

**UNIVERSIDADE TUTIUTI DO PARANÁ**

**GISELE MIYOKO ONUKI**

**DAS TECNOLOGIAS DO SENSÍVEL À *POIESIS* DE UM CORPO: A  
CONSTITUIÇÃO DE UM *ETHOS* EM CO(RPO)NEXÕES MEDIÁTICAS**

**CURITIBA**

**2021**

**GISELE MIYOKO ONUKI**

**DAS TECNOLOGIAS DO SENSÍVEL À *POIESIS* DE UM CORPO: A  
CONSTITUIÇÃO DE UM *ETHOS* EM CO(RPO)NEXÕES MEDIÁTICAS**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção de grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens – linha de pesquisa: Processos Mediáticos e Práticas Comunicacionais, da Universidade Tuiuti do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Pieroni

**CURITIBA**

**2021**

Dados Internacionais de Catalogação na fonte  
Biblioteca "Sydney Antonio Rangel Santos"  
Universidade Tuiuti do Paraná

O58 Onuki, Gisele Miyoko.

Das tecnologias do sensível à poiesis de um corpo: a  
constituição de um ethos em co(por)nexões mediáticas / Gisele  
Miyoko Onuki; orientador Prof. Dr. Geraldo Pioroni.  
195f.

Tese (Doutorado) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba,  
2021.

1. Corpo. 2. Experiência 3. Sensibilidade. 4. Tecnologia.  
5. Mídias. I. Tese (Doutorado) – Programa de Pós- Graduação  
em Comunicação e Linguagens/ Doutorado em Comunicação e  
Linguagens. II. Título.

CDD – 380.3

Bibliotecaria responsável: Heloisa Jacques da Silva – CRB 9/1212

# **TERMO DE APROVAÇÃO**

**GISELE MIYOKO ONUKI**

## **DAS TECNOLOGIAS DO SENSÍVEL À *POIESIS* DE UM CORPO: A CONSTITUIÇÃO DE UM *ETHOS* EM CO(RPO)NEXÕES MEDIÁTICAS**

Curitiba, 28/09/2021

---

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens  
Linha de Pesquisa: Processos Mediáticos e Práticas Comunicacionais  
Universidade Tuiuti do Paraná

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Pieroni  
UTP – PPGCOM

Banca: Prof. Dr. Alexandre Ribeiro Martins  
Centro Universitário Santa Cruz

Banca: Profa. Dra. Cristiane do Rocio Wosniak  
Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR/Universidade Federal do Paraná – UFPR

Banca: Prof. Dr. Rodrigo Oliva  
Universidade Paranaense - UNIPAR

Banca: Profa. Dra. Mônica Cristine Fort  
Universidade Tuiuti do Paraná – UTP

Dedico este trabalho à vida e ao tempo:  
as experiências do *passado* que me  
qualificaram para os desafios do *hoje* e para as  
oportunidades de florescer, outra vez, do *amanhã*.

## AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos ao Prof. Dr. Geraldo Pieroni, pela amizade e acolhida para o desenvolvimento desta tese, sempre com generosidade, serenidade e presença nas orientações e ensinamentos. Minha profunda admiração e respeito.

Aos professores membros da banca de qualificação e defesa: Alexandre Martins, Cristiane Wosniak, Mônica Fort e Rodrigo Oliva, que gentilmente aceitaram o convite, me estimularam a continuar e generosamente contribuíram para aclarar minhas inquietações e gerando direcionamentos importantes para a pesquisa – minha gratidão.

A todos os professores e servidores técnico-administrativos do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens – PPGCOM/UTP, pelo apoio e conhecimentos compartilhados; à coordenação do programa pelas escutas sempre atentas e à CAPES pela bolsa PROSUP – taxa.

Agradeço ao curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR/FAP, à Superintendência-Geral de Ciência, Tecnologia e Ensino Superior do Estado do Paraná - SETI, pelo incentivo maior e apoio para a conclusão de minha pesquisa e a todos da Coordenadoria de Ensino Superior – CES/SETI pelo suporte e parceria.

Aos meus inestimáveis amigos, familiares e a todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para o meu crescimento pessoal, profissional, intelectual e artístico, meus sinceros agradecimentos pelo apoio, pela compreensão e pelo estímulo constante, pois muitas vezes foram à razão e a inspiração maior que me impulsionaram para o cumprimento deste.

全員の力でここまで出来ました。

ありがとうございます。

これからも、宜しくお願いします。

大貫 シセレ<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Zen'in no chikara de koko made dekimashita.* – Pela força e ajuda de todos, consegui chegar até aqui.

*Arigatougozaimasu* – Muito obrigada.

*Korekaramo, yoroshikuonegaishimasu* – Minha gratidão por seguirmos juntos, na certeza que sempre desempenharei o meu melhor.

*Onuki Gisele.*

*To right the unrightable wrong  
To be better afar than you are  
To try when your arms are too weary  
The reach the unreachable star (Joe Darion – 1965) <sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> Para corrigir o erro incorrigível  
Ser muito melhor do que se é  
Tentar mesmo quando seus braços estão exaustos  
Alcançar a estrela inalcançável

## RESUMO

**Resumo:** As apropriações e uso das mídias ganharam outras dinâmicas socioculturais a partir do século XXI, ao estabelecer mudanças ontológicas, epistemológicas e sinestésicas nos padrões de experienciar a realidade, perceber e projetar a própria identidade. Agenciada pelas reconfigurações nos modos de problematizar a simbiose do humano com as tecnologias e a emergência de novas concepções centradas na autorreferencialidade do corpo, a presente pesquisa de doutoramento investiga o processo de constituição de um *ethos* corporal mediático (Dominique Maingueneau) e suas relações de afetividade e alteridade comunicacional na sociedade contemporânea ocidental, com base nos princípios filosóficos e estéticos da cultura japonesa e nos princípios que regem a Sociedade 5.0. Estes processos serão aqui denominados “Tecnologias do Sensível”, por derivarem dos processos comunicacionais da coexistência e mediação entre o natural e o artificial, enquanto sistemas complexos capazes de depreender poéticas e modos de ampliar a sensibilidade humana. Fundamentado na irreversibilidade do encontro dos efeitos dos dispositivos tecnológicos sencientes e da sensibilidade humana, defende-se a tese de que o corpo mediático contemporâneo ocidental se desvela pela reconfiguração da concepção de sujeito (Martin Heidegger), por intermédio de uma outra *vis motrix* do humano – a dis-posição da vulnerabilidade. Parte-se da hipótese de que a “crise da experiência” (Walter Benjamin) que acomete o sujeito contemporâneo ocidental redireciona as dimensões da experiência (Hans Gumbrecht), culminando em diferentes modos de (in)tangenciar a realidade (Han Byung-Chul), (re)configurando as mediações corporais no tempo presente (Nishida Kitarō). As co(rpo)nexões nos trabalhos performativos analisados, advindos da linguagem audiovisual, buscam centrar a experiência humana e as emoções em ressonância com as tecnologias, ao eleger o corpo como princípio de extrapolações midiáticas e interativas. Neste aspecto, os trabalhos interessam a esta pesquisa, no sentido de tomar por unidade de análise, a confluência dos corpos em movimento e seus fluxos comunicacionais, no intuito de trazer à luz a *poiésis* de um corpo e seu *ethos* na contemporaneidade, por considerar que o ser humano não se configura ontologicamente como um devir, mas como um ser que se constitui no tempo presente.

**Palavras-chave:** Corpo. Experiência. Sensibilidade. Tecnologias. Mídias.

## SUMMARY

**Summary:** The appropriations and uses of media have gained other socio-cultural dynamics from the 21st century on, by establishing ontological, epistemological and synesthesia changes in the patterns of experiencing reality, perceiving and projecting one's own identity. Arranged by the reconfigurations in the behaviors of problematizing the symbiosis of the human with the technologies, and the emergence of new concepts centered on the self-referentiality of the body, the present doctoral research investigates the process of constituting a media body *ethos* (Dominique Maingueneau). In addition, it brings up its affective relationships and communicational alterity in contemporary Western society, based on the philosophical and aesthetic principles of Japanese culture and the principles that govern the Society 5.0. These processes are named here as “Technologies of the Sensible”, because they derive from the communicational processes of coexistence and mediation between the natural and the artificial, as complex systems capable of understanding poetics and ways of increasing human sensitivity. Based on the irreversibility of the encounter between the effects of sentient technological devices and human sensitivity, it is advocated the contemporary Western media body is unveiled through the reconfiguration of the concept of the subject (Martin Heidegger), through another human *vis motrix* – available for the vulnerability. Beginning with the hypothesis that the “crisis of experience” (Walter Benjamin) that affects the Western contemporary subject redirects the dimensions of experience (Hans Gumbrecht), culminating in different methods of (in)tangent to the reality (Han Byung-Chul), (re)configuring the bodily mediations in the present time (Nishida Kitarō). The body connections in the performative arts carried out, arising from the audiovisual language, pursue to center the human experience and emotions in resonance with the technologies, by choosing the body as a principle of media and interactive extrapolations. In this aspect, the works are of interest to this research, in the sense of taking them as a unit of analysis. The confluence of bodies in movement and their communicational flows bring to light the *poiésis* of a body and its *ethos* in contemporary times, considering that the human being is not configured ontologically as a becoming, but as a being that is constituted in the present time.

**Keywords:** Body. Experience. Sensitivity. Technologies. Media.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: <i>frames</i> do espetáculo “ <i>Poiésis</i> de um corpo” .....	15
Figura 2: <i>frames</i> da performance “CamVig” .....	17
Figura 3: <i>L'uomo Vitruviano</i> .....	35
Figura 4: <i>Exoskeleton</i> e <i>Ear on Arm</i> .....	46
Figura 5: Exemplos de desenvolvimento do <i>Hiragana</i> (esquerda) e <i>Katakana</i> (direita).....	53
Figura 6: Imperador Naruhito e a Imperatriz Masako com vestimentas oficiais .....	55
Figura 7: Corpos em <i>Connected</i> (2011) .....	80
Figura 8: Sinergia entre corpos em <i>Connected</i> (2011).....	81
Figura 9: Comunicabilidade e reorganização arquitetônica dos corpos na obra <i>Connected</i> ....	81
Figura 10: Apresentação da 公益社団法人能楽協会 (Nohgaku Performers Association). 108	
Figura 11: Apresentação da 金沢能楽会 (Kanazawa Noh Association).....	109
Figura 12: Visão geral de um teatro de <i>Nohgaku</i> .....	110
Figura 13: <i>Kagami-no-ma</i> e <i>Hashigakari</i> .....	111
Figura 14: Arquitetura de um palco de <i>Nohgaku</i> .....	112
Figura 15: <i>Takigi Noh Festival</i> .....	113
Figura 16: Fragmento da <i>Live Media Performance Dökk</i> .....	128
Figura 17: Visão geral do sistema cênico da <i>Live Media Performance Dökk</i> .....	129
Figura 18: Efeito visual da análise sentimental dos tweets.....	130
Figura 19: Evolução das sociedades.....	140
Figura 20: Próteses de prata diamantada de Violet – episódio 02 .....	155
Figura 21: Afabilidade de Violet para com Ahn – episódio 10 .....	161
Figura 22: Vulnerabilidade e o <i>ethos</i> incorporado em Violet – episódio 10.....	163
Figura 23: <i>Torii</i> no Santuário de <i>Shirahige</i> .....	167
Figura 24: Resumo da tese .....	180

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>1. CO(RPO)NEXÕES MEDIÁTICAS: PERFORMANDO EXPERIÊNCIAS</b> .....	<b>27</b>
1.1 UMA MIRADA DA PSYKHÉ À PHÝSIS: LEITURAS SOBRE O CORPO OCIDENTAL.....	28
1.1.1 (an)Danças em corporeidades ocidentais.....	36
1.1.2 Por uma Autorreferencialidade do Corpo: Pistas para uma possível nova concepção... 44	
1.2 O PARADIGMA DA EXPERIENCIA ORIENTAL E O DESPERTAR DE UMA SOCIEDADE.....	51
1.2.1 O Entre-Lugar de crises e a busca pelo vazio absoluto .....	60
1.2.2 Corpo e(m) Crise... Como se desvencilhar? .....	64
1.2.3 Crise(s) do Sujeito Contemporâneo: a potência do vazio e a experiência estética.....	68
<b>2. AS TECNOLOGIAS DO SENSÍVEL: UM OLHAR PROPOSITIVO SOBRE AS POTÊNCIAS CORPORAIS CONTEMPORÂNEAS</b> .....	<b>72</b>
2.1 INTELECÇÕES SENSÍVEIS E AS METAMORFOSES DE SUBJETIVIDADES .....	73
2.1.1 Co(rpo)nexões sencientes: constituindo arquiteturas comunicacionais.....	77
2.1.2 Dimensões percepto-sensíveis de corpos performativos .....	82
2.1.3 Um olhas sobre as (mu)Danças das inter-ações simbólicas corporais.....	88
2.2 IMPLICAÇÕES SOCIOCULTURAIS PARA A CONSTITUIÇÃO DO <i>YAMATO DAMASHII</i> CONTEMPORÂNEO .....	95
2.2.1 (Re)configurações singulares: as virtudes constituintes do <i>Yamato Damashii</i> .....	100
2.2.2 As relações estéticas presentes em <i>Nohgaku</i> .....	106
2.2.3 Florecer do <i>Yamato Damashii</i> por princípios estéticos .....	113
<b>3. ENTRE CORPOS E ALGORITMOS: A VULNERABILIDADE COMO FIO TECEDOR DE EXPERIÊNCIAS E AFETOS</b> .....	<b>122</b>
3.1 EXPANDINDO TEMPOS E ESPAÇOS EM AUDIOVISUALIDADES PERFORMATIVAS .....	123
3.1.1 Um pas-de-deux artístico-midiático .....	127
3.1.2 Estéticas dançantes: a experiência estética em audiovisualidades performativas .....	131
3.2 仕方がない, 頑張っ！ : O PODER DA VULNERABILIDADE.....	135
3.2.1 Por uma sociedade centrada no humano: as mediações corporais no tempo presente .	138
3.2.2 A beleza da imperfeição e a graça misteriosa.....	146

3.3	POIÉSIS DE UM SUJEITO E O DESVELAR DE UM CORPO MEDIÁTICO .....	152
3.3.1	A profunda beleza no <i>pathos</i> das coisas .....	164
3.3.2	O Ser na contemporaneidade: da morte à contemplação .....	168
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>176</b>
	<b>REFERENCIAS .....</b>	<b>182</b>

## INTRODUÇÃO

“Se não há o espanto, não há poesia”

(Ferreira Gullar)<sup>3</sup>

A poética de Ferreira Gullar anuncia duas importantes qualidades que abarcam as intenções desta pesquisa de doutoramento: o espanto (*pathos*) enquanto elemento que impulsiona minhas reflexões (*logos*) e práticas (*práxis*)<sup>4</sup> nas fronteiras entre Arte, Ciência e Comunicação; e a poesia (*poiésis*) como a essência que me mantém em constante movimento e aprimoramento, em prol do desenvolvimento de minhas capacidades de estesia (*aisthesis*).

Com base na filosofia aristotélica, *pathos* é definida como a paixão que impulsiona o humano para a ação – *práxis*, ou como uma “*dis-posição (Stimmung)* que antecede o conhecer e o querer” (MARTINS, 1999, p. 68). Porém, para Martin Heidegger (1989), esta “*dis-posição*” estaria mais próxima da condição *páthica* do filosofar enquanto uma pré-disposição afetiva de afasta-se das dúvidas e aproximar-se de certezas que impulsionarão novos questionamentos.

Ao considerar que a condição *páthica* nada mais seja que a *dis-posição* central para nos pôr em movimento, percebendo as forças cinéticas que tracionam ou impulsionam para sermos capazes de calibrar uma terceira força: da decisão do quanto resistir ou ceder, para assim seguir movendo em pensamentos, corpos e afetividades, por meio da capacidade de conferir a força de sentir com sentido e aferir sentido/significação ao mundo pelos sentidos do sensível.

Mover e sentir têm sido, em seu sentido transitivo, pronominal e figurado, palavras que acompanham meu percurso artístico, acadêmico e de vida, e que certamente irão se transmutar com o desenvolvimento desta pesquisa. Por que mover e sentir carregam em si a inevitabilidade da transitoriedade e impermanência do tempo e do espaço, mas não deixam de registrar a beleza e a graciosidade de cada instante, corporificando-as em nosso ser e constituindo um *ethos* corporal singular, porém empático em seus “atos e potências” (ARISTÓTELES, 1969) em diferentes texturas do movimento e também da comunicabilidade

---

<sup>3</sup> Palestra proferida para o evento Fronteiras do Pensamento 2015.

<sup>4</sup> A *práxis* aqui é compreendido enquanto uma atividade concreta pela qual o sujeito se afirma no mundo, modificando a realidade objetiva e sendo modificado de modo reflexivo, pelo autoquestionamento, remetendo a teoria à prática. *Práxis* “implica a ação e a reflexão dos homens sobre o mundo para transformá-lo” (Freire, 1988, p. 67). Refere-se à ação intersubjetiva, é uma atividade relativa à liberdade e às escolhas conscientes, feitas pela interação dialógica e pelas mediações que estabelecemos com o outro, a sociedade e o mundo.

em diversas acepções, perpassando não apenas pela subjetividade, mas pela materialidade e outras formas de enunciação (MAINGUENEAU, 2019, 2020).

Ao longo de quase 20 anos dedicados à carreira artística profissional<sup>5</sup> e paralelamente 17 anos de exercício docente e de gestão no ensino superior<sup>6</sup>, tensionar as áreas de Artes, Educação e Comunicação permitiram e me permitem vislumbrar uma *práxis* sistêmica para compreender o lugar do corpo performático/performativo e do humano para além do campo somático, dado meu interesse pelo encontro salutar do corpo com a biotecnologia, a bioengenharia e com a sensibilidade afetiva.

Durante a graduação em Dança (Bacharelado e Licenciatura: 2003-2007), esse interesse direcionou-me para os aspectos comunicacionais das corporeidades emergentes na Era Digital, ao relacionar a interatividade dos meios físicos e virtuais com a emergência de um corpo ideogramático, isto é, a emergência do meu corpo nipo-brasileiro em performar moldando grafias espaciais, do mesmo modo que se constituem as escritas dos idiomas do extremo oriente<sup>7</sup>: composta por símbolos gráficos espaço-temporais de representações conotativas e/ou denotativas, na qual conforme a intensidade aplicada em cada movimento, é possível reconhecer o ritmo e a cadência frasal, assim como o conjunto gramatical da poética que se pretende expressar, conforme pode ser observado no quadro de *frames* da Figura 1:

---

<sup>5</sup> Bailarina, performer, diretora artística, coreógrafa e preparadora corporal de bailarinos e atores.

<sup>6</sup> Professora efetiva da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná, ministra disciplinas prático-teóricos nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança e Bacharelado em Artes Cênicas. Já assumiu diversas funções e cargos de gestão na UNESPAR e atualmente está vinculada à Superintendência Geral de Ciência, Tecnologia e Ensino Superior do Estado do Paraná – SETI.

<sup>7</sup> Na língua chinesa – 漢語 [Hànyǔ] – possui um sistema de escrita logográfico, na qual os símbolos ou grafemas denotam conceitos concretos ou abstratos da realidade, sendo os símbolos gráficos denominados ideogramas. O principal dialeto chinês é o 官話 [Guān huà] – mandarim. Na língua japonesa – 日本語 [nihongo] – a escrita é composta pelo 漢字 [kanji] e pelos *kanas*, sistema silábico. Os *kanjis* são ideogramas de origem chinesa com valor conceitual e os *kanas*, que não possuem valores conceituais e são representados pelo: a) 平仮名 ou ひらがな [hiragana], utilizado em palavras de origem japonesa ou para simplificar e substituir os *kanjis*, sendo neste último, também aplicado para facilitar a compreensão e leitura dos *kanjis*, vindo a ser denominado de 振り仮名 [furigana]; b) カタカナ [katakana], utilizado para representar onomatopéias, nomes científicos, palavras e nomes estrangeiros. Por sua vez, na língua coreana – 한국어 [hangug-eo] – por se tratar de uma língua aglutinante e idioma classificado como isolado pelos linguistas, o sistema de escrita é silábica e possui dois sistemas: a) 한글 [hangeul], alfabeto fonético e que se agrupam em blocos, é o sistema oficial da Coreia do Sul e do Norte desde o princípio da década de 1440; b) 한자 [hanja], são os caracteres sino-coreanos ou caracteres chineses que foram incorporados ao idioma coreano modificando apenas sua pronúncia, sem reformar os ideogramas, como ocorreu com os *kanjis*, e possui seu foco de utilização direcionado para estudos científicos e históricos.

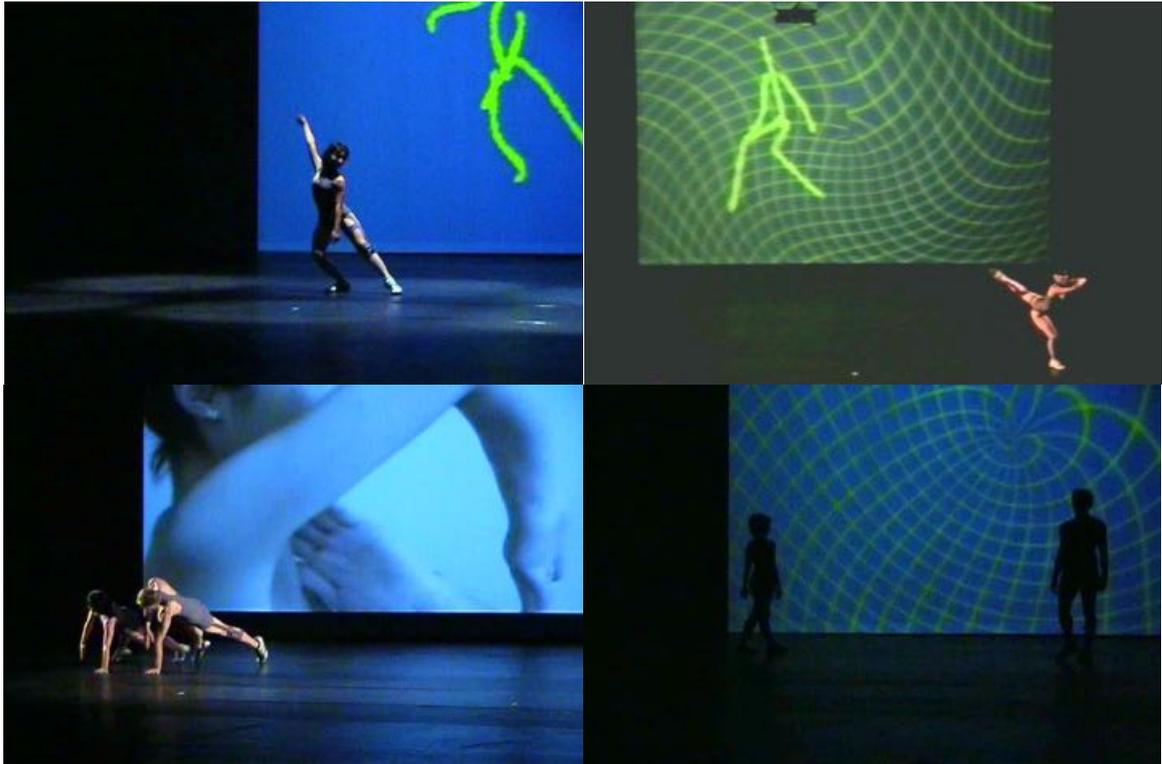


Figura 1: *frames* do espetáculo “Poiésis de um corpo”, pesquisa prática do TCC de graduação de Gisele Onuki. Teatro Guairinha – 2006.

Fluidez, linhas, flexibilidade, impermanência. Essas foram algumas das qualidades empregadas para a elaboração coreográfica dos corpos virtuais (imagens corporais e cênicos criados a partir dos nossos movimentos, de modo gráfico), digitais (codificação do meu corpo em algoritmos) e biológicos (presença minha e de meu *partner* em cena). As qualidades foram selecionadas pela cadência normalmente utilizada quando se grafam ideogramas e foram transportados para a linguagem da Dança com base no método elaborado por William Forsythe<sup>8</sup>, denominado *Improvisation Technologies*<sup>9</sup>, na qual o corpo é tido como um dispositivo que

<sup>8</sup> William Forsythe (1949, *New York*, EUA) é bailarino e coreógrafo residente na Alemanha. É internacionalmente conhecido por seus trabalhos realizados frente ao *Ballet Frankfurt* (1984-2004) e *The Forsythe Company* (2005-2015). É também reconhecido por integrar o Ballet com as Artes Visuais, promovendo também inúmeras instalações, filmografias e criações para a *web*.

