazer valer o mesmo, mitigar o que difere, criar *gulags* categóricos]: o pênis colossal erige o hipermasculino, e é o objeto de fetiche que estipula – e contrapõe-se – ao feminino, ou melhor, ao pavor socialmente fomentado contra o feminino.

O pênis como ativo capital, capital de uma hipermasculinidade, está para o afastamento do feminino tal qual o medo pela passividade. O oposto ao ativo (capital) é o passivo (capital): a mulher, ou o gay passivo, hierarquicamente reposicionado num campo do feminino vilipendiado. Não é incomum homens gays “somente ativos”, assim como também não é incomum uma disposição andrófila nos homens que identificam-se como heterossexuais. Jack Donovan, um extremista estadunidense, autor de “*The Way of Men*”, defende um culto masculinista no qual se permite manter relações sexuais com outros homens, mas afasta-se pragmaticamente – e violentamente – das terminologias “gay” e “homoerótico”. Essa androfilia traduz a sublimação do “fraco”, do “feminino”, do “passivo” e do “diferente” em prol de um consumo brutalista e truculento de um ato sexual que precisa afastar-se da sensibilidade: consumo da autoimagem pela autoimagem, do molde, do mesmo, da representação narcísica de si.

Essa androfilia, que também torna-se, embora em outra escala de sentido, a política pornográfica gay masculina cis, centraliza o corpo capital em um esquema *mais mais* (++), em uma tensão entre o hipermasculino e a homossexualidade, que deve ser no momento seguinte sublimada, na garantia do espaço de direito heteronormativo da efígie patriarcal da experiência e da hiperimagem da experiência. A fotografia de moda de Herb Ritts, os desenhos de Tom of Finland, as fotografias de Robert Mapplethorpe ou ainda as capturas dos corpos masculinos de Alair Gomes, traduzem nessa brincadeira nada jocosa, o lugar duplo de culto e mitigação, de consumo do igual e sublimação do subjetivo por trás dessas imagens. O culto andrófilico goza nessas imagens, mas apenas na camada rasa da hiperimagem: onde o corpo é apenas corpo, onde não há voz e nem desejo em retorno, onde não há o feminino⁵.

Há ali uma política do corpo como tensão no ativo inflacionado, gerando o espaço tangente no qual o hipermasculino depara-se com a homossexualidade. A pornografia, em sua porno[utopia] pela mitigação do feminino, é masculinista mas não sensualista: a comunhão com o outro resume-se ao mesmo de si, a uma imagem espelhada, configurando uma erosão do desejo encerrada em um ato narcísico que desacredita a diferença e o jogo subjetivo.

O imaginário andrófilico do corpo capital na pornografia ainda produz outros esquemas de repressão falocêntricos: o gay negro que deve, irremediavelmente e por destino [imaginado e biológico], ser ativo por possuir um “excesso de capital”, ou a ojeriza pelo afeto aos corpos trans

⁵ E reparemos, há nessa estrutura uma redução – já posta, ensaiada e alimentada – entre um dualismo das possibilidades novamente polarizada entre masculino e feminino.

que [des]possuem em algum momento – ou sempre – esse “ativo capital” (aqui é preciso inscrever uma diferença entre *afeto* e *afetação*⁶). Se na imagem pornográfica o pênis é gerador de um esquema simbólico do corpo capital que orbita no excesso – quanto mais projetado, quanto mais para fora do corpo o órgão, quanto mais teso, melhor – impõem-se, mais sinuosamente, uma estrutura complexa do corpo feminino como ativo capital. Este padece de um duplo jogo, positivo-negativo, provocador de uma disforia de imagem. Se por um lado é possível requalificar, em uma pornô-imagem, um corpo masculino gordo, ou ainda um corpo mais envelhecido, desde que estes apresentem um “ativo capitalístico excedente”, leia-se um pênis colossal⁷, ou uma beleza normatizada; a estrutura de tensão no corpo pornográfico feminino é outra.

Como ativo capital, o corpo [imaginado] da mulher [cis] orbita entre o positivo e o negativo. A positividade existe naquilo que torna o consumo do corpo fetichizado⁸ em um imaginário heteronormativo generalizado: seios grandes, glúteos rijos, cabelos preferencialmente longos. Diametralmente, há um ensejo pelo negativo, das curvas (que são as anticurvas, abstraídas de qualquer excesso lipídico, e que denotam o tempo investido na destruição da mesma), ou das barrigas extraídas de qualquer sobra, das vaginas “jovens” e infantilizadas, da isenção de qualquer pelo, e de um posicionamento outra vez fixo, da passividade. A passividade, ou o estigma do passivo sexual como diria Foucault, habita justamente o império do masculino, do corpo-pênis-sobra, que perfura, que preenche, que é convexo, afastando-se daquilo que é irregular, côncavo, que recebe. Não inadvertidamente a sobrevivência dos corpos femininos nessa indústria dos excessos – masculinista – é bastante reduzida, limitando-se a uma dezena de meses, ou em alguns casos excepcionais, a um ou dois anos. O prazo de validade do corpo pornográfico feminino é o da descartabilidade da experiência pelo fraquejamento da hiperimagem em imagem real.

A hiperimagem, a imagem espetacular capitalizada, atua nas instâncias do desejo e da autoimagem em distintas camadas e verificáveis graus de acrisolamento da subjetividade. Ela expurga o diferente para produzir o mesmo. Na busca pelo mesmo de si e do mesmo do outro

⁶ A afetação é reativa, o afeto é de ordem sensível. E mesmo quando possível transsubstanciaríamos uma medida na outra, afetação e afeto não condicionam-se.

