

# Antes da comunicação: crueldade, meta-eticidade e artefatos de percepção

✱ Bráulio de Britto Neves

**Resumo:** Elaboração de categoria correlata à teoria do agir comunicativo de Habermas, capaz de abordar fenômenos expressivos pré-reflexivos, envolvendo o uso de artefatos de percepção, indutores de estados de subjetivação não individuais. São identificados, como fenômenos passíveis de serem elucidados por tal abordagem, as experiências de primeiros contatos interculturais, instalações performáticas (artísticas) e na experiência de enunciação de atos documentários ciberaudiovisuais.

**Palavras-chave:** ação comunicativa, artefato, documentário, etnografia, crueldade, percepção.

**Abstract:** A new category is proposed, as an extension of Habermas Theory of Communicative Action, for the sake of understanding the pre-reflexive expressive phenomena, mostly about those stemmed from the usage of perception artifacts which may conduct to non-individualized subjectivation states. Some cases are pointed as prone to be clarified through that approach: intercultural first contacts experiences; performatic artistic installations; and the utterances of ciber-cinematic documentaries.

**Keywords:** communicative action, artifact, documentary, ethnography, cruelty, perception.

\* Dr. Bráulio de Britto Neves, Mestre em Comunicação Social, Doutor em Mídias, Pós-Doutor em Comunicação, Pós-Doutor em Comunicação social. PUC-Minas..



O propósito deste artigo ensaístico é sustentar a expansão da teoria habermasiana do agir comunicativo para além dos seus limites semióticos logocêntricos e proposicionais, do seu modelo interacional conversacional. Há duas razões para este esforço de conceptualização. O primeiro é dado pela centralidade que a Teoria do Agir Comunicativo alcançou não apenas na teoria democrática, com uma ampla expressão na teoria deliberacionista da democracia, mas também, mais recentemente, nos estudos empíricos sobre as interações comunicativas públicas cotidianas, na esfera cívica e parlamentar principalmente, que passaram a ser escrutinadas a partir de categorias desenvolvidas a partir das elaborações da teoria de Habermas (vide, p. ex. Steiner, Weßler, Kies, Steenbergen, Maia, Gomes).

O propósito geral de sondar o teor democrático e as características argumentativas das conversações de politicamente relevantes esbarra com as limitações da teoria original, que havia sido forjada com inspiração na filosofia analítica da linguagem e na pragmática dos atos de fala, em abordar fenômenos comunicativos apoiados em formas de expressão não proposicionais, não verbais e/ou arrimadas no uso de máquinas de pensar cujos efeitos não podem ser – numa abordagem consistente com os seus efeitos político-comunicativos efetivos – limitados à expressão de intenções de subjetividades individuais humanas “puras” (isto é, não impregnadas da socialização dos processos cognitivos mais profundos”).

O segundo motivo desse esforço de buscar uma expansão da abordagem ético-comunicativa além das bordas do ego consciente e da ação individual não mediatizada por máquinas de pensar (com destaque para os artefatos de percepção), é a relevância dada ao potencial emancipatório da teoria do agir comunicativo, uma vez que os processos de origem pré-reflexiva, associados à socialização da percepção e das pulsões que os artefatos propiciam, são notórios desencadeadores de processos políticos irruptivos e disruptivos, exemplificados pela emergência na visibilidade pública de imagens de choque, declarações privadas e assim por diante. O compromisso da teoria política com a emancipação, destacado na proposta de construção de uma teoria da democracia discursiva (Dryzek, 2000), impõe a responsabilidade política ao pesquisador em renovar suas categorias de modo a ser capaz de interpretar os fenômenos emergentes de representação política, que em



grande medida estão se revelando muito menos antropocêntricos do que se podia postular há trinta ou quarenta anos. (Latour, 2002; Cooren, 2008; Ekersley, 2000) e mais permeados por formas de argumentação distantes do modelo conversacional entre interagentes fisicamente co-presentes (Kulynych, 1997; Dryzek, Niemeier, 2008; Saward, 2001, 2003, 2010, 2012).

De início, na primeira seção, percorreremos as categorias de expressão visando a coordenação de ações da teoria habermasiana, dando especial atenção às implicações da intencionalidade e da sua reflexividade, uma vez que esses aspectos serão postos em colapso na categoria que iremos propor para dar conta das condições pré-comunicativas de interação. Na segunda, mostraremos que há necessidade dessa categoria, para lidar com as condições de interações mediadas por artefatos de percepção, nas quais há troca de expressões não proposicionais em que são suspensas as subjetividades individuais estabilizadas. Na terceira “Artefatos de percepção e a meta-ética da crueldade”, observamos alguns exemplos da experiência artística e do documentário etnográfico para identificar a ocorrência empírica, dessas condições não cobertas pela teoria do agir comunicativo. Na quarta, buscamos na teoria da psicastenia legendária, de Roger Caillois (1984), um referencial filosófico para compreender as condições da experiência de subjetividade difusa que se torna recorrente com o uso intensivo de artefatos de percepção. Nas últimas duas seções, partimos da experiência política de criação de contra-públicos, nas quais a criação de corporeidade não individuais para finalidade emancipatórias, dos ciberdocumentários dos anos 2000, é posta em questão pela fragmentação da visibilidade pública decorrente da difusão do uso da “web semântica” tal como controlada pelo interesse de corporações capitalistas transnacionais, resgatando o potencial emancipatório das condições de representação política em proferimentos ciberaudiovisuais documentários. Na última seção, de tom conclusivo, retomamos a proposta de acréscimo do conceito de crueldade meta-discursiva ao arcabouço conceitual de estudos ético-comunicativos das representações político-mediáticas.



## 1 Intencionalidade e reflexividade nos tipos de atos expressivos de coordenação de ações

Fazendo uma revisão abrangente das teorias da linguagem, a pragmática universal de Apel e Habermas (Habermas, 1979, 1984, 1986, 1988) se apoia explicitamente na pragmática dos atos de fala, a teoria do agir comunicativo originalmente prevê seis tipos-ideais para reconstruir criticamente os atos expressivos que visam ações coletivas coordenadas. A elegância do gabarito de categorias da ética do discurso de Apel e Habermas reside em que, uma vez feita a disjunção entre praxes de uso poder perlocutório (“fazer fazer”) (1) egoísticas (estratégicas, visando atender interesses particulares predeterminados) e (2) altruísticas (comunicativas, visando alcançar um consenso coletivo público cujos termos são indeterminados de antemão), as categorias subsequentes são derivadas destas pela aplicação de mais dois eixos, que discernem as condições de reflexividade dessas intencionalidades entre ele e enunciatário e do enunciador para si mesmo. O primeiro corresponde à efetiva recursividade do saber recíproco das intenções (ou projetos ilocutórios) entre um e outro parceiro da interação: o meu interagente sabe que eu quero convencê-lo (ou que tenciono usá-lo instrumentalmente), e eu sei que ele sabe que eu desejo isso. O segundo eixo concerne ao auto-reconhecimento destas intenções pelos próprios enunciadores: eu estou seguro de que a intenção que estou expressando é de chegar dialogicamente a um consenso que ninguém sabe de antemão qual será (ou é conduzir o outro a fazer o que eu, unilateralmente, quero que ele faça), ou eu estou acreditando que estou imbuído de uma intencionalidade que, se eu fizesse uma análise lógica e uma introspecção mais sistemática, descobriria que é inconsistente com as pretensões de relação que estão declaradas.

Com isso, o conjunto de tipos de atos expressivos derivados da teoria do agir comunicativo constituem uma sincategoremática que resulta de uma série de oposições, em cinco camadas: (0) condições de interpretabilidade – compreensibilidade simbólica ou incompreensibilidade – que, como veremos adiante, pode ser reinterpretada como “crueldade meta-ética”; (1) pretensões de eticidade da relação – altruísmo ou egoísmo; (2) pretensões de autenticidade ou de sinceridade na expressão das intenções – franqueza ou astúcia; (3) pretensões de veracidade na asserção de conteúdos proposicionais –



consistência ou inconsistência com a experiência empírica compartilhada; (4) pretensão de exercer poder ilocutório – correção ou incorreção relacional; (5) auto-compreensão dos interagentes acerca de suas relações e compromissos ilocutórios – reflexividade ou auto-ilusão.