<sup>9</sup> Forsythe desenvolveu seu primeiro programa (aplicativo para computador) *online* intitulado *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*, elaborado em 1994 com a colaboração de diferentes educadores e especialistas em mídia para o desenvolvimento de novas formas de documentar a dança, sendo utilizado por empresas profissionais, conservatórios de dança, universidades, programas de pós-graduação em arquitetura e escolas secundárias em todo o mundo. Esse trabalho impulsionou outros trabalhos digitais voltados para a notação e criação coreográfica e visual digitais, sendo: *Synchronous Objects* (2009, desenvolvido em colaboração com a *Advanced Computing Center for Arts and Design* e *Dance Department* da *The Ohio State University/EUA*); *Forsythe's Motion Bank* (2010, projeto de pesquisa iniciado na *The Forsythe Company* e a partir de 2016, esse projeto passou a fazer parte da *Hochschule Mainz – University of Applied Science/Alemanha* e da *Communication Design Department* do *Institut Designlabor Gutenberg/Alemanha*).

(d)escreve no tempo e no espaço e propõe um vocabulário que serve de ferramenta para construir movimentos.

Especialmente para a pesquisa prática do Trabalho de Conclusão de Curso – TCC, mas sendo já um método adotado para outros trabalhos que vinham sendo realizados por mim no ensino da dança e criações coreográficas, seja para grupos de dança e teatro, academias de dança ou escolas de educação infantil e educação básica, os vocábulos ideogramáticos foram significativos especialmente nos trabalhos que foram desenvolvidas para corpos nipônicos, nipo-brasileiros e brasileiros com afinidade com a cultura japonesa do *Wakaba Yosakoi Soran*<sup>10</sup>.

Nesse ínterim, a indistinção de fronteiras entre o fazer Arte e Educação me levaram para a pós-graduação *lato-sensu* (Arte e Educação: 2007-2008), motivada para entender o lugar do corpo e da tecnologia no ensino da dança para vigorarem sobre a redefinição de espaços e corpos performativos na educação em geral, fosse como estratégia comunicacional; alternativa para a restrição espacial (salas de aula da educação básica); diversidades de corpos sendo ou não portadores de necessidades especiais e constituídos de experiências com ou sem movimento; restrições orçamentárias; ente outros.

Como desdobramento, não me bastando mais as áreas da Dança e da Educação, adentrei para o mestrado em Comunicação Social (Comunicação e Linguagens: 2008-2010) para identificar como a concepção do homem-máquina se faz presente nas dinâmicas comunicacionais em audiovisuais performativos, ao transpor a dança e os corpos em movimento do espaço físico dos palcos para a tela e o universo *cyber*, as imagens em movimento acabaram por criar um novo modo de produzir e apreciar a linguagem artística performativa, ao investigar as representações do corpo em movimento enquanto informação, comunicação e linguagem sob a perspectiva das mídias digitais e questionar quais eram os pontos de interseção da simbiose homem-máquina e as supostas metáforas que dela emergiam.

Em associação ao pesquisador prof. Dr. Luiz Antonio Zahdi Salgado<sup>11</sup>, em 2011 desenvolvemos a pesquisa e performance intitulada “CamVig”, apresentada durante o V

---

<sup>10</sup> De 2003 à 2012, integrei o *Wakaba Yosakoi Soran* da Associação Cultural e Beneficente Nipo-Brasileira de Curitiba – NIKKEI Curitiba na qualidade de coreógrafa, diretora artística, coordenadora geral e posteriormente como consultora. Yosakoi Soran é um estilo de dança japonesa criado em 1991, que emerge da fusão entre os estilos de dança *Yosakoi Bushi* (surgiu na cidade de Kochi em 1945) e o *Soran Bushi* (surgiu na cidade de Hokkaido). No Brasil, o estilo foi difundido pelo empresário Hideaki Iijima, da Soho Cabeleireiros, com a criação do Festival Yosakoi Soran Brasil em 2003. Ainda em 2003, a convite do polímata brasileiro e descendente de samurais, Cláudio Seto (nascido Chuji Seto Takeguma, 1944-2008), passei a integrar o grupo fundado pela família do sacerdote da Konkokyo Katsuyuki Kajiwara e incorporado ao Nikkei Clube – *Wakaba Yosakoi Soran*.

<sup>11</sup> Luiz Antonio Zadhi Salgado possui graduação em Desenho Industrial (1984), mestrado em Comunicação e Linguagens (2003) e doutorado em Comunicação e Semiótica (2009). É professor adjunto na UNESPAR, líder do Grupo de Pesquisa/CNPq NatFap -Núcleo de Arte e Tecnologia da Faculdade de Artes do Paraná/UNESPAR.

Simpósio da ABCIBER<sup>12</sup> e em outros espaços culturais, tais como no Paço da Liberdade, na cidade de Curitiba durante o evento Conexão#I. Essa performance sugeria uma crítica sobre vigilância e segurança das pessoas sob os olhares de câmeras através da experiência artística, ao visar uma performance que buscava novas possibilidades de reconstruir e recondicionar percepções de visualização do espaço (através de câmeras) e, por conseguinte, de mobilidade.

A experiência ganhou aspecto de performance quando se pensou em chamar a atenção por meio de um descondicionamento perceptivo (desconstrução perceptiva visual e conseqüentemente, recondicionamento das habilidades motoras), visto que foi utilizado um óculos virtual que vedava a possibilidade de visão externa e oferecia apenas imagens reproduzida na tela do óculos virtual. Essas imagens eram captadas pela câmera posicionada na parte de trás da cabeça, conforme quadro de imagens da Figura 2:



Figura 2: *frames* da performance “CamVig” de Gisele Onuki e Luiz Salgado – acervo pessoal. UFSC – ABCIBER 2011.

Se o cérebro está condicionado a interpretar as informações obtidas por órgãos perceptivos, quando se altera este processo por meio de aparelhos externos ocorre um estranhamento e se faz necessário desconstruir e reconstruir este modo de interpretação. Assim

---

<sup>12</sup> O V Simpósio da ABCIBER – Associação Brasileira de Pesquisadores em Cibercultura, foi realizada de 16 a 18/11/2011 na cidade de Florianópolis, organizada pela ABCiber em parceria com a UDESC e UFSC. Maiores informações em <http://abciber.org.br/simposio2011/>

sendo, a performance consistia em montar uma cena de natureza morta, ou seja, organizar uma mesa com toalha, vaso, fruteira, flores e frutas, porém com as condições mencionadas acima e improvisando movimentos performativos compostas por quedas, giros, rolamentos, corridas e (d)equilíbrios. Aparentemente simples, após a performance era oportunizado ao público interessado, vivenciar a experiência com os equipamentos. Não era incomum que pessoas se desequilibrassem ao ponto de caírem, ficassem desorientadas e até mesmo se sentirem nauseadas.

Desde então, outras experiências e vivências profissionais, sejam performativas ou acadêmicas, levaram-me a descortinar a positividade de esmerar uma *poiésis* corpórea, estética e potente, capaz de abarcar a complexidade das relações contemporâneas do humano consigo mesmo e com as tecnologias sencientes. Do encontro inevitável com a técnica (*tekhné*), o humano reconfigura suas experiências e requalifica seus sentidos, projetando um novo paradigma de se experienciar, investigar, interpretar, racionalizar, questionar e edificar um outro corpo para si: o corpo do amanhã? Ou seria o corpo (do) presente? Que corpo? Qual corpo? Corpo?

Ainda em 2011, o curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, debutou a primeira turma da reestruturação curricular, marcada por um curso único e oferta de duas modalidades (Bacharelado e Licenciatura), bem como por uma nova dinâmica organizacional das técnicas – antes, centrada na Dança Clássica e na Dança Moderna/Contemporânea, passando a versar sobre as lógicas organizacionais das diversas estéticas da Dança. Nesse contexto, atuei por 5 anos, em parceria com algumas colegas, na disciplina do núcleo específico obrigatório intitulada “Abordagens e Lógicas da Dança”, considerada a disciplina-chave da nova proposta curricular.

Estruturar um novo pensamento imbuído de frescores atualizacionais sem perder a solides de um curso de graduação com uma trajetória de quase quatro décadas, desafia a refletir sobre as mediações institucionais desta disciplina e as articulações das diferentes temporalidades e, principalmente, desafia a questionar sobre os modos de percepção das pluralidades de matrizes culturais (BARBERO, 1997) que cada corpo ali presente, intenta apresentar, interpretar e assimilar os meio dos processos de produção de sentido.

Isso por que a disciplina “Abordagens e Lógicas da Dança” aponta para o estudo teórico-prático de lógicas organizacionais e formatos de movimento em dança (PP DANÇA, 2016), o que me leva a ponderar sobre as (re)configurações corporais na sinergia do fazer artístico e os modos de existência do sentido sobre algumas epistemes corporais na então

contemporaneidade, ao abarcar discussões que giram em torno do paradigma corporal do artista cênico que atrela em sua formação artística diferentes formas e funções, constituindo um corpo singular – porém híbrido, caracterizado pela razão sensível (MAFFESOLI, 1998) e pelas nuances entre produção de presença e de sentido (GUMBRECHT, 2010).

Debruçada sobre as teorias da ciência da comunicação, exercito o pensar a contemporaneidade a partir de Giorgio Agamben (2009), traduzido sob os entretons das qualidades da mobilidade – sem fio, ubíquo, conectivo, pleno. Qualidades estas que me impulsionam a refletir sobre as arquiteturas corporais em suas potências e fragilidades, dada a pluralidade informacional e cultural que passam a constituir o humano nas esferas do sensível e tecnológico.

Nesse sentido, compreender que os atores sociais que permeiam a matriz curricular do curso emergem dessa esfera cultural, que trazem consigo diferentes discursos corporais, impregnadas das mais diversas estéticas e novas formas de se comunicar, foi o que me instigou a pesquisar sobre os processos sensíveis para a constituição de um outro corpo cênico que emerge das imbricação do biológico e das mídias inteligentes (dispositivos tecnológicos sencientes), mais autônomo nas intelecções de presença e afetividade na contemporaneidade, ao objetivar a qualificação do processo comunicacional e a identificação e constituição de um *ethos* corporal, abarcado pelos estudos da Ecologia das Mídias (POSTMAN, 1994; SANTAELLA, 2016).

Complementam-se a essas reflexões, a trajetória de experiências e vivências advindas de minha inserção no universo da gestão universitária, iniciada em 2010 na micro esfera da Iniciação Científica (2010-2011), Extensão Universitária (2011-2013) e gestão do Programa Ciência sem Fronteiras (2012-2014) ainda na então Faculdade de Artes do Paraná; posteriormente transitando para uma meso esfera no âmbito da UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná na Pró-reitoria de Extensão e Cultura (2013-2016), na macro esfera na Diretoria de Relações Internacionais (2016-2020); e atualmente, na Coordenação do Ensino Superior na Superintendência Geral de Ciência, Tecnologia e Ensino Superior do Estado do Paraná – SETI (2020 -).

Revisitar o lugar do meu corpo em consonância com outras arquiteturas e princípios estéticos, comunicacionais, culturais e corporais de diferentes partes do Brasil e de diferentes países, alteraram consistentemente meu sistema de afetividades e modularam uma maior disponibilidade de atenção, ao desprogramar certezas e encontrar nas fissuras, sejam físicas ou

perceptivas, alternativas para novas conexões mais abundosas e significativas para com todos os atores sociais envolvidos.

Soma-se a esse ecossistema, meus intensos momentos de encontro com o “lugar do silêncio” (HAN, 2017), que me possibilitaram contemplações estéticas outras e realizar considerações sobre a dor e a vulnerabilidade de diferentes aspectos e diversos lugares, me amparando, assim, para adquirir experiências transformadoras de edificar a vida sobre a morte (HAN, 2020), mesmo com a (in)certa velocidade da perecibilidade do meu corpo e dos avanços biotecnológicos.

Se um dos amparos de Heidegger para caracterizar o “Ser” foi o conhecimento sobre o “vazio” do zen-budismo e do *Nohgaku*<sup>13</sup> (combinação das artes performativas de *Noh* e *Kyogen*), esse “Ser” aberto e manifesto encontra no esvaziamento de si, através do silêncio, uma dinâmica que fortalece o lugar de si, porque o vazio não é provido de ausência, do nada. No vazio se adentra pela fresta singela da vulnerabilidade e lá, reside a liberdade.

Assim sendo, no intuito de desenvolver um outro estágio de aprofundamento da pesquisa iniciada ainda na graduação, esta tese de doutoramento abarca as historicidades, incertezas, curiosidades, experiências, vivências e poéticas constituídas e corporificadas neste corpo que desenvolve a investigação. Assim sendo, verificar-se-á ao longo da escrita, algumas escolhas que amparam o recorte de pesquisa, conforme será descrito ao decorrer desta introdução e nos capítulos que se seguem:

a) parte da pesquisa será realizada pelo método empírico, ao traçar experiências pertinentes com a edificação dos afetos e sentidos constituídos por este corpo ocidental, porém que se presentifica com uma significativa vivência cultural, comunicacional, educacional, social e de interesse por questões orientais<sup>14</sup>;

b) a escolha dos autores fundantes desta pesquisa serem pesquisadores de natureza ou influência alemã, japonesa ou sul coreana, dada as aproximações e cooperações socioculturais, econômicos, tecnológicas, filosóficos e educacionais entre estes países.

---

<sup>13</sup> As artes performativas japonesas *Noh* e *Kyogen*, são chamados coletivamente de "*Nohgaku*". *Nohgaku* é uma arte representativa do Japão que foi passada de geração em geração sem interrupção por mais de 650 anos desde o período Muromachi. Em 2001, foi designado como Patrimônio Cultural Imaterial pela UNESCO.

<sup>14</sup> Neta de imigrantes japoneses com fundamentação shintoísta (神道 [*Shintō*]), vivencia e coopera ativamente das questões sociais, culturais e educacionais, bem como colabora e participa das atividades desenvolvidas pela comunidade nipo-brasileira. Dentre outras atividades socioculturais, faz parte da Diretoria Educacional da パラナ日伯商工会議所 – Câmara do Comércio e Indústria Brasil Japão do Paraná e do Instituto Cultural e Científico Brasil Japão.

Considerar-se-á aqueles que portem influências dos pensamentos do filósofo Martin Heidegger e dos princípios do zen-budismo e shintoísmo, tais como Hans Ulrich Gumbrecht, Han Byung-Chul e Nishida Kitarō.

c) “Tecnologias do Sensível” e “Co(rpo)nexões” são termos de autoria própria;

d) a utilização de parênteses, como a utilizada no termo “co(rpo)nexões” é um recurso utilizado com o intuito de promover e provocar múltiplas leituras. Possui, como fonte inspiratória, as múltiplas leituras e interpretações dos escritos orientais japoneses e chineses, bem como aspectos socioculturais que porto pela ascendência japonesa.

e) a manutenção de citações, termos e formato de escrita de nomes no idioma original, especialmente do japonês e coreano que seguem a ordem sobrenome-nome. As respectivas traduções/interpretações para o português são indicadas em notas de rodapé ou no corpo do texto, conforme necessário. Esta escolha foi realizada para preservação da compreensão e estética linguística, ao considerar também uma problemática a tradução de termos e concepções, visto se tratar de sistemas sociais e de valores culturais distintos ao ocidental;

f) a adoção do método Hepburn<sup>15</sup> para a transcrição da língua japonesa para o alfabeto romano e também do Sistema RR<sup>16</sup> – Romanização Revisada para a transcrição da língua coreana.

Por ser, a questão que permeia minha inquietude nesta pesquisa de doutoramento se centra em compreender o corpo mediático e suas relações de afetividade e alteridade comunicacional na sociedade contemporânea ocidental, com base nos princípios filosóficos e de estesia do extremo oriente, especificamente a chamada estética japonesa e nos princípios que norteiam a 4ª. Revolução Industrial<sup>17</sup> e àqueles que regem a chamada *Super Smart Society 5.0*, ou Sociedade 5.0.

---

<sup>15</sup> O sistema Hepburn foi desenvolvido por James Curtis Hepburn para transcrever os sons do idioma japonês utilizando o alfabeto latino, conforme a pronúncia inglesa. Este sistema foi publicado em 1867 em formato de dicionário japonês-inglês.

<sup>16</sup> A Romanização Revisada da Língua Coreana é um sistema oficial de romanização da Coreia do Sul, em substituição do sistema McCune-Reischauer. O atual sistema RR foi desenvolvido pela Academia Nacional da Língua Coreana a partir de 1995, sendo publicado e difundido pelo Ministério de Cultura e Turismo da Coreia do Sul em 2000.

<sup>17</sup> O termo e as concepções da 4ª. Revolução Industrial, também chamada de Revolução 4.0; Fábrica Inteligente; ou Indústria Integrada, foi apresentado durante a Feira da Indústria de Hannover, em 2011. Universidades, empresas, centros de pesquisa e Governos se uniram para desenvolver os princípios básicos da Indústria 4.0. Este tema será melhor desenvolvido no terceiro capítulo.

O conceito apresentado em 2016 pelo Governo japonês durante o *5th Science and Technology Basic Plan*<sup>18</sup>, traz a *Super Smart Society 5.0* como parte essencial de uma política pública em prol da sociedade, economia, inovação e Estado, ao versar sobre uma sociedade centrada no ser humano, que equilibra o avanço econômico com a resolução de problemas sociais por um sistema que integra amplamente a fusão do virtual e do físico (JAPAN GOVERNMENT, 2016). Cabe destacar que se a Sociedade 5.0 se beneficia dos modos de produção e pensamento da 4ª. Revolução Industrial, promovendo uma sociedade pautada na equidade de valores, o que torna esta nova era fundamentalmente distinta das anteriores é a fusão da profusão de novidades no campo das “tecnologias e a interação entre os domínios físicos, digitais e biológicos” (SWARB, 2018, p.17).

Os valores centrais da Sociedade 5.0 perpassa pela sustentabilidade centrada no ser humano, ao melhorar a qualidade de vida de pessoas por meio de tecnologias inovadoras baseadas na informação, tais como a Internet das Coisas (*Internet of Things*), Inteligência Artificial (*Artificial Intelligence*), Robótica e Tecnologias de Registros Distribuídos (*Blockchain*). Estimar a constituição de um *ethos* social que promova satisfação das necessidades individuais e proporcione senso e criação de valores aos humanos, como diversidade, sustentabilidade, resiliência e melhor distribuição de informação e cuidados com a saúde (KEIDANREN, 2018), passam a ser as características principais que versam a disruptiva mudança social da qual estamos habituados a viver, através de uma compreensão de uma prática discursiva advinda das materialidades (MAINGUENEAU, 2019).

Porém, para alcançar o desejável *ethos* social estimado pela *5th Science and Technology Basic Plan*, direcionemos o olhar para o principal agente transformador desta sociedade – o humano e a deliberação por um outro modo *operandi* corporal.

Destarte, esta pesquisa problematiza como as apropriações e uso das mídias e (bio)tecnologias reformula(ra)m as dinâmicas socioculturais a partir do século XXI, ao estabelecer mudanças ontológicas, epistemológicas e sinestésicas nos padrões de experienciar a realidade, perceber e projetar a própria identidade, mediante à emergência da 4ª. Revolução Industrial e da Sociedade 5.0? Teriam os dispositivos tecnológicos inteligentes, enquanto sistemas complexos capazes de depreender poéticas, modos de ampliar a sensibilidade humana?

---

<sup>18</sup> O 5º Plano Básico de Ciência e Tecnologia (*5th Science and Technology Basic Plan*) foi aprovado por uma Decisão do Gabinete em 22 de janeiro de 2016. O plano básico cobre o período de 5 anos entre FY2016-FY2021. As políticas de inovação científica e tecnológica do Japão serão promovidas com base no 5º Plano Básico de Ciência e Tecnologia.

Esses questionamentos posicionam-se frente às inquietações de possíveis co(rpo)nexões em práticas comunicacionais e em como o sentido e a sensibilidade estética se desenvolvem e passam a habitar corpos em movimento na cultura contemporânea, de modo permanente ou transitório, vigorando alterações substanciais nas fronteiras simbólicas do(s) corpo(s) performático(s) – pontualmente o corpo que emerge da coexistência e fusão entre o biológico e o tecnológico senciante.

Agenciada pelas reconfigurações nos modos de interrogar a simbiose do humano com as (bio)tecnologias e (bio)engenharias, e a emergência de diferentes concepções centradas na autorreferencialidade do corpo ocidental, a presente pesquisa tem por objetivo investigar o processo de constituição de um corpo mediático, pelo intermédio do que denomino de “Tecnologias do Sensível”, termo esse que deriva dos processos comunicacionais da coexistência e mediação entre o sensível e o inteligível.

Com base na irreversibilidade do encontro dos efeitos dos dispositivos tecnológicos inteligentes e da sensibilidade humana, defende-se a tese de que o corpo mediático contemporâneo ocidental se desvela pela reconfiguração da concepção de sujeito (Martin Heidegger), por intermédio de uma outra *vis motrix* do humano – a dis-posição da vulnerabilidade. Parte-se da hipótese de que a “crise da experiência” (BENJAMIN, 1975) que acomete o sujeito contemporâneo ocidental, redireciona as dimensões da experiência (GUMBRECHT, 2010), culminando em diferentes modos de (in)tangenciar a realidade (HAN, 2017), (re)configurando as mediações corporais no tempo presente (KITARŌ, 1911).

Ao centrar a experiência humana e as emoções em ressonância com as tecnologias e, ao eleger o corpo como princípio de extrapolações midiáticas e interativa, a presente pesquisa toma por unidade empírica a confluência dos corpos em movimento e seus fluxos comunicacionais, no intuito de trazer à luz a *poiesis* de um corpo e seu *ethos* na contemporaneidade ocidental pelo empoderamento da vulnerabilidade, para a edificação da sensibilidade sob a perspectiva das oscilações da experiência do real para uma possível qualificação dos sentidos.

Para tanto, se tecerá relações com um conjunto de princípios da sensibilidade japonesa que são denominados pelos ocidentais como “estética japonesa”. Ao passo que uma consideração quanto à tentativa de traduzir certos princípios da sensibilidade japonesa seja dificultosa dada a complexidade que os permeiam, muitos termos e conceitos são considerados infáveis, embora sua compreensão e aplicabilidade estão impregnados na cultura em corpos, por costumes e hábitos.

A própria concepção da palavra “estética” pode passar despercebido em uma tradução rápida, mas há nuances culturais que se expressam conceitualmente na escrita em si. Se observarmos a termo “estética japonesa” em japonês, encontramos as palavras 日本的美意識 (*nipponteki biishiki*) – na qual 日本的 (*nipponteki*) seria “japonês”, porque 的 é um sufixo de adjetivação do substantivo 日本 (*nippon* - Japão) e 美意識 (*biishiki*) pode ser traduzido como “senso estético”, “consciência estética” ou “consciência do belo”.

Segundo o dicionário 小学館 *Reikai Gakushu Kanji (Shogakukan Reikai Gakushu Kanji, 2004, p. 802)*, 美意識 (*biishiki*) é compreendido como 美しいものを理解し、感じとる感覚 (*utsukushī mono o rikai shi, kanjitoru kankaku* – a sensação de compreender e sentir coisas belas/bonitas). A estética, neste caso, está no âmbito da percepção, e não na perspectiva da objetificação.

Neste sentido, o primeiro capítulo – *Co(rpo)nexões Mediáticas: performando experiências* – visa refletir sobre como a história do corpo foi constituído na sociedade ocidental e como se distinguem da sociedade oriental, a fim de compreender as diversas concepções do corpo, por meio de pressupostos filosóficos e científicos, no intuito de indicar pistas para uma possível nova concepção de autorreferencialidade do corpo na contemporaneidade, no contexto da Sociedade 5.0. Estas pistas propõem evidenciar como as materialidades biotecnológicas incidem em crises e fragmentações do sujeito, porém necessárias para promover estados de experiências intermediárias pelo viés da potência da inteligibilidade da presença.

Nesse capítulo, se tentará responder à questão: Que corpo contemporâneo é esse que permeia a sociedade mediatizada? Para tanto, apresentaremos o princípio de ‘Ma’ (間 – potência do vazio), enquanto um *modus operandi* que se apresenta em todos os aspectos do zen-budismo e da cultura japonesa, a qual a construção do conhecimento se processa mais pela percepção do que pelas lógicas rígidas da razão ocidental, a fim de postular a sensibilidade enquanto um lugar de construção, capaz de revisitar e reivindicar o lugar central do corpo no tempo e no espaço.

O Segundo capítulo – *As Tecnologias do Sensível: um olhar propositivo sobre as potências corporais contemporâneas* – objetiva constituir o entre-lugar do corpo e das medialidades sencientes, a fim de direcionar a inteligência do sentido na construção do sensível, ao compreender como a singularidade técnico-perceto-afetiva, pode promover pistas ontológicas para a constituição das potências do que denomino de Tecnologias do Sensível. Importa para o escopo deste capítulo, as modulações da experiência sensível e as dimensões performativas do

corpo em um tempo e espaço que se qualificam nas dinâmicas estéticas do sujeito para produção de subjetividades e afetividades.