⁷ Criam-se outras categorias que são lidas como particularisantes, os “ursos”, por exemplo, homens geralmente mais velhos, peludos e com corpos mais pesados; a perda de cabelo (juventude) é compensada através de outro ativo capital – a barba, hipermasculina – e os pênis grandes atuando na superação do desconforto com um corpo outro nesse imaginário, igualmente redutor das possibilidades. A categoria representa a castração – esse termo tão temido pela cultura falocêntrica – como termo simbólico de esfacelamento de poder. O poder é o pau.

⁸ O tema do fetiche vilipendia o desejo e coloniza o corpo e a existência através de sua categorização. O fetiche pela mulher negra, o fetiche pela mulher gorda, etc, são esquemas procustianos de lapidação do Outro no desejo socialmente – e patriarcalmente – formatado. Vão se criando e sobrepondo categorias que justifiquem o ‘consumo’ daquilo que diverge, e o preço é cobrado no sujeito consumido (minorado para atender as expectativas deficitárias e falidas de seu ‘consumidor’).

esgarça-se o sentido da experiência, reduz-se a vida vivida em vida espectral, vida imagética: traduzida em farsa e tragédia. Nas redes sociais, os perigos da hiperimagem são também estruturais, e mesmo fatais, consome-se – e muito – este lugar de uma não-vida que é a experiência transmutada em imagem-falácia. Byung-Chul Han (2015), em seu ensaio *Sociedade do Cansaço*, computa o ônus dessa imagem excessiva do *consumo do mesmo* na transformação do sujeito da disciplina em sujeito do desempenho. Na busca irresoluta pelo igual, o indivíduo suspende o lugar de gozo na diferença, não há a produção de instâncias de fechamento ou satisfação, e na procura incessante por esse igual, queima-se (*burnout*) a subjetividade como esquema de identificação do *mesmo de si* e do *outro de si*. Atravessados por postagens contínuas e – diga-se, ficcionais – nas redes sociais, vendidas como o real do mundo, identificamos o molde, o núcleo duro, que é o mais do mesmo (++). Este mais do mesmo será, em um esforço autoinfligido de encaixe, perseguido na construção social de pertencimento, prevalência, relevância e trunfo nos espaços tanto virtuais simbólicos quanto físicos.

O corpo fotográfico – hiperimagético – das redes sociais é irreal. Habita um duplo sentido que condiciona-se: primeiro como instante fotográfico – *outro-punctum* – no qual o músculo retesado e perfeito, e as poses letárgicas de naturalidade, apenas existem no instante da foto, incapazes de manterem-se, por biologia ou física, por mais de alguns segundos. Em desdobramento dessa primeira instância, há um corpo editado, redesenhado e filtrado digitalmente por ferramentas artificiais, um corpo *outro-studium*⁹. Na superposição entre essa dualidade, o corpo capital condiciona o parto de um sujeito avatar (o mais belo, o mais saudável, o mais feliz, etc.), que é, repito, falácia (porque inexistente) e tragédia (fomentador de modelos a serem consumidos e perseguidos). Não gratuitamente somos atravessados continuamente por notícias e reportagens que diagnosticam o crescimento das cirurgias plásticas, dos regimes alimentares opressores, da *body culture* nas academias, do consumo de melhoradores de performance e também das incontáveis e impunes mortes em intervenções desnecessárias, ataques cardíacos em centros de treinamento pela aplicação de bioestimuladores e bombas hormonais. Essa política imagética confunde o desejo. Faz acreditar que o objeto desejado deve “parecer” – e não “ser” – a imagem farsante e trágica do outro erigido como o *mesmo de si* que é molde editado de um real não mais pragmático. Será nesse ponto tangente que as redes sociais

⁹ Apropriamo-nos das terminologias cunhadas pelo teórico francês Roland Barthes (1980), acrescidas da terminologia *outro*. Nosso objetivo aqui é menos referirmos aos usos tradicionais imaginados pelo intelectual, e mais explicitar um uso distinto. Mesmo que relacionado ao campo das imagens, estudado de forma minuciosa por Barthes, os termos *outro-punctum* e *outro-studium* operam, nesse ensaio, no sentido de uma captura da imagem que é duplamente falsa: o *outro-punctum* do momento que não mantém-se, e o *outro-studium* da edição (um real como real sempre editado).

tornam-se pornográficas no estrito sentido de um corpo capital, da produção de um ativo capitalístico no corpo a ser lido e interpretado como mais do mesmo (++) sempre superavitário.

É preciso, em contrapartida, despornografizar o corpo, desativar seus “ativos capitais” num movimento de permissão e entrega no qual o sujeito (*Io*) perturbe continuamente o objeto (corpo manifesto) na promoção da diferença. Combater o desejo erodido pelas narrativas visuais do corpo capitalizado é, justamente, compor uma história íntima de um corpo político privado que resiste à colonização pública de seu tempo e seu desejo, e de um Outro que diverge em si. Despornografizar o corpo digital é técnica de sobrevivência imago-sensível na realidade. Ao despornografizar o corpo capital invertemos a lógica da hiperimagem, promovemos um curto-circuito do qual ebule uma autoimagem autonomizada, ponto de transformação da experiência do consumo de si e do outro, de um Eros Agonístico em Eros Heroico. Embora bastante poético, este exercício não possui nada de unidimensional ou simplório, ao contrário, é um fazer e desfazer contínuo da tapeçaria de Penélope, que emaranha os fios, desenha-os apenas para os descompor à noite. Parece em muito também o suplício de Sísifo, e em alguma instância o é. É necessário compreendermos que em nossos dispêndios diários por despornografizar o corpo e o desejo nunca haverá uma linha de chegada, ela desenha-se ao largo, podemos avistá-la, mas a cada passo dado ela recoloca-se um tanto mais adiante. O que de fato importa é a continuidade do ato, i.e., palmilhar os espaços físicos e simbólicos de nossa existência com o intuito de sobrepor as armadilhas do encaixe. Tanto Penélope quanto Sísifo executam suas tarefas em continuidade, há nelas um propósito despropositante, que deve também ser o nosso. Rolar a pedra ou compor a tapeçaria apenas para ao final do dia desfazê-la, parece de imediato uma mecanicidade acrítica, porém, da planificação contínua do ato [da vigilância epistemológica] surgem pontos sensíveis, fissuras, coisas que fogem: são as linhas soltas, as que não se conformam com a trama, essas se tornam constituintes de um alento revolucionário da experiência. Nessas poucas linhas que escapam há alguma redenção. E também na pedra que se esfarela a cada descida da montanha; ali existe uma sublevação, algo que esquiva-se – que racha, que torna-se pó – e emancipa-se do volume maior, que começa, portanto, existir à parte.