Na “comunicação consensual” a comunicação para a coordenação de ações se faz sem conflito, de modo que o conteúdo proposicional é estritamente informativo, e o poder ilocutório, fático, pois não há necessidade de o enunciador fazer mais do que atualizar acordos gerais preexistentes acerca dos componentes proposicionais e ilocutórios. Os projetos ilocutórios semanticamente correspondem às “condições de felicidade” ilocutórias, e as condições de correção relacional – ou, em termos honnethianos, as condições de afeto, direito e estima do reconhecimento intersubjetivo – estão atendidas. Note-se que, nesse tipo-ideal, sequer haveria polêmica sobre o saber (em termos peirceanos: as “informações colaterais” à semiose dialógica) compartilhado sobre as intencionalidades dos envolvidos – dispensando metadiscursos. Na comunicação consensual não há tensão nem drama – não servem de tema para narrativas ou documentários<sup>1</sup>, pois todos estão do mesmo lado, compartilhado a mesma perspectiva: “[o]s participantes compartilham uma tradição e suas orientações estão integradas normativamente a um tal ponto que partem da mesma definição da situação e não divergem sobre as pretensões de validade que reciprocamente suscitam.” (Habermas, 1979)

Na *ação explicitamente estratégica*, assim como na ação comunicativa consensual, a orientação egoístico-estratégica ou altruístico-comunicativa do ato expressivo não é segredo para ninguém. É decisivo para a satisfação de ambas que as intenções estejam expostas. No caso da ação explicitamente estratégica, com exceção do domínio do código linguístico e da interpretação perceptual dos paratextos e contexto da interação, dispensa-se qualquer base ética compartilhada para as pretensões de validade. Na ação estratégica, cada interagente pretende é árbitro da situação para seu próprio benefício. O que varia é apenas

<sup>1</sup>Curiosamente, esta definição de ação consensual a aproxima da taciturna definição de consenso que corresponde às interações do tipo-ideal *Gemeinschaft* de Ferdinand Tönnies. É importante notar que, mais recentemente, a teoria deliberativa da democracia, apoiada explicitamente na TAC, tem acolhido a defesa do “pluralismo agonista” (Mouffe, 2000), considerando que o telos da democracia pode não ser o consenso, mas o “dissenso arazado” (Steenbergen et. al., 2003; Wessler, 2008).



o ponto de vista, pois o outro é objetificado: “*na atitude comunicativa, é possível alcançar um entendimento direto orientado a pretensões de validade, na atitude estratégica, em contraste, apenas um entendimento indireto, via indicadores determinativos, é possível*”. (Habermas, 1979, p. 208-9)

Já na *ação latentemente estratégica*, a intencionalidade egoística é astuciosamente camuflada. Essa obscuridade é (ou parece), para o agente, um ingrediente imprescindível para a eficácia do proferimento artiloso. Há, portanto uma dissimetria de acesso à informação sobre a intencionalidade do enunciador, entre o ponto de vista do enunciador e do enunciatário. É o arranjo do estelionato, do golpe dos *confidence man* (*conmen* é a gíria estadunidense para 171), não por acaso: o logrado é levado a *confiar* no logrador.

Simetricamente, na *ação de busca de entendimento*, é o caráter comunicativo do propósito ilocutório do proferimento que é astuciosamente ocultado. Proferimentos de busca de entendimento se realizam por expedientes retóricos visam a realização de interesses altruístas, “resgatáveis” por justificações ulteriores. Porém, para terem sucesso, tal qual no conto de fadas do Gato de Botas, nas mentiras médicas ou na narrativa de tesouros enterrados sob as vinhas (Benjamin, 1985, p. 201 e ss.), estes atos necessitam ter seu componente intencional comunicativo disfarçado ou ao menos obscurecido. Atos de busca de entendimento podem ser vistos como o negativo da ação latentemente estratégica, ou seja, “latentemente comunicativos”. Segundo Habermas, na ação orientada ao entendimento, “elementos estratégicos podem ser empregados sob condição de que seu uso vise o entendimento direto” (Habermas, 1997).

Ardis e manipulações da perspectiva do outro interlocutor são a face provisória de ações que se revelam, ao final, generosas, por visarem conduzir à definição comum da situação, e à acolhida das pretensões de validade do enunciador. Podemos nos lembrar de *koans* zenbudistas, parábolas sufis, aforismas filosóficos, fábulas, narrativas tradicionais (como as descritas por Benjamin em “O Narrador...”), *practical jokes* e documentários reflexivos (como *F for Fake*, de Welles, e *Firstname Viet, Given Name Nam*, de Trinh Ming-Ha, vide Duong, 2009). São atos expressivos de caráter comunicativo oculto, que buscam, por meios indiretos – ou mesmo aparentemente desrespeitosos com o enunciatário – não só veicular uma



verdade sobre o próprio discurso, mas promovendo de uma peripécia metaléptica da situação comunicativa, que ocasiona uma revelação metadiscursiva, promover a emancipação do enunciatário da posição de receptor, narratário passivo ou “espectador” narcotizado pelo “dispositivo”<sup>2</sup>.

A questão fundamental dessa configuração da retórica comunicativa é que, até que se alcance o desfecho, na perspectiva do enunciatário, o ato expressivo não se distingue de uma ação estratégica. Uma vez que são distintas da ação de busca de entendimento as diferenças de distribuição actancial conforme o ponto de vista adotado, esta classe de ação comunicativa necessita ser apresentada seja em diacronia – em uma narrativa que mostre momentos distintos do processo inferencial –, seja a partir das diferentes perspectivas – do enunciador, do enunciatário, e do observador externo.

À última classe de interação comunicativa, Habermas chama de discurso. Ela agrupa aqueles atos comunicativos através dos quais, por recursão metadiscursiva, os interlocutores exaustivamente tematizam, no conteúdo proposicional, as condições de “felicidade comunicativa” da situação (ou do ambiente). O poder ilocutório se dobra sobre si, reflexivamente colocando sob escrutínio polêmico as condições de validade. A universalidade da formulação destas deixa de ser pressuposta, levando os interagentes a redefinir a relação – mas a razão ainda não está com ninguém. Há, novamente, uma suspensão que se espera resolver por um consenso futuro, hipotético, a ser alcançado através de metaconsensos operacionais provisórios (como redefinir o problema? Como redefinir o método de redefinir? E assim por diante.). O “discurso” é o antípoda da expressão de “comunicação sistematicamente distorcida”. Neste caso, a falência da crítica recíproca e da auto-inspeção dos pressupostos de validade ilocutória e das condições de saúde mental, conduz desde a geração de mal-entendidos que assumem a aparência de dissensos insolúveis até a degradação totalitária do mundo-da-vida<sup>3</sup>.

<sup>2</sup>No sentido depreciativo, de artefato de controle Baudry [1970], Foucault (1999, 2008) e Agambem (2007).

<sup>3</sup>Mundo-da-vida (no original, *Lebenswelt*) é o termo que Habermas toma de empréstimo à tradição filosófica ocidental moderna para descrever o conjunto das experiências espontâneas, não estruturadas por sistemas de poder hierárquico ou relações econômicas acumulativas. Segundo sua concepção, o mundo-da-vida compreenderia o repertório dinâmico de hábitos através dos quais as sociedades se reproduziriam continuamente gerando de atos de interpretação nos quais seus membros trocam orientações sobre o mundo empírico e atualizam as definições das situações de interação social.



## 2 Interações não-proposicionais, subjetivações não individuais e artefatos de percepção

Habermas não foi ingênuo a ponto de esperar encontrarmos, na realidade empírica da comunicação, a atualização de tais tipos-ideais em sua pureza e distinção. As seis classes de interação linguisticamente mediada descritos na pragmática universal são tipos-ideais, mas – em um texto posterior – considera que há os proferimentos que emergem dos arranjos institucionais de enunciação concretos são multiestratificados, compostos por camadas de qualidades ético-discursivamente heterogêneas umas em relação as outras<sup>4</sup>. A teoria do agir comunicativo admite haver uma “mestiçagem” irreduzível nos tipos de atos expressivos que visam a coordenação social de ações. No entanto, em cada proferimento, a predominância de um padrão expressivo distingue cada uma das camadas discursivas (níveis narrativos, citacionais, comunicacionais). Por exemplo, é possível que haja conteúdo jornalístico em mensagens publicitárias, ou serviços de telecomunicação cuja infraestrutura é fornecida pela iniciativa privados exibam conteúdos de relevância universalista.

No entanto, é ainda preciso reconhecer que a teoria do agir comunicativo carece de recursos conceituais para lidar com situações cujas circunstâncias não estão cobertas pelo arcabouço teórico da pragmática dos atos de fala e da filosofia analítica da linguagem (verbal). Essas circunstâncias não são negligenciáveis para a reconstrução crítica de práticas expressivas não baseadas em expressões proposicionais, como é o caso do cinema experimental, o documentário poético, das artes visuais e performáticas, da ação política performativa e dos sistemas comunicativos não exclusivamente proposicionais (como as línguas de sinais das comunidades surdas ou a escrita pictográfica). O uso de proferimentos dessa natureza, como atos audiovisuais documentários, é decisivo para a desinvisibilização de problemas provenientes do cotidiano na esfera pública, demarca as condições da dramatização que os conduz a abordagem pelos sistemas parlamentares e judiciais, assim como é responsável pelos eventos de opinião pública leptocúrticos, nos quais ocorrem bruscas inflexões de expectativas quanto à representação público-política da realidade social e ambiental (ref. Neves, 2000; Hendriks, 2015).

<sup>4</sup>Habermas, 2000, nota 47.



A teoria habermasiana do discurso é consistente com situações de interação institucionalmente formalizadas, nas quais se pode supor que os interlocutores se reconheçam, mútua e simetricamente, enquanto mentes individuadas para si mesmas enquanto sujeitos dotados de imagens-de-corpo (instauradas de modo igualmente recíproco), capazes de se expressar por meio de proposições verbais válidas em um sistema linguístico compartilhado. É também pressuposto quem através e a partir deste sistema simbólico, os sujeitos sejam capazes de se referir assertivo-constatativamente a um universo de discurso compartilhado: a vida cotidiana, a realidade objetiva, o mundo histórico e assim por diante. Porém, nem sempre são essas as condições empíricas de interações que se revelam desencadeadoras de transformações nos pressupostos da ação e das representações políticas.