Mais do que princípios filosóficos e estéticos, ‘Iki’ (粋 – singularidade, simplicidade) e ‘Wa’ (和 – harmonia, valorização da ordem e polidez) canalizam a coletividade em prol da individualidade para a reorganização do ser por intermédio de uma elegância singular, que parte da renúncia original de determinados sentidos para qualificar afetividades, tornando disponível o corpo para novas experiências e vivências.

Por conseguinte, o terceiro capítulo – *Entre Corpos e Algoritmos: A vulnerabilidade como fio tecedor de experiências e afetos* – vislumbra a constituição de uma visão disruptiva do corpo para a constituição de um *ethos* corporal mediático, que deriva dos processos comunicacionais da coexistência e mediação entre o corpo e os algoritmos. Com base na irreversibilidade do encontro dos efeitos dos dispositivos tecnológicos sencientes e da sensibilidade humana, neste capítulo visa-se apresentar, por intermédio da *Live Media Perfomance*, a conjugação da efemeridade, aleatoriedade e imprevisibilidade enquanto meios que tecem conexões para o ser culminar em diferentes modos de (in)tangenciar e apreender a realidade (BARTHES, 1968), (re)configurando as mediações corporais no tempo presente, por intermédio da vulnerabilidade. Nesse sentido, os princípios estéticos de ‘Wabi-Sabi’ (侘寂 – transitoriedade, imperfeição) e ‘Yügen’ (幽玄 – impermanência, graciosidade) auxiliam a estabelecer conexões sobre a beleza que se encontra no sofrimento e na imperfeição, pois são características impermanentes que amparam a edificação da maturidade e melhor qualificação dos sentidos sensíveis.

Em um segundo momento, neste mesmo capítulo, estabelecerei reflexões sobre a *Poiésis de um sujeito e o desvelar de um corpo mediático*, ao apresentar a animação *Violet Evergaden* e propor situar as lógicas (*logos*) do cotidiano em um ecossistema perceptivo, por intermédio da constituição de um outro *ethos* corporal permeado pela mutabilidade e pelos princípios de ‘Mono-no-Aware’ (物の哀れ – empatia das coisas; sensibilidade sobre coisas efêmeras), desempenhando assim, a constituição de um sujeito com alta performatividade do *pathos* que possa reverberar na edificação de sociedades onde fenômenos e processos comunicacionais se principiem ou se intensifiquem nos/sobre os corpos sensíveis e inteligíveis na densidade da vulnerabilidade para se desvelar a epifania do tempo presente.

Por sua vez, nas considerações finais desta tese, proponho que o ser humano não se configura ontologicamente como um devir, mas como um ser que se torna no tempo, na qual avanços da Nanotecnologia, Biotecnologias, Tecnologias da Informação e Ciências Cognitivas

(NBIC), indicam que a humanidade está mais próxima do que nunca de ser capaz de transcender a si mesmo, superando suas próprias limitações naturais não escolhidas, tais como para eliminar a dor e promover o bem-estar, abarcando o transumanismo que apresenta, em última análise, uma promessa de prosperidade e felicidade.

O método utilizado para levar a feito esta investigação consistirá na pesquisa bibliográfica e empírica, com análise qualitativa de imagens em movimento advindas da linguagem audiovisual. Para tanto, serão apresentados trabalhos artísticos e de cunho audiovisual de diferentes épocas e contextos, que focam o corpo por meio do pretexto da performance, priorizando novos paradigmas e possibilidades representativas e comunicacionais do corpo em movimento.

Os trabalhos analisados objetivam compreender o conteúdo e seus contexto em relação às temáticas anunciadas, tomando por unidade de análise a confluência dos corpos em movimento e seus fluxos comunicacionais, no intuito de trazer à luz a *poiésis* de um corpo e sua constituição representativa subjetiva e material, através de estudos que buscam centrar a experiência humana e as emoções em ressonância com as tecnologias, ao eleger o corpo como princípio de extrapolações midiáticas e interativas.

Sumariamente, esta pesquisa de doutoramento intitulada “*Das tecnologias do sensível à poiesis de um corpo: A constituição de um ethos em co(rpo)nexões mediáticas*”, acolherá como fundamentação teórica as cinco teses propostas por Martin Seel para compreender a experiência estética por meio da percepção estética; e pelas noções de estética e materialidades da presença de Hans Ulrich Gumbrecht, no que tange as diferentes formas de manifestação da presença. Ainda, perpassará pelas concepções de sujeito, serenidade e sociedades contemporâneas pela ótica de Martin Heidegger e confrontadas pelo viés do zen-budismo advindas de estudos de Han Byung-Chul, assim como abarcará o entendimento de *ethos* pelas variações apresentadas por Dominique Maingueneau e as perspectivas técnicas/tecnológicas e culturais que atravessam as sociedades, apresentadas por Nishida Kitarō e Hans Jonas.

## 1. CO(RPO)NEXÕES MEDIÁTICAS: PERFORMANDO EXPERIÊNCIAS

なほ見たし  
花に明け行く  
神の顔  
(芭蕉 松尾 – 1688)<sup>19</sup>

A epígrafe que inaugura este capítulo é do poeta japonês Bashō Matsuo<sup>20</sup> (1644–1694) e apresenta o 季語 (*kigo*)<sup>21</sup> de primavera, numa das vertentes mais famosas de seus poemas – *hokku*, que tem como característica captar, de forma concisa, imagens da experiência humana diante da natureza e das mudanças do espaço e do tempo. Assim como as primaveras, a curiosidade sobre o que o mundo pode nos oferecer na aurora da nova estação, desperta desejos sobre um momento que possa figurar como transcendental através do contato com a natureza e sua generosidade. Transcendental aqui compreendido pelo viés da filosofia ou idealismo transcendental de Kant (1988), a qual funda a experiência enquanto forma de conhecimento.

Esta experiência enunciada por Bashō, despertada pelo frescor primaveril das manhãs e cores vibrantes que as acompanham, incidem sobre o interesse de refletir sobre como a história do corpo foi constituído na sociedade ocidental e como se distinguem da sociedade oriental, a fim de nos direcionarmos para o encontro com o “神の顔” das corporeidades mediáticas que dela deriva(ra)m na contemporaneidade, moldando nossas experiências entre crises e (re)constituições dos sujeitos que imergem na Sociedade 5.0.

Ao questionar que corpo contemporâneo é esse que permeia a sociedade mediatizada contemporânea, este capítulo intui desenvolver um paralelo entre a história do corpo ocidental com o princípio de ‘Ma’ (間 – potência do vazio), enquanto um *modus operandi* zen-budista e da cultura japonesa, na qual as informações se processam mais pelo viés da percepção do que pelas lógicas rígidas da razão ocidental, na finalidade de postular a sensibilidade enquanto um

---

<sup>19</sup> *Naho mitashi* – Ainda desejo ver  
*Hana ni ake yuku* – nas flores no amanhecer  
*Kami no kao* – o rosto de um deus  
(*Bashō Matsuo* – 1688)

<sup>20</sup> Bashō Matsuo é fundador da escola poética *Shōmon* e um dos poetas de *haikai* e *hokku* japoneses mais famosos e populares do século XVII (Período Edo). Os poemas mais reconhecidos de Bashō são *hokku*, sendo difundida e desenvolvida no Brasil como *haikai* ou *haiku* (atualização de *HAikai* e *hokKU*), a vertente proposta por Shiki Masaoka (1867-1902) no século XIX, que revitaliza a composição dos poemas de esquema rítmico 5-7-5.

<sup>21</sup> *Kigo* – expressão e termo que designa uma referência sazonal em um *haikai*. Seu uso é um dos pilares para o *haikai* e direciona o léxico de dicionários específicos com *kigo*, divididos por estações do ano.

lugar de construção, capaz de visitar e reivindicar o lugar central do corpo no tempo e no espaço.

## 1.1 UMA MIRADA DA PSYKHÉ À PHÝSIS: LEITURAS SOBRE O CORPO OCIDENTAL

*Pensar o corpo é outra maneira de pensar o mundo e o vínculo social: uma desordem introduzida na configuração do corpo é uma desordem introduzida na coerência do mundo. (LE BRETON, 2003, p.136)*

O corpo sempre figurou como tema central ou coadjuvante em várias discussões científicas, filosóficas, culturais e políticas ao longo da história da humanidade. Seja como sujeito ou objeto, transpôs por muito tempo a marginalidade dos fatos e acontecimentos da história. Para Giuseppe O. Longo:

Muitos filósofos gregos consideravam a mente e a alma como sendo mais nobre que o corpo; o cristianismo desconfiava do corpo, devido à sua forte inclinação para o pecado; Descartes e todos os seus seguidores o consideravam como um mero suporte para a mente mais nobre. Hoje, finalmente, o corpo está em exposição para o mercado global, onde as peças são negociadas e vendidas. E todas essas transformações ocorrem sob o forte impulso e dinâmica da economia. (LONGO, 2003, p.25 – tradução nossa)<sup>22</sup>.

No ocidente, a busca por uma concepção e até mesmo por uma definição de “corpo” percorreu e percorre caminhos distintos e difusos. A percepção desta estrutura varia relativa e dependentemente de fatores técnico-sócio-culturais e, durante muito tempo, a teoria dualista cartesiana, bem como o cristianismo, viu e vê o homem por meio de uma concepção de corpo dicotomizado e instrumental, como um ser construído por partes e não como uma unidade (ARANHA; MARTINS, 1986; SANTIN, 1989).

---

<sup>22</sup> Many Greek philosophers disparaged and despised it, considering mind and soul much nobler than the body; Christianity mistrusted the body because of its strong leaning toward sin; Descartes and all his followers considered it as a mere support for the nobler mind. Today, finally, the body is on display on the stalls of the global market, where its parts are bargained for and sold. And all these transformations occur under the strong thrust and impetus of the economy

Diferente do que muitos postulam, as primeiras reflexões acerca do corpo e as suposições sobre o que nos move e como nos movemos, iniciam-se muito antes da dicotomia platoniana – pensamento este que virá se impor somente no século XVII, com René Descartes, no florescer da Idade Moderna. Por outro lado, também podemos observar o relevante papel desempenhado pelo cristianismo<sup>23</sup>, enquanto proeminente na formação da civilização greco-romana e disseminadora da teologia cristã na qual relega o corpo a uma dimensão inferior à alma – enquanto a primeira se configura como imperfeita, limitada e temporária, a segunda se prevalece da perfeição, eternidade e imutabilidade.

Sob o argumento da erotização do corpo (pecado), a corporeidade foi banida da e pela igreja através de uma valorização proporcionalmente inversa: a elevação espiritual estaria diretamente relacionada o declínio do corpo. O martírio (dor e sofrimento) se revela para a libertação da alma. Prevalcido desse imaginário social, Descartes desempenha suas ideias:

Evidencia-se a separação do corpo e da alma, prevalecendo a força da segunda sobre o primeiro. O cristianismo resume a atitude de recusa; cabia ao homem descobrir-se como alma que deve lutar contra os desejos para escapar da morte e conquistar a eternidade e a salvação. (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011, p.26)

Segundo Merleau-Ponty (1994), essa posição norteou as investigações científicas até a ascensão de outras concepções como a fenomenologia, que concebe o homem na integridade corpo-mente. Porém, independente da abordagem, o corpo tem sido estudado e analisado por diversas áreas, desde uma concepção polarizada e mecânica, até o ponto de vista sistêmico e integrador.

Segundo Adauto Novaes (2003, p. 9):

De Platão a Bérqson, passando por Descartes, Espinosa, Merleau-Ponty, Freud e Marx, a definição de corpo sempre pareceu um problema: para alguns, ele é ao mesmo tempo enigma e parte da realidade subjetiva, isto é, coisa, substância; para outros, signo, representação, imagem. Ele é também estrutura libidinal que faz dele um modo de desejo, corpo natural que passa a outra dimensão ao se tornar corpo libidinal *para outro*, uma “elevação em direção a outrem”: o Eu do desejo é evidentemente o corpo, diz a psicanálise.

---

<sup>23</sup> O Cristianismo Ocidental

Em “Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir”, Hans Ulrich Gumbrecht (2010) nos convida a esclarecer, genericamente, questões sobre os modos de abordagem da realidade e do mundo que se distinguiriam qualitativamente um do outro e que, de algum modo, constituir-se-iam como espécies particulares de cultura: uma “cultura do significado” e uma “cultura da presença”.

Essas noções partem da questão sobre quais paradigmas epistemológicos formaram-se certos espaços temporais – históricos e culturais – que compreenderiam, cada um à sua maneira, um dado modo de ser, de estar e pensar no e o mundo. Isso porque a maneira como o mundo é pensado implica uma particularidade de senti-lo – que, de certa forma, se assemelhariam. Para tanto, Gumbrecht elenca o processo que culminou no afastamento do indivíduo (da cultura ocidental) da dimensão da matéria, do corpo, isto é, da presença, da *phýsis*, em prol do conceito, da abstração.

Segundo Marilena Chaui (2002), *phýsis* compõe juntamente com *arkhé*, *kínesis*, *alétheia*, *lógos*, *kósmos*, *dike*, *áitia*, *éros* e *neíkos*, os conceitos constitutivos do nascimento da filosofia e sua história na sociedade ocidental. “A *phýsis* abarca a totalidade de tudo que o é” (p.47), refere-se ao mundo dos fenômenos intocado pelo ser humano, que abarca o ser, mas que não se dá à sua ação; a *phýsis* se opõe, então, à *tekhné*, que indica a ação transformadora do homem da natureza – representada, todavia, em parte pela *phýsis*. No que concerne ao espectro da ação humana essa é compreendida na Antiguidade, sobretudo por Aristóteles (384 a.C – 322 a.C), por três dimensões: o *logos*, a *práxis* e a *poiésis* ou *tekhné* – instâncias que compreendem o contemplar/compreender, o agir e o fazer.

Se por um lado o *logos* abarca a faculdade de decodificação dos mistérios da *phýsis*, sendo por isso considerada uma faculdade maior, a *poiésis*, de outro, refere o fazer que compreenda justamente a faculdade de trazer à tona, em parte pela ação humana, desses mesmos mistérios, desses mesmos segredos, de rerepresentá-los. *Poiésis* lembra, então, produção, brotamento, ato de desvelar, de trazer à vista. O conhecimento é, por essa íntima relação com a natureza, em parte, uma revelação (TREVISAN, 2006).

Nesse processo, o homem, pelo ponto de vista do ocidente, passou a ser objeto de sua própria subjetividade e o “ser” humano veio a se perder entre buscas científicas e correntes filosóficas, relegando o corpo à marginalidade de sua própria história, isto é: o que não se esperava, era que o corpo, no meio destas investigações, viesse a se tornar objeto de manipulação e controle, e não o centro da atenção enquanto ser livre, representada pela autonomia absoluta.

Segundo Silvino Santin (1989), o homem foi abreviado a um mero objeto científico. “Ele deixou de ser uma pessoa, um cidadão dotado de consciência e de vontade. Ele deixou de pensar para ser pensado. (..) Ele deixou de querer” (p.16). O desabafo de Santin permeia, entre as diferentes abordagens acerca do corpo, atreladas a definições e análises que muitas vezes possuem implicações com base na tendência cartesiana, projetando metáforas e atos comunicativos através da constante busca do corpo por um “lugar central” no tempo-espaço da história.

Observa-se que no decorrer desse processo, muitas questões culminam em réplicas ligadas aos avanços científicos e nas sofisticadas tecnologias. Da consolidação de René Descartes, a partir do século XVII, a respeito da compreensão do humano como a combinação do corpo (*res extensa*) e da mente (*res cogitans*), iniciaram-se a emanção de diversas crises e problematizações em torno do corpo nas mais diversas áreas do conhecimento.

Iniciaram-se investigações sobre o corpo em suas estruturas anatomo-fisiocinesiológicas e os primeiros experimentos com autômatos ocorreram neste período, assim como as questões filosóficas acerca do “eu” começaram a emergir, dando luz ao pensamento mecanicista acerca do homem-máquina e conseqüentemente do corpo-máquina.

A metáfora corpo-máquina sofreu alterações ao longo do tempo, porém, pontos estruturais desta concepção permaneceram e serviram de base para pensar o corpo dentro do processo civilizatório. Desta forma, ao argumentar sobre a base dos dilemas em torno do mito do ciborgue (HARAWAY, 2000) e demais organismos biocibernéticos (SANTAELLA, 2004), encontramos justamente essa possibilidade – qual seja a de conceber o corpo como objeto, portanto, alvo de dominação e controle.

Nesta perspectiva, poderia uma história do corpo no ocidente ser lida também como uma história das máquinas? Quais seriam os pontos de interseção dessa metáfora?

É possível afirmar que a trajetória da metáfora acompanhou de certa forma a evolução tecnológica ao longo do tempo. Denise Sant’Anna (2001) relata acerca das contribuições dos estudos da termodinâmica no final do século XIX para pensar processos de educação corporal, em especial o papel central de uma boa respiração para as trocas adequadas de energia efetuadas pelo organismo. De uma engrenagem mecânica, passamos a uma “máquina térmica”, cuja qualidade e eficiência da combustão e geração de energia fazem parte de uma boa educação corporal.

A presença da termodinâmica vai abarcar novas concepções e uma nova moral para os corpos. No entanto, a simbiose corpo-tecnologia e suas analogias não podem nos levar a refletir

sobre um corpo puramente tecnológico, mas sim, em como se processam os sintomas e reflexos desta simbiose.

Todavia, para melhor compreender esses processos e reflexos, necessita-se pensar o corpo como sendo histórico e culturalmente construído e perceber como os valores e condutas relacionadas a ele se modificaram ao longo dos tempos. À medida que avançamos em direção ao presente, podemos compreender como o corpo e sua metáfora maquina são percebidos em cada período.

Destarte, a modernidade implicou, de maneira geral, no domínio da razão sobre a natureza – muito embora seja a razão compreendida como parte da natureza, como razão natural. A modernidade se fundou sobre um princípio de objetificação, que abstrai pelo conceito os fenômenos, que entende o corpo como um meio que deve, necessariamente, ser superado pela atividade racional.

Sabe-se, contudo, desde Platão, mas, sobretudo, em Descartes – tendo em vista a atualidade de sua influência na cultura ocidental – o corpo é tomado como um disseminador do falso, do inverídico, do ilusório, como algo que confunde e impede o livre exercício da razão – que é, ao contrário do corpo: justa, manifesta, discernida e universal.

O conhecimento resulta, por conta disso, de uma operação estritamente cognitiva que pressupõe ser o homem um sujeito, autônomo, livre, maior e o mundo seu objeto. Essa concepção de conhecimento indica, conseqüentemente, uma compreensão de linguagem e palavra a ela afinada, que considero ser, em vista desses argumentos, redutiva, instrumental e convencionalizada – e que se caracteriza, não obstante, por uma relação fechada entre um significante e um significado, operação que ao invés de materializar na representação o representado, o abstrai, tornando-o ausente e não, como se pressupõe presente.

Essa visão de mundo moderno se distingue qualitativamente da visão de mundo metafísico, que lhe antecede. Tanto no mundo antigo quando no medieval, vemos expresso algo que poderia ser tomado como uma espécie de paradigma do ser, que entende o conhecimento como revelação, como mistério revelado e não meramente como especulação, que não parte da vontade do homem, mas de uma ordem natural que se dá livre e espontaneamente a sua contemplação (SEVERINO, 1994).

Na Idade Média, com efeito, o homem é tido como parte do mundo, não apenas nele habitando, mas sendo mundo. Entretanto, esse modo de ser e estar no mundo se modifica consideravelmente a partir do período renascentista e culminando na modernidade, como sua radicalização. Esse marco histórico que desloca o homem do mundo redefine sua posição na

relação com o mesmo.

Tal deslocamento resulta no apartar do homem do mundo. O homem agora ocupa o lugar daquele que observa, pressupondo estar naquilo que observa implicado; torna-se, então, sujeito – na acepção mesma que conforma toda sua crítica, ou seja, auto-referencial (GUMBRECHT, 1998, p.13), e também objeto - porque com o advento das ciências humanas, a posição do pretense observador neutro será larga e profundamente questionada, dentro do marco moderno.

A posição do homem, enquanto corpo-sujeito e corpo-objeto na modernidade, passa a vivenciar o que Lucien Sfez (2003) denomina de “paradoxo” nas Tecnologias do Espírito:

Como precisa Yves Barel, toda forma, social ou biológica, natural ou artificial, pode dar lugar a duas visões, uma que utiliza o “ou isto ou aquilo”, e outra o “e...e”, isto e aquilo. (...) O paradoxo se torna uma tecnologia capaz de reinar com domínio absoluto, tão mais absoluto que um paradoxo não pode sofrer contradição. (...) e faz-nos entrever a verdadeira função e toda potência dessa tecnologia do espírito: permitir-nos, apesar de tudo, preservar nossa identidade ameaçada, desintegrada a arcaica constituição do ego para substituí-la por uma nova identificação, difícil, frágil, paradoxal. (SFEZ, 2003, p. 116-119)

E nesse paradoxo do humano, emerge uma nova ciência em razão do grande fascínio do ser humano pela compreensão do seguinte questionamento: Como e por que nos movemos? Da busca de respostas a essas questões, evoluiu a ciência do movimento, combinando teorias e princípios de um número crescente de diferentes áreas do conhecimento como: anatomia<sup>24</sup>, fisiologia<sup>25</sup>, psicologia, antropologia, comportamento motor e mecânica.

Esta ciência veio a ser denominada de “Cinesiologia” (*Kinein* = mover *logos* = estudar) e teve início seu primeiro desenvolvimento com três pensadores da Antiguidade: Aristóteles, Arquimedes e Galeno.

Aristóteles (384-322 a.C) foi considerado o “pai da cinesiologia” mediante estudos baseados em observações práticas que descreviam a ação dos músculos<sup>26</sup> submetidos a uma análise geométrica (RASCH & BURKE, 1977). Arquimedes (287- 212 a.C) determinou os

---

<sup>24</sup> Do grego *ἀνατομή* [*anatomé*], "seccionar". Ciência que estuda as estruturas do corpo humano sendo considerada como fundamento para as ciências da saúde, e para tal utiliza-se como material de ensino e estudo o cadáver humano.

<sup>25</sup> Do grego *physis* = natureza e *logos* = palavra ou estudo. Ciência que descreve como o corpo dos organismos vivos funcionam.

<sup>26</sup> Vindo a desenvolver o complexo da deambulação, o papel do centro de gravidade, as leis do movimento e alavancas.

princípios que governam os corpos flutuantes – princípios hidrostáticos, e Galeno (131-202 d.C) desenvolveu estudos que nortearam o entendimento dos movimentos humanos como resultado da contração dos músculos, na qual definia como sendo a passagem de “espíritos” do cérebro, através dos nervos, para os músculos. Observa-se, ainda, resquícios de uma explicação mítica da realidade.

Depois de Galeno, houve um hiato de mais de mil anos de estabilização no processo de desenvolvimento da ciência do movimento, a qual veio a se encerrar com Leonardo da Vinci (1452-1519), que alavancou os estudos cinesiográficos ao realizar novas investigações a respeito do corpo humano. Segundo Rasch & Burke (1977, p. 2):

(...) Da Vinci era particularmente interessado na estrutura do corpo humano em relação com o movimento e na relação existente entre o centro de gravidade, o equilíbrio e o centro de resistência. Descreveu a mecânica do corpo na atitude ereta, a marcha na descida e na subida, no erguer-se de uma posição sentada, e no salto (...).

Da Vinci foi o primeiro a registrar dados científicos da análise mecânica das estruturas anatômicas. Segundo Adroaldo Gaya (2005, p. 327):

O realismo das descrições anatômicas de Leonardo Da Vinci, Vesalius, Rusconibus, entre outros, constituiu fonte empírica para o estudo da anatomia humana. O conhecimento científico, a matemática, enfim o ideal renascentista. O corpo investigado, descrito e analisado. O corpo anatômico e biomecânico.

Certamente, o ícone da cultura moderna é o “Homem Vitruviano”<sup>27</sup> de Da Vinci, representada pelo corpo humano em formas harmoniosas inscrita no interior de um círculo e um quadrado perfeito. “A geometria, a ciência das formas perfeitas, daria dali em diante a representação correta do real; a perfeição da representação artística estaria assim garantida pela perfeição matemática” (MONTEIRO, 2003, p.09).

---

<sup>27</sup> Imagem que acompanha anotações feitas por Da Vinci por volta de 1490 em um de seus diários. Por vezes, este desenho com o texto é denominado de Cânone das Proporções. Atualmente, o desenho faz parte da coleção da *Gallerie dell'Accademia*, situado em Veneza, Itália.