A hiperimagem pornográfica do corpo capitalizado é uma armadilha. A ciência sobre ela pode, ao contrário, proporcionar certa redenção. Ao olhá-la pela perspectiva menos óbvia, entendendo a complexidade de seu prisma – a cartografia de suas inverdades – vestimos uma couraça simbólica – composta pelas linhas soltas de Penélope, e pelo barro do pó da pedra de Sísifo – que nos torna menos suscetíveis às suas fraudes. Nesse ato de vigia contínua, liberamos a nossa incompletude e os limites de nossos mapas amorosos – de si, do outro, e do outro de si – potencializando uma existência menos cafetinada (Rolnik, 2018). Certamente resistir a um

regime visual e financeiro mediado por imagens não configura uma tarefa simples. Em determinadas ocasiões paga-se o ticket com dimensões irreversíveis de si, causadoras de ansiedades e angústias sociais, paga-se com o desejo. É impossível a indiferença ante a noção de que esta máquina imagética busca sobrepor e dilacerar qualquer desvio, qualquer potencial desviante (o corpo das putas, os corpos *transviantes*, corpos negros, existências que transitam, o que é – considerado – disruptivo).

A política da hiperimagem pornográfica das redes sociais ratifica o próprio fazer procustiano que estica ou decepa partes para caber ao molde. E mais, transfere-nos ainda a responsabilidade do suplício ao próprio sujeito supliciado. Procusto somos todos. Supliciamos a nós próprios – em maior ou menor medida – por um direito à existência no mundo hiperimagético. O caminho por uma despornografização da hiperimagem e uma liberação do corpo capital passa mais pela noção adquirida da concretude interna desses processos do que pela suplicância em suas bordas. Em determinados momentos – e ante as forças imagéticas que nos oprimem – a implosão, talvez, ratifique uma efeito mais satisfatório do que o bombardeamento. A implosão das práticas sistêmicas de uma hiperimagem (totalizante da experiência do sujeito no mundo digital), passa pela compreensão de sua montagem e a adoção de uma desconfiança inerente. Ultrapassar a hiperimagem, a pornografia e o corpo como puro ativo capital nos conclama uma operação de vigilância perene, que nos permite, em contrapartida e diante da aparente estabilidade desse *corpus*, encontrar as rachaduras onde é possível se ler a máxima manoelina: A maior riqueza do homem é a sua incompletude / Nesse ponto sou abastado / Palavras que me aceitam como sou - eu não aceito/ [...] / Perdoai / Mas eu preciso ser Outros (Barros, 1998).

Parte 2. Mortality-fetishism e farmacofilia social

Desde a popularização da TV nos anos 1950, atravessando a democratização da internet nos anos 1990 e mais atualmente a planificação do uso de aparelhos portáteis e redes de alta circulação de informação, a realidade visual da humanidade expandiu-se tremendamente. Há, em consequência deste processo, diversas possibilidades na emancipação do olhar; mas também e homologamente, inúmeras armadilhas. Existe algo no modo como as imagens nos auxiliam a organizar, estruturar e apreender a realidade que parece um tanto mais eficaz que a forma deliberadamente escrita da linguagem. Aí reside o fascínio dos estetas e daqueles que dedicam-se à semiótica. As imagens constroem e derrubam impérios, ampliam ou restringem a opinião, fomentam ou bombardeiam a massa amorfa da realidade. Talvez, e aqui me arrisco, a história da

humanidade mais apurada e indispensável seja justamente a história do olhar, resguardado – claramente – um interesse científico sobre os grupos coesos ou em disputa que a articulam.

Uma história social da contemporaneidade torna-se, nesse contexto, indissociável de uma história da evolução dos meios sociotécnicos e das imagens por eles formuladas e promovidas. Debord explicitava ainda nos anos 1960 a agonia das relações humanas capitalizadas e mediadas através das imagens. Mais recentemente o filósofo e sociólogo francês Bruno Latour (1994) estabelece um modo de narrarmos tais relações pautado em uma amálgama sujeito-objeto. Latour argumenta sobre uma alteração substancial dos roteiros existenciais a partir de uma esfera sociotécnica, de objetos que ratificam ou pressionam os roteiros da experiência no mundo. As existências híbridas que defende são – aqui muito resumidamente e sem a profundidade que o tema carece – uma heterogenia funcional dos sujeitos, constitutiva de seus modos de ativação da vida. O indivíduo que carrega uma pipeta laboratorial apreende uma disposição corporal própria e extensiva ao objeto, quase litúrgica, que inaugura um ritual operativo e um comportamento. Algo similar ocorreria com os devotos – ou não – que adentram um templo católico barroco: o corpo hibridizado com a realidade técnica que o circunda, decai a uma esfera da vida ensaiada, da qual espera-se certo decoro.