É cada vez mais recorrente haver confrontos entre subjetividades para as quais não é possível pressupor reconhecimento simétrico, seja por diferenças acentuadas de eticidade comunicativa, devido a discrepâncias de sistemas simbólicos, subjetivação corporal e uso de artefatos de percepção, expressão e comunicação. Pela pressão da difusão de inovações nas máquinas de percepção (aquelas que, ajustadas aos juízos perceptuais, os estendem e os alteram) o uso de artefatos se tornou uma fonte constante de perturbações na propriocepção dos sujeitos, na percepção dos fenômenos ditos “objetivos” e no processo de instauração de laços intersubjetivos. Dada a centralidade da teoria do agir comunicativo como base filosófica para muitas teorias da democracia contemporâneas, sejam elas descritivas ou normativas, é politicamente urgente supri-la de recursos conceituais que permitam compreender o que se passa “abaixo”, “além” ou “antes” do estabelecimento de quaisquer parâmetros comuns de respeito, comunicabilidade ou coordenação de ação por uso de símbolos. Sem isso, não se pode compreender aquelas situações nas quais o reconhecimento interpessoal mútuo é hipotético, a partir das quais podem ser estabelecidos os parâmetros ético-discursivos socialmente compartilhados, algo urgente em tempos de fragmentação ético-discursiva da esfera pública.

A teoria de Habermas e APEL deixa de considerar a realidade de encontros cujas circunstâncias são de absoluto desentendimento. Metaéticos e cruéis, estas interações marcadas pelo humor e pelo perigo ocorrem mesmo antes que os contratos de interpretabilidade



ou compreensibilidade de atos expressivos está por emergir.

Há interações liminares – tipicamente, situações de primeiros contatos transculturais ou de uso inadvertido de máquinas de percepção (Tomas, 1994, 2004) – para as quais não há qualquer segurança quanto à capacidade de haver consenso sobre como e porque critérios se dará a definição da situação interativa. Na total ausência de um horizonte de reflexividade sobre as condições de compreensibilidade, encontram-se suspensas as garantias da partilha dos juízos perceptuais necessários à pressuposição da interlocução, pois não há quaisquer garantias sobre a reciprocidade do estatuto de sujeito entre os agentes. Na ausência de conhecimento sobre o processo de constituição da imagem-de-corpo do outro, não há arcabouço simbólico algum para uma interação conversacional. No desconhecimento radical das linguagens, não há demarcação entre forma e fundo, entre sinal e ruído, entre diferenças pertinentes e irrelevantes das expressões. A dimensão arbitrária, convencional, simbólica, da semiose é apenas hipotética, nesse tipo de situação. Antes de ser possível supor a gramaticalidade de proposições enunciadas, na ausência de parâmetros compartilhados sobre a distinção entre conteúdo proposicional e outros componentes (afetivos, perceptuais, institucionais), antes da interpretabilidade discursiva da situação, resta um plano de interação protocomunicativa, mais externo e extremo, no qual a expressão oscila entre o terror, a violência, o humor, a alucinação e o absurdo.

Em circunstâncias tais, quando o próprio interpretante imediato é vago (remático), os interpretantes lógicos da distinção entre expressão estratégica ou comunicativa não podem ser mais do que a leitura de pistas pertinentes a cenários (diagnósticos) plausíveis<sup>5</sup>: o esforço cognitivo dos participantes dessa interação “pré-interlocutiva” não é ainda a coordenação da ação, mas avançar além dos puros presságios até uma solução sócio-lingüísticamente estável. Nos melhores casos, redundando na elaboração de dicionários, gramáticas, literaturas e métodos didáticos para o aprendizado intercultural ou transmediático.

Nos piores, descamba-se para o etnocídio. Mas, mesmo nos casos afortunados, não se pode considerar que o estágio liminar das interações possa ter sido dado como definitivamente superado. À luz da teoria das Lutas

<sup>5</sup>[Nota sobre os 6 classes de abdução, de Shank, Gary; Cunningham, Donald J (The Seventh Midwest AI and Cog Sci Conference, 1996) Modeling the Six Modes of Peircean Abduction for Educational Purposes]



por Reconhecimento (Honneth, 2003), é possível supor que essa dimensão pré-simbólica do absurdo, da violência e do humor acompanhe – recalçada, foracluída e/ou denegada – as interações simbolicamente organizadas das sociedades ditas civilizadas. As condições de possibilidade de uma ética comunicativa universal encontram-se inseguras em uma contemporaneidade de heterogeneidades éticas, étnicas e logotécnicas.

### 3 Artefatos de percepção e a meta-ética da crueldade

A experiência audiovisual, como ator social, cinegrafista/cineasta e como apreciador, é prolífica em recriar esse estágio pré-ético das interações “cruéis” (Stoller, 1992; Rouch, 2003a, 2003b, 1973; Artaud, 1993; Caillois, 1984). Sugerimos que ela seja reinterpretada como correlata a situações de interação de caráter *meta-ético*. Na literatura da teoria crítica da comunicação, o tema da desfamiliarização radical diante do outro étnico ou logotécnico aparece no canônico “A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução”:

O ator de cinema sente-se exilado. Exilado não somente do palco, mas de si mesmo. Com um obscuro mal-estar, ele sente o vazio inexplicável resultante do fato de que seu corpo perde a substância, volatiliza-se, é privado de sua realidade, de sua vida, de sua voz, e até dos ruídos que ele produz ao deslocar-se, para transformar-se numa imagem muda que estremece na tela e depois desaparece em silêncio... A câmara representa com sua sombra diante do público, e ele próprio deve resignar-se a representar diante da câmara.<sup>6</sup>

O extremo desconforto, nas situações de captação de imagens, ocorre quando os participantes não dispõem de quaisquer experiências homólogas anteriores, seja de contato com os aparatos de captação, seja com os proponentes da captação. A confrontação se configura então como uma absoluta incongruência entre os propósitos comunicativo-expressivos. Esse paroxismo corresponderia ao “cinema da crueldade”, no sentido dado por Stoller (1992), que com essa qualificação identifica parte da obra de Jean Rouch<sup>7</sup>, na qual se busca precipitar situações de captação de imagens de extremo desencaixe perceptual e ético-discursivo.

<sup>6</sup>Pirandello apud Léon Pierre-Quint in BENJAMIN, 1985, p. 180.

<sup>7</sup>Os filmes de Rouch mais relevantes a esse respeito são: A caça do hipopótamo (*La bataille du Grand Fleuve*, 1950), Os Mestres Loucos (*Les Maîtres Fous*, 1955), Crônica de um Verão (*Chronique d'un Été*, 1961), Pouco a Pouco (*Petit a Petit*, 1970) Jaguar (1967); Eu, Um Negro (*Moi, Un Noir*, 1958), Horendi (1972); A Pirâmide Humana (*La Pyramide Humaine*, 1961). Sobre ensaios de Rouch relativos ao transe no cinema antropológico, cf. Bibliografia (*infra*).



Embora essas condições sejam excepcionais para boa parte da retórica documentária, são recorrentes em situações de captação de “primeiros contatos” interculturais. Neles, as subjetivações individuais dos participantes da situação de tomada são abaladas em seus alicerces pré-reflexivos, acarretando alterações profundas nos juízos perceptuais que assistem à constituição das imagens-de-corpo individuais. Essas situações extremas, nas quais faltam estruturas normativas reflexivas que assegurem aos participantes das situações de captação de imagens que eles dispõem de algum parâmetro ético-discursivo (ou ao menos perceptual) comum, embora sejam muito raras no cinema documentário e no telejornalismo, são recorrentes no documentário etnográfico. Os sintomas típicos destas situações, como a insegurança na auto-apresentação diante do outro, o humor, a sensação de absurdo e a iminência da violência e a ocorrência de todo tipo de mal-entendido, ocorrem e são tematizados desde as primeiras experiências de produção de filme por povos tradicionais (Worth e Adair, 1972).

A eclosão de espaços pré-comunicativos transculturais, assim como a sua tematização, é um traço recorrente nos documentários que se empenham em construir etnografias compartilhadas, como o que vem sendo praticando no Brasil no projeto Vídeo Nas Aldeias (vide Queiroz, 1988). O fenômeno é explicitamente tematizado como importante desafio para a comunicação inter-étnica. Em *First Contact* (Bob Connolly and Robin Anderson, 1983), a perturbação da situação de captação de imagens de primeiros contatos extremada no confronto inicial, percorre toda a Trilogia das Terras Altas<sup>8</sup>, nos intermináveis mal-entendidos, brutalidades e absurdos da modernização de uma sociedade tradicional da Papua-Nova Guiné.

Jean Rouch é ainda hoje considerado muito radical ao abordar o fenômeno que ele denominou cine-transe (vide, por exemplo, Rouch, 1973b), por sustentar que, em geral, as situações de captação de imagens documentárias sempre, em alguma intensidade, acarretam processos de dessubjetivação individual. O estado de alteração dos sujeitos-da-ocular (cinegrafistas, realizadores), tende a ser admitido apenas metaforicamente pela maioria dos estudiosos de cinema, que costumam ser mais moderados, identificando este fenômeno apenas nas situações de

<sup>8</sup>The Highlands Trilogy compreende três documentários etnográficos realizados por Bob Connolly and Robin Anderson: *First Contact* (1983), *Joe Leahy's Neighbors* (1989) e *Black Harvest* (1992).



tomada de ritos possessórios — como nos célebres *Os Mestres Loucos* e *Horendi* —, e ainda assim, apenas para os sujeitos-da- objetiva.