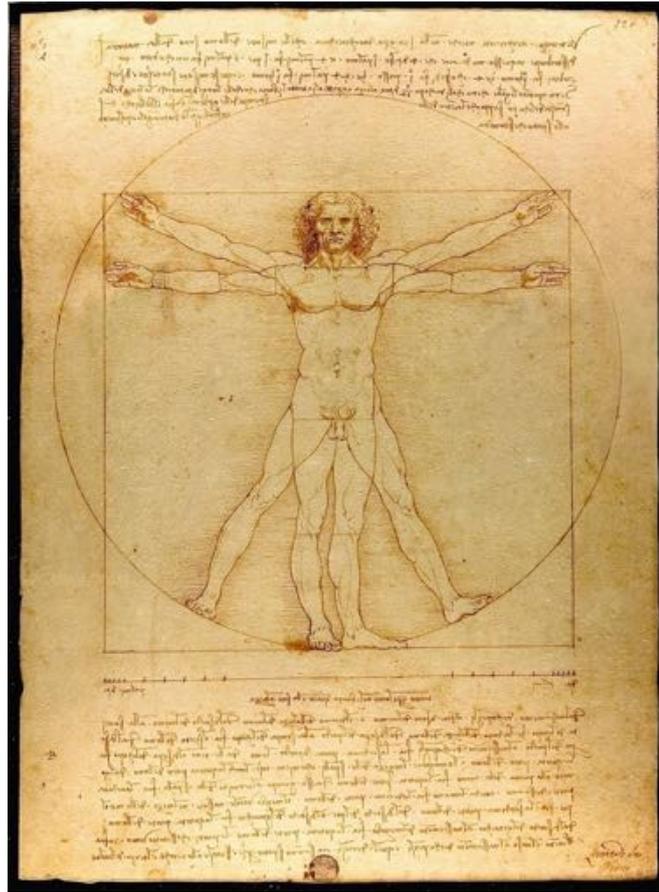


Figura 3: *L'uomo Vitruviano*

Fonte: <http://sites.google.com/site/leonardomja/homemvitruviano>

Acesso: 12 mar. 2018

Marcando o início da Idade Moderna, René Descartes (1596 – 1650) e Galileu Galilei (1564-1643) inauguraram a mecânica clássica e a metodologia experimental na ciência, impulsionando o reconhecimento da cinesiologia como uma ciência. Em seu livro “Tratado do Homem”, Descartes procura entender a partir do *mecanicismo* os fenômenos biológicos, em especial do corpo humano. Já Galilei estudou a aceleração dos corpos em queda livre e as correlações do espaço, tempo, velocidade e trajetória dos corpos baseados em preceitos matemáticos.

Após Galileu, outros estudiosos também se destacaram no estudo do movimento humano, tais como Alfonso Borelli (1608-1679), Giorgio Baglivi (1668- 1706), Niels Stensen (1648-1686) e Nicolas Andry (1658-1742), mas foi com Isaac Newton (1642-1727) que, indiretamente, a cinesiologia recebeu uma grande contribuição para avançar e chegar ao estágio em que se encontra atualmente. Com a publicação das três leis de repouso e movimento (lei da inércia, lei do movimento e lei da interação) pôde-se estudar o movimento observando suas alterações perante uma força que o influenciava.

Com o advento e desenvolvimento das tecnologias, Pierre Jules César Janssen (1824-1907), Étienne-Jules Marey (1830-1904), John V. Basmajian (1921-2008), entre outros, desenvolveram pesquisas minuciosas acerca do movimento humano, utilizando técnicas de registros fotográficos, cinematográficos e atualmente novas pesquisas se desenvolvem com o auxílio da Nanotecnologia, Biotecnologias, Tecnologias da Informação e Ciências Cognitivas (NBIC).

A ampla perspectiva criada a partir dos estudos da Cinesiologia, nos possibilita averiguar como se processou a transição do corpo *phýsis* para o corpo *tekné*. O pensamento moderno, fomentado pela rejeição do misticismo e embalados pelas questões antropocêntricas, caracterizadas pelo Humanismo e pelo desenvolvimento de pesquisas científicas, focalizaram um novo paradigma de se investigar, interpretar, racionalizar e questionar o corpo humano.

#### 1.1.1 (an)Danças em corporeidades ocidentais

Podemos considerar o corpo *sui generis* na construção de relações e paradigmas das historicidades do ser humano. Historicidades no plural, porque conforme observamos através dos olhares da filosofia e da ciência, averiguamos uma circulação da diversidade de noções e de modalidades de perceber e racionalizar os corpos. Historicidades que coexistem, contrapõem, sucedem-se e se transformam ao longo do tempo.

Ao olharmos para a sociedade pelo viés da história da performatividade do corpo na Dança, compreenderemos como estas historicidades convergem-se nos corpos em movimento, por meio da relação desses com “o espaço, com a própria ação de mover-se num espaço que se altera conceitualmente ao longo do tempo e com a evolução tecnológica” (WOSNIAK, 2006, p.41).

Para Michael Foucault (1999), o corpo foi a peça fundamental sem a qual o poder não teria condições de ser exercido. Modernidade e “disciplinarização” do corpo são correspondentes, visto que ao descrever o funcionamento da sociedade moderna a partir do final do século XVIII, Foucault desvendou o funcionamento de uma série de dispositivos disciplinares presentes no interior das instituições que tomaram o corpo como objeto de sua ação. E com a performance artística, não poderia ser diferente.

A disciplina constitui um capítulo fundamental da história da modernidade ocidental. Em seu livro *Vigiar e Punir* (1977), Foucault desenvolveu uma análise do poder em que o corpo

é o elemento central para existência de uma microfísica do poder, ao direcionar uma história genealógica das formas de punir o delito. Além do princípio da disciplina, Foucault descreveu a modernidade por meio da concepção de biopoder, conceito este também e para essencial para se abordar o corpo na modernidade.

A disciplina fragmentou o corpo na sua individualidade para a reprodução dos exercícios e a produção dos corpos dóceis, enquanto o biopoder tomou o corpo no conjunto da população, exercendo um exercício de governo da vida por meio do controle dos nascimentos, das mortes, das práticas sexuais, além da moradia, da instrução, do trabalho, tomando os corpos em conjunto e aplicando-lhes leis e normas (FOUCAULT, 1999, p. 293).

No interior da perspectiva disciplinar, a transgressão é a expressão exata da resistência ao poder, pois para Foucault, o corpo capturado e produzido nas redes de poder da sociedade disciplinar e biopolítica é também o corpo que resiste às manifestações do poder, visto que Foucault enfatiza que “a partir do momento em que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência” (FOUCAULT, 1985, p. 241). Todavia, Foucault já demonstrava as dificuldades de resistir ao poder, ao mesmo tempo em que, ao descrever a sociedade disciplinar, também demonstrava aquilo que nós estávamos deixando de ser.

As novas tecnologias de gerenciamento da vida e do corpo são consequências de transformações profundas na forma de produção de conhecimento sobre a vida. Com o advento da Nanotecnologia, Biotecnologias, Tecnologias da Informação e Ciências Cognitivas (NBIC), o conceito de vida se transformou em um código a ser transformado. A partir dessa nova categorização da vida, o corpo passou a ser a decorrência de um conjunto de informações que podem e devem ser melhoradas e reproduzidas (SIBILA, 2002).

Portanto, a nova gestão do corpo é a gestão de um corpo saudável, que se realiza equilibrando cientificamente a alimentação, controlando o exercício físico, controlando o estresse, a ansiedade e a felicidade, e esses métodos visam as singularidades de cada sujeito. A ideia de que existe um risco para a saúde e para um corpo saudável, passou a se tornar um importante esboço da biodinâmica, pois o cuidado com a vida, já pensado por Foucault como definidor da modernidade, se desloca em virtude da tecnologia.

Anterior às modificações genéticas, a “ciborguização” do corpo, como definiu Donna Haraway em seu “Manifesto Ciborgue” (1985), há muito tempo já estava em curso, isto é, o ciborgue, um corpo formado pelo binômio “ciência e tecnologia”, no qual as fronteiras entre humano e animal, organismo e máquina, e entre físico e não-físico, mostram-se cada vez mais fluidas, sem componentes definidos. Seria, então, uma metáfora política em uma sociedade em

que as fronteiras da tecnociência, das questões de gênero e sistemas tradicionais hierárquicos dominantes passariam a integrar um sistema de dominação baseada na informação, reconfigurando consistentemente os significados de sujeito e ampliando os conceitos de biolítica e biopoder de Foucault.

Há tempos o corpo deixou o status de “natural” (HARAWAY, 2000), que nós talvez nem ao menos saibamos se um dia já o fomos, pelas complexas conexões entre cibernética e corpos e, especialmente, através da nitidez atribuída a inúmeras transposições possíveis de subjetividade e de organismos.

O corpo contemporâneo, ciborguizado, modificado e até mesmo tornado obsoleto, tal como interpretado e construído, também pode ser concebido dentro da encruzilhada colocada por Foucault em seus últimos escritos, em termos das formas de “governo de si e dos outros”, da passagem da constituição do sujeito sujeitado (que ilusoriamente compreende que é livre, porém é manipulado) para o sujeito autônomo (que determina suas próprias escolhas e atinge um domínio sobre si, com conhecimento, prática e cuidado de si).

De instrumento do governo à suporte das tecnologias, os corpos em movimento vieram progressivamente sendo modulados, tanto em nível de comportamento quanto à modulação dos corpos físicos, adquiridos entre os padrões rígidos das estéticas e necessidades sociais vigentes em cada período.

Para Foucault (1999), o corpo-máquina, por seu elemento de automação, foi o antecessor e a própria possibilidade da existência de um corpo mais orgânico<sup>28</sup>, que impôs um conjunto de pensamentos que transformaram as condições de possibilidade de produção de discursos e saberes, conformando as diferentes instituições que tomaram o corpo como matéria. Da extenuação das formas de classificar e ordenar a paisagem do mundo, emerge uma ideia de “vida” que impõe outras formas de interrogação.

As modificações trazidas pela visibilidade pública do conhecimento do interior do corpo, permitidas pela anatomia, articularam relações com a representação mecânica do corpo, sobretudo pelo olhar objetivo do funcionamento do corpo humano e de suas partes, visto que ao menos desde a Renascença, o corpo humano vem sendo progressivamente desvendado.

O discurso do corpo-máquina, formulado por Descartes no século XVII, instituiu padrões de movimento marcados pela distinção dos processos corporais e mentais, eficiência e

---

<sup>28</sup> Para Foucault (1999), o “corpo organismo” é a possibilidade de se pensar um corpo composto por um conjunto de órgãos e sistemas em funcionamento, os quais, em ação, produzem a vida. Este conjunto de órgãos é entendido no âmbito biológico e social.

utilidade, que ainda hoje influenciam as práticas corporais. Ao duvidar sobre a existência da materialidade corpórea, Descartes instaura um campo de investigação sobre o corpo em diversas áreas, por exemplo, na Ciência e nas Artes.

Nesse período, por influência de pesquisas científicas sobre o corpo, as Artes Performativas, em especial a Dança, também veio a ser codificada<sup>29</sup>, adquirindo gramática própria e uma relativa independência de linguagem<sup>30</sup>. E tanto para o autômato nas experiências científicas, e a perspectiva para as artes, ambos buscavam a ilusão da realidade no século XVII.

Em 1748, o médico Julien Offray de La Mettrie lançava sua obra mais famosa, “O Homem-Máquina”, na qual radicalizava Descartes, afirmando que “os homens eram em tudo próximos dos animais, e, portanto, também não tinham alma, eram meras máquinas, conjunto de engrenagens puramente materiais, sem nenhuma substância espiritual como pretendia Descartes” (ROUANET, 2003, p. 38).

Dentre as linhagens espirituais da Ilustração, La Mettrie conduz uma segunda linhagem, na qual o organismo determina o essencial da vida humana, diferente da primeira linhagem que acredita que o homem é determinado pelo meio social. A primeira linhagem possui como pensadores: Diderot, Holbach, Helvéius. Já a linhagem de La Mettrie prosseguiu no darwinismo social e no uso de biopoderes, segundo Michael Foucault. Não obstante de La Mettrie ser suscetível de duas leituras opostas, uma humanista e outra como sendo o precursor do anti-humanismo moderno, La Mettrie é considerado atual por dialogar e propor novos paradigmas frente às duas linhagens.

Sérgio Paulo Rouanet propõe a reconciliação das duas linhagens, aonde por meio de um saber integrado (social e moral), sejamos capazes de aceitar nossa herança biológica, mas que a vissemos como um dado e não como um destino, visto que reconciliação não significa nivelamento. “Em parte, La Mettrie concordaria com isso. Afinal, apesar de sua ênfase biológica, ele também se bateu pela autonomia individual e nunca negou que dentro de certos limites a educação pudesse modificar a máquina humana” (idem, 63).

O determinismo biológico advindo do código genético, encontra resistências sucedidas do próprio campo científico. Para cientistas como François Jacob, Henri Atlan, Maturana e Varela, a existência humana não se reduz aos fundamentos químicos. Nessa perspectiva, a visão

---

<sup>29</sup> Neste ponto, subentenda-se a codificação da dança como sendo a codificação da técnica do *Ballet Clássico*.

<sup>30</sup> Segundo Wosniak, a partir do século XVII a dança se profissionaliza com “a criação da Academia Real de Dança em 1661. Neste período ocorre uma relativa independência das linguagens artísticas, dança, música e teatro e a conseqüente especialização de cada uma delas” (2004, p. 42-43).

da Biologia Molecular torna-se insuficiente, pois, ao considerar que os genes constituem a informação que especifica o ser vivo, reduz o todo à propriedade dos componentes. “É certo que modificações nos genes trazem consequências dramáticas para a estrutura de uma célula. O erro está em confundir participação essencial com responsabilidade única” (MATURANA E VARELA, 1995, p. 107).

O olhar da Ciência sobre o corpo não se desenvolveu sem resistências, seja no campo filosófico ou artístico. Para Merleau-Ponty (1969, p. 25),” a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”. Esse pensamento objetivo ignora o corpo sujeito e trata-o como objeto de manipulações (NOVAES, 2003).

O projeto de dar conta da existência a partir de um modelo mecânico justifica-se pelo fato de que temos um corpo submetido às leis da mecânica como qualquer outro, mas não é só isso. Segundo Merleau-Ponty (1969), é o nosso corpo, o corpo-próprio, cuja espacialidade e temporalidade possuem sentido e significado.

Desse modo, não é tanto a biotecnologia que ameaça o corpo humano, mas o lugar que seu discurso ocupa para enunciá-lo e organizá-lo. Por outro lado, concordo com Lúcia Santaella (2004, p.33) quando insiste que não devemos proclamar o fim do corpo, mas interrogá-lo, dado que “o corpo é uma mídia, um processo constante, permanente e transitório, de acomodamento dessas trocas inestancáveis com o ambiente onde vive” (KATZ, 2002, p.35).

Para Santaella, o querer transcender carnal e a busca obsessiva pela onipresença dão-se pela razão do corpo ter se tornado um dos sintomas da cultura do nosso tempo. “Diferente dos sintomas do século XIX, que se davam no corpo, que marcavam o corpo, gradativamente esses sintomas foram crescendo até tomar o corpo ele mesmo como sintoma da cultura” (SANTAELLA, 2004, p. 134). Tudo isto porque por meio de uma crise do sujeito, do eu, da subjetividade que coloca em causa até mesmo ou, antes de tudo, nossa corporeidade.

Ao refletir sobre o futuro do ser humano, o cientista, transumanista e futurista Ray Kurzweil (2005, 2007) nos direciona para um mundo futuro em que não haverá mais qualquer distinção clara diferenças entre humanos e máquinas, onde a humanidade portará recursos de inteligência artificial necessárias para que máquinas atinjam a inteligência humana, inclusive, a inteligência emocional até 2029. Suas convicções professam um milênio extraordinário, em que a união da sensibilidade humana com a inteligência artificial alterará substancialmente a maneira como vivemos. É o que o cientista denomina de Singularidade Tecnológica.

Dentre os diversos princípios que regem a Singularidade, Kurzweil (2005, p. 28-29 – tradução nossa) destaca:

A capacidade humana para compreender e responder apropriadamente à emoção (a chamada inteligência emocional) é uma das formas de inteligência humana que será compreendida e dominada pela futura inteligência maquínica. Algumas de nossas respostas emocionais são ajustadas para otimizar nossa inteligência no contexto de nossos limites e corpos biológicos frágeis. A inteligência maquínica do futuro também terá "corpos" (...), mas esses corpos [desenvolvidos pela] nanoengenharia serão muito mais capazes e duráveis do que corpos humanos biológicos. Assim, algumas das respostas “emocionais” da inteligência maquínica futura serão redesenhadas para refletir suas capacidades físicas amplamente aprimoradas.<sup>31</sup>

Para Kurzweil, em breve a distinção entre humanos e computadores será tão imprecisa que, quando as máquinas exibirem em suas telas mensagens como "estamos conscientes", não teremos muitos motivos para duvidar delas. E para isto, é questionável se temos capacidade psicológica para as mudanças advindas do século XXI, pois Kurzweil afirma que “antes do fim do século XXI, os seres humanos não mais serão o tipo de entidade mais inteligente ou capaz neste planeta. (...) A verdade desta última afirmação vai depender de como definimos *o que é humano* [grifo nosso]” (KURZWEIL, 2007, p.18).

Para Stelarc (1997, p. 55), o que está sendo considerado na atual cultura sobre a redefinição do que é humano, é a ideia de um corpo, não mais como objeto de desejo, mas, enquanto objeto de projeto, ou seja, “o corpo pode ser amplificado e acelerado atingindo a velocidade de fuga planetária. Ele se torna um míssil pós-evolutivo, *afastando-se e diversificando-se* em forma e função”.

Segundo Santaella (2004) nos últimos vinte anos, não apenas nosso corpo, mas também tudo aquilo que constitui o humano foi sendo colocado sob tal nível de interrogação que acabou por culminar na denominação *pós-humano*, meio de expressão encontrado para sinalizar as mudanças físicas e psíquicas, mentais, perceptivas e sensoriais que estão em processo, decorrentes da reconfiguração do corpo humano na sua fusão tecnológica e extensões biomaquínicas.

Em 2002, o relatório *Converging Technologies for Improving Human Performance*.

---

<sup>31</sup> The human ability to understand and respond appropriately to emotion (so-called emotional intelligence) is one of the forms of human intelligence that will be understood and mastered by future machine intelligence. Some of our emotional responses are tuned to optimize our intelligence in the context of our limits and frail biological bodies. Future machine intelligence will also have “bodies” (...), but these nanoengineered bodies will be far more capable and durable than biological human bodies. Thus, some of the “emotional” responses of future machine intelligence will be re-designed to reflect their vastly enhances physical capabilities.

*Nanotechnology, Biotechnology, Information Technology and Cognitive Science*<sup>32</sup>, desenvolvido por especialistas norte-americanos e editado pela *National Science Foundation*, recomendava aos governos incrementar suas atuações em favor de um futuro pós-humano, a partir de cinco áreas prioritárias: cognição e comunicação humana; saúde e capacidades físicas humanas; melhoria de grupos humanos e dos resultados sociais; segurança nacional; e unificação da ciência e da educação. Por sua vez, em 2009, o relatório do Parlamento Europeu intitulado *Human Enhancement*<sup>33</sup>, apaziguava as diferenças entre o uso terapêutico e o uso das tecnologias para melhorias do humano, ao reconhecer o transumanismo como a peça central para o futuro da humanidade.

A orientação prometeica dos transumanistas, segundo Nick Bostrom (2003), um dos precursores do movimento transumanista, teria como objetivo principal o vislumbre positivo de alguns aspectos da humanidade, tais como a extensão da vida, o fortalecimento da saúde física e mental dos portadores de necessidades especiais ou não, bem como a desaceleração do processo de envelhecimento e dos limites impostos pela atual composição biológica que nos rege.

Superar as próprias limitações naturais e sermos capazes de transcender a nós mesmos, é a proposta de felicidade que o transumanismo propõe com os avanços das NBIC (nanotecnologias, biotecnologias, tecnologias de informação e ciências cognitivas). A visão de sermos incompletos biologicamente e que precisa ser necessariamente superada, no caso dos transumanistas, superada pelos avanços das NBIC, é apenas um novo seguimento dos pensamentos já consolidados de Friedrich Nietzsche, Francis Bacon, Jean-François Lyotard, entre outros (BOSTROM, 2003).

Luca Valera (2020) argumenta que parece haver uma coincidência do transumanismo com o pós-humanismo naquilo que se processa enquanto superação do ser humano, porém carregam em si propostas divergentes:

Para o transumanismo, a principal maneira de superar os limites inerente à natureza humana parece ser precisamente o meio tecnológico (...). Em vez disso, o ponto focal do pós-humanismo consiste não tanto na aceitação acrítica das possibilidades oferecidas pela tecnologia – como acontece com o transumanismo – mas, em vez disso, em uma total contaminação e hibridização dos seres humanos com outros seres vivos e com máquinas. A

---

<sup>32</sup> Disponível em <https://obamawhitehouse.archives.gov/sites/default/files/microsites/ostp/bioecon-%28%23%20023SUPP%29%20NSF-NBIC.pdf>. Acessado em 27 de junho de 2018.

<sup>33</sup> Disponível em [https://www.itas.kit.edu/downloads/etag\\_coua09a.pdf](https://www.itas.kit.edu/downloads/etag_coua09a.pdf). Acessado em 28 de junho de 2018.

mudança oferecida por esta última corrente de pensamento pretenderia ser configurada, em primeira instância, como uma mudança de paradigma antropológico. (VALERA, 2020, p. 42).

Enquanto o pós-humanismo propõe para obter total contaminação a eliminação dos limites que impedem o ser humano de se abrir à alteridade, o transumanismo não busca a contaminação, mas a evolução do humano propulsionada pelas NBIC, pois “o ser humano não se configura ontologicamente como um *dever*, mas como um *ser que se torna* no tempo” (idem, p. 47), ou seja, a melhoria implicada na modificação do DNA é uma das maneiras pelas quais a superação do humano se torna praticamente evidente.

Para o antropólogo David Le Breton (2003), essa visão do mundo que isola o corpo em sua materialidade biológica, idealiza o espírito. O discurso sobre o fim do corpo é um discurso religioso e o dualismo não se inscreve mais na metafísica, mas sim no concreto da existência, dada a possibilidade de alterações na nossa corporeidade. “Se o homem só existe por meio de formas corporais que o colocam no mundo, qualquer modificação de sua forma implica uma outra definição de sua humanidade” (LE BRETON, 2003, p.136).

Certamente essa definição ou redefinição do que é humano apresenta questionamentos de várias ordens: éticos, epistemológicos, ontológicos, estéticos.

Se por um lado, esse levante do estatuto do corpo humano pode contribuir para a readaptação ou reconstrução de corpos mutilados, restaurando aspectos funcionais, por outro lado, o ressurgimento do corpo na atualidade, fundado por nanotecnologia, inteligência artificial e outros, traz consigo o reaparecimento do dualismo, em novas bases, apontando uma possível defasagem do corpo em aspectos afeto-cognitivos em relação às possibilidades da bioengenharia e das transformações do corpo em si.

Assim, as tecnologias corporais, nas suas formas mais variadas de aplicação, além de serem os produtos do controle, são ao mesmo tempo “linhas de fuga” ou pequenas/grandes transgressões do tempo presente. Nossos corpos são ao mesmo tempo técnicas autônomas de individuação, assim como também são o resultado de técnicas totalizantes das estruturas do controle contemporâneo.

Busca-se, na interação de conhecimentos e na incorporação de novas tecnologias, o auxílio à pesquisa do movimento, visando corpos e sujeitos multifacetados que dialoguem com as urgências institucionais e sociais, num constante transgredir e questionar-se, que transitem entre o corpo-sujeito e o corpo-objeto, projetando o chamado corpo contemporâneo.

### 1.1.2 Por uma Autorreferencialidade do Corpo: Pistas para uma possível nova concepção

Ao buscar uma noção de historicidade na analogia corpo-máquina (historicidade esta que não é de forma alguma linear e desprovida de tensões e contradições) chegamos ao ponto da analogia homem-máquina balizada pelo conceito de informação, revisitando o mito do ciborgue, enquanto entidade social, político e ficcional.

Para Hari Kunzru (2000), o ciborgue é visto como algo muito mais próximo do que nós imaginamos. Sendo uma entidade que figura por quase setenta anos em meio aos humanos, constituído por uma conjugação corpo-máquina, o primeiro ciborgue também pode ser considerado o primeiro protótipo de astronauta, visto que foi com base na experiência de um rato de laboratório da década de 1950 – que possuía uma bomba osmótica que implantava substâncias químicas, provocando alterações fisiológicas – que pesquisas foram impulsionadas para a sobrevivência de organismos humanos no espaço.

O termo *Cyborg* foi criado por Manfred Clynes e Nathan Kline em 1960, em um artigo intitulado “*Cyborgs and Space*”, sendo uma abreviatura de “*Cybernetic Organism*” – Organismo Cibernético: “a fusão do orgânico com o maquinaico, ou a engenharia de uma união entre sistemas orgânicos separados” (GRAY, et al.; apud LIMA, 2004, p.123).

O propósito do Ciborgue, bem como de seus próprios sistemas homeostáticos, é fornecer um sistema organizacional nas quais problemas semelhantes aos de um robô sejam resolvidos automática e inconscientemente, deixando o homem livre para explorar, criar, pensar e sentir. (CLYNES e KLINE, 1960, online – tradução nossa)<sup>34</sup>.