As imagens são, de forma correlativa, participantes desse sistema. Imagens como objetos técnicos inauguram um prisma de captura, narração e representação da vida. Delimitam as fronteiras de um real, daquilo que é apresentável, ao passo que destituem o que lhes escapa. Para cada imagem veiculada é preciso um procedimento objetivo e duplo de encaixe e descarte, no qual uma curadoria viciada do olhar – nos regimes visuais dos vencedores – busca aproximar ou narrar um ideal. A imagem ideal é também a hiperimagem do capitalismo: a estrutura semiótica que narra um super-homem, que é mais belo, mais saudável, mais rico, mais simpático, mais próximo ao núcleo estabelecido e estável, de um molde excludente do Outro. Nesse sentido, as imagens delimitam as fronteiras dos possíveis; fronteiras que condicionam-se a um jogo interno-externo da validade da existência. Aquilo que habita o núcleo (as existências ditas normais e suas imagens) esforçam-se por defender suas coordenadas e fronteiras, processo que é naturalmente violento e dependente da supressão do diferente. Para cada imagem-molde, existem milhões de imagens inconformadas, expulsas, coagidas e constrangidas.

Se para existir numa realidade capitalista 24/7 – nos termos de Jonathan Crary (2014) - faz-se imperativo a produção e defesa de um avatar que nunca dorme, e sendo ainda o corpo desse avatar a imagem insone das muitas redes que adentramos e que nos adestram [as redes sociais, as redes de trabalho, as redes educacionais, as redes relacionais]; a imagem torna-se um dos mais efetivos modos de produção e reprodução da legitimidade, da pertença e da autoridade

da existência; sem a qual nossa capacidade de prevalecermos e sermos relevantes neste mundo sociotécnico tornam-se factualmente deficitárias.

Há, certamente, um tanto do ver que resiste à imagem. Outras camadas da experiência que a antecedem ou sucedem. Vemos isso, de forma exemplar, nos debates que Didi-Huberman articula em seus ensaios *Images malgré tout* (2003), *Cascas* (2013) e *Sortir du noir* (2015) sobre a captura imagética da Shoah. Endereçando sua crítica ao inimaginável e ao irrepresentável das fotografias do holocausto, o que é identificado é justamente o caráter faltoso, crepuscular e deficiente da imagem, cujo antever e pós-ver sempre estará incompleto, fomentando as querelas sobre o documental e o testemunhal no registro visual. A este esforço em perfurar a imagem, descobrir os seus sentidos ocultos e intransponíveis, opõem-se – na atualidade do mundo *instagramável* – uma modalidade de colonização da própria atenção que a dispendia de seu potencial crítico em perscrutar as distintas camadas de significado. O ataque à atenção como categoria é um fenômeno moderno, arregimentado nas novas modalidades visuais da vida e que configuram uma dispersão automática do tempo destinado ao detalhe e à reflexão. É, em certo grau, um desmonte da capacidade crítica, uma vez que busca reduzir a experiência do sujeito mediada por imagens ao mais imediato, obliterando seus aspectos especulares.

Gosto de endereçar-me à moda para pensar a fragmentação da atenção. Basta um rápido vislumbre, puramente quantitativo, do tempo empregado e concebido nas experiências estéticas nos anos 1990 para tatearmos esse terreno. Se um desfile de moda em Paris ou Londres chegava a durar de trinta a quarenta minutos no início dos anos 90, temos hoje experiências de sete a oito minutos, raramente extrapoladas, com intuito similar de mostrar o mesmo número – e por vezes até mais – de roupas. A ubiquidade do consumo imagético atrelado à velocidade das transformações – dos *feeds* instantâneos, dos aplicativos para sexo onde apenas desliza-se o dedo sobre uma foto capturada de uma parte do corpo [a atenção não suportaria o corpo por inteiro?], ou ainda do consumo imediato e de opções quase infindáveis para quase todos os bens – reiteram uma exigência por um olhar vibrátil, iminente – sem qualquer transcendência – que desapropria o ócio, a demora, os sabores da experiência que apenas são detectáveis quando se tarda em degluti-la.

Esse sequestro do olhar e da atenção têm alterado profundamente o modo como sentimos o mundo. Instauram um paradigma da hipercompensação no qual o olhar é deficitário: ele exaure-se na demora e migra vertiginosamente, consome o Outro ou outra coisa, sem arranhar, que seja, o verniz mais superficial da vida vivida. A dialética entre o olhar desatento e a imagem, é causadora de um vício pela hiperimagem. No instante em que o olhar, por regra, não se mantém, a imagem que consome deve ser a mais perfeita, não há lacuna para o erro e a

transigência. A hiperimagem é intransigente. Não pode ser mais porque já captura tudo. Ela é essencialmente o desenho de uma nova fronteira, um recinto físico-simbólico a ser perseguido, uma fôrma. Mas a hiperimagem não é real. Ela emula o real, e o trai ao transpor para o campo digital a esfera incapturável da existência. A hiperimagem inaugura, em parte, aquilo que Byung-Chul Han descreve como era não imunológica, das doenças da mente, dos desgastes do espírito, do hiato entre o real e o real virtual editado. Pasmem, mas não foi a primeira vez, e infelizmente não será a última, em que descubro reportagens sobre cirurgias plásticas em adolescentes que levam como referência uma foto com um filtro de uma rede social e dizem: “quero ser assim!”

A doença causada pela hiperimagem é justamente, e sobretudo, a disforia da imagem, que nada mais é uma declinação do olhar a um anteparo do real, a uma estrutura virtualizada que filtra o real a partir de um molde de excelência. Ela é promotora de um curto-circuito do olhar que queima-se na incompatibilidade entre o avatar e o sujeito, entre sujeito (idealizado) e objeto manifesto (corpo). A imagem disfórica fomenta o *mortality-fetishism*. A pesquisadora escandinava, teórica da cultura e da moda contemporânea, Efrat Tseëlon, argumenta que o *mortality-fetishism* é a confiança absoluta nessa imagem adoentada. Alinha-se aos rituais que regulam o corpo através da cirurgia e da dieta, “criando uma similaridade entre os rituais de beleza e a morte” (Tseëlon, 1995:108). Estabelece um conjunto de práticas de tensão que mesmo dialogando com a morte em potencial torna-se socialmente perseguida pelos sujeitos. As cirurgias plásticas, o consumo de drogas para emagrecimento e hipertrofia muscular, e em outra dimensão mais alargada, o culto desproporcional a saúde e a juventude perenes. O risco que o *mortality-fetishism* gera nasce, em primeira instância na mente, na ansiedade e desajuste com a hiperimagem perfeita; migra em seguida ao corpo, ajuizado na regulação biológica e no desejo, sendo eventualmente fatais.