Jean Rouch (1973b) antecipa as conclusões análogas às de Tomas (1994, 2005), quando mostra as semelhanças entre as experiências de desestabilização da subjetividade individual propiciada por situações de tomada cinematográficas e aquelas de transe possessórios de religiões politeístas da África negra, chamava estas situações de tomada de “cine-transe”. Stoller (1992), quando caracteriza o cinema de Rouch, denomina-o “Cinema da Crueldade” porque o cineasta francês seria o primeiro a conseguir transpor para o cinema os preceitos de Antonin Artaud (1993) para o “Teatro da Crueldade”. Isto porque o propósito político de ambos seria o mesmo: enunciar narrativas que “não relatam por si, mas presentificam uma coleção de imagens que buscam transformar política e psiquicamente a audiência.” (Stoller, 1992, p. 50).

A apreciação de “*Os Mestres Loucos*” (especialmente quando, em certa altura, um Hauka, o “Cabo da Guarda”, depois de cumprimentar todos os outros “deuses da força”, faz medidas para o cinegrafista – ou para a câmera? Ou para nós?), sugere que Rouch encontrou uma forma de artaudianamente “cutucar o inconsciente” (termo de Rouch), abrindo brechas na retórica cinematográfica industrial geradas no momento em que ele sofre seu primeiro abalo, com o cinema direto. Através delas, Rouch confronta seus públicos comerciais, acadêmicos e artísticos, com os pressupostos etnocêntricos deles, levando-os a estranhar e desnaturalizar esses pressupostos. Especificamente, usou da etno-ficção para transformar seu sujeitos-tela, compeli-los a tomar posições políticas, porque é com este tipo de arranjo retórico documentário que ele consegue construir narrativas com argumentos de duas camadas. Em uma camada, desenvolve a narrativa das transformações trazidas pelos confrontos meta-éticos entre os participantes diante-da-ocular. Mas é na outra camada, que a “crueldade” do cinema de Rouch se manifesta de maneira mais evidente: somos expostos às transformações nos sujeitos que se encontram implicados em um confronto meta-ético, diante e detrás do aparato de captação.

Como o leitor já deve ter lembrado, Barthes também relata a sua experiência como sujeito-objetiva como “dissociação astuciosa da consciência de



identidade” (Barthes, 1984, p. 25). É uma caracterização perfeitamente consistente com as que Tomas (1994) transporta das instalações performáticas para a condição dos sujeitos (das Ilhas Andaman) aprisionados e enquadrados fotograficamente (pelos invasores ingleses) em situações de primeiros contatos interculturais. Embora os “espaços transculturais e seres transculturais” (Tomas, 1994) irrompam como espaços de visibilidade cruel em situações de iteração excepcionais, que podemos descrever como *limitrofes* – marcadas pelo absurdo, pelo humor e pela expectativa de violência – pode-se observar que a mesma infamiliaridade (*unheimlich*) da “psicastenia por assimilação” (Caillois, 1984) acompanha, como ruído parasita, todas as situações de captação de imagens-câmera documentárias.

Na perspectiva da microssociológica de Goffman, estas condições de interação seriam casos-limite de “orgias meta-dramatúrgicas” (Goffman, 1986, p. 187 e ss.; p. 214). Goffman, porém, parece evitar levar às últimas consequências uma hipótese que ele próprio avança (p. 230 e ss.). Ele sugere que, enquanto os esforços cênico-dramatúrgicos resultam de reações defensivas dos indivíduos, ao longo do tempo, e por simetria, a sedimentação de repetidas experiências de apresentação social moldariam, por sua vez, as subjetividades individuais. As subjetividades individuais apenas parecem estáveis, mas seriam (usando uma linguagem atual) fetiches do precipitado das situações de exposição pública. As condições dessa exposição encontram-se, para uma grande parte da população das sociedades atuais, cada vez mais assimiladas às situações de tomada de imagens-câmera.

Sobchack (1982, 1992), no correr da sua teorização sobre o fundamento fenomenológico da comunicação cinematográfica, é ainda mais prudente que Goffman (1985). Ao fundamentar a reversibilidade entre percepção e expressão na inserção do olhar num corpo individual imerso em mundo social pré-constituído, evita comentar sobre estados de alma nos quais as situações de tomada (como nos primeiros contatos, na desorientação de usos intensivos de aparatos de percepção) interferem na constituição das personalidades. É intrigante que, mesmo sustentando que é através da “imagem-câmera” (Ramos, 2012) que pela primeira vez o simbólico alcança o perceptual, ganhando corporeidade, não observe a deriva da subjetividade, no processo reverso de transformação da



imagem-de-corpo em objeto das imagens-câmera. Goffman e Sobchack parecem recuar diante da evidência que, quando as subjetividades individuais encontram-se radicalmente indeterminadas pela transculturalidade ou transmedialidade, personalidades individuais se dissolvem, entram em suspensão e podem ser irreversivelmente desnaturadas, arrastando com elas muitos protocolos de apresentação social preexistentes.

No documentário etnográfico e ativista, são recorrentes as situações de tomada de imagens-câmera em que a catacrese da percepção com/como expressão (Sobchack, 1992), que constitui a reversibilidade entre o eu-corpo-indivíduo e o olhar-desejo-objeto entra em crise e dá lugar à uma outra reversibilidade: o aqui-agora, ex-objeto e o olhar-escutar, ex-sujeito, passam a reverter-se um no outro. Nestas circunstâncias, a indeterminação das situações de tomada arrasta os indivíduos para uma desorientação em que o sujeito deixa de identificar seu corpo humano como origem do olhar-escutar, assistindo-o como um objeto no ambiente. Quando as imagens-de-corpo coalescem com as imagens-câmera, as co-mentes que dinamizam as semioses perceptuais são desindividualizadas, exteriorizadas e dispersas. A hipótese da unidade do corpo é abalada pela circulação pública de seus elementos na forma de um aglomerado de quase-signos de sentido vago.

Se o/cada homem é um signo, no “cine-transe” (Rouch, 1973a, 1973b, [1981], 2003b), tornamo-nos *personificações degeneradas*, pois nossas imagens-de-corpo se tornam indiscerníveis da composição icônico-indicial das imagens-câmera do corpo. Nestes estados excepcionais, cabe reconhecer que o sujeito que olha-escuta passou a se identificar mais com o ambiente circundante do que com o organismo que se encontra no centro do campo de percepção.

#### 4 No avesso dos sentidos: “similar, não similar a algo, mas apenas similar”

Em diversas ocasiões, David Tomas (1995, 1996, 2004) sugere o uso da locução Roger Caillois, “psicastenia por assimilação”, para descrever esse fenômeno dispersão da imagem de corpo pelo campo perceptual. Segundo Tomas, ele própria recorrentemente busca induzir a si mesmo em suas experiências pessoais em suas instalações performáticas:



Dependendo da intensidade da sua assimilação, a nova site-specificidade do corpo engendra uma existência crescentemente original, embora contraditória. A presença de suportes mecânicos, elementos maquínicos ou sistemas imagéticos pode salientar a sua distinção como uma entidade orgânica autônoma. Por outro lado, esse contexto pode reduzir o corpo ao estatuto de um componente, pois sua subjetividade é crescentemente infiltrada por uma aura objetual ou mecanizada, enquanto a mobilidade orgânica é constringida pela integração mecânica e um regime de ações mecânicas claramente definido. Assim, embora o corpo-como-objeto esteja ainda metabolicamente vivo, parece hibernar em sua casca representacional como se para camuflar sua subjetividade nos termos de sua objetualidade.<sup>9</sup>

Tomas – artista visual e antropólogo das mídias canadense – explica a indução à “implosão mimética” invocando a teoria da “psicastenia legendária”, originalmente avançada nos anos 1930 pelo filósofo francês Roger Caillois ([1935]). Segundo ela, o uso intensivo de arranjos de artefatos de percepção e cognição conduz à “integração mimética” que faz com que a imagem de corpo, a individuação e mesmo os processos mentais pré-reflexiva se fundam com os automatismos dos artefatos. Não podemos nos impedir de perguntar se a atual tendência à sobremediatização da sociabilidade cotidiana e da autopercepção pelo uso de dispositivos ciberaudiovisuais móveis (literalmente aderidos ao corpo) trivializa o que há vinte anos atrás era objeto de experimentação em instalações performáticas:

...uma “despersonalização por assimilação” a um modelo objetivo do espaço representacional do próprio corpo, o qual, por causa da sua incorporação de atributos objetuais, promove uma simultânea “generalização do espaço [físico/artefatual]” às expensas da autonomia subjetiva do corpo individual. Uma condição de fotostase é assim alcançada: uma “morte vivida” resultante da assimilação psicastênica do corpo ao ambiente artefatural imediato da instalação.<sup>10</sup>

Caillois sustenta que a psicastenia poderia promover uma separação entre o corpo e a consciência como “o individual rompe o limite da sua pele e ocupa o outro lado dos seus sentidos”. Para o autor canadense, a compreensão da experiência de ocupar “o outro lado dos sentidos de alguém” é iluminador para a compreensão da “transformação bizarra” no momento em que a subjetivação ocorre “no avesso de uma pele humana” ao passar a residir em “um ambiente outro e estrangeiro”. Esse “avesso

<sup>9</sup>Tomas, 1995, p. 257

<sup>10</sup>Id. [Tomas, 1995, p. 257].



dos sentidos” permite-nos figurar o grau de indeterminação básica dos processos perceptuais tais como expandidos no uso de artefatos. O sujeito “tenta olhar pra si mesmo a partir de um ponto qualquer no espaço. Ele se sente transformar-se em espaço, espaço escuro onde as coisas não podem ser postas. *Ele é similar, não similar a algo, mas apenas similar.* (termos de CAILLOIS, 1984, p. 30, citado por TOMAS, 1995, p. 257-258)

Não faltam motivos para supor que a situação de tomada de imagens-câmera do cinema documentário submeta os sujeitos-objetiva em geral a experiências homólogas: espremidos entre máquinas de imagens e a dupla coação de sustentar sua fachada diante de interlocutores presentes e diante de apreciadores remotos, hipotéticos, futuros, acessíveis apenas através das supostas intenções dos sujeitos-oculares, os enunciadores do filme (Ramos, 2012, p. 73 e ss.). Especificamente, a maneira pela qual David Tomas aborda a “despersonalização por assimilação” nos contatos interculturais torna inevitável a comparação de seus relatos com as descrições de situações de “cine- transe” do documentário etnográfico.