O ciborgue, na visão de Clynes e Kline, seria um homem ampliado, melhor adaptado às severidades de uma viagem espacial. Projetavam um futuro astronauta possuidor de um coração controlado por anfetaminas e injeções, e pulmões substituídos por células energéticas inversas, alimentadas por energia nuclear. Desde a sua origem, o ciborgue ou as “tecnologias ciborguianas” (GRAY; et al, 2004), foram percebidos como um sonho científico e militar, dada as pesquisas médicas que se desenvolveram em paralelo às armas bélicas.

No entanto, o imaginário ciborgue, de fato, modifica os horizontes de percepção do

---

<sup>34</sup> The purpose of the Cyborg, as well as his own homeostatic systems, is to provide an organizational system in which such robot-like problems are taken care of automatically and unconsciously, leaving man free to explore, to create, to think, and to feel.

corpo em contraponto ao encanto pelo artificial. Da concepção do homem-máquina, da fusão do biológico com o tecnológico, na cultura ocidental o ciborgue tornou-se figura cotidiana da pós-modernidade, influenciados pelas clássicas representações cinematográficas, tais como a imagem do *Robocop* (1987), *Blade Runner* (1982, 1995, 1996, 2000), *A.I. Artificial Intelligence* (2001), *Ex-Machina* (2015), *Warcraft* (2016), entre muitos outros.

Podemos considerar que o surgimento do mito possui um divisor de águas ao longo da história: Norbert Wiener, matemático do *Massachusetts Institute of Technology* (MIT), que publicou em 1948 o livro “*Cybernetics: or Control and Communication in the Animal and Machine*”.

A ideia fundamental desenvolvida por Wiener com seus principais colaboradores, o fisiologista Arturo Rosenblueth e o engenheiro Julian Bigelow, é a de que certas funções de controle e de processamento de informações semelhantes em máquinas e seres vivos – e também, de alguma forma, na sociedade – são equivalentes e redutíveis aos mesmos modelos e mesmas leis matemáticas. Esses processos, para Wiener, se assemelham ao princípio que a Engenharia de Controle denominou de *feedback*.

Segundo Wiener, *feedback* ou retroalimentação é a “capacidade de poder ajustar a conduta futura em função do desempenho pretérito” (1974, p. 33). Seria o controle racional dos seres vivos e máquinas e do retorno de informações do efeito para a causa de um fenômeno. Ação e reação. Estímulo e resposta. Para os construtores de ciborgues, o corpo passa a ser visto como um computador de carne, executando uma coleção de sistemas de informação que se auto-ajustavam em resposta aos outros sistemas e ao seu ambiente (KUNZRU, 2000).

Na perspectiva dos sistemas dinâmicos para o controle motor, seja humano ou maquínico, estes autoajustes do sistema de informação geram padrões coordenados de movimento que ocorrem a partir da interação de dinâmicas de diversos subsistemas em relação a limitações internas e externas (ambiente). Esses sistemas tendem a se auto-organizarem para o controle de graus de liberdade do movimento criando padrões funcionais dos mesmos.

Estes sistemas dinâmicos de informação convergem-se nos corpos cibernéticos ampliando as possibilidades corporais em nível de sensação, percepção e conduta motora no corpo como um todo – o artificial em simbiose com o natural - e não somente nas partes como os primeiros protótipos do ciborgue.

Nítidos exemplos desta convergência dos sistemas dinâmicos de informação podem ser observados nos experimentos artísticos de Stelarc, tais como o *Exoskeleton* (1997) e *Ear on Arm* (2007); e especialmente na medicina, através dos variados implantes, próteses e

desenvolvimento celular.



Figura 4: *Exoskeleton e Ear on Arm*

Fonte: [www.stelarc.va.com.au](http://www.stelarc.va.com.au)

Acesso: 18 mai. 2019

Da junção da biologia, da cibernética e das TICs que emerge a concepção do corpo como informação e encontramos as possibilidades de novas configurações em que se inscrevem certos discursos sobre o ciborgue. Isto porque entre os resíduos culturais da Cibernética, Kunzru aponta duas: a descrição do mundo como coleção de redes e a *perda de distinção tão clara entre pessoas e máquinas*.

O ciborgue dos anos noventa é uma criatura mais sofisticada do que seu ancestral dos anos cinquenta e, ao mesmo tempo, uma criatura mais doméstica. Juntas pélvicas artificiais, implantes de tímpanos para os surdos, implantes de retina para os cegos e todo tipo de cirurgia cosmética fazem parte, hoje, do repertório médico. Sistemas de recuperação da informação *on-line* são utilizados como próteses para memórias humanas limitadas. No fundo fechado da sofisticada indústria da guerra, combinações ciborguianas de humanos e máquinas são utilizadas para pilotar aeronaves militares – os tempos de resposta e os aparelhos sensórios de simples e “puros” humanos são inadequados para as demandas do combate aéreo supersônico. Esses arrepiantes ciborgues militares podem ser os anunciadores de um mundo novo mais estranho do que qualquer outro do que vivemos até agora. (KUNZRU, 2000, p.139).

Das relações do (con)fundir natural e artificial, para Santaella (2004) há três movimentos básicos realizados pelos *Corpos Biocibernéticos*, a saber:

- *Movimento de dentro para fora*: na qual se têm a virtualização das capacidades do corpo, como o telefone potencializando a fala e a audição, a câmera potencializando a visão,

automóveis e braços mecânicos potencializando ossos e músculos, etc.

- *A superfície entre dentro e fora do corpo*: fruto de um investimento disciplinar que aponta para um modelo de corpo, este é reconstruído por diversos meios como a musculação, esteroides, cosmetologia, cirurgias plásticas, etc.
- *Movimento de fora para dentro*: caracterizado pelo que seria denominado de ciborgue, este movimento atinge as relações mais intersticiais, em relações sofisticadas entre o humano com o maquínico, na penetração nas regiões mais íntimas e profundas do corpo (órgãos, células, membranas, células, genes, etc.)

Substancial para essa concepção, são as premissas de Donna Haraway (2000) que, em seu “Manifesto Ciborgue”, defende um novo paradigma político no qual se estabelece, entre outras questões, uma sociedade pós-gênero, na qual estas e outras dualidades estariam canceladas, tais como os dualismos homem x animal, homem x máquina, orgânico x inorgânico, entre outras. Nas palavras de Haraway:

Com o ciborgue, a natureza e a cultura são reestruturadas: uma não pode mais ser o objeto de apropriação ou de incorporação pela outra. Em um mundo de ciborgues, as relações para se construir totalidades a partir das respectivas partes, incluindo as da polaridade e dominação hierárquica, são questionadas (2000, p. 39)

Segundo Santaella, “a idéia do ciborgue penetrou intensamente na cultura, colocando em questão não apenas a relação do homem com a tecnologia, mas a própria ontologia do sujeito humano” (2004, p.62). O mito ciborgue de Haraway, como ela mesma afirma, “significa fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades” (HARAWAY, 2000, p. 50).

Uma questão antropológica diz respeito à promessa, a partir da cibernética e do conceito de informação, de uma total hermenêutica do corpo, o último território a ser “desencantado” e “conquistado” pelo conhecimento científico (SANT’ANNA, 2001, 2001a, 2001b). Dentro desta promessa de plena hermenêutica, cada sinal, cada gesto, cada manifestação corporal seria um testemunho inequívoco e fidedigno da subjetividade de seu “proprietário”.

Assim, segundo Denise Sant’anna, num contexto de liberação a partir dos anos 1960, os discursos sobre o “corpo livre” aderem ao paradigma informacional, de forma a não mais

enrijecer, mas liberar, não mais reprimir, mas falar em cada gesto, comunicar o não-dito através do corpo. No entanto, este paradigma também possui suas intolerâncias, entre as quais a “intolerância diante da descoberta de que nem todos os gestos e nem qualquer movimento ou postura do corpo podem ser traduzidos, interpretadas pelo verbo, ou ainda, decifradas” (SAN’ANNA, 2001, p. 113).

Em que medida, mais do que “fazer carne do verbo e fazer verbo da carne”, buscamos hoje um fazer da carne *bits* e *bytes* de informação? Pensar as consequências dessa nova forma de biopoder (FOUCAULT, 1985) é fundamental: de um corpo que se torna informação e de uma informação que projeta produzir corpos.

Sobre esta relação, podemos abordar em que medida uma política de informação promove uma política de identidade para os corpos em um mundo em que é obrigatório ser visto, o estabelecimento de padrões/estilos de corpo e de vida em uma engenharia da informação têm tido uma intenção de “moralizar a carne”: sem estrias, sem irregularidades, sem excessos. De uma liberação individual nos anos 1960 teríamos hoje numa liberação biológica.

Liberação esta abordada por David Le Breton (2001, 2003) ao falar do desejo contemporâneo de transferir toda condição humana na figura de um conjunto de informações dentro de um suporte de silício, apontando para um certo monismo materialista. O autor também aborda a liberação prometida por essa era informacional para construção de quaisquer identidades, o que sugeriria uma moral utilitarista pelo cancelamento das diferenças<sup>35</sup>.

Pensar o corpo na era da informação e as possíveis metáforas entre homens e máquinas nos remete à reflexão ética acerca de quais noções de tempo estamos construindo (mais veloz, mais instantâneo e simultâneo) e, conseqüentemente, que formas de produção de subjetividade têm sido gestadas nesta temporalidade.

O século XXI é cenário de uma série de transformações decorrentes dos novos valores instaurados nas sociedades. A tecnologia com base na informação transformou nosso modo de pensar, produzir, consumir, comunicar, alterando todo nosso modo de viver. Presenciamos mudanças tanto no plano das realidades sócio-político-econômico-culturais quanto nos modos de subjetivação, que parecem indicar transformações no que se constituiu como solo para o nosso corpo.

---

<sup>35</sup> A esse respeito, Le Breton (2001) aborda as imensas dificuldades por parte de usuários compulsivos de Internet de relacionamento com o próprio corpo. Isto se daria pelo fato de seus corpos passarem a ser vistos como um grande fardo/empecilho às suas pretensões de aquisição de quaisquer identidades a qualquer momento, supostamente possibilitadas pelo processo de “navegação”, em especial nas conversas das “salas de bate-papo” (“chats”).

Ao olharmos para a história do homem, verificamos que a aspiração de construção ou de extensão de algumas capacidades do corpo humano já aparecia na ficção e nas Culturas antigas.

Na Cultura Ocidental, a mitologia grega descreve algumas versões de um homem sobre-humano, como a do gigante de bronze, Talos<sup>36</sup>, forjado por Hefáistos para proteger a ilha de Creta; ou o mito de Pigmalião<sup>37</sup>, que esculpiu em marfim a estátua de uma mulher, para ele, tão real e perfeita (Galatéia) que acabou se apaixonando por ela e que Afrodite lhe concebeu vida. Na mitologia judaica, temos a figura de Golem<sup>38</sup>, o homem de barro a quem um rabino soprou um hálito de vida através da palavra.

Em tempos mais modernos, a conhecida ficção de Mary Shelley, *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*, de 1818, aponta para um homem construído com partes de cadáveres e animado por procedimentos científicos - o galvanismo, a ciência em voga da época.

Da literatura ocidental às tecnologias que contemporaneamente invadem e remodelam externa e internamente o corpo humano, ou o projetam nas atuais máquinas, observa-se uma nova apresentação da realidade desse corpo e de seu sujeito, o que coloca em crise as tradicionais formas de apresentação e representação de um corpo não-dicotômico, universal, estável e individualizado.

A noção de corpo “sujeito”, uno e indivisível, em sua nova relação com as tecnologias contemporâneas transformou-se no conceito de corpo “objeto”, relacionado com a realidade de corpos possíveis, múltiplos, reconstruíveis, modeláveis e recriáveis. O que constatamos é, hoje, uma realidade já circundada por criaturas híbridas, seres biônicos, ciborgues, ciberorgânicos,

<sup>36</sup> Segundo algumas versões, Talos seria um autômato de bronze, um verdadeiro robô encomendado pelo rei Minos, filho de Europa, ao seu engenheiro Décialo. Talos foi encarregado da proteção da ilha de Creta, sendo também responsável pelo cumprimento das leis. Para este efeito, transportava consigo, para todo o lado, as mesas de bronze sobre as quais estavam gravadas as leis. (HACQUARD, 1996, p.296)

<sup>37</sup> O mito de Pigmaleão foi escrito por *Ovídio* em seu livro *Metamorphoses*, por ocasião de seu exílio por volta do ano 8 a. C. *Ovídio* conta histórias de transfiguração, de deuses e de homens, entre ficção e realidade e nos apresenta Pigmaleão, um homem culto e importante em Chipre e que também era escultor. Por ser avesso as mulheres e por considerá-las imperfeitas, certa vez imaginou em lavar na pedra o corpo de uma que representasse a ideia da mulher perfeita. Ao terminar a obra, percebeu que esta se parecia com Vênus considerada pelos antigos gregos e romanos como a deusa do erotismo, da beleza e do amor. Pigmaleão apaixonou-se perdidamente pela pedra. (SILVEIRA, 2008, p.3)

<sup>38</sup> A palavra hebraica *Golem* designa algo sem forma e imperfeito. A mais célebre versão da lenda do Golem é a de Praga. Conta-se que, quando o gueto da cidade estava sendo saqueado, as mulheres violadas e as crianças queimadas, o Rabino Loew (1525 – 1609), matemático, cabalista e talmudista, moldou um grande boneco de argila em forma humana. Quanto o Rabi assoprou-lhe as narinas, sussurrando-lhe uma palavra mágica ou escrevendo em sua testa a palavra hebraica *'emet'*, que significa verdade, a criatura começou a se mover. Certos relatos afirmam que a palavra escrita e/ou assoprada pelo Rabino é o Nome perdido e misterioso de Deus. Segundo um dito talmúdico, esse nome é um selo, e esse selo é a Verdade (NASCIMENTO, 2004, p.2).

cibernéticos, virtuais e digitais que habitam a arte, a mídia, a ciência, entre outros. Essas apresentações e representações de corpos fragmentados, expandidos, reconstruídos, corpos artificiais e numéricos, atestam que o corpo humano atualmente, deixou de ser um fenômeno simplesmente “natural”.

As atuais relações do corpo humano com as tecnologias refletem, portanto, uma percepção do corpo enquanto um objeto, que está em sintonia com um programa organicista operado pela medicina atual, com os suportes técnicos desenvolvidos pela ciência para sua observação e manipulação, bem como com a transformação e simulação desse corpo, permitidas pelas mídias e pela arte. O corpo serve a um jogo de combinações, composições e experimentações úteis, em primeiro lugar, para a sua sobrevivência e sua perpetuação, para seu estudo e seu aprimoramento, bem como para a sua exibição e culto.

Estas relações do corpo humano com as tecnologias são ainda os resultados de uma maior afinidade entre o mundo analógico dos processos biológicos e o mundo digital tecnológico. Em seu limite, o que conhecemos hoje sobre o corpo humano e as tecnologias nos permite refletir sobre um futuro em que seres biológicos podem vir a ser misturas biotecnológicas, criaturas mais sintéticas.

No mundo científico, artístico e midiático, essas misturas de seres, esses corpos “transformados” que se situam na fronteira entre o humano e o não-humano, ou seja, o pós-biológico, o híbrido, o artificial, habitam nosso cotidiano, o real e o imaginário de modo mais frequente e intenso.

Assim, as atuais tecnologias de comunicação, por exemplo, nos permitem transformar o corpo humano tanto em sua forma, quanto em sua capacidade de perpetuação, como observa Paulo Vaz (1999), ao tentar responder a pergunta-título do livro “Que corpo é esse?”, em seu artigo “Corpo e risco”:

o corpo começa a habitar o campo de nossa liberdade; podemos transformá-lo em sua forma e em sua capacidade de perseverar no ser. Pensemos a partir do que já está sendo posto em prática, nos desdobramentos possíveis da engenharia genética, da imunologia, da cirurgia plástica e das próteses e nos espantaremos em o quanto o corpo passa a depender de nossa ação tecnologicamente potencializada. (p. 163)

Mediadas pela ciência e pelas TICs, essas e outras experiências, além de modificarem nossos corpos, vêm afetando nossa percepção do corpo humano e pondo em discussão a unicidade desse corpo, apontando para uma conscientização do corpo como lugar de construção, como aqueles corpos estendidos ou reconfigurados pela tecnologia, corpos ciborgues ideais,

construídos na arte, na mídia e na ficção, além de outros corpos criados à semelhança da ideia do corpo humano “uno” tradicional.

Arlindo Machado chama a atenção para as transformações não só dos corpos humanos, mas para a duplicação ou “mimetização” de sistemas vivos em outros sistemas, como as

*Redes neurais*, que simulam o processamento paralelo do cérebro e o diálogo entre os neurônios; os *algoritmos genéticos*, que mimetizam a reprodução sexual e a seleção natural; e os *vírus de computador*, que imitam os vírus da vida real no modo como se reproduzem e infetam os organismos. (MACHADO, 2001: 75)

Ele conclui que no futuro, “os seres artificiais não serão tão distintos ou desconectados dos seres ‘orgânicos’” (ibid, 13).

Se considerarmos que o capitalismo, desenvolvido nos fins do século XVIII e no início do século XIX, socializou um primeiro objeto que foi o corpo, enquanto força de produção e força de trabalho, talvez possamos chegar até a configuração da recente proposta de modelo de corpo, desejado e convocado pelas Novas Tecnologias de Comunicação e Informação: A mutação do corpo que aqui destacamos não é mais apenas a transformação do corpo biológico, mas a projeção de uma “outra” subjetividade e sua representação.

## 1.2 O PARADIGMA DA EXPERIENCIA ORIENTAL E O DESPERTAR DE UMA SOCIEDADE

Em contraponto às historicidades do corpo na cultura e sociedade ocidental, apresentarei algumas historicidades corporais percorridas pela sociedade japonesa, a qual se verificará uma importante compreensão de como se constituíram as experiências naquela sociedade para o desenvolvimento desta pesquisa, no que tange à instituição de uma outra corporeidade, marcada por uma subjetividade e representações fundamentadas na alteridade e na afabilidade do viver.

A visão do e sobre o corpo nas sociedades ocidentais e orientais, assumem matrizes e perspectivas distintas. Enquanto a objetividade e o culto às técnicas do corpo que buscam corrigir as imperfeições físicas se institucionalizaram no ocidente, com destaque ao progresso biotecnológico, as narrativas e visões do e sobre o corpo oriental, pelo ponto de vista ocidental, perpassa por construções midiáticas sobre o fabuloso, exótico, erótico e por que não, misterioso.

As imagens estigmatizadas pela circulação de informações das experiências referentes à cultura asiática, de certa forma, foram ao longo do tempo, promovendo a mobilização da promoção de subjetividades para a redução inapropriada de corpos, suas essências e representações, aliadas a modelos e padrões comparadas às bases e fundamentos ocidentais. Essa fissura aprofundada entre o cultural e as biotecnologias existente neste hemisfério, não provoca sentido no contexto da cultura asiática.

Embora muito distintos entre si, o sistema cultural da constituição do corpo japonês foi norteado por princípios budistas e da medicina de correspondência sistemática, que percebem o corpo de modo muito complexo, como um todo integrado e inter-relacionado. De fato, é reconhecer que o corpo é “um” elemento em um universo de inter-relações. “O corpo não pode ser descrito como se fosse composto por certas substâncias. A sua descrição está muito mais para atributos, fluxos e ações. As classificações são relacionais e não limitadas aos processos fisiológicos.” (GREINER, 2013, p. 57).

A base da medicina oriental remonta do início do século XV a.C., constituindo-se a partir de terapias oraculares, do shamanismo religioso e do uso de medicamentos provenientes da natureza. Atualmente, a medicina tradicional e a medicina moderna ocidental atuam paralelamente, sem a substituição de práticas e princípio, o que denota que a fisicalidade/universo físico, bem como as instancias sociais e ancestrais, ou seja, natureza e cultura, é a centralidade fundamental para a compreensão da relação entre corpo e ambiente no oriente, na qual o entendimento conceitual é também afetivo e perceptivo, “que nasce da experiência de um corpo em movimento.” (idem, p. 59).

平安時代 (*Heian jidai* - 794 a 1185~1192) ou Período *Heian*, marcou o último período da era 古代 (*Kodai* – era clássica – séc. IV ao séc. XII), a qual se verifica o apogeu da literatura, poesia e música, além de alcançar o auge da expansão do budismo e a introdução do taoísmo e do confucionismo no país, propiciando assim a institucionalização do shintoísmo (espiritualidade tradicional desde períodos pré-históricas japonesas) e de um extraordinário florescimento cultural. Importante salientar que a espiritualidade no Japão se expressa “pelo cumprimento de ritos existentes na vida social de qualquer indivíduo” (NAKAGAWA, 2008, p.9), independentemente se esses ritos sejam budistas, confucionistas ou shintoístas, podendo ocorrer interlocuções múltiplas entre todas elas, o que reforça o princípio sistêmico anteriormente mencionado.

Este período, iniciado pelo 50º imperador do Japão, *Kanmu* (737-806), além de realizar a transição da capital de 平城京 (*Heijō-kyō* – atual *Nara*) para 平安京 (*Heian-kyō* –

atual Kyoto<sup>39</sup>), é memorado até os dias presentes pelo zelo com o qual conduziu seu governo, apoiando políticas das quais impulsionaram um importante desenvolvimento identitário, cultural, social e comunicacional para o país no período. Registram-se, por exemplo, o desenvolvimento da escrita japonesa enquanto um processo de apropriação e conformação pelo qual as coisas introduzidas por influência, especialmente da China, gradualmente passaram a assumir um estilo fundamentalmente próprio.

Durante muito tempo, a escrita resumia-se aos ideogramas chineses, pouco acessíveis para a população em geral. Pela complexidade e embalado da ascensão literária, escritores, sacerdotes e, especialmente as mulheres que circundavam pela realeza, vieram a desenvolver dois sistemas silábicos derivados da simplificação da escrita chinesa – o *katakana* e o *hiragana*.

安安あゐ	あゐゐ	阿	ア
以以以以	いいい	伊	イ
宇宇宇宇	ううう	宇	ウ
衣衣衣衣	えええ	江	エ
於於於	おおお	於	オ

Figura 5: Exemplos de desenvolvimento do *Hiragana* (esquerda) e *Katakana* (direita)

Fonte: <https://jpn-culture.net/kanji-hiragana-katakana/>

Acesso em 23 jun. 2019

Ao considerar que a escrita oriental é um meio amplo de comunicação, onde palavras e imagens estão e se codificam no texto de forma visual e gestual, na qual o signo costumeiramente é autossuficiente em sua sintaxe, elevando o nível de comunicabilidade, esses sinais pictóricos criam “um sistema de padrões caligráficos que parece de difícil acesso para aqueles que não tem familiaridade com o sistema” (SAITO, 2004, p.42), por que é através da linguagem que se molda o pensamento, tal qual a arte do 書道 (*shodō* – caminho da escrita) que significativamente se incorporou na organização corporal dos cidadãos que compreendem o vestígio do gesto como um pensamento único, impermanente.

<sup>39</sup> Na época denominada de 平安京 – *Heian-kyō*, que significa capital da paz e tranquilidade.

A corporeidade da escrita é imensamente associada à natureza do movimento humano e suas nuances, tal qual o *Hiragana* foi considerado por muito tempo como a “escrita das mulheres”, amparado pela leveza e linhas curvas que a grafia apresenta e o *Katakana*, bem como o *Kanji*, sistemas gráficos masculinos, associados à robustez dos movimentos, aprimorados pelos movimentos das artes marciais e/ou do trabalho agrícola.

Pelo crescimento dos sistemas simplificados de escrita, dado pelas artes em geral, destacam-se também a escrita do poema *waka*<sup>40</sup> a qual foi baseada a letra do hino nacional japonês (considerada a letra de um hino nacional mais antiga e mais curta do mundo), conhecida hoje como 君が代 (*Kimigayo*); assim como a escrita de um importante romance clássico da literatura japonesa, considerado o primeiro romance literário do mundo – 源氏物語 (*Genji Monogatari* – O Conto de Genji) – escrito pela poetisa e fidalga Murasaki Shikibu<sup>41</sup>, por volta de 1007. Esta obra foi base inspiracional para o surgimento de várias peças de *Nohgaku*, que teve seus primórdios originários que remontam ao final do Período *Heian*.

Ainda, para este período, podemos mencionar a ascensão da classe *samurai*; o apogeu da fabricação das tradicionais bonecas 人形 (*Nyngyō* – forma humana) e a elegância das vestimentas de diversas camadas que ainda hoje são utilizadas pela Corte Imperial Japonesa<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> “*Waka* é uma modalidade poética que apresenta uma forma métrica principal, chamada *tanka* (poema curto), que consiste de versos alternados de cinco, sete, cinco, sete sílabas, e um verso final de sete, totalizando trinta e uma sílabas” (YAMASHIRO, 1986, p.58).

<sup>41</sup> Segundo o crítico Harold Bloom (2002), O Conto de Genji está para a cultura japonesa assim como Don Quixote está para cultura ocidental e complementa que além de Shakespeare, nenhum outro escritor despertou tanto debate acerca de sua escrita como Murasaki Shikibu.