Em alguma medida a relação entre hiperimagem e *mortality-fetishism* é aquela preconcebida pela artista Orlan em sua obra performática *The Reincarnation of Saint Orlan*, iniciada nos primórdios dos anos 1990. Submetendo-se a uma série de cirurgias plásticas tendo como referenciais obras que tratavam da beleza clássica renascentista, Orlan traduz um copia e cola (*ctrl c. ctrl v*) na carne, dando origem ao Manifesto da Arte Carnal que antecede criticamente o que a contemporaneidade viria a se tornar em seu consumo de uma suposta imagem ideal. Utilizando-se de pinturas alusivas, Orlan dedica-se a incorporar uma espécie de filtro primitivo em sua própria imagem, que ao final rompe-se e conclui-se como bricolagem quimérica monstruosa. Na mesma proporção que as imagens referências de Orlan narravam uma mentira, a hiperimagem do contemporâneo também o faz. A foto veiculada em uma rede social nada carrega de testemunhal, ao contrário, ela é o antitestemunho da experiência do corpo.

Sugere um real que só existe quando – e se – editado. A pose que permite a tensão dos músculos, ou a luz que disfarça as imperfeições na pele residem unicamente no instantâneo da imagem, são dimensões não extensivas ao biológico desse arcabouço. Há o *outro-punctum* imediato do registro, que em si carrega uma falácia, mas há, ademais, um *outro-studium* – e peço aqui licença a Barthes para perverter esses termos – no qual a imagem é reconfigurada em uma segunda mentira [dos filtros, das edições que alongam e emagrecem, das borrachas que retiram manchas ou dobras indesejáveis, dos fundos permissíveis, etc.] parindo ao final outra quimera – igualmente a de Orlan – inventada.

Se a hiperimagem carrega o peso de uma dupla mentira, o real que comercializa é duplamente falacioso. Os riscos, contudo, que encetam nada possuem de ficcionais, ensaiando – avessamente – um protótipo de tragédia. Ao consumir a hiperimagem do corpo capitalizado sem qualquer instância de desconfiança ou suspeita, o sujeito passa a crer que existe, de fato, a possibilidade de um ponto de encontro entre sujeito e objeto, entre o imaginário e o real, e pior, entre o seu objeto (corpo) com o objeto de outrem (corpo de outrem): a lógica *ctrl c. ctrl v* de sua carne a partir da hiperimagem falsa do Outro. Para além da destruição de si, a hiperimagem acarreta conjuntamente uma erosão do desejo. Ao idealizar o corpo do outro como ficção de si, algo a ser perseguido, o sujeito habita sempre a margem olhando para o núcleo, para o molde. Esse olhar unidimensional e unidirecional oblitera a atenção da própria margem e de todos os seus desviantes, estreitando o desejo de si e o desejo pelo Outro a um escopo reduzido e fraudulento da experiência amorosa. Ao adentrar o reino da hiperimagem sem hesitação ou perspectiva, arriscamos uma remodelação do desejo que será sempre o desejo pelo igual. Ora, o igual massifica-se e some ao fundo, ele carece de narrativas constantes em defesa de sua excepcionalidade, que nada mais é que um contorno constante e excessivo do mesmo núcleo, estrito e não dialógico. Ao estabelecer esse modelo para o desejo – pelo igual de mim, pelo mesmo, ++, mais forte, mais saudável, mais atlético – aventura-se a uma fixidez relacional que é a da negociação com o igual, suprimindo a dialética do encontro pela circularidade da imagem isométrica.

Penso nesse fascínio pela hiperimagem em termos das experiências caninas com espelhos. O cão vê sua imagem refletida, mas não a enxerga. Aí reside o aspecto disfórico imagético da experiência nas redes sociais na contemporaneidade. Uma ruptura substancial entre ver-se e enxergar-se. O olhar não retorna. O que vemos, por fim, não nos olha. Essa experiência unidirecional do olhar e do consumo do mesmo [ver-se, mas não enxergar-se, posto o modelo de reflexo que é o Outro da hiperimagem] produz uma ansiedade estrutural que atravessa o modo como os sujeitos compõem-se e relacionam-se socialmente. Somos – como programado pelo

mundo que nos cerca – uma multidão de miseráveis solitários. Ao ver-se e não enxergar-se o sujeito busca modos de ativação e correção do olhar. A farmacofilia social a qual me refiro é precisamente esse módulo de rebatimento do olhar. Consumimos inadvertidamente os fármacos para adequar o corpo, para abrandar a tempestade interna, docilizar o desejo. Dopamina para rir e gozar, IGH para crescer – esculpir – um corpo que transcende o natural biológico, sibutamina para cortar aquilo que dizem ser um excesso – gordo – não capitalizável, ritalina para a produtividade. A farmacofilia social acomete o uso tradicional medicamentoso para projetar um corpo outro, azeitado nas esferas rígidas dos ideais imagéticos desse novo consumo. E mais uma vez, tal qual o *mortality-fetishism*, infere [sobre o] e difere o desejo.