Relatos escritos de primeiros contatos interculturais contêm evidências da formação transitória de peculiares zonas espaciais geradas entre culturas em confronto. Tais zonas frequentemente eclodem nas margens ou fronteiras culturais, especialmente em espaços geográficos disputados, através das ações de corpos humanos e mediadas por artefatos materiais. Navios, barcos, canoas, armas de fogo, roupas e pedaços de metal desempenharam importantes papéis, por exemplo, de definir os relacionamentos físicos, perceptuais e psicológicos entre corpos humanos em situações de primeiros contatos, ou contatos iniciais, entre representantes de culturas em confronto. Seus papéis estiveram associados ao modo pelo qual eles foram distendidos contra ou foram projetados para dentro dos territórios alienígenas (navios, praias, terras de outro povo, etc.), e o modo como os dois elementos e o território eram ejetados de seus respectivos quadros culturais. Os eventos subsequentes, cujos pontos de referência estavam previamente localizados em termos desses quadros, foram literalmente deslocalizados e foi montado um palco para o desencadeamento de deslocamentos semânticos nos quadros de referência cultural habituais. Em consequência disso, eles adquiriram um sentido de estranheza quando vistos da perspectiva de cada uma das culturas. É essa estranheza que frequentemente define o tom psicológico para o humor e violência, que são as duas das principais características destas zonas interculturais. Nessas condições, esses objetos funcionavam como agentes para



a infusão do irreal, do desconhecido, no real e no conhecido. É esta infusão que criava fraturas nas histórias perceptuais, situações de atemporalidade momentânea e condições de desfamiliarização em relação aos modos habituais de apreensão dos artefatos culturais e do corpo humano.<sup>11</sup>

Tomas, justifica assim propor denominar essas zonas espaciais entre cultura como “espaços transculturais”. O equivalente, para o proveito da nossa proposta de expansão intersemiótica da teoria da ação comunicativa que a torne hábil para reconstruir criticamente o sentido dos proferimentos audiovisuais documentários, seria avançar o conceito de espaço (ou situação) meta-ética. Essa categoria de ação (pré-) comunicativa pode ser proposta para explicar como espaços meta-éticos gerados nas situações de tomada e apreciação, que constituem os pontos de inflexão dos atos documentários ciberaudiovisuais, podem performativamente deslocar as subjetivações individuais.

Essas não são subjetivações indeterminadas, mas determinadas de maneira vaga, hipotética, abdução, obscura. Nestas situações, os sujeitos são forçados a se reinstaurar em correspondência a situações de exposição à percepção alheia, para as quais seus hábitos cenográficos e da dramaturgias são inaplicáveis. Nestas ocasiões, disruptivas para as subjetivações individuais, eclodiria o que Tomas chama de entes transculturais (ou, “meta-éticos”)<sup>12</sup>. Esse estado limiar não seria, porém, persistente. Eventualmente, a sedimentação de experiências ensinaria os sujeitos a estabelecer, desde o nível pré-reflexivo, novas catacreses que nos permitiriam acomodar cognitivamente o efeito de percepção-como-comunicação, específico das imagens-câmera: a operação da câmara como um olhar, e o desempenho pessoal diante do aparato de captação como uma atuação para um público hipotético. Essas operações fundamentais carregam, porém, a semente da desestabilização das imagens-de-corpo individuais, porque partem de uma redução do olhar a um estágio anterior/subjacente à consolidação no inconsciente dos juízos perceptuais como operações pré-reflexivas e dos automatismos sensório-motores do olhar propositado. Barthes, por exemplo, se refere a sua experiência como uma “dissociação astuciosa da consciência de

<sup>11</sup>TOMAS, 2004, p.5-6

<sup>12</sup>Para evitar o barbarismo “trans-ético”, propomos esse termo composto, que nos parece manter a coerência com os radicais gregos da escolha da própria teoria habermas-apeliana, chamada de “ética do discurso” (Habermas, 1979, 1984 [1986], [1988]).



identidade” (BARTHES, 1984, p. 25), caracterização consistente com a que Tomas (1995, 1996, 2004) elabora acerca dos sujeitos enquadrados em situações de primeiros contatos interculturais ou em instalações performáticas. Embora os “espaços transculturais e seres transculturais” de Tomas irrompam como espaços de visibilidade cruel trazidos por situações limítrofes, cheias de violência e/ou humor, o mesmo efeito de não familiaridade ou estranheza (o *unheimlich* freudiano) da “psicastenia por assimilação” parece acompanhar, como ruído parasita, todas as situações de captação de imagens-câmera documentárias. Cabe, portanto, indagar, para todas as tomadas de imagens-câmera, como essa indeterminação das relações sujeito-objeto entre os participantes humanos e as ferramentas logotécnicas, essa vagueza que põe em suspensão os processos de subjetivação individual, se manifesta de modo concreto.

## 5 Atos documentários ciberaudiovisuais de prefiguração política: do ciberativismo à visibilidade fragmentária

No uso dos documentários ciberativistas como práticas discursivas de performatização político-prefigurativa (Breines, 1989; Downing, 2004; Ortellado e Ryoki, 2004), não é raro haver a indução a estados alterados de consciência através do uso de de determinação idiossincrática de situações, desde as de tomada de imagens-câmera até as de apreciação coletiva dos vídeos. Nas experiências de participação em manifestações coletivas no espaço urbano, contribuem para a construção de corpos coletivos (Juris, 2005, 2008). Por estes recursos retóricos, os “novos novos” movimentos sociais (Feixa et al., 2009) pretendem desenvolver relações experimentais com o espaço físico urbano ou na utilização poética dos recursos de produção, para as quais é crucial o uso de imagens-câmera para desestabilização de identidades sociais. Apesar de terem desenvolvido tais estratégias de modo independente e com pouco contato com as práticas de criação de arranjos retóricos alternativos, usuais para os projetos de vídeo comunitário dos anos 1990, foram pioneiros na utilização não formalmente institucionalizada. O processo de difusão na criação de campos ético-comunicativos usando a superposição das redes distribuídas das ruas e das comunicações telemáticas peculiares vem, desde então, se acentuando (Musa, 2015).



A produção de imagem-câmera figurativas pesista como o traço comum aos “modos” retóricos anteriores do audiovisual documentárias (Nichols, 1994, 1997), nas condições do “cinema tardio”, (Hansen, 1994) o ciberdocumentário devolve à tomada de imagens uma indeterminação que talvez só tenha precedente na época do “cinema das origens” (Costa, 1995; Burch, 2007; Mannoni, 2003). Resulta, entre outros fatores,

(a) do estado avançado de desvinculação entre as imagens telematicamente difundidas e os expedientes de paratextualização que arrimam as atribuições de autorialidade (incluindo a intencionalidade autoral) que prevaleciam desde documentário expositivo e só recedem no performativo/subjectivo;

(b) da ampliação de formas não lineares de apreciação das imagens- câmara, em que o *acesso aleatório* se torna a forma materialmente predominante de armazenamento de imagens;

(c) à disseminação de dispositivos de indexação distribuída<sup>13</sup> do conteúdo, pelo uso dos enunciatários e enunciadores telemáticos, com a consequente fragmentação da visibilidade pública, fazendo com que caráter público universalista dos modos de endereçamento dos proferimentos ciberaudiais não possa mais ser tratado como um pressuposto da pre-estruturação da esfera pública, mas um efeito emergente dos atos documentários;

(d) à persistência das expectativas quanto ao efeito de percepção-com/o-expressão (Sobchack, 1992) provido pelas tomadas audiovisuais síncronas;

(e) a utilização do licenciamento libre (copyleft, General Public Licenses) e aberto (por ex., licenças Creative Commons) na publicação de imagens, colocando as imagens-câmera digitais disponíveis para incorporações ulteriores;

(f) a organização das tomadas em séries com menos dependenciados procedimentos clássicos (bazinianos) de montagem e de indexação institucional centralizada, expondo estas duas formas de fornecimento de informações colaterais ao escrutínio público.

<sup>13</sup>Esta indexação distribuída pode ser transparente, como no caso de plataformas ativistas como Indymedia ou Wikileaks; ou obscura, heteroindexada pelos algoritmos de recomendação, orientados para o refinamento de definição de perfis de usuários para fins mercadológicos, pelas plataformas proprietárias da internet semântica.



Um traço distintivo dos ciberdocumentários ciberativistas, que se generaliza nos proferimentos ciberaudiovisuais cívicos, é forte tendência a horizontalizar as relações de poder na estruturação das situações de tomada. Traço já presente no vídeo popular e comunitário, o procedimento de por os participantes da situação a se revezar entre as posições diante e detrás das câmeras e microfones é levado ao paroxismo. Há, no ciberdocumentário ciberativista, a tendência ao sublinhamento metadiscursivo da autopoiese de contrapúblicos, esforço que vai ser abandonado no videoativismo espontâneo dos anos 2010. Esta metadiscursividade se manifesta no reforço da reversibilidade nos processos de produção das enunciações.