<sup>42</sup> As mulheres utilizavam quimonos de seda colorida de 12 camadas, denominada 十二単衣 (*Jūnihitoe* – doze vestimentas), que no inverno chagava a pesar até 20 quilos. As estampas e suas cores diferenciavam as classes sociais de cada pessoa. Por sua vez, os homens utilizavam o que se denomina de 束帯 (*Ikan* ou *Sokutai*), que consistia em várias vestimentas, incluindo um quimono, uma capa e um cinto que unia tudo. Também era costume usar uma coroa chamada 日本冠 (*Kanmuri*) com este traje, muito comum em imperadores e samurais.



Figura 6: Imperador Naruhito e a Imperatriz Masako com vestimentas oficiais em cerimônia de entronamento do 126º imperador japonês, inaugurando o Período 令和 (*Reiwa* – bela harmonia) em 01/05/2019.

Fonte: <https://mag.japaaan.com/archives/108569/main-737>

Acesso: 25 mai. 2019

Se por um lado a Era *Kodai* foi considerada a era de ouro do Japão, marcada por prosperidade, paz e desenvolvimento cultural e identitário, contrariamente, a Era 中世 (*Chūsei* – Idade Média – 1185 a 1573) deu início a um período conturbado de mais de um século de guerras, culminando com o esfacelamento do país entre nobres, samurais, monges e *semmin* (marginais da sociedade); e uma instabilidade político-social com a divisão entre o *shogunato* e a Corte Imperial.

Com o cessar das guerras em torno de 1540, um novo período de pacificação e unificação foi iniciado, emergindo uma literatura largamente influenciada pelo pensamento budista, entre eles, o *Heike Monogatari* (a epopeia dos *Heike*) e também a criação de códigos que regulamentam as relações entre os *samurais*, que ficaram conhecidas como 武士道 (*Bushidō* – o caminho do guerreiro) ou o código de moral e conduta dos samurais, que foi regida pela sabedoria e serenidade do budismo e confucionismo. Embora o termo *Bushidō* tenha se esvanecido ao longo do século XIX, suas virtudes e princípios seguem vividas no cotidiano da sociedade japonesa até a atualidade.

A contradição desse período foi a arte coexistindo com a desordem provocada pela guerra civil. Enquanto o caos se instaurava para fora dos muros dos palácios, os nobres e monges cultivam a poesia *waka*, o *Nohgaku*, a Cerimônia do Chá e o *Ikebana* (arranjos florais), despertando o segundo período de florescimento cultural e identitário do Japão.

Dentre os artistas desse período, destacamos o esteta e dramaturgo 世阿弥 元清<sup>43</sup> (*Motokiyo Zaemi* – 1362-1443), que estabeleceu e difundiu o *Nohgaku* como uma forma artística em todos os níveis da sociedade, refinando-o até os moldes que o conhecemos hoje. Caracterizado pela elegância e serenidade, em quase 700 anos de existência, essa arte permanece intacta, sem sofrer modificações na apresentação de suas obras, característica considerada única no mundo, sendo mantida por cinco escolas de *Nohgaku* em todo o Japão: *Kanze*, *Hōshō*, *Kamparu* e *Kongō*, fundadas no século XIV; e a escola *Kita*, fundada no século XVII.

Embora aparente ser muito rígida e séria, o *Nohgaku* possui uma natureza de liberdade e variedade nas composições, dada pela necessidade de sobrevivência ao longo do tempo e caracteriza-se enquanto uma arte que se caracteriza por sua essência shintoísta (existente no Japão desde a sua formação), búdica (563-483 a.C) e confucionista (551-479 a.C). Ou seja, uma arte que abarca todos os princípios do 日本人論 (*Nihonjinron* – japonicidade ou a essência e identidade nacional da cultura japonesa) e também do *Bushidō*. Abordaremos o *Nohgaku* e sua relação com o *Bushidō* com maior profundidade no capítulo 2.

O termo *Nihonjiron* ou também conhecida como *japonicidade*, é uma vertente conceitual e teórica, cujo sentido suscita diversos entendimentos acerca da cultura japonesa, conforme apontado por diferentes autores, tais como Liliana Moraes (2019), Ricardo Pires (2017), Elisa Sasaki (2011), Yoshio Sugimoto (1997), Chie Nakane (1992) e, Harumi Befu e Kazufumi Manabe (1990).

Características essas tidas como atemporais – a harmonia; a homogeneidade, o espírito de equipe, entre outros – em uma sociedade transcultural, carregada de contrastes, que se utiliza de 外来語 (*gairaigo* – palavras estrangeiras de outros idiomas utilizados no japonês), mas que ainda preservam suas essências, tradições, estilos e simbolismos, bem como símbolos heráldicos e emblemas familiares, os 紋 (*Mon*), 紋章 (*monshō*), 紋所 (*mondokoro*) e 家紋

---

<sup>43</sup> *Motokiyo Zaemi* foi o mais importante dramaturgo e teórico do *Nohgaku*. Escreveu cerca de 100 peças e 21 tratados sobre o *Nohgaku*. Foi o segundo representante da escola *Kanze*, a mais tradicional do Japão. (KAWASE, 1945). “Esta intensa produção de *Zaemi* é a prova viva dos esforços que ele tinha dispensado para realizar a obrigação incontestável daquele que pertence ao caminho de *sarugaku*, isto é, a de velar pela perpetuação desta sua arte” (GIROUX, 1991, p. 103).

(*kamon*). Pode-se incluir neste rol o 年号 (*nengō* – sistema oficial de contagem de tempo no Japão, relacionado ao nome do reinado de um imperador. Em 2019 houve a passagem da era *Heisei* para a Era *Reiwa*, com a entronização do imperador *Naruhito*).

Ao ser capaz de equilibrar o tradicional e o contemporâneo, analógico e digital, físico e virtual, a sociedade japonesa pode ser definida como em constante *movimento e transformação*, que se apresenta para além-mar, nos corpos e suas influências culturais que redesenham conceitos e experiências. Segundo Sugimoto Yoshio (1997), por décadas diversos escritores japoneses têm debatido a essência japonesa, a denominada 日本らしさ (*nihon-rashisa* – qualidades do estilo japonês).

O discurso das ciências sociais no Japão está repleto de provas das tendências Nihon-teki (estilo japonês) [...]. Alguns pesquisadores estão preocupados com investigações sobre a “forma oculta”, a “camada básica” e o “arquétipo” da cultura japonesa. Essas obras retratam a sociedade japonesa como altamente homogênea, com apenas uma variação interna limitada, e dão a ela um rótulo abrangente. Hamaguchi, por exemplo, que apresenta o que chama de modelo contextual dos japoneses, afirma que o conceito de indivíduo é irrelevante no estudo dos japoneses, que tendem a ver a própria relação interpessoal (*kanjin*) – não os indivíduos envolvidos nele – como a unidade básica de ação. Amanuma argumenta que a personalidade central japonesa é baseada no impulso para *ganbari* (resistência e persistência), que é responsável por todos os aspectos do comportamento japonês.<sup>44</sup> (SUGIMOTO, 1997, p. 3-4 – tradução nossa)

Embora não haja um marco inicial da constituição desta concepção, verificam-se registros que remontam à Era 近世 (*Kinsei* – pré-modernidade), isto por que a partir do 江戸時代 (*Edo jidai* – Período Edo 1603-1867), do ponto de vista econômico, o desenvolvimento comercial, agrícola e industrial passou a extrapolar os contatos com a China e a Coreia, iniciando relações com países europeus. A partir dos diálogos e comparações instaurados com os ocidentais, o Japão iniciou a difusão de sua identidade e sua distintividade em relação aos chineses e coreanos, a partir do “*Yamato damashii* 大和魂, isto é, o espírito japonês, a essência

---

<sup>44</sup> Social science discourse in Japan abounds with examinations of Nihon-teki (Japanese-style) [...]. Some researchers are preoccupied with inquiries into the ‘hidden shape’, ‘basic layer’, and ‘archetype’ of Japanese culture. These works portray Japanese society as highly homogeneous, with only limited internal variation, and give it some all-embracing label. Hamaguchi, for example, who presents what he calls a contextual model of the Japanese, maintains that the concept of the individual is irrelevant in the study of the Japanese, who tend to see the interpersonal relationship itself (*kanjin*) – not the individuals involved in it – as the basic unit of action. Amanuma argues that the Japanese core personality is based on the drive for *ganbari* (endurance and persistence), which accounts for every aspect of Japanese behavior.

nacional, o modo japonês de fazer as coisas e a tradição nipônica em geral” (SASAKI, 2011, p. 12), abarcando aspectos positivos e negativos.

Com a queda do sistema feudal e a consequente abertura do Japão à diplomacia mundial a partir da Era 近代 (*Kindai* – modernidade), iniciou-se a implantação do capitalismo na tentativa de se equiparar com os países europeus e aos Estados Unidos da América, passando a responder por um governo constitucional em 1890, tendo como modelo a constituição alemã. Com a modernização, despertaram-se crises de diferentes ordens, tais como as diferenças sociais (ocasionada pelo êxito rural), trabalhistas, bem como nas relações<sup>45</sup> e reações exteriores, impulsionando, inclusive, o Japão para as primeiras experiências bélicas com a utilização de armamentos modernos: a Guerra Sino-Japonesa (1894-1895) e a Guerra Russa-Japonesa (1904-1905).

O choque-cultural ocasionado pela abertura ao mundo interferiu no direcionamento do pensamento japonês, influenciada especialmente pelo pensamento filosófico ocidental, introduzida no país a partir do 明治時代 (*Meiji jidai* – Período Meiji – 1867-1912), estudos sobre “questões específicas de países do hemisfério ocidental e os pensamentos mais característicos produzidos nestes foram incorporados na educação básica japonesa, incluindo-se o estudo acerca dos idiomas inglês e alemão” (SILVA, 2015, p.89).

Perpassando 大正時代 (*Taishō jidai* – Período Taishō – 1912-1926) e 昭和時代 (*Shōwa jidai* – Período *Shōwa* – 1926-1989), viveu um dos mais relevantes e importantes pensadores da história da civilização japonesa, bem como a figura central da Escola de Kyoto<sup>46</sup> e do dialogismo do pensamento japonês (pela vertente zen-budista), com os filósofos ocidentais – *Kitaro Nishida* (1870-1945). Seus estudos abrangem uma gama de temáticas, porém sempre pela perspectiva da consciência, experiência e da vontade.

A filosofia kitariana, de certa maneira, foi considerada fundamental para que os japoneses recuperassem a própria identidade e o sentimento de pertencimento à nação. Seu protagonismo durante a estada como professor da Universidade Imperial de Kyoto 京都大学 (*Kyōto Daigaku*, atual Universidade de Kyoto), a convite do primeiro-ministro do Japão, Kitaro recebeu a missão de elevar o espírito do novo nacionalismo japonês. Com base no que

<sup>45</sup> Uma das consequências de mudanças estruturais na sociedade japonesa, promovidos pela modernidade, foi de certa maneira “resolvida” através da emigração, abrindo demandas para o Havaí a partir de 1868, Peru em 1899 e para o Brasil a partir de 1908.

<sup>46</sup> “A Escola de Kyoto foi formada a partir do pensamento do movimento filosófico inaugurado por Nishida Kitaro, “que tentava dizer na linguagem da filosofia ocidental, traduzida para o japonês, a experiência do mundo e do si-mesmo, depositada na tradição zen-budista” (LOPARIC apud SILVA, 2015, p.91). A Escola de Kyoto produziu três gerações, de 1885 a 1944.

denominou de “*Paradox of God*”, Kitaro defende que a relação humana com o absoluto se dá numa perspectiva dialética mútua de presença e ausência, pois é aí que reside a celebração zen da experiência humana. “*It is the dimension of absolute freedom*”<sup>47</sup> (KITARO, 1987, p.111)

A dimensão do absoluto abarca o conhecimento intuitivo e se opõe ao conhecimento relativo, racional. Para os ocidentais a valorização de ambos os conhecimentos são distintos e apreciados de modos separados, enquanto para os orientais, ambos conhecimentos são relevantes e muito valorizados e enfatizados na cultura. Teoria e prática são bilateralmente complementares e conforme o zen-budismo, a evolução, a iluminação e o desenvolvimento pessoal são somente obtidos quando se consegue dar importâncias iguais à subjetividade e à racionalidade, sem fragmentações, individualizações.

É possível inferir que o *Yamato damashii* foi fundamental para o ressurgimento da nação japonesa nos períodos pós-guerras, em especial pelas ações do imperador Hirohito no período *Shōwa*, que governou o país nos momentos mais difíceis para a sociedade japonesa, perpassando por uma imensa recessão política e econômica do pós-Primeira Guerra Mundial e vivenciando o peso e as consequências advindas da Segunda Guerra Mundial. Foi em seu governo que a concepção do imperador enquanto uma divindade foi desmistificada, ao se declarar ser um humano<sup>48</sup> e se aproximando da sociedade para buscar a reconstrução e reconstituição do povo japonês.

De uma nação bélica-imperialista e oprimida, foi sob o comando do imperador Hirohito que o país se pacificou e se restabeleceu a democracia, promovendo em cerca de uma década sua recuperação econômica e posicionamento político enquanto um país desenvolvido, inaugurando também a Era 現代 (*Gendai* – Era Contemporânea – iniciado em 1945), com auxílio dos Estados Unidos, que vigorou de inimigo a parceiro estratégico no pós-guerra.

A partir da perspectiva da teoria da modernização, o milagre do Japão não poderia ser completamente explicado pelas experiências ocidentais de modernização e a japonesa não convergiu completamente nessa perspectiva. Sendo assim, as razões foram buscadas no âmbito da cultura. As características culturais que eram consideradas como reminiscências feudais vieram a ser valorizadas positivamente como força diretriz por trás do milagre

---

<sup>47</sup> “É a dimensão da liberdade absoluta” (tradução nossa).

<sup>48</sup> Para proclamar ao povo japonês o aceite à Declaração de *Postman* e a conseqüente derrota e rendição, colocando fim à Segunda Guerra Mundial, o imperador Hirohito transmitiu, no dia 15 de agosto de 1945 a 玉音放送 (*Gyokuon-hōsō* – Transmissão da Voz de Jóia), ao ler o 大東亜戦争終結ノ詔書 (*Daitōa-sensō-shūketsu-no-shōsho* – Rescrito Imperial do Término da Guerra). A gravação está disponível no site da *Imperial Household Agency* - <https://www.kunaicho.go.jp/kunaicho/koho/taisenkankei/index.html>

econômico do Japão. Isso levou a um renascimento da ênfase positiva sobre a singularidade japonesa que foi tão forte nos anos 1930. (SASAKI, 2011, p.18).

A natureza essencialista e política que o *Nihonjiron* adquiriu a partir do Período *Shōwa* e que se estendeu no 平成時代 (*Heisei jidai* - Período *Heisei* – 1989-2019) foi determinante para a consolidação e disseminação da japonicidade não apenas entre os japoneses, que historicamente aprenderam com a resiliência e a necessidade de recomeços, mas também em esfera mundial, do âmbito cultural aos termos de um país avante de seu tempo, chegando ao ponto de propor ao mundo, em 2016, a concepção e a aplicabilidade de uma nova sociedade – *A Super Smart Society* – fundamentada pelo *Yamato damashii* e *Nihonjiron*, e pelos modos de produção e pensamento da 4ª. Revolução Industrial. Este tema será melhor explanado no terceiro capítulo.

### 1.2.1 O Entre-Lugar de crises e a busca pelo vazio absoluto

A partir do pensamento contemplado na epígrafe desde capítulo e imbuída pela curiosidade de compreender um crescente reflexo social sobre os gatilhos que desencadeiam as emoções e afetividades nas sociedades midiáticas (HEPP, 2014), objetiva-se delinear caminhos para compreender as metamorfoses do sensível e a constituição de experiências e expectativas quanto ao viver na sociedade contemporânea, mediante o paradoxo da existência humana, que desencadeia um estado de crescente solidão promovida pelas relações efêmeras de configurações artificiais.

Tal como a brisa que preenche os espaços vazios e adentra o ambiente pela pequena fresta da janela e faz a cortina suspirar, buscarei situar a emergência do viver contemporâneo e realocá-lo na potência do vazio, para assim tornar possível o desvelamento da graciosidade como forma de resgatar a experiência vivida do humano e prover expectativas (KOSELLECK, 2006) em tempo de crise da percepção que culminam nos modos de (in)tangenciar a realidade, (re)confinando as mediações culturais e sociais.

Em sua obra intitulada *Futuro Passado* ([1979] 2006), Reinhart Koselleck formatou sua singular perspectiva historicista sobre as constantes alterações na sensibilidade humana diante do *tempo*, ao considerar que cada *presente* não apenas reconstrói o *passado* a partir de problematizações geradas na sua atualidade, mas também de que cada *presente* ressignifica

tanto o *passado* – denominado ‘campo da experiência’; como o *futuro* – denominado ‘horizonte de expectativas’.

Na tentativa de conectar passado e futuro, o presente se constitui, segundo Koselleck, através de duas categorias que se tencionam e se materializam no presente – a *experiência* e a *expectativa*.

Experiência também é um dos termos utilizados por Raymond Williams ([1969] 2011), para definir e compreender a Cultura como um organismo vivo em constante transformação, que se atualiza e redefine os significados culturais no percurso de transformar a história sociocultural em experiência vivida, do pessoal ao coletivo. Esta seria a base que sustenta uma das noções de ‘Estruturas de Sentimento’ cunhado por Williams – a Cultura é percebida ao longo de um processo e se auto-ressignifica através dos fenômenos, que segundo Clifford Geertz ([1989] 2011), constituem uma teia de significados e a “experiência humana é construída dentro de estruturas simbólicas” (GEERTZ, 2011, p. 179).

Neste viés, Hans Ulrich Gumbrecht posiciona a consciência histórica como “forma de experiência” e, como Edmund Husserl definiu: “uma construção social do tempo, que determina como transformamos as mudanças que captamos no nosso ambiente numa relação que estabelecemos conosco e com as nossas ações” (apud GUMBRECHT, 2015, p. 67).

Dentre as diversas variações históricas espaço-temporais que constituem as transformações culturais de experiências, percepções e ações que regem nosso tempo presente, bem como projetam expectativas quanto ao devir da cultura e do humano, Marialva Carlos Barbosa lança a importância do olhar historiográfico para apresentar a comunicação “como o lugar do poder, o lugar do saber e o lugar simbólico” (BARBOSA, 2012, p. 146), ao atribuir o lugar de fala ao sujeito do processo enunciativo de produção de sentido e presença (GUMBRECHT, 2010).

Norval Baitello Junior (2014, p. 12), por sua vez, afirma que o corpo é o “primeiro suporte dos textos culturais e dos processos comunicativos, como ‘mídia primária’”, isto porque a abrangência dos fenômenos comunicacionais como processos culturais e históricos estabelecem uma relação direta entre corpos.

Todavia, pesquisas sobre as ‘configurações comunicativas’ apontam análises pautadas na (inter)-ação entre seres humanos e a pesquisa em “mídiação, então, passa a se preocupar com a maneira com a qual essa interação social muda quando meios técnicos de comunicação se tornam parte dela” (HEPP; HASEBRINK, 2015, p. 77).

Ao considerar que novas tecnologias (mídias) e suas relações de afetividade com o corpo ganharam novas dinâmicas na contemporaneidade, estas refletem as dimensões e características das materialidades e sensibilidades do sujeito contemporâneo e, conseqüentemente, de seus modos de assimilar as experiências e assim compreender o mundo no qual vive, em suas oscilações de percepção da realidade. “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distancias; mais precisamente, essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo.*” (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Baitello Junior indaga se a relação entre mídia e sujeito não estaria por provocar, aos poucos, a perda das sensações do próprio corpo e de seu espaço-tempo, no que denominou de ‘perda da percepção’ e ‘perda do presente’.

Para o autor:

O primeiro aspecto [perda da percepção] traz consigo uma crise no regime da visibilidade, uma vez que toda hipertrofia gera a distrofia compensatória. Quanto mais imagens, menos visibilidade, e quanto mais visão, menos propriocepção, o sentido por excelência do aqui e agora, da corporeidade. O segundo aspecto traz consigo a perda do presente, pois tantos tempos presentes se apresentam em um curto tempo, sem que cada um deles tenha a oportunidade de se tornar ato, apenas remetendo para o outro, subentendendo e exigindo a rápida passagem em *zapping* para o próximo. (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 61)

Walter Benjamin ([1939] 1975), ao apresentar suas reflexões sobre o século XIX, desenvolve sua teoria da modernidade e suas implicações com base nas transformações históricas pautadas na economia e nas mudanças dos modos de produção, que culminam na chamada “crise da experiência”, impulsionada por uma nova forma de perceber o mundo.

Em seu ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin estrutura a verdadeira experiência (*Erfahrung*) como sendo uma atividade condicionada à rememoração. Rememoração é considerada a reiteração do reencontro do passado e do presente e é neste reencontro que se estrutura a experiência, por uma relação articulada pelo distanciamento do esquecimento com a rememoração, da formação da memória individual ao coletivo e vice-versa.

Todavia, a crise da experiência é promovida pela dissolução dos modos de assimilar a experiência que projetam no homem a vontade de buscar uma experiência plena, do ideal, do memorável, porém de uma natureza por vezes, irreal.

Esta perspectiva nos leva a considerar algumas premissas que desencadeiam na experiência da ‘realidade’ confrontada com noções de ‘verdade’.

Gumbrecht (2012), distingue quatro premissas que amparam a compreensão de realidade e verdade, sendo:

- i. A ‘evidência momentânea’ – Experiência da realidade marcada por uma intuição infalível de certeza;
- ii. A realidade ‘garantida’ por Deus e frequentemente reconstruída por intrincadas deduções do pensamento;
- iii. O ‘contexto coerente’ a qual se consideravam reais todas as experiências que se conformassem com um mundo que se considerasse já apreendido;
- iv. Conceito de realidade que se constitui na ‘experiência residencial’.
- v. Segundo Gumbrecht (2012, p. 79),

Os conceitos de ‘realidade’ e ‘verdade’ apartaram-se de tal forma que, dessa divergência, pôde surgir um *pathos* específico do real. Pois quando só se alcança o real indiretamente como ‘resistência’ ou, por assim dizer, ‘sintomaticamente’ mediante a impressão de que não se ajusta às possibilidades humanas de conhecimento, a esperança de dominar a realidade ainda não se apagou definitivamente, mas certamente a esperança de verdade como contemplação do real.

Deste modo, a capacidade ou habilidade de perceber e viver reside no nível de sensibilidade e percepção que o sujeito possui dele mesmo enquanto um ‘ser-no-mundo’ e um ‘ser-do-mundo’, através da consciência de tangenciar o real ou não, transpondo verdades e acontecimentos para reconfigurar seu tempo presente.

Para Kitaro Nishida a verdade e a realidade surgem do ponto de partida da cognição e a ele sempre retorna, fundamentada pelo conceito de “Intuição Ativa”, que se caracteriza pela dinâmica dos significados que implicam na mútua revelação de si e do mundo, que se funda em uma experiência provida pela sabedoria não-discriminatória, “no sentido de uma dimensão do conhecimento que transcende e ainda incorpora os julgamentos da consciência abstrata e determina sua validade em relação à forma final de julgamento - o que chamo de intuição ativa” (1993, p. 102 – tradução nossa)<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Do original: “*in the sense of a dimension of knowing that transcends and yet incorporates the judgments of abstract consciousness and determines their validity in respect of the ultimate form of judgment-what I call active intuition.*”

Entre as oscilações que constituem a experiência, de um lado o cotidiano e do outro as materializações do presente, em seus estudos mais recentes, Gumbrecht (2015), apresenta quatro perspectivas fragmentárias do que vem identificando de ‘nosso amplo presente’. Para o autor, o amplo presente consiste nas seguintes oscilações:

- i. O ‘conhecimento’ partilhado está sempre sob suspeita de ser mera ‘construção social da realidade’, o que sugere que é sempre impossível chegar ao que é ‘realmente real’;
- ii. Retorno dos direitos e cuidados corpóreos definitivos que concedem uma posição de relevância epistemológica ao próprio sujeito;
- iii. A existência humana enquanto condição exclusiva do corpo do indivíduo como um lugar de poder;
- iv. Reconfiguração do pensamento e seus modos de circulação.

Assim como Baitello Junior (2014), Gumbrecht (2015), sintetiza a emergência do tempo presente pautada no desenvolvimento do corpo e de seu ser nas nuances espaço-temporais e construções históricas da sensibilidade e da experiência, seja ela percebida ou vivida. Todavia, ambos também concordam com um crescente fluxo operacional que projeta no humano (ou é desenvolvido por) outro fluxo crescente que é a vontade de ‘perder-se de si’ e de ‘desaparecer de si’, embalados por diversas crises que o acometem na contemporaneidade, ao perceber “o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo.” (AGAMBEN, 2009, p. 64).