Será nesse sentido que Han (2015) irá nos alertar sobre o consumo exacerbado de medicamentos com fins não-imunológicos, isto é, voltados a uma objetivação da experiência humana que não o tratamento para a sobrevivência biológica do corpo, mas para a potencialização de sua existência em um mundo (++) mais mais. De forma semelhante, Crary (2014) prevê, através do desenvolvimento e uso de drogas laboratoriais, a colonização do sono – última barreira ao capitalismo – e a produção de um super-soldado, e quiçá, um super-consumidor. Tseëlon (1995) narra ainda a multiplicação do uso de drágeas e procedimentos para implementação de recursos sobre-humanos, a força, as injeções hormonais, as correções clínicas faciais, as massagens para redução de medidas e tonificação: todos procedimentos procustianos de sublimação do corpo em sua totalidade em prol de um corpo hiperimagético, de um molde que se encaixe nas resoluções contemporâneas de indivíduos super dotados.

Sem palmilharmos os territórios simbólicos que a virtualidade nos obriga, desviando conscientemente de suas armadilhas e violências, estaremos suscetíveis a comprometermos a glória e as delícias de nossos corpos – divergentes, desencaixados, transformados – em prol de uma fabulação esterilizante de nossas subjetividades e desejos. A tensão com o trágico e com a fatalidade desenha-se no horizonte como norma. É preciso uma vigilância imediata e ininterrupta para fazermos valer uma existência não programada, não cafetinada nos liames epistemológicos de uma cadeia de montagem, que corrói o homem-gente e o força – quimicamente, narrativamente – ao devir-máquina. O corpo é a casa. E como tal cabe-nos transpor a fábrica do igual caminho à miríade múltipla de possibilidades de nosso ser e desejar. O corpo é o primeiro e irresoluto espaço de lutas (Langman, 2005), onde batalhas são incessantemente travadas, onde cicatrizes acumulam-se e auxiliam a narrar histórias-pessoas. O corpo como campo de batalha reescreve a cultura como prática social e libera o sujeito - nos termos bakhtinianos (Bakhtin, 1968) – a um carnaval da experiência, fragmentando os constrangimentos sociais dos ismos [e

istmos] comunitários, potencializando aquilo que tem de ser: o corpo mobilidade, corpo reinvenção, corpo implosão, sensualista e não maquinal, experiência e não hiperimagem.

Parte 3. O corpo é a casa

O corpo é a casa. O corpo é a casa da matéria amorfa e sensível do sujeito. O corpo é a casa vibrante da vontade e do desejo¹⁰. Por isso dói ao corpo – à casa – a intransigência do caminho: a imperativa reforma imposta pelo regime hiperimagético em prol de casas utópicas, de um condomínio-mundo do igual. Ao contrário do que quer a (hiper)reforma, a rachadura na parede é o que ativa a memória do corpo-casa e rompe a política do mesmo. Na defesa da casa, o corpo torna-se também espaço de lutas. O corpo-casa-luta erige-se como barreira, como limite à fagocitose do mundo-máquina. O corpo é a casa e o espaço de lutas, onde brota o encantamento e o carnaval bakhtiniano: território de liberação da pressão imputada pela redução parcamente variável das existências domesticadas.

A política pornográfica (++) de um mundo hiperimagético quer o corpo como capital, como sítio do litígio e da disputa, da supressão da diferença: a casa como igual. E a casa não pode nunca ser igual. Quer-se à imagem e semelhança do que? No corpo-casa como espaço da diferença (e da luta pela diferença), as possibilidades abrem-se como potências. Adília Lopes nos escreve: “Arrumo a casa, continuo a arrumar a casa, tarefa sem fim. A casa está por arrumar há mais de cem anos [...] os quartos são oito, a luz circula de uns quartos para os outros pelas bandeiras das portas. Posso andar aqui às voltas infinitamente” (7-IV-2020). O corpo casa – onde se é possível andar às voltas infinitamente – representa riscos à manutenção de um mundo hiperimagético das redes, (aos modelos, ao mais do mesmo, ao consumo nuclear pelo igual) e por isso é combatido na experiência mercantilizada e mediada pela imagem contemporânea. O corpo-casa não está completamente domado conquanto não se transformar em reforma de hiperimagem. Reside aí a questão. Querer a casa de Si como a casa do Outro é inaugurar o consumo desenfreado das cifras de transformação (da pele do outro, do cabelo do outro, do músculo do outro, da roupa do outro, da viagem do outro, do amor do outro, da comida do outro, do Outro mitológico em todas as suas formas – falácia e tragédia), i.e., sinais objetivados de pertença ou aproximação à ditadura do mesmo. No corpo casa reformado pela hiperimagem duas coisas se impõem: primeiro, a distância sempre crescente entre a partida e a linha de chegada, e, segundo, a deglutição do desvio pela massa insossa de fundo. A linha que se nega ser cruzada

¹⁰ Estes conceitos devem muito às ideias ativadas pela artista brasileira Lygia Clark (1920-1988), na década de 1960, sobretudo através de uma aproximação com seus Objetos Relacionais e suas proposições artístico-terapêuticas de Estruturação do Self, desenvolvidas ao longo de suas estadas em Paris.

opera a manutenção da máquina – o consumo não encerra-se no gozo, mas circunscreve-se em si; como não há gozo no igual de si, o consumo não se encerra: eis a fórmula mágica – e calca, ao mesmo tempo, a desigual diferença das muitas casas na anomia (anêmica) da padronização. O corpo-casa hiperimagético nunca está pronto, e na ausência da conclusão consome e consome-se. O corpo casa das redes sociais pornografizadas (++) – do “sempre mais” – corrobora a promessa tântrica do hiper-gozo quea caba-se, como imaginado, na sua dimensão fabular (não encerra-se) e torna-se o antigo gozo por excelência.