Surgidas no cinema direto, acentuadas com o vídeo analógico e depois digital independentes, esta tendência alcança o paroxismo no ciberdocumentário ativista dos anos 2000, passando a um pressuposto no videoativismo espontâneo da década seguinte. A reversibilidade nas situações de tomada não é mais estilisticamente desejável, e depois de ser exigência ética, passa a ser o padrão. Os enunciadores dos documentários, depois de terem deixado de ser testemunhas privilegiadas para atuar como co-organizadores dos atos públicos que registram, assumem uma variedade grande de relação com o futuro das tomadas de imagem.

Os ciberdocumentários prefigurativos tinham caráter performático menos porque os enunciadores obtêm coesão narrativa usando sua presença corporal do que por transformarem as situações de tomada em ferramenta tática a empregar em campo (ao mesmo tempo visual e de confrontação física), durante manifestações públicas ou em imersões ambientais. Os proferimentos ciberaudiovisuais disseminados nos sites de redes sociais vão de troféus pessoais a ferramentas para a mobilização futura, mas muito frequentemente são registros do que se espera futuramente ser reconhecido como um momento histórico. A multidão cinegrafista com telemóveis nas mãos publica seus vídeos com uma variedade de projetos ilocutórios muito diversificada, como se pode ver desde as imagens da “Revolução Verde” iraniana, em 2011 (vide *Fragments d'une Révolution*, Anônimo, 2012).



As inovações das retóricas cinematográficas irrompem principalmente durante as tomadas de imagens que ultrapassaram as práticas de prefiguração política.<sup>14</sup> São imagens-câmera das atividades em espaços públicos urbanos, determinadas agora pela expectativa de translação para uma esfera pública que não é mais única, generalista, mas que agora é pluralizada em múltiplos espaços de visibilidade, sinédoquicos, referidos à vizinhança dos já convertidos dentro de bolhas ético-discursivas.

O ato documentário havia adquirido caráter abduativo, dada à impossibilidade de se determinar, retrospectivamente, e se as tomadas de imagens-câmera adquiriram suas especificidades porque eram dirigidas a espaços de “visibilidade contrapública” (ref. Warner, 2002; Hansen, 1997; Kluge, 1982), ou se as plataformas de publicação aberta ativistas prefigurativas surgiram das semioses geradas nestas tomadas. Agora, com a combinação do uso de dispositivos móveis e sites de redes sociais, para contextos ético-discursivamente híbridos, a publicidade do modo de endereçamento (supostamente) público passa a ser uma incógnita.

Já se foi o tempo em que havia plausibilidade na teoria de que a digitalização das imagens-câmera disseminadas on-line pudesse dissolver a catacrese fundante da imagem-câmera, a reversibilidade perceptivo-expressiva. Este tropo perceptual permaneceu, através da digitalização, telematização e, agora, mobile-zação do ato videográfico, constituindo-se no processo inferencial mais fundamental para a comunicação cinematográfica figurativa, aquela que distingue o cinema como forma de experiência coletiva (Sobchack, 1982, 1992). O ciberdocumentário ciberativista dos anos 2000 explorava intensivamente essa persistência na maneira como realiza as tomadas e as articula narrativo-argumentativamente, o que não parece ter mudado muito com a universalização da capacidade de proferir atos audiovisuais documentários.

<sup>14</sup>As situações de tomada de imagens destas atividades – incluídas, por exemplo, nos vídeos *Storm from the Mountain* (Big Noise Films, 2001), *This is What Democracy Looks Like* (Big Noise, 2000), *Rebel Colours* (Indymedia, 2005), *A20 – Não começou em Seattle, não vai terminar em Québec* (CMI-Brasil e Videohackers, 2001), *Brad – Uma Noite Mais nas Barricadas* (Videohackers, 2008), em *Parangolé* (Cuquinha, 2002), ou ainda no “irrealizável” *Projeto Mutirão* (Graziella Kunsch, 2011) – são dotadas de uma dupla estelaridade, no sentido de Souriau (1993): são encruzilhadas decisivas tanto para o desenvolvimento dos acontecimentos narrados quanto para o acontecimento que é a enunciação dos argumentos narrativos.



Ampliou-se o sublinhamento da presença corporal dos cinegrafistas nas situações de tomada, frequentemente em detrimento da representação figurativa dos objetos e eventos visuais. Explorando o sincronismo audiovisual de modo bem próximo do documentário direto, as imagens propiciam a experiência vicária do sujeito-tela na situação de tomada, imergindo os apreciadores no campo sensorial do sujeito-ocular, muitas vezes em detrimento da identificação individual dos sujeitos-objetiva ou da continuidade espaço-temporal das ações. (Neves, 2010b, 2010c).

O ciberdocumentário prefigurativo da década de 2000, assim como o videoativismo espontâneo mais recente (das multidões de imagens de celular) têm a tendência a renunciar à dimensão de profundidade, em favor de uma propriocepção coletiva compartilhada. A mediação pré-reflexiva priorizada na tomada videográfico-digital é a da inscrição do corpo diante-detrás da imagem-câmera que propicia um mergulho dos participantes da sua produção num gozo comum, como imagem pública. O mergulho na pele do eu-outro, propiciada pelas camcorders digitais levíssimas e depois pelo olho na mão dos dispositivos móveis, tende a suplantar a representação da terceira dimensão das imagens em movimento – a continuidade espacial e a profundidade de campo que eram favorecidas pelo uso da película fotográfica e que outrora eram consideradas componentes fundamentais da ontologia do cinema (Bazin, [1945]).

## 6 A cámara-máscara

Sobchack (1992), sustenta que a teoria do cinema usa três metáforas, historicamente sucessivas, para descrever as semioses conduzidas a partir das imagens cinematográficas (a pintura, a janela, e o espelho). Propõe-se aqui tomar a máscara como metáfora adicional, para figurar a meta-retórica do cinema contemporâneo que é delineada pelo ciberdocumentário prefigurativo. “Máscaras”, como diz Deleuze e Guattari, a respeito das religiões possessórias tradicionais, “asseguram a pertença da cabeça ao corpo mais do que enaltecem um rosto” (Deleuze, Guattari, 1996, p. 49). A máscara-câmera-cabeça-na-mão atual tampouco contempla, especta, ou aponta para o mundo: ela pretende nos vestir uns com a pele dos outros, compelindo-nos pessoal-politicamente a nos comprometer uns com os outros e com o mundo comum que nos concerne.



A máscara é uma metáfora congruente com as condições de compreensibilidade específicas das enunciações cibercinematográficas. A máscara-câmaracabeça do videoativista manifesta a revezabilidade das posições na enunciação documentária prefigurativa, para a qual são eticamente equivalentes o passa-montanhas zapatista, o pseudônimo hackativista, a máscara de gás do manifestante, ou à fantasia do folião-performer (Juris, 2005, 2008). Mesmo porque o rosto tem poucas chances no ciberdocumentário ativista: por mais HD que seja a captação, as condições de captação, difusão ou exibição das imagens-câmera fazem com que as mais relevantes sejam as de pior definição: a urgência sempre supera a demanda de figuratividade. Primeiro, por causa da baixa resolução pictórica e da compressão: captar planos mais abertos do que o plano americano tornam irreconhecíveis os rostos individuais. Segundo os atores sociais dos vídeos de manifestações recorrentemente usam máscaras na sua cabeça, contra gases e controle social e para se identificarem como coletivos. Terceiro: o rosto do cinegrafista fica oculto no extra-campo, assim como seu nome se oculta nos pseudônimos e denominações coletivas de autoria. Os participantes das situações de tomada tendem a se identificar como *personæ* coletivas, acentuando a reversibilidade entre as três posições de participação na enunciação documentárias: o efeito do uso das máquinas de imagens em conduzir os juízos perceptivos do apreciador a tomar a imagem como se fosse aquela produzida pelo olhar do videoativista, como sempre ocorre nas tomadas figurativas, é estendido aos atores sociais imersos na situação de tomada.

Máscaras não são instrumentos óticos. Não são próteses para a visão ou audição, mas recursos retóricos que atuam em nível pré-reflexivo, tal como as imagens-câmaras. Vistas de fora, como uniformes e fantasias, desindividualizam os sujeitos enquanto os identificam coletivamente. Vistas por dentro, as câmaras, como as máscaras religiosas africanas e oceânicas, ou ainda as máscaras sensoriais de Lygia Clark e parangolés de Hélio Oiticica, servem para desnaturalizar a percepção e torná-la coletiva. A máscara é a metáfora dos arranjos retóricos usados nas situações de tomada dos ciberdocumentários porque ela torna o olhar do cinegrafista conversível ao dos demais sujeitos da comunicação cinematográfica. Máscaras e câmeras tornam a subjetividade pessoal revezável, trans-individual. Em parte, a tendência retórica da câmara-máscara nas situações de tomada resulta de



desenvolvimentos logotécnicos: a miniaturização, amigabilização da usabilidade, diminuição de peso e de preço dos equipamentos favoreceu uma cinegrafia mais espontaneísta que dispensa o treinamento supostamente profissional do sujeito-ocular. Por outro lado, isto é resultado da mudança da lógica do trabalho, que se deslocou da relação assalariada industrial para uma outra, pós-industrial, de trabalho voluntário de recompensas narcisísticas eventuais não econômicas. O efeito de imersão do ciberdocumentário prefigurativo em episódios de ação direta se torna particularmente desorientador em situações de tomada críticas, em que os sujeitos-ocular e os sujeitos-objetiva protagonistas encontram-se em risco e/ou são ameaçados por sujeitos-objetiva antagonistas, algo recorrente nos vídeos de manifestações não autorizadas que abundam no repertório de ciberdocumentários da rede Indymedia.