### 1.2.2 Corpo e(m) Crise... Como se desvencilhar?

David Le Breton em seu mais recente livro intitulado *Desaparecer de sí: Una tentación contemporánea* (2016a), aborda as diversas formas e desejos do homem contemporâneo em suspender-se através de um estado particular de anulação, ao tentar ausentar-se espaço-temporalmente do tecido social e de si próprio, como uma tentativa de fuga estratégica para recompor-se do ritmo frenético imposto pelas sociedades midiaticizadas (HEPP, 2014).

Em um cotidiano marcado por exigências e imersos em um mundo desterritorializado, onde as barreiras do tempo e do espaço comunicacional deixam de existir perante o imperialismo do sentido, da conectividade *full-time* e da máxima performance, consideramos que muitos indivíduos frustram-se ao se depararem imersos em um universo de opressão racional e constatarem significativa perda de suas singularidades e, conseqüentemente, de deslumbramentos estéticos que culminam no desaparecimento de suas essências.

Segundo Haroche (2009, p. 211), vivemos uma modificação radical dos modos de ser, sentir e perceber as sociedades contemporâneas, observadas os efeitos fundamentais da mídia que consiste “em engajar e desenvolver uma cultura dos sentidos e sensações, por intermédio de estímulos, e em controlar a alternância entre a capacidade de atenção e de desatenção.”

Considera-se que é exatamente neste fluxo de estímulos artificiais que se produzem as mais diversas formas de alienação, dentre elas, adquire-se a incapacidade de sentir e perceber – atrofia sensorial, levando ao automatismo do viver, provocando a “apatia e inércia, e provocando o cansaço do eu” (HAROCHE, 2009, p. 204).

Diante deste esgotamento gerado pelo cotidiano, Le Breton (2016a) aponta uma crescente tentação dos indivíduos de desaparecerem de si mesmos.

De maneira temporária ou duradoura, a busca pela ausência encontra em si paradoxos relativistas da próxima existência, tal como descreve Clarice Lispector, sobre a experiência de G.H. - “A alegria de perder-se é uma alegria de sabá. Perder-se é um achar-se perigoso.” (2009, p. 101), ou como cita Le Breton: “*Hacerse el muerto es una manera de cambiar y no morir, de evitar matarse incluso*”<sup>50</sup> (2016a, p. 18), são alegorias a serem resolvidas por caminhos não lógicos, tendo em vista que o efeito de presença destes paradoxos, em determinados momentos, permite transmitir justamente aquilo que os sentidos não conseguem pela linguagem racional, que é expressar uma experiência e ser assimilado pelo nível da intuição.

Todavia, intuição implica em níveis de sensação e percepção, que são processos capazes de despertar afetividade e afeto como um marco do ato sensitivo.

Para tanto, cabe distinguirmos estes dois elementos tão complementares, mas diversos: “A sensação e a percepção compreendem processos biológicos e psicológicos distintos que nos permitem conhecer a realidade.” (RIES, 2004, p. 49).

A sensação é tomada como um fenômeno psíquico que resulta da ação de estímulos externos e internos sobre os nossos órgãos dos sentidos. É o processo que qualifica os feitos e

---

<sup>50</sup> “Fingir-se de morto é uma maneira de mudar e não morrer, de evitar o suicídio inclusive.” (Tradução nossa).

os converte em sensações. Logo, a percepção é um fenômeno mais complexo que compreende a capacidade de interpretação dos efeitos advindos das sensações.

Segundo Bruno Ries (2004), a percepção é singular e personalizada, a qual as questões afetivas afetam diretamente as dinâmicas interpretativas do sujeito.

Ao depreender a percepção pelo viés dos postulados de Charles Sanders Peirce, referente à Teoria da Percepção e à Teoria Geral dos Signos, Lúcia Santaella (1998) nos assegura que em termos lógicos, ontológicos e epistemológicos, nenhuma outra teoria da percepção se mostrou tão apta quanto os estudos de Peirce, a eliminar a lacuna entre o sensório e a mente. Segundo Santaella “não há, nem pode haver, separação entre percepção e conhecimento [...] todo pensamento lógico, toda cognição, entra pela porta da percepção e sai pela porta da ação deliberada.” (SANTAELLA, 1998, p. 16).

Reflete a autora:

Sendo a teoria dos signos também uma teoria do conhecimento, não poderia faltar a essa teoria uma teoria da percepção, visto que é justamente a percepção que vai desempenhar o papel de ponte de ligação entre o mundo da linguagem, o cérebro, e o mundo lá fora. A percepção corresponde, assim, ao lado mais ontológico e também psicológico da semiótica. (SANTAELLA, 1998, p. 14).

Deste modo, a autora apresenta os argumentos de Peirce para melhor compreender a percepção:

- i. Percepto – aquilo que se apresenta e que está fora de nós. É algo que se apresenta sem rótulos, mas com potência para estimular a percepção. O percepto é acolhido pela mente interpretadora e converte-se em percipuum;
- ii. Percipuum – é o modo pelo qual o percepto está representado no juízo perceptivo. Apresenta-se como um filtro adaptado a sobrevivência e limita-se ao mundo sensorial;
- iii. Juízo Perceptivo - é o julgamento de percepção ou juízo perceptivo que indicará aquilo que está sendo interpretado e percebido.

Destarte, podemos afirmar que se constituem em signos tanto o sujeito, quanto a consciência e o pensamento deste mesmo sujeito. Como afirma Santaella em *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica* (2012, p. 116) “o sujeito é signo.”

Pela perspectiva da semiótica da percepção apresentada, podemos inferir que o encontro salutar entre o sensível e o inteligível desencadeia elementos altamente indiciais,

corpóreos, que segundo Jean-Luc Nancy (2014), reside no instante do movimento-entre do *toque*.

O *toque* enquanto ato e potência em si, abre o corpo ao universo da *aisthêsis* e o funda numa relação estética com o mundo pelo viés da experiência e da afetividade, seja o termo afetividade compreendido aqui como associado às emoções, mas também enquanto um conceito vasto, relacionado com as capacidades de um ser “afetar” e ser “afetado”.

Isto porque a ciência das sensações, como reflete Carole Talon-Hugon (2009), sobre a definição do campo de estudo da estética proposto por Paul Valéry (1937)<sup>51</sup>, devem fundamentalmente,

analisar como é que elas [as sensações], na dimensão afectiva e não só cognitiva, **tocam** misteriosamente na inteligência, na sensibilidade e na acção, e de que modo proporcionam um prazer desligado da necessidade, que excede a sensorialidade e em que se misturam voluptuosidade, fecundidade e energia. (TALON-HUGON, 2009, p. 99 – grifo nosso).

O toque não se trata de uma metáfora, mas de uma realidade sensível e material, pois este é o “único sentido indispensável à vida, o tato constitui-se em fonte originária da relação do homem com o mundo” (LE BRETON, 2016b, p. 206). De todo modo, esta relação se manifesta no e pelo *movimento*, pois o ato de mover enfatiza justamente que a condição humana se processa pelo corpo, ou seja, que a condição humana de apreender o mundo se instaura através daquilo que lhe toca, e conseqüentemente sente e atribui sentido à sua existência.

Em uma sociedade regida pela supremacia do olhar e da audição, fruto do anseio pela ubiquidade das subjetividades e da virtualização do *self*, a potência da inibição do ato de mover ceifa do homem suas capacidades sensitivas e perceptivas, sendo que ao lhe atribuir o automatismo de viver, o homem relegou a segundo plano as afetividades e o sentir.

Observa-se que muitas questões sobre o anseio do sujeito de ausentar-se de si mesmo na contemporaneidade, desencadeiam respostas atreladas aos avanços científicos, tecnológicos e capitalistas, que projetam a emanação de diversas problematizações em torno do corpo, especialmente por transformarem continuamente os modos de ser, pensar e sentir do sujeito, culminando numa certa inabilidade da faculdade de julgar (FERRY, 2009), ao tornar superficial as relações consigo e com o seu entorno. A este processo de superficialidade, denominamos de crise da percepção.

### 1.2.3 Crise(s) do Sujeito Contemporâneo: a potência do vazio e a experiência estética

Além das diferentes formas de crise do sujeito que implicam em mudanças e transformações da e na sociedade contemporânea, ou como identifica Andreas Hepp e Uwe Hasebrink (2015) – sociedades midiaticizadas, haveria ainda alguma outra a se considerar?

Um caminho possível para nos desvencilharmos da crise da percepção, nesta investigação reflexiva, desenha-se através de uma concepção holística de compreender as lógicas do cotidiano, apresentado pela cultura japonesa por meio do elemento de ‘Ma’ (間). ‘Ma’ é considerado um *modus operandi* que se apresenta em todos os aspectos da cultura japonesa, a qual a construção do conhecimento se processa mais pela percepção do que pelas lógicas rígidas da razão ocidental.

Para melhor compreendermos o elemento de ‘Ma’, faz-se necessário interpretar sua escrita. O ideograma ‘Ma’ é a combinação de dois caracteres – 門 (kadou – porta/portal) e 日 (hi – sol), que traz em sua semântica a noção de mediação, mas também de uma forma que implica na multi-sensorialidade, de um espaço ‘entre’. Da união destes caracteres temos 間 (ma, aida, kan), que pode significar ‘entre-espaço’, ‘espaço intermediário’, ‘intervalo’ ou ‘vazio’.

A ideia de vazio em ‘Ma’ é tida como um vazio com propósito, pois possui conteúdo e significado. Um significado que se expressa na inexistência de algo, ou seja, é uma ausência a qual se permite que algo se manifeste através dela no tempo e no espaço. Conforme observamos no ideograma de ‘Ma’, uma porta aberta representa um vão, um vazio e é através deste vazio que é possível perceber os elementos que por ela perpassam e se manifestam, tal como a brisa, a luz do sol, o som do vento, entre outros.

Segundo Arata Isozaki,

No Japão, os conceitos de espaço e tempo têm sido simultaneamente apreendidos pela única palavra ‘Ma’. Ma é, literalmente, definido como o intervalo natural entre duas ou mais coisas existentes em uma continuidade ‘ou’ o fosso entre duas coisas, uma abertura; o espaço abrangido por colunas ou biombos ou a pausa singular ou intervalo em que os fenômenos surgem ao longo do tempo. (ARATA ISOZAKI, 2009 p. 156)

Por sua vez, Michiko Okano apresenta a concepção de ‘Ma’ como uma possibilidade, defendida através da lógica do ‘terceiro excluído’ de Aristóteles:

o *Ma*, enquanto possibilidade, associa-se ao “vazio”, que, distinto de uma concepção ocidental cujo significado é o nada, é visto como algo do nível da potencialidade, que tudo pode conter, e, portanto, da possibilidade de geração do novo. É, por conseguinte, o vazio da disponibilidade de nascimento de algo novo e não da ausência e da morte. (OKANO, 2014, p. 151)

De certo modo, o resgaste do sujeito imerso na crise da percepção contemporânea pode encontrar ‘bolhas de oxigênio’ ao permitir que espaços se abram em seu cotidiano advindo de ‘pausas’ e momentos de contemplação do ‘vazio’, para assim ser capaz de reencontrar seu senso de equilíbrio, ao despertar o retorno da atenção para si por meio de experiências que promovam de forma completa e complexa um reencontro consigo mesmo, que possibilite seu (re)encontro com sensações e percepções singulares, advindas da reativação e aquisição de memórias sensoriais, corporais e psíquicas.

Nesta analogia, tomamos os escritos de Heinrich von Kleist (2016), em seu célebre ensaio *Sobre o teatro de marionetes*, para trazer à luz dois momentos convergentes com o ‘Ma’ e que podem auxiliar a indicar caminhos pela busca do senso de equilíbrio.

i. *Suspensão*: Proposta de suspensão distinta de Le Breton (2016), a noção de suspensão para Kleist parte da relação da marionete e do manipulador com o centro de gravidade de cada movimento dos corpos (marionete e manipulador). Por ser a marionete em si anti-gravitacional, segundo Kleist, cada movimento possui um centro de gravidade, diferente daquele relacionado com as leis da física sobre os corpos gravitacionais. Isto porque a marionete, ao contrário do bailarino (humano) é desprovido de intencionalidade, e para tanto, desprende esforço somente quando necessário, estabelecendo nos intervalos entre-movimentos uma suspensão espaço-temporal sem tensionamento corporal, o que lhe confere a condição de atenção suficiente para responder a todos os estímulos prontamente, sejam estes estímulos oriundos das forças externas ou enquanto reverberação do movimento em seu próprio corpo. O que confere leveza e graciosidade à marionete são os intervalos entre o tensionamento e relaxamento, entre a consciência e a intencionalidade. Assim como em *Ma*, a suspensão em Kleist adquire um caráter transitório, momentâneo, temporário, que clama por uma pausa para o emprego da eficiência corporal e psíquica com o mínimo de esforço. É dizer que mais que uma fuga, a suspensão em Kleist refere-se a um nível de máxima (in)consciência responsiva.

ii. *Inocência*: Outro aspecto que consideramos relevante para a aproximação do *Ma* com as marionetes de Kleist é o estado de inocência. Ao apresentar uma parábola do urso esgrimista, Kleist referenda a habilidade de precisão do urso de distinguir um ataque de uma

finta e, podemos perceber que esta “habilidade” do urso não se refere a um treinamento especializado que o permite distinguir entre o golpe real e não-real, mas conforme pondera Gumbrecht, é “justamente por não ter a capacidade de diferenciar entre o fingido e o real, ele [urso] é gracioso e um bom esgrimista” (GUMBRECHT, 2012, p.112). Ao desprender energia apenas nos momentos vitais da batalha, o estado de inocência do urso lhe confere maior destreza e calma. Neste sentido, podemos considerar que o estado de inocência em Kleist se relaciona diretamente com a capacidade de agir pelo filtro da percepção. Ao contrário do urso, o esgrimista, por valer-se de pré-julgamentos, multiplica seu campo de atuação entre racionalizações dos possíveis movimentos que o urso possa vir a executar, inibindo todas as possibilidades de vislumbrar os “entre-espacos”, o “vazio” emanado pelo urso. Procurando o sentido em cada instante, esquivou-se de sentir.

Para além das questões teológicas ou mesmo poéticas que possam ser suscitadas, refletir sobre a preservação ou recuperação do estado de inocência enquanto faculdade sensível do humano para o retorno do senso de equilíbrio do sujeito, significa conferir uma ampla consciência corporal numa relação harmoniosa entre o pensar e o sentir.

Essas duas qualidades, a suspensão e a inocência, dentre várias outras que poderiam ser expressas para qualificar e tornar compreensível a potência do vazio em Ma, se presentificam em distintos aspectos da cultura japonesa<sup>52</sup>, ao intentar compreender e representar o “vazio” através da necessidade de se alcançar uma plenitude perceptiva. O vazio torna-se o lugar onde absolutamente há possibilidade de que tudo aconteça, isto por que a experiência é o próprio indivíduo (KITARO, 1987).

Essas experiências despertam o que Gumbrecht denomina de “crises da experiência estética”, “uma vez que ela se opõe ao fluxo da nossa experiência cotidiana, os momentos da experiência estética se parecem com pequenas crises” (2006, p.51).

As “crises”, que a potência do vazio desperta através da experiência estética, elucidam e enfatizam a terceira categoria proposta por Gumbrecht, por promover uma “mudança pré-consciente entre planos situacionais diferentes que, nesses casos, produzem a contiguidade – sempre excepcional – entre a experiência estética e o cotidiano” (IDEM, p. 59). Ou seja, possibilitam, mesmo que momentaneamente, sair da inércia anestésica do cotidiano e fomentar a “ampliação de si” (FERRY, 2009), por possibilitar a autorreflexão de modo a desnudar-se

---

<sup>52</sup> Como na literatura, arquitetura, fotografia, caligrafia, dança, música, produções audiovisuais, artes marciais, entre outros.

sobre suas próprias vulnerabilidades com serenidade (HAN, 2020) para se perceber de modo epifânico – “complexa, corpórea e temporalizada” (GUMBRECHT, 2006, p. 60).

## 2. AS TECNOLOGIAS DO SENSÍVEL: UM OLHAR PROPOSITIVO SOBRE AS POTÊNCIAS CORPORAIS CONTEMPORÂNEAS

내가 그의 이름을 불러 주었을 때  
그는 나에게로 와서  
꽃이 되었다.  
(김춘수 - 1955)<sup>53</sup>

Na poesia de *Gim Chun-su*<sup>54</sup> intitulada 꽃 (*Kkoch* – Flor), a perspectiva existencial é uma presença viva, uma metáfora para uma experiência significativa quando se torna corpo pelo e para o interlocutor. Do mesmo modo que o corpo-flor há que ser desvelado para ser, o “eu-corpo”, para existir, também deseja ser percebido, nominado, sentido. É por isso que o “eu-corpo” anseia pela relação, para poder despertar e se fazer como um todo, presente, com seus valores e comunicabilidades.

A permeabilidade informacional e o estado de constante *feedback* com o meio na qual este “eu-corpo” se insere, remodelam-se no instante em que consideramos que o princípio da computação ubíqua (WEISER, 1991) seja aplicada numa relação direta entre corpo, espaço e tempo. Nesta perspectiva, (des)constrói-se a unidade do corpo e, conseqüentemente, de seu sujeito. (Des)constrói-se também a noção de mobilidade, ao reconfigurar as práticas midiáticas e conectar as tecnologias de comunicação e informação às tecnologias sensíveis do humano.

Deste modo, este capítulo objetiva constituir o entre-lugar do corpo e das medialidades sencientes, a fim de direcionar a intelecção do sentido na construção do sensível, ao compreender como a singularidade técnico-perceto-afetiva, pode promover pistas ontológicas para a constituição das potências do que denomino de “Tecnologias do Sensível”, efetivas pelas “Co(rpo)nexões Sencientes”. Importa para o escopo deste capítulo, as modulações da experiência sensível e as dimensões performativas do corpo em um tempo e espaço que se qualificam nas dinâmicas estéticas do sujeito para produção de subjetividades e afetividades.

Dar-se-á destaque ao desenvolvimento do *Nohgaku* e sua relação com o *Bushidō*, e apresentaremos os princípios filosóficos e estéticos de ‘Iki’ (粋 – singularidade, simplicidade)

---

<sup>53</sup> *naega geuui ileum-eul bulleo jueoss-eul ttae* – Quando chamei seu nome  
*geuneun na-egelo waseo* – Ele veio a mim  
*kkoch-i doeeosda* – Tornou-se uma flor  
(*Gim Chun-su* – 1955)

<sup>54</sup> *Gim Chun-su* (1922-2004) foi um renomado poeta sul-coreano do final do século XX. Em 2007, a Associação de Poetas Coreanos o listou entre os dez mais importantes poetas modernos coreanos.

e ‘Wa’ (和 – harmonia, valorização da ordem e polidez), que canalizam a coletividade em prol da individualidade para a reorganização do ser por intermédio de uma elegância singular, que parte da renúncia original de determinados sentidos para qualificar afetividades, tornando disponível o corpo para novas experiências e vivências.

## 2.1 INTELECÇÕES SENSÍVEIS E AS METAMORFOSES DE SUBJETIVIDADES

O pressuposto que a modernidade inaugura-se sobre um princípio de objetificação, que compreende o corpo como um meio que deve, necessariamente, ser superado pela atividade racional, e que essa concepção de conhecimento se caracteriza, por uma operação que ao invés de materializar na representação (objeto) o representado (sujeito), o torna ausente; a contemporaneidade, por sua vez, pressupõe o representado presente na representação, orientando-se pela noção de corpo enquanto meio e fim, constituído de contextos, experiências, afetividades e representações (inter)conectadas e mediadas que buscam expandir sua presença, a percepção, a cognição e a sensorialidade, em prol de uma singularidade.

Jonathan Crary (2013, p.9), ao recuperar a problemática apresentada por Walter Benjamin sobre as metamorfoses da percepção, a qual argumentava que com novas tecnologias formuladas há época, a “experiência da visão passava do campo da transcendência para o campo da imanência”; Crary busca a genealogia da atenção no século XIX, ao especificar seu papel na modernização da subjetividade pela reconstrução social do observador, assimilando o ato de ver pela percepção.

Esta reconstrução social do observador pode ser compreendida no âmbito da perspectiva da “Ecologia das Mídias”, visto se tratar de uma análise crítica sobre a influência dos meios de comunicação nas percepções humanas e como as interações com as mídias interferem na corporificação do real ou a percepção de, por meio das imagens. (POSTMAN, 1971; SANTAELLA, 2016).

Julio Bressane (2000), em seu livro intitulado *Cinemancia*, descreve que no momento da morte, a alma chora por ter que se separar da maravilha que é o corpo. A metáfora utilizada por Bressane esclarece o hábito do homem ocidental em dissociar a forma do conteúdo/função, ao buscar materializar (interpretar) conceitos/ideias/objetos abstratos e ter inata a percepção de associar a forma com uma determinada função e atribuir sentidos e afetos a cada uma delas.

Para Gumbrecht (2012), alguns pensadores do século XVII estavam convictos de que os sentidos humanos estariam aptos a oferecer uma imagem adequada da realidade, que de certo modo auxiliou na transição do conceito de realidade de “contexto coerente” para “resistência experimental”. Esse segundo conceito desencadeia, a partir do século XIX, em um “*habitus* mais complexo de observação” e se aproxima da genealogia proposta por Crary ao inferir que,

Entre os novos problemas que surgem com a urgência do observador de segunda ordem [segundo Niklas Luhmann] estava o reconhecimento de que a apropriação do mundo pelos sentidos (percepção) quase nunca se pode traduzir sem perda na apropriação do mundo pelos conceitos (experiência). E disso acabou surgindo o hábito de considerarem-se como particularmente “reais” as percepções que contrapunham aos conceitos uma resistência notável. (GUMBRECHT, 2012, p. 80-8).

Neste sentido, ao transpor as visualidades para o movimento de corpos performativos nas artes, tendemos em primeira instância, identificar sua modalidade/técnica – forma/sentido – e posteriormente seu conteúdo/função/presença. Para esta pesquisa, a forma é entendida como o movimento técnico, o desenho (estético) corporal e espacial. A função ou o conteúdo, é a essência da forma (presença). Identifica-se, por exemplo, a dança clássica pela forma como os movimentos são executados tecnicamente e pela função e presença que exerce dentro de um determinado contexto. O mesmo pode ser observado na dança contemporânea e outras modalidades/técnicas artísticas, como nas audiovisualidades.

A hipótese de que a quebra desta linearidade; de se vivenciar, praticar, executar as artes performativas, se encontrará na “contraditoriedade” proposta por Michel Maffesoli (2001), ou seja, não na negação da forma ou da função do movimento, mas no movimento que gere seu contrário. William Forsythe, em seu trabalho *Improvisation Technologies – A Toll for the Analytical Dance Eye*<sup>55</sup>, busca exatamente esta quebra da linearidade da dança clássica. Sua técnica contemporânea não nega a técnica da dança clássica: busca nesta linguagem a contraditoriedade técnica, ou seja, da forma, para investigar novas funções para os movimentos clássicos.

As artes performativas contemporâneas permitem, então, as “fraturas estéticas” propostas por Algirdas Julien Greimas (2002). As “fraturas” surgem como rupturas do cotidiano que provocam mutações sensitivas que, na qualidade de experiências estéticas, incitam por “escapatórias”, tais como os momentos de prazer, a fuga acidental ou intencionalmente

---

<sup>55</sup> Ver nota de rodapé 4.

propostas durante a investigação do movimento, ou seja, permite a quebra de padrões, formas e funções que por vezes técnicas estruturadas na razão abstrata (MAFFESOLI, 1998), não permitem. Por razão abstrata, compreende-se todo conhecimento fundamentado sob aspectos sólidos e rígidos, ou que pelo menos por muito tempo assim foi interpretado.

Por outro lado, para vivenciarmos as “fraturas estéticas” encontradas na “contraditoriedade”, Maffesoli apresenta a razão sensível como um campo mais semântico para as análises do real. A razão sensível seria um outro tipo de razão, na qual “o intelectual deve saber encontrar um *modus operandi* que permita passar do domínio da abstração ao da imaginação e do sentimento ou, melhor ainda, de aliar o inteligível ao sensível” (MAFFESOLI, 1998, p. 196). Uma razão que saiba abordar o real em sua complexidade íntegra, aceitando a deontologia, ou seja, considerando a incerteza e o imprevisível como possibilidades que ampliam a investigação puramente racional.

E este é também o ponto de reflexão/crítica que Gumbrecht desenvolve ao nos convidar a buscar alternativas epistemológicas para a auto-compreensão das humanidades como “saberes cuja tarefa exclusiva é excluir ou atribuir *sentido* aos fenômenos que analisa” (GUMBRECHT, 2004, p. 8). Sua hipótese gira em torno da “produção de presença”, e por presença o autor se refere a “coisas [*res extensae*] que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (Idem, p. 9).

Assim sendo, as práticas formativas do performer, na relação forma-função, podem ter a finalidade de tornar perceptível, por mais diferentes que as linguagens estéticas sejam: as semelhanças que guardam entre si, seja no âmbito histórico, cultural, técnico ou performático.