Em 2018 arrisquei – assim como São Tomé ansiava em sentir o sulco poroso e úmido da carne sacrossanta de Cristo – a traduzir a experiência hiperimagética (espectatorial) para a experiência vivida. Testar, na casa, a envergadura dessa tese. Na cidade do Porto, em Portugal, propus durante a realização da *I Noize Critical Party*¹¹, o happening *Beautiful Procustes*. Tendo como ponto de ignição o cruzamento entre a passividade do corpo manipulado em *Ritmo 0* (1974) de Marina Abramović¹² e a transformação carnal de Orlan, na supracitada *Reincarnation of Saint Orlan*, submeti meu corpo ao apetite transformador de outros Outros: a partir de um conjunto de objetos que me circundavam, o público deveria interferir nesse arcabouço – o corpo casa – de modo a torná-lo imaculado, aproximando-o ao ideal de beleza que perpassa o imaginário social. Não foi nenhuma surpresa constatar que o imaginário corrente sobre esse ser “angelical da imagem por excelência” atravessava justamente as políticas de um corpo inflacionado (hiperimagético): a barba foi aparada para dar forma máscula ao rosto, pelos do tronco e axilas totalmente retirados, pequenos volumes – almofadas – foram adicionadas e amarradas nos locais onde deveriam haver “mais” músculos, assim como um volume colossal foi incorporado nas calças; zonas com algum excesso lipídico foram pressionadas e disfarçadas com grandes quantidades de fita adesiva, e tatuagens cobertas com grossas camadas de maquiagem... Minha reencarnação procustiana pautada no imaginário hiperimagético gerou, ao fim, uma criatura quimérica digna das linhas astutas de Mary Shelley: um monstro gestado e abortado por doutores Frankstein contemporâneos operando a obliteração da diferença em prol do mais do

¹¹ Evento organizado pelo Instituto de Sociologia da Universidade do Porto em parceria com o Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora com patrocínio da FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia) de Portugal. O evento ocorreu em 02 de julho de 2018 ativando diferentes locais da cidade. Desenvolvido para seguir um modelo contínuo de 11h da manhã às 23h, apresentou debates de pesquisadores do Brasil, França, Portugal e Canadá (Planetário do Porto), sendo finalizado com uma *Critical Party* no Plano B, na região conhecida como a Baixa do Porto. Em sua primeira edição, a Noize ocorreu como *warm up* da Kismif International Conference, promovida pela FLUP da Universidade do Porto e a Griffith Centre for Social and Cultural Research, na Austrália. Fonte: https://sigarra.up.pt/flup/pt/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=79403

¹² *Rhythm 0* foi uma obra performática realizada durante seis horas pela artista sérvia Marina Abramović no Studio Morra, em Nápoles, em 1974. O trabalho envolvia o corpo de Abramović parado enquanto a plateia era convidada a fazer o que quisesse, usando um dos 72 objetos que ela havia anteriormente disposto sobre uma mesa. A obra apenas termina (com intervenção do público) quando um ativador coloca uma arma – também disponível na mesa – na boca da performer que permanece imóvel.

mesmo (++), da fabricação artificializada do igual. O chocante, entretanto, após o incômodo momentâneo inicial desse corpo feito, foi o constrangimento causado pelo fato de ter roubado aos meus algozes o prazer último: a única condição para a participação era que nenhuma imagem fosse produzida, nenhuma relação poderia ser registrada, arquivada ou capitalizada através da imagem. Em um mundo de políticas visuais espetatoriais, onde a verdade é irresolutamente aquela *instagramável*, tentava contestar a domesticação da experiência pela imagem da experiência, da vida vivida em vida espetatorial.

Despornografizar o corpo hiperimagético provoca incisões no desejo planejado e na aceitação de Si e do Outro no mundo, se desdobra também em potência incontida da existência e da experiência como medidas indóceis. Despornografizar a casa é reconhecer o corpo como espaço de luta, de batalha pelo direito à diferença e à divergência; é provocar curtos-circuitos intencionais na máquina hiperimagética que intenta nos deglutir: buscar os fios soltos da tapeçaria, e as fissuras na pedra que insiste em rolar montanha abaixo; provocar uma emancipação entre sujeito e objeto, torna-los, ambos, anticonformistas e anti-formalistas!

Parte 4. Le nouveau manifeste de l'art charnel: contre l'hyperimage pornographique¹³

122

Provocar. verbo bitransitivo. [ex.: tensionar o *liber sancturum*, provocar fissura na liturgia].

L'Art Charnel est un travail de anti-autoportrait

Il oscille entre défiguration et refiguration.

Le corps

devient un "ready-made modifié" car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer. **Il faut disqualifier l'idée du ready-made idéal.**

le nouvel Art Charnel ne désire pas la douleur, ne la recherche pas comme source de purification, ne la conçoit pas comme Rédemption.

au corps sans modifié, devenu

lieu de débat public. En clair, l'Art Charnel n'est pas l'héritier de la tradition chrétienne, contre

¹³ A quarta parte deste ensaio foi composta a partir do texto original 'Manifeste de l'Art Charnel' (1990) da artista francesa Orlan. A obra original, *The Reincarnation of Saint Orlan* (1990), consistia na artista recitando os trechos do manifesto enquanto submetia-se a cirurgias plásticas que visavam aproximar sua imagem de uma beleza artística ideal; para tal, Orlan selecionou previamente partes de obras de arte renascentistas - queixo, boca, etc - que deveriam ser reproduzidos em sua própria carne. O quarto ato do ensaio torna-se, portanto, um exercício de requalificação da obra de Orlan nos liames da cultura digital contemporânea, na qual a 'hiperimagem' das redes sociais provoca uma busca por uma beleza outra, incorpórea porque existe apenas no campo da imagem digital. Para este fim, a peça de Orlan foi trabalhada através da apropriação pelo autor e tensionada em um jogo de subtração (partes apagadas) e adição (partes em negrito). A escolha pela manutenção do texto em francês deve-se, sobretudo, ao fato de tratar-se de uma apropriação artística de um texto idealizado nessa língua que poderia sofrer perdas substanciais se traduzido de forma livre.