A sensação de imersão – ou, literalmente, de afogamento – é reforçada pela captação do áudio síncrono, através de microfones omnidirecionais que, desde os anos 1980, já vem acoplados às *camcorders*. Por causa dessa suposta solução de usabilidade, ouve-se muito melhor os ruídos corporais do cinegrafista e os ruídos ambientais próximos ou distantes e altos, do que as falas articuladas dos sujeitos-objetiva ou eventos sonoros distintos. As continuidades nas praxes de produção de identidades coletivas mostram o esforço dos ciberativistas em desenvolver métodos de auto-apresentação dos enunciadores como catalistas dos processos que Habermas chama de *comunicação sem sujeito*. Na verdade, a emergência de enunciações públicas provenientes de enunciadores difusos da sociedade civil é o principal sinal de vitalidade democrática em um corpo político (Mendonça, 2007). É, por assim dizer, a fonte das suas abduções políticas, se não for demasiada ousadia conceber a esfera pública como uma mente coletiva.

O ideal de autoralidade ciberativista é o do desaparecimento, a condição do videoativista de ocasião, espontâneo ou no máximo entusiástico, é a da irrelevância. Autores anônimos, obscuros ou coletivos libertam as enunciações ciberdocumentárias de serem pré-interpretados a partir das personalidades dos enunciadores individuais, esvaziando a idéia de uma origem dos processos comunicativos públicos. Como, a rigor, salvo no caso das câmaras robóticas, não é possível haver uma enunciação empírica *sem sujeito*, os proferimentos ciberaudiovisuais são no mais das vezes apresentados



como enunciações coletivas de origem difusa ou obscura. Neles, a disseminação da posição de enunciador é representada pela inúmera formas de máscara mobilizadas nas enunciações ciberativistas prefigurativas. Vários tipos delas se justapõem ao longo das enunciações: do passamontanha dos neozapatistas de Chiapas às máscaras caricatas do Carnaval contra o Capital londrino (Kidd, 2004), destas às toucas ninja dos black-blocs das manifestações de 2013, ou das sombrinhas de Hong-Kong de 2015.

A lógica da autoria disseminada que determina o uso de máscaras corporais seja replicada para os índices verbais (dêicticos): no lugar de nomes próprios, codinomes de todos os ciberativistas nas listas de discussão e encontros presenciais; no lugar de endereços, títulos espirituosos de seus centros sociais; ao invés de pessoas jurídicas, nomes coletivos genéricos. Todas estas designações que servem ao mascaramento são enlaçadas, nos ciberdocumentários, pelo rosto do videoativista oculto no extracampo da sua máscara-câmara-cabeça na mão.

A reiteração dos mascaramentos tem proveitos retóricos definidos. De um lado, os atores sociais personalizam-se coletivamente usando máscaras e vestes idênticas; de outro, usando a câmara como máscara, o operador reforça a imersão do apreciador (o enunciatário) como presença vicária nas situações de tomada. Não se trata, portanto, de ocultar a identidade individual, negar-se a ter um nome, fugir das responsabilidades políticas. Pelo contrário, ao desindividualizar o agente e criar uma persona de transe, psicastênica, não-individual, que torne as posições da comunicação documentária audiovisual incomensuráveis à personalidade individual fixada nos cartórios e batismos.

Por outro lado, o uso de disfarces francos como máscaras e pseudônimos contrasta a falta de *accountability* dos membros dos aparatos repressivos. Seja por sua inserção institucional, seja por estarem escondidos atrás de capacetes, sem nomes no uniforme ou à paisana, os operadores da repressão biopolítica desfrutam de inúmeros meios para burlar procedimentos de identificação. Muitos dos documentários ciberativistas destacam imagens de policiais sem identificação, relatam os sofismas evasivos, os pronunciamentos enganosos de oficiais, burocratas e políticos profissionais. Portanto, a pseudonomia ativista é o reverso da retórica latentemente estratégica da "banalidade do mal" (Arendt, 2008, 1987)

Quando as máscaras, incluindo a máscara-câmara os pseudônimos dos vídeo-ativistas aparecem francamente,



seu propósito é prefigurar regimes experimentais de *accountability* política autônoma. Isso visa ao mesmo tempo propiciar novas adesões aos contrapúblicos e denunciar o apagamento das responsabilidades individuais dos indivíduos identificados às funções de controle social repressivo. A condição de sinceridade intencional reivindicada nos contrapúblicos usuários ciberativistas é discrepante das condições de validade da esfera pública generalista, pois propõe transformações nessas condições para contestar a sua atual forma, predominantemente pré-estruturada por organizações governamentais e empresariais. A esperança da câmara-mascara ciberativista é que, parafraseando Benjamin (1984, p.180), o fato de as relações criadas pelas enunciações cinematográficas não serem mais necessariamente as da imagem do sujeito com uma massa invisível que irá controlá-lo, talvez agora o cinema prefigure sua libertação da exploração do capitalismo, permitindo que os participantes das enunciações cinematográficas dêem “utilização política para esse controle”.

A contribuição de Rouch, neste sentido, é ter acrescentado o delineamento, a partir dessas experiências transculturais, de uma “antropologia compartilhada”, na qual a etnografia não poderia deixar de ser “vagabunda” (autodescrições do próprio Rouch) pois necessariamente renuncia à pretensão heterodiegética do discurso científico moderno. Do ponto de vista da argumentação, não há um espaço externo do discurso – ou, pelo menos, não em uma externalidade que se pudesse conceber como descontínua em relação ao espaço interno. Rouch transpõe as experiências com os entes transculturais – os *Hauka*, os deuses da força tecnoburocrática moderna – fazendo do cinema um espaço transcultural na qual desenvolve fabulações sociológicas – *Crônica de Um Verão* – ou etnográficas – *La Pyramide Humaine*, *Jaguar*, *Moi Un Noir*, etc. – uma exploração antropológico-poética dos “espaços transculturais”. Resta saber o quanto os espaços das cibervideo-manifestações/ folias/performances-antiglobalização corporativa da década passada compartilhariam do mesmo estatuto transcultural ou meta-ético. Ou se a potência publipoiesica do cibercinetranse é uma fábula conceitual aceitável. Portanto, diante de *todas* as tomadas de imagens-câmera, e segundo as características específicas de cada subconjunto da retórica documentária, cabe indagar: como é que , esta indeterminação das relações sujeito-objeto se



manifesta, de modo concreto, entre participantes humanos e ferramentas logotécnicas; e como é que estas relações põem em suspensão os processos de subjetivação individual.

### 7 Crueldade meta-ética

Julgamos necessário e pertinente introduzir uma categoria ético-comunicativa ao conjunto de seis classes de interações, originalmente proposto pela teoria do agir comunicativo, para dar conta da variedade dos atos expressivos com os quais lidamos, complementando a sincategoremática habermas-apeliana original com conceitos capazes de dar conta de condições e dimensões de expressão não proposicional, não linguístico-conversacional e não simbólica. Propomos incorporar um *tipo zero* – o da *crueldade meta-ética* – para sermos capazes de dar conta dos fenômenos expressivos ocorridos em situações de ausência ou vagueza total de quadros simbólicos compartilhados, nos quais sequer a reciprocidade dos juízos de percepção corporal mútua pode ser pressuposta – como ocorre nos “primeiros contatos” interculturais, nos primeiros usos de artefatos de percepção e em outras situações de “choques cultural” (Tomas, 1995; 1996; 2004).

### Referências

ARENDDT, Hanna. **Eichman em Jerusalém; um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [1963].

\_\_\_\_\_, **“Collective Responsibility”** in James Bernhauer (ed.), *Amor Mundi*. Dordrecht: M. Nijhoff, 1987.

AGAMBEN, Giorgio. **Qu'est-ce qu'un dispositif?** Paris: Éditions Payot & Rivages, 2007.

ARTAUD, Antonin. [1938] **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. [1980] **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.



BAUDRY, Jean-Louis. [1970] **"Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base"**. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 383-410.

BAZIN, André [1945], **"Ontologia da imagem fotográfica"** in **O que é o Cinema?**, Lisboa, Livros Horizonte, 1992, pp. 13-21

BAUDRY, Jean-Louis. [1970] **"Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base"**. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 383-410.

BREINES, Wini. **"Prefigurative politics"**. In: *Community and organization in the New Left 1962-1968: the great refusal*. New Jersey: Rutgers University Press, 1989. p. 46-51.

BURCH, Noël. **La Lucarne de l'infini**. Paris : Harmattan, 2007.

CAILLOIS, Roger. **"Mimicry and Legendary Psychasthenia"**. In: *Revista October*, n. 31, inverno de 1984, The MIT Press.

COOREN, François. **Between semiotics and pragmatics: Opening language studies to textual agency**. *Journal of Pragmatics* 40 (2008) 1–16.

COSTA, Flávia Cesarino, **O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação**. São Paulo: Scritta, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **"Ano Zero – Rostidade"** In: *Mil Platôs*, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 31-62.

DOWNING, John D. H. **Mídia Radical: Rebeldia Nas Comunicações e Movimentos Sociais**. São Paulo: Senac, 2004.