laquelle il lutte! Il pointe sa “corps-plaisir” et met à nu ses lieux d’effondrement face à la découverte . L’Art Charnel n’est pas davantage l’héritier d’une hagiographie traversée de décollations et autres martyres, il ajoute plutôt qu’il n’enlève, augmente les facultés au lieu de les réduire, l’Art Charnel ne se veut pas auto mutilant. L’Art Charnel transforme le corps en langue et renverse le principe chrétien du verbe qui ce fait chair au profit de la chair faite verbe; L’Art Charnel juge anachronique et ridicule le fameux “tu accoucheras dans la douleur”, comme Artaud il veut en finir avec le jugement de Dieu; désormais nous avons

la liberté de choisir le corps que nous sommes! À bas la douleur!... Désormais je peux voir mon propre corps ouvert sans en souffrir!... , nouveau stade du miroir. “Je peux voir le cœur de mon amant et son dessin splendide n’a rien à voir avec les mièvreries symboliques habituellement dessinées pour le représenter”.

L’Art Charnel affirme la liberté individuelle de l’artiste et en ce sens il lutte aussi contre les apriorismes, les diktats ; c’est pourquoi il s’inscrit dans le social, dans les médias (où il fait scandale parce qu’il bouscule les idées reçues) et ira jusqu’au judiciaire **contre l’hyperimage pornographique [qui veut nous détruire]**. L’Art Charnel est contre la chirurgie esthétique **[pour que le corps s’adapte au moule]**, contre les standards qu’elle véhicule et qui s’inscrivent particulièrement dans les chairs féminines, mais aussi masculines. L’Art

Charnel s’intéresse **aux** techniques qui mettent en question le statut du corps et posent des problèmes éthiques. L’Art Charnel aime le baroque, la parodie, le grotesque et

l’Art Charnel s’oppose aux pressions sociales qui s’exercent tant sur le corps humain que sur le corps des œuvres L’Art Charnel est anti-formaliste et anticonformiste (on s’en doutait).

Referências

ARENDDT, Hannah (1983), *A condição humana*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária.

BAKHTIN, Mikhail (1968), *Rabelais and his world*. Cambridge, MIT Press.

BARROS, Manoel de (1998), *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro, Editora Record.

BARTHES, Roland (1980), *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris, Gallimard.

BOURDIEU, Pierre (2004), *A produção da crença*. Porto Alegre, Zouk.

- CRARY, Jonathan (2014), *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo, Cosac & Naify.
- DEBORD, Guy (1997), *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto.
- FOSTER, Hal (2014), *O retorno do real*. São Paulo, Cosac & Naify.
- HAN, Byung-Chul (2015), *Sociedade do cansaço*. Petrópolis, Editora Vozes.
- LANGAMAN, Lauren (2005), “Globalization and the grotesque”, in W. Robinson e R. Applebaum (orgs.), *Critical globalization studies*. Nova York, Routledge, pp. 269-282.
- LATOUR, Bruno (1994), *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro, Ed. 34.
- ORLAN (1990), *Le manifeste de l'art charnel*. Paris, online [Consult. 30.03.2021]. Disponível em <http://www.orlan.eu/texts/>
- PRECIADO, Paul B. (2021), *Pornotopia: Playboy e a invenção da sexualidade multimídia*. São Paulo, n-1.
- RANCIÈRE, Jacques (2014), *A política da ficção*. Lisboa, KKYM/Projecto Ymago.
- ROLNIK, Suely (2018), *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo, n-1.
- SOUZA, Mauricio R. (2008), “A psicanálise diante do outro (ou o “inquietante” divã de Procusto)”. *Psychê*, v. 12, n. 23, s/p [Consult. 30.03.2021]. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382008000200003
- TSEËLON, Efrat (1995), *The masque of femininity: the presentation of woman in every-day life*. Londres, Sage.
- ZIZEK, Slavoj. (1991), “Grimaces of the Real, or when the phallus appears”. *October*, v. 58, pp. 44-68 [Consult. 30.03.2021]. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/778797?origin=crossref>

Abstract

This essay, composed of four independent acts but intersected from the idea of an overvaluation of the image - of a tensioned concept of hyperimage, aims to reflect on the dimensions of cultural consumption in the digital spheres and the problems that emerge from their polarizations, that is, the substantial, but continually obliterated, differences between real and virtual and their consequences on the bodies and subjectivities of individuals in contemporary times. Starting from a self-making ethnographic - which computes the consumption of the author on social media in the period of social isolation imposed by the pandemic of COVID-19 - and from an artistic writing practice, this work departs from any resolute or axiomatic pretension for postulate itself as an open provocation, a way of reinserting debates about the subject in digital realities and how these last interfere and torment real bodies and identities.

Keywords: hyperimage; social media; pornographyization of life.

Resumen

Este ensayo, compuesto por cuatro actos independientes pero cruzados desde la idea de una sobrevaloración de la imagen - de un concepto tensado de hiperimagen, pretende reflexionar sobre las dimensiones del consumo cultural en las esferas digitales y los problemas que surgen de sus polarizaciones, es decir, las diferencias sustanciales, pero continuamente borradas, entre lo real y lo virtual y sus consecuencias sobre los cuerpos y subjetividades de los individuos en la época contemporánea. Partiendo de una autoconstrucción etnográfica -que computa el consumo de las redes sociales del autor en el período de aislamiento social impuesto por la pandemia del COVID-19- y desde una práctica de escritura artística, este trabajo alejase de cualquier pretensión resolutiva o axiomática para postularse como una provocación abierta, una forma de reinsertar los debates sobre el tema en las realidades digitales y cómo estos interfieren y atormentan cuerpos e identidades reales.

Palabras-clave: hiperimagen; redes sociales; pornografización de la vida.