DRYZEK, John S. **Discursive Democracy vs. Liberal constitutionalism**. In: Saward, Michael (ed.). *Democratic Innovation – Deliberation, representation and association*. Nova Iorque e Londres: Routledge, ECPR, 2000.



DRYZEK, John S.; NIEMEYER, Simon. **Discursive Representation**. In: American Political Science Review. Vol. 102, No. 4 , nov. 2008.

DUONG, Lan. **Traitors and translators: reframing Trinh T. Minh-ha's Surname Viet Given Name Nam**. *Discourse*, 31.3, Detroit, outono 2009, p. 195-219.

ECKERSLEY, R. E. **“Deliberative Democracy, representation and risk: towards a democracy of the affected”**. In: M. Saward, (org). *Democratic Innovation*. Londres: Routledge, 2000.

FEIXA, Carles; Pereira, Inés; Juris. Jeffrey S.. **Global Citizenship and the ‘New, New’ Social Movements: Iberian Connections**, *Young* 17(4): 421-442, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, Território, População**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Nascimento da Biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GOFFMANN, Erving. **A Representação do Eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985. [1956]

HABERMAS, Jürgen, **“What is Universal Pragmatics”**, In: HABERMAS, *Communication and the Evolution of Society*, Boston: Beacon Press, 1979, p. 1-68.

\_\_\_\_\_. **The Theory of Communicative Reason**. Boston: Beacon Press, 1984.

\_\_\_\_\_. **“Communicative Rationality and the Theories of Meaning and Action (1986)”**, in COOKE, Maeve (org.), *On the Pragmatics of Communication*, Cambridge:MIT Press, 2000, p. 183-213.

\_\_\_\_\_. **“Actions, Speech Acts, Linguistically Mediated Interactions, and the Lifeworld”** (1988) In: COOKE, Maeve (Ed.) *On the Pragmatics of Communication*, by Jurgen Habermas. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.



\_\_\_\_\_. **Direito e Democracia – Entre Facticidade e Validade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HANSEN, Miriam. **Early cinema, late cinema: transformations of the public sphere**. In: WILLIAMS, L. (Org.). *Viewing positions: ways of seeing films*. Nova Brunswick e Nova Jersey: Rutgers University Press, 1997.

HANSEN, Miriam, **"Reinventando os Nickelodeons: Considerações sobre Kluge e o primeiro cinema"**. In: ALMEIDA, Jane de (Org.), *Alexander Kluge: o Quinto Ato*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007, p.43-66.

\_\_\_\_\_, **"Early Cinema, Late Cinema"**. In: WILLIAMS, Linda (org). *Viewing Positions*. Nova Brunswick, Nova Jérsei: Rutgers University Press, 1994, 134-152.

HENDRIKS, Margaret (2015) **Comunicação pessoal durante a VI Encontro da Compólítica** (Rio de Janeiro, (PUC-Rio, 22-24 de abril de 2015).

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento: A gramática moral dos conflitos sociais**. Trad. Luiz Repa. São Paulo: Ed. 34, 2003.

JURIS, Jeffrey S. **"Violence Performed and Imagined: Militant Action, the Black Bloc, and the Mass Media in Genoa"**, In: *Critique of Anthropology* 25(4)= 413-432, 2005.

\_\_\_\_\_. **"YouTube, the Border, and the Cultural Politics of Seeing"**, artigo apresentado no Digital Subjectivities Panel, durante o encontro anual da American Anthropological Association. Washington DC, 2007.

\_\_\_\_\_. **"Performing Politics: Image, Embodiment, and Affective Solidarity during anti- Corporate Globalization Protests"**, In: *Ethnography* 9(1)= 61-97, 2008.

KIDD, D. **"Carnival to Commons"**. In: YUEN, Eddie, ROSE, Daniel Burton and KATSIAFICAS George (Orgs.) *Confronting Capitalism: Dispatches from a Global Movement*. Nova Yorque: Softskull Press, 2004.



KLUGE, Alexander. **On Film and the Public Sphere** . New German Critique, No. 24/25, Special Double Issue on New German Cinema , outono, 1981 - inverno, 1982, pp. 206-220.

KULYNYCH, Jessica, J. **Performing politics: Foucault, Habermas, and postmodern participation**. Polity, Winter 1997 ; v30 n2 p315(32).

LAGE, André Silveira (2010). **“Os sortilégios de Antonin Artaud”** In: Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênica, GT Territórios e Fronteiras. <<http://portalabrace.org/memoria1/?p=1196>>, <<http://portalabrace.org/vicongresso/territorios/Andr%e9%20Silveira%20Lage%20-%20Os%20sortil%e9gios%20de%20Antonin%20Artaud.pdf>>, acessado em 11ago2011.

LATOIR, Bruno. **Et si l'on parlait un peu politique?** In: Politix, vol.15 n°58, pp.143-166, 2002.

MANNONI, Laurent. **A Grande Arte da Luz e da Sombra – Arqueologia do cinema**. São Paulo, Ed. Senac, Ed. Unesp, 2003.

MENDONÇA, Ricardo Fabrino (2007), **"Movimentos Sociais Como Acontecimentos: Linguagem e Espaço Público"** . In: Lua Nova, São Paulo, 72: 115-142, 2007.

MOUFFE, Chantal, **"Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism?"**, In Reihe Politikwissenschaft/ Political Science Series, n.º 72, Institut für Höhere Studien (IHS), 2000.

MUSA, Priscila Mesquita (2015). **Movimentos-imagem**. Dissertação de Mestrado, Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (orientadora Renata Moreira Marquez). Ms. 298p.

NEVES, Bráulio de B. [2010a]. **“Máquinas retóricas livres do documentário ciberativista”**. In: Revista Doc On-line. Revista Digital de Cinema Documentário, Agosto 2010, p. 70-113.



\_\_\_\_\_. [2010b] **“Imagens-câmera, máquinas lógicas e retóricas documentárias”**. In: Revista Semeiosis - semiótica e transdisciplinaridade em revista, no 1 – dez. 2010.

\_\_\_\_\_. [2010c] **“Prefiguração de contrapúblicos em Brad – Uma noite mais nas barricadas”**. In: Revista Galáxia - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Puc – SP, v. 10, n. 20 (2010), São Paulo-SP, jan2011.

ORTELLADO, Pablo; RYOKI, André. **Estamos Vencendo: resistência global no Brasil**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. **“Comunicação intercultural: Vídeo nas Aldeias”**. In Geraes, Revista de Comunicação Social. N. 49, 1998. pp. 44-49.

RAMOS, Fernão Pessoa de Almeida. **A Imagem-câmera**. Campinas: Papyrus, 2012.

ROUCH, Jean. **Ciné-ethnography**. Mineápolis e Londres: University of Minnesota Press, 2003a. p. 29-46 “The Camera and the Man” [1973a]; p. 87-101: “On the vicissitudes of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer” [1973b]; p. 147-187: “Ciné-Anthropology” (entrevista com Enrico Fulghignoni), [1981]; p. 266-273: “The cinema of the future?” [1985]; . “Sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnologue.” In: DIETERLEN, Germaine (dir.) Colloques Internationaux du CNRS n. 544 – La Notion de Personne em Afrique Noire. Paris: CNRS, 1973b. p. 529-544. . “Our totemic ancestors and crazed masters. In: HOCKINGS, Paul. (org.) Principles of Visual Anthropology. Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 2003b.

SAWARD, Michael. **Enacting Democracy**. Political Studies, 2003, 51. p. 161-179.

\_\_\_\_\_. **Making democratic connections: political equality, deliberation and direct democracy**. Acta Politica, 2001, 36(4) p. 361-379.



\_\_\_\_\_. **The Representative Claim**. Oxford, Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.

\_\_\_\_\_. **Shape-Shifting Representation**. American Political Science Association, 2012 Annual Meeting Paper.

SOURIAU, Etienne. **As duzentas mil situações dramáticas**. São Paulo: Ática, 1993.

STEENBERGEN, M. R.; BÄCHTIGER, A.; SPÖRNDLI, M.; STEINER, J. **Measuring Political Deliberation: A Discourse Quality Index**. In: *Comparative European Politics*, 2003, 1, (21–48)

STOLLER, Paul (1992) "**Artaud, Rouch, and The Cinema of Cruelty**", In: *Visual Anthropology Review*. Volume 8, Issue 2, pages 50–57, Setembro de 1992; também disponível em <[http://insightsproduction.net/seeds/Rouch\\_Artaud.pdf](http://insightsproduction.net/seeds/Rouch_Artaud.pdf)>, acessado em 16mai2011.

TOMAS, David. **Transcultural spaces and transcultural beings**. Boulder: Westview Press, 1996.

\_\_\_\_\_. "**Art, Psycastenic Assimilation, and the Cybernetic Automaton**". In: GRAY, Chris Hables; FIGUEROA-SARRIERA, Heidi J.; MENTOR, Steven (Eds.). *The Cyborg Handbook*. Nova Iorque, Abingdon: Routledge, 1995. p. 255-266.

\_\_\_\_\_. **Beyond the Image Machine: a history of visual technologies**. Londres, Nova Iorque: Continuum, 2004.

WARNER, Michael (2002). **Publics and counterpublics**. Nova York: Zone Books.

WESSLER, H. '**Investigating Deliberativeness Comparatively**', *Political Communication*. 25:1, 1 — 22, 2008.

WORTH, Sol, and ADAIR, John. **Through Navajo Eyes: An exploration in film communication and anthropology**. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