Neste contexto, nos apoiamos no discurso da pós-modernidade acerca da hibridação. Híbrido no sentido de mescla, de incorporar duas ou mais linguagens/discursos em uma só, na qual investigar o corpo e seus modos de mediação, é buscar o contínuo repensar e questionar a apresentação e referencialidade do corpo que atua e apresenta consigo códigos de diferentes linguagens e estéticas. É possibilitar que o corpo discursar com e em diferentes formas e funções. E que a cada discurso, novas (re)configurações corporais emergem, na potencialidade de atribuir lógicas aos modos de existência do sentido nas intelecções sensíveis.

Dena David denomina de corpo híbrido “aquele oriundo de formações diversas, acolhendo em si elementos díspares, por vezes contraditórios, sem que lhe sejam dadas as ferramentas necessárias à leitura de sua própria diversidade” (DAVID apud LOUPPE, 2000, p.32). A relação desses corpos híbridos com o mundo ocorre por meio de uma sucessão

extremamente complexa de mediações, segundo Louppe (2000), dada por mestiçagem e hibridação.

A hibridação, considera a autora, como sendo perturbadora, pois não é como na mestiçagem, que a origem de determinados fatores pode ser percebido, mas na hibridação ocorre o surgimento de uma terceira linguagem, não apenas de múltiplas linguagens corporais, mas em nível de interferências e mediações tecnológicas (e aqui inclui-se as mediações sensíveis) também, das quais por vezes ultrapassa o limite físico e propulsiona o corpo, biológico ou não, a outras questões e possibilidades de movimentos.

Segundo Helena Katz, “comportamentos, ideias, pensamentos, conceitos – tudo isso existe no corpo e não sem forma, desencarnado, flutuando numa névoa sem fisicalidade” (2002, p. 35). Fisicalidade seria nada menos que um fenômeno de comunicação, visto que na Dança a peça fundamental para uma performance, parte do próprio corpo de cada intérprete para então buscar novas extensões, sejam elas tecnológicas ou meios somáticos de aperfeiçoar e alcançar uma alta fidelidade de movimentação – o corpo *hi-fi*, segundo António Ribeiro (1993).

Corpo este que por seu aperfeiçoamento na qualidade de execução performativa e de linguagens, o corpo que hoje performa, seja no cotidiano ou em diferentes contextos, não permitem mais receber classificações e nem ao menos se enquadrar em um estilo ou técnica, cada corpo cria seu próprio estilo, linguagem e se auto-classifica, reconfigurando as arquiteturas corporais e qualificando suas tecnologias sensíveis, num constante trânsito de fisicalidades e/ou de estados corporais.

Para Marshall McLuhan (1989), “o momento do encontro dos meios é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos.” (p. 75). A definição de híbrido de McLuhan nos auxilia na compreensão de um outro corpo advindo da simbiose entre as tecnologias midiáticas e as tecnologias sensíveis do humano, na qual as extensões corporais já não são compreendidas como algo que se encontra anexada ao corpo, mas como uma simbiose que modificam as habilidades cognitivas, perceptivas e fisiológicas.

Pautados nos estudos de Hans Ulrich Gumbrecht e Karl-Ludwig Pfeiffer sobre a abordagem das Materialidades da Comunicação, Erick Felinto e Vinicius Pereira (2005) centram o objeto de estudo no corpo, sendo ele por si mesmo, um meio de comunicação. De acordo com os pesquisadores, a aposta na centralidade do corpo se inspira em duas premissas:

O corpo (...) é a primeira mídia (no sentido de meio de comunicação), condicionando à sua materialidade e aos seus limites percepto-cognitivos as mensagens que através

dele são expressas. A segunda premissa (...) o corpo é tomado como um objeto de estudo central, abordado particularmente através do conceito de corporificação (*embodiment*) (FELINTO; ANDRADE, 2005, p.89)

McLuhan, então, é contemporâneo quando define a aldeia global, o papel do artista, o meio como extensão do homem e a hibridização dos meios, antevendo as grandes transformações que surgiriam a partir dos meios digitais. Das consequências promovidas pelas alterações nos modos de viver e compreender os novos espaços-temporais, questionou-se os aspectos da mediação que nos projetam a analisar como nos relacionamos com as nossas próprias criações e seus efeitos:

Em razão dos inter-relacionamentos entre o ser humano e suas extensões, cabe-nos prestar uma atenção muito maior aos tipos de extensões que criamos, não só para nós mesmos, mas para outros para quem elas possam não se adequar bem. (...) Contudo, quando um órgão ou processo se amplia, a evolução se acelera a uma velocidade tal que é possível que a extensão assuma o controle. (HALL, 2005, p. 233)

Pelos estudos do antropólogo Edward T. Hall, o homem cria facetas diferentes que podem gerar uma crise na humanidade, decorrência deste ter desenvolvido uma nova dimensão, a dimensão cultural, todavia, ainda oculta para a maior parte da sociedade, sendo necessário uma conscientização, um despertar para esta questão, antes que a dimensão (entenda-se aqui como extensão) desenvolvida por nós mesmos nos domine, pois não há lugar onde possamos nos refugiar. Para Hall, “a questão é saber por quanto tempo ainda o ser humano, em termos conscientes, terá condições de não dar atenção à sua própria dimensão” (ibid: 234).

### 2.1.1 Co(rpo)nexões sencientes: constituindo arquiteturas comunicacionais

O crepúsculo do século XX foi entoado por um grande salto quantitativo e qualitativo dos avanços biotecnológicos no campo da pesquisa, do entretenimento e do consumo. Vivenciamos em sua plenitude, o resplandecer de uma nova cultura, de uma nova sociedade abarcada pelos princípios da conectividade e das emergências de novas formas de comunicação sem fio – a era da conexão ou da mobilidade.

O que pretendemos mostrar é que a era da informação, caracterizada pela transformação de átomos em bits (Negroponte, 1995), pela convergência tecnológica e pela informatização total das sociedades contemporâneas

(Castells, 1996) passa hoje por uma nova fase, a dos computadores coletivos móveis, que chamaremos aqui de “era da conexão” (Weinberger, 2003), caracterizando-se pela emergência da computação ubíqua, pervasiva (“pervasive computing”, permeante, disseminada) ou senciente. (LEMOS, 2004, *online*).

As práticas contemporâneas, ligadas às novas tecnologias digitais sem fio configuram, certamente e de modo irreversível, a cultura contemporânea, caracterizando-a como uma cultura da mobilidade. As tecnologias digitais sem fio fizeram emergir a era da ubiquidade, termo este oriundo da computação ubíqua, definido pela primeira vez pelo cientista chefe do Centro de Pesquisa *Xerox PARC*, Mark Weiser em de seu artigo intitulado *The Computer for the 21st Century* (1991).

Segundo Weiser, “*The most profound technologies are those that disappear. They weave themselves into the fabric of everyday life until they are indistinguishable from it.*” (1991, p.66). O princípio da computação ubíqua, ou *Ubicomp*, apontava que a computação habitaria nosso cotidiano em dispositivos inteligentes de modo invisível, na qual interagiríamos quase que de modo inconsciente e a possibilidade de estar em vários lugares ao mesmo tempo. Futurologia a parte, esta realidade se faz presente na atualidade pela hiperconectividade propiciada pela difusão da inteligência artificial e *big data* em nossa vida diária.

A comunicação do reconhecimento da presença por meio de tecnologias sem fio, só se tornou possível com a computação pervasiva, em outras palavras, pela introdução de chips em equipamentos e objetos que passam a trocar informações com o ambiente e com a computação senciente, que se refere à possibilidade de interconexão de computadores e objetos através de sensores que passam a se reconhecer de maneira autônoma e a trocar informações entre si (*machine learning*).

Este novo modo de viver na era da mobilidade, permeada por sistemas computacionais que nos conectam a diversas redes, ampliando as trocas de informações e propiciando novas práticas de sociabilidade, me motiva a refletir sobre as (re)configurações das arquiteturas corporais na sinergia do fazer artístico com as tecnologias comunicacionais.

Se, o corpo em movimento na cultura da mobilidade contemporânea, configure-se no que aqui denomino de “co(rpo)nexões sencientes” – corpos experimentais com fronteiras simbólicas rompidas que apontam para as práticas artísticas que geram trocas de informações autônomas, como repensar os modos de ser (sentido) e estar no mundo (presença)?

Este questionamento posiciona-se frente as reflexões de possíveis co(rpo)nexões na produção de presença em audiovisualidades midiáticas e em como o sentido se desenvolve e

passa a habitar corpos em movimento na cultura da mobilidade contemporânea, de modo permanente ou transitório, vigorando alterações substanciais nas fronteiras simbólicas corporais.

As antigas fronteiras simbólicas corporais são rompidas, em especial nas práticas midiáticas, pois esse atual corpo (híbrido, mediado, transitório, conectivo, interface) e suas representações apresentam-se cada vez mais imersos em uma cultura que cada vez mais expõe o corpo de modo experimental, em uma posição ambígua e, por vezes, inusitada e surpreendente. Dentro dessa inusitada perspectiva, desmonta-se a unidade do corpo e, conseqüentemente, de seu sujeito.

Esse processo de “re-mixagem” começa com o pós-modernismo, ganha contorno planetários com a globalização e atinge seu apogeu com as novas mídias (Manovich). (...) A cibercultura caracteriza-se por três “leis” fundadoras: a liberação do pólo da emissão, o princípio de conexão em rede e a reconfiguração de formatos midiáticos e práticas sociais. Essas leis vão nortear os processos de “re-mixagem” contemporâneos. Sob o prisma de uma fenomenologia do social, esse tripé (emissão, conexão, reconfiguração) tem como corolário uma mudança social na vivência do espaço e do tempo (LEMOS, 2005, *online*)

Deste modo, para que possamos refletir sobre o corpo em movimento na cultura da mobilidade contemporânea – o co(rpo)nexão senciente, e a fim de ilustrar as suas reconfigurações, nos pautaremos no trabalho artístico intitulado *Connected*, da companhia australiana *Chunky Move*.

Fundada pelo ex-diretor artístico Gideon Obarzanek em 1995, *Chunky Move* adquiriu rapidamente grande reputação no mundo performático. Seus trabalhos buscam (re)definir, constantemente, o que é ou o que pode ser a dança contemporânea dentro da evolução cultural australiana. O trabalho da Companhia é diversificado em forma e conteúdo, por utilizar as mais sofisticadas tecnologias em cena, criando uma série de obras *low-tech*<sup>56</sup> e *high-tech*<sup>57</sup>.

*Connected*, trabalho artístico desenvolvido em 2011 por Obarzanek, estabeleceu-se em um outro patamar entre as produções *low-tech* e *high-tech* durante a primeira década do século XXI. Ao invés de utilizar-se de tecnologias de rastreamento e de projeção, em *Connected* o trabalho figura na conexão cinética da simbiose entre corpo e tecnologia. Além dos 05 (cinco)

---

<sup>56</sup> O trabalho da companhia se divide em duas correntes, uma com novas tecnologias e outra *low-tech*, ou tecnologias de palco familiares, tais como cortinas e palcos giratórios.

<sup>57</sup> Em 2008, *Chunky Move* recebeu o prêmio de Melhor Trabalho de Dança para *Glow* e Melhor Visual ou Teatro Físico pela produção de *Mortal Engine* no *Live Performance Australia Helpmann Awards*. Em 2009, *Mortal Engine* recebeu Menção Honrosa no *Prix Ars Electronica* na categoria Arte Híbrida.

*performers* em cena, o espetáculo conta com mais um corpo dançante: uma escultura cinética do artista californiano Reuben Margolin – *kinect art*.



Figura 7: Corpos em *Connected* (2011)

Fonte: [www.chunkymove.com](http://www.chunkymove.com)

Acesso: 17 set 2020

Ligadas às polias, os corpos dos performers trazem a escultura à vida e este provoca constantes dinâmicas e atualizações aos corpos dos performers em cena. Uma troca singular. Uma construção singela. Um trabalho efêmero.



Figura 8: Sinergia entre corpos em *Connected* (2011)  
Fonte: [www.chunkymove.com](http://www.chunkymove.com)  
Acesso: 17 set 2020

A atuação da instantaneidade (ubiquidade); conectividade (pervasiva) e efetivas trocas informacionais (sencientes), configuram-se na constante sinergia entre os corpos (escultura cinética e performers) em cena, na potencialidade das tecnologias corporais em reorganizar suas arquiteturas dinamicamente, sem perder a *poiésis* que constitui a obra *Connected*.



Figura 9: Comunicabilidade e reorganização arquitetônica dos corpos na obra *Connected*  
Fonte: The New York Times - <http://migre.me/gaUc9>  
Acesso 17 set 2020

Sob a regência dos estudos das Materialidades da Comunicação, pesquisas sobre as novas tecnologias e suas relações de afetividade com o corpo humano ganharam novas dinâmicas. O corpo deixou de ser apenas o “suporte para a comunicação” da tradição hermenêutica e tornou-se sujeito em sua materialidade pela tecnologia.

Sendo o corpo objeto privilegiado no campo das materialidades, podemos observar que as mudanças que se deram em relação às formas e funções das tecnologias comunicacionais podem refletir as dimensões e características das materialidades e funcionalidades dos diversos corpos, seja este constituído de quaisquer naturezas – orgânico, sintético, digital.

Partindo desta questão, a noção de corpo domina todo um território de buscas e pesquisas voltadas para os estudos sobre as formas e suas materialidades. Mônica Dantas (1999) destaca que a arquitetura do corpo não é mais reduzida à engenharia genética, mas é resultado também de um processo do imaginário humano.

Conforme argumenta Stelarc (1997), vivenciamos na contemporaneidade a cultura de uma ideia de corpo, não mais como objeto de desejo, mas enquanto objeto de projeto, ou seja, quem não dialoga com o próprio corpo se sente à deriva, sucumbe na crise do afastamento. Buscar uma forma (desejo) sem questionar seus porquês e comos, é ignorar que o corpo é um manancial de conhecimento em constante transformação.

Os co(por)nexões sencientes em *Connected* são, portanto, movimentos em permanente estado de definição, dado que a materialidade do corpo na performance se apresenta como uma fonte de possibilidades múltiplas de construções de sentidos, na qual o biológico, social e técnico se articulam, produzindo sensibilidades para quem produz e realiza e para quem percebe e interage com os corpos dançantes.

Pode-se dizer que a comunicação contemporânea do corpo humano, na ciência, na mídia e na arte apontam para a conscientização de um corpo que se tornou um modelo, ou um sistema, ou um ponto de partida para a sua expansão, remodelação, multiplicação, ou seja, percebe-se hoje a comunicação de um corpo espacialmente apartado, que vai se reencontrar unido em outro parâmetro, em um novo signo e símbolos.

### 2.1.2 Dimensões percepto-sensíveis de corpos performativos

São inerentes às artes performativas a poética do gesto, a inteligência plástica (JACQUES-DALCROZE, 1942), ou a capacidade de atenção e adaptação instintiva; e a

habilidade de qualificar experiências por meio dos sentidos e da afetividade, enquanto uma ação comunicacional de pertencimento e interação com o outro no e com o espaço.

John Dewey (2010), no livro intitulado “A Arte como Experiência”, denominará estas qualidades enquanto um campo da experiência que perpassa do devaneio à consciência, ou da imaginação à técnica, enquanto (re)construção e (re)organização da experiência estética que resulta em práticas comunicacionais, dado que a comunicabilidade é resultante da interação sujeito-mundo enquanto experiência que se edifica pela atribuição de sentidos e pela habilidade de realizar escolhas.

Estas escolhas qualificam a percepção estética por estar diretamente relacionada com o *movimento*. O movimento que se expressa através das escolhas e das ações interativas no ato de fazer-dizer do corpo (SETENTA, 2008), visto que as artes performativas contemporâneas prezam por corpos em movimento que produzem significados e estabelecem diferentes modos de enunciação e percepção. Os modos como esses corpos organizam suas ideias e as manifestam são fundamentais para a proposta cênica que compreende o corpo que performa como indissociável do contexto da qual modulam suas experiências.

Ao fundamentar-se na teoria dos Atos de Fala do filósofo John Langshaw Austin<sup>58</sup>, que compreendia a linguagem/enunciado como uma forma de ação, onde dizer é transmitir informações, mas que é também, e especialmente, uma forma de agir sobre o interlocutor e sobre o mundo que circunda o enunciador; Jussara Setenta considera o “fazer-dizer do corpo” um tipo de performance (fazer) que cria o seu próprio modo de dizer.

Esse fazer, quando representado performativamente, vai ocorrer num espaço intersticial, num entre-lugar, um lugar de passagem onde transitam as informações. O processo de criação realizado por sujeitos-agentes permite a construção do sujeito da fala e da fala do sujeito de um modo específico, onde a ênfase está no processo de invenção da fala no corpo. Uma fala híbrida, que se constrói em uma operação intersubjetiva, em corpos que são mídias de si mesmos. (SETENTA, 2008, p. 57)

Torna-se aqui essencial a questão do *como* o corpo observa seu entorno e *como* tem observado seu próprio fazer. Assim como Jonathan Crary (2013) chama a atenção para as ambiguidades e ambivalências sobre os modos de construção do olhar, ao nos convidar a “prestar atenção na atenção”, visto que o sujeito moderno ainda carrega padrões clássicos e

---

<sup>58</sup> A Teoria dos Atos de Fala tem por base doze conferências proferidas por John Langshaw Austin (1911-1960) na Universidade de Harvard, EUA, em 1955, e publicadas postumamente, em 1962, no livro intitulado “How to do Things with Words”.

característicos do regime de visualidade, aqui destacamos a relevância da progressiva incorporação dos atos de ver, fazer e dizer pelo viés não apenas dos olhos, dos movimentos corporais e da verbalização regidos pela memória de longo prazo, mas necessariamente pelo viés da percepção. “(...) é preciso que ocorram suspensões cada vez mais radicais e profundas, levando o sujeito a redescobrir a si mesmo e ao mundo como modos de existência entrelaçados no fluxo de uma permanente mutação.” (CRARY, 2008, p. 12).

Assinala-se, aqui, que os modos de enunciar ideias performativas seguem lógicas de acontecimentos singulares que reverberam coletivamente como um processo rizomático, sem hierarquias, mas onde se mantem a individualidade do sujeito enquanto enunciador de seus atos. Ponderar sobre a performatividade do sujeito como um fazer que é também dizer, acionam outros modos de agir artística e comunicacionalmente, capaz de debater, com o seu fazer/mover, qual o lugar do fazer-dizer do corpo na sociedade contemporânea, mediada pelas biotecnologias digitais contemporâneas.

O modo de agir performativamente procura não se fixar a modelos preestabelecidos e trabalha com a possibilidade de reorganizar as informações existentes no corpo e inventar uma maneira de movimentar-se que enuncie as indagações e transformações ocorridas no processo do fazer (SETENTA, 2008, p. 45).

Corpos implicados e afetados com as relações de troca que estabelecem com o ambiente (GREINER, 2005; KATZ, 2005), constroem condições de reverberação do pensamento-ação para a produção de performatividades que organizam e enunciam suas percepções de diferentes maneiras. Cabe a esse processo perceptivo do corpo, abordagens de afirmação, interrogação, negação, negociação. Mover para permitir fluir ideias, sensações e argumentos, torna-se o meio essencial para destacar que a percepção é compreendida não como algo que nos acontece, mas como algo que fazemos enquanto interagimos, seja com o espaço, sujeitos ou coisas (NÖE, 2006).

A consciência da percepção-ação está densamente fundamentada no sistema nervoso sensorial (conjunto de órgãos dotados de receptores) e na propriocepção<sup>59</sup>, que possibilitam a análise dos estímulos provenientes do meio interno e externo ao corpo humano. Nesse sentido,

---

<sup>59</sup> Propriocepção ou Cinestesia, é o termo utilizado para nomear a capacidade do corpo em reconhecer a localização espacial do mesmo, sua posição e orientação, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte do corpo em relação às demais, sem utilizar a visão.

toda informação e/ou estímulo, são promotoras de ativação da percepção, do sistema nervoso simpático e parassimpático, e da motricidade. (AIRES; CONSTANZO, 2012).

Em uma compreensão para além das questões anato-fisiológica do corpo, o médico neurocientista António Damásio (2010) pondera que a consciência é um sentimento de si gerado pelo ação não-verbal, resultante da percepção concomitante das alterações orgânicas e do objeto que as provoca. Em seu livro intitulado “O Livro da Consciência: A construção do cérebro consciente”, Damásio esclarece que a consciência é evolutivamente posterior e densamente dependente das emoções e dos sentimentos, definindo a primeira como o conjunto de reações orgânicas, químicas e neurais, podendo ser observáveis e qualificáveis do ponto de vista de outro pela expressão corporal e seus reflexos (dilatação das pupilas, frequência cardiorrespiratória alterada, movimentos musculoesqueléticos, entre outros).

Por sua vez, apresenta os sentimentos enquanto resultado da percepção da mudança na paisagem corporal, entendida como consciência, não sendo observáveis e nem qualificáveis do ponto de vista do outro. Assim sendo, perceber uma emoção resulta de imagens mentais originadas de padrões neurais que promovem mudanças no corpo e no cérebro.

Desse modo, o ciclo da consciência para Damásio resultaria em: percepção de um padrão neural de primeira ordem pelo corpo → ativação de sinapses neuronais que modificam o funcionamento corporal (geração de emoções) → retroalimentação das sinapses neuronais provocadas pelas emoções que desencadeiam sentimentos → formulação de padrão neuronal de segunda ordem que identifica as diferenças entre os padrões (primeira e segunda ordem) e assim se formula a consciência pelo sistema neuro-motor.

Podemos então deferir que a consciência, sendo a diferença entre padrões neuro-motores, asseguram ao sujeito um sentido do *self* (GOFFMAN, 2018), mais complexo e de longo prazo, bem como que o circuito da consciência se potencializa a longo prazo caso ocorra estímulos repetidos ou similares, intensificando a eficácia sináptica (BYRNE, 2002).

Seja na abordagem Enativa da Cognição (NÖE, 2006)) ou na Cognição Corporificada (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2003), ambas abordagens ponderam que as características corporais determinam o tipo de percepção e, portanto, o tipo de conhecimento que podemos construir. É de este ponto que George Lakoff e Mark Johnson (2002) discorrem sobre a influência das ações e dos movimentos na edificação do conhecimento para a formação de conceitos na operacionalização das metáforas.

Para Lakoff (2008), os mapeamentos metafóricos são estruturados sistematicamente de modo apropriado, se tornando uma questão da razão e do pensamento para além da

linguagem, “já que a comunicação é baseada no mesmo sistema conceitual que usamos para pensar e agir, a linguagem é uma fonte de evidência importante de como é esse sistema” (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p. 46).

Nesse sentido, se as artes performativas podem ser compreendidas como desenhos contínuos, um cruzamento de ritmos, uma acentuação de valores em que se vai do silêncio ao grito e onde o primeiro é tão importante quanto o segundo, consideramos que o não-movimento é tão importante quanto o movimento.

Esses movimentos, provenientes dos sistemas perceptivos complexos<sup>60</sup>, impulsionam todos os fazeres-dizeres da performatividade do sujeito, visto que há muito deixou de ser apenas um simples movimento desqualificado de contexto. Nossos gestos e atitudes refletem poéticas, sejam de modo intencional ou não. Cada gesto, cada movimento, comunicam.

Nesse parâmetro, Arte, Ciência e Comunicação se entrelaçam indistintamente, visto que as características de interdisciplinaridade e transdisciplinaridade estão presentes no desenvolvimento histórico do campo da comunicação (MARICARO; JESUS, 2017; BARBERO, 2009).

Sob esse olhar, a comunicação é tida como interação e processo de troca no qual os sujeitos são, na verdade, mais que emissores e receptores, eles desempenham papéis no sentido de produzir e interpretar sentidos. Como destaca Vera França:

a comunicação compreende um processo de produção e compartilhamento de sentidos entre sujeitos interlocutores, realizado por meio de uma materialidade simbólica (da produção de discursos) e inserido em determinado contexto sobre o qual atua e do qual recebe os reflexos (FRANÇA, 2002, p.27).

Dessa forma, a comunicação se insere na esfera da experiência humana, da ação, passando a ser vista em sua dimensão social e simbólica. “A comunicação cumpre um papel de constituição e de organização – dos sujeitos; da subjetividade e da intersubjetividade; da objetividade do mundo comum e partilhado” (idem, p.40).

Neste sentido, destaca-se a mútua configuração entre indivíduo e sociedade, bem como o papel da linguagem (e de sua dimensão simbólica) nesse processo. A comunicação emerge, a partir dessa concepção, como constituidora das relações sociais. “Por esse caminho, a

---

<sup>60</sup> O Sistema Perceptivo Complexo incorpora e combinam informações a partir de distintos subsistemas dos órgãos sensores exteroceptores (os cinco sentidos), proprioceptores (músculos, juntas e ouvido interno) e o interoceptores (terminações nervosas nos órgãos viscerais). (SANTAELLA, 2004, p. 38).

comunicação deixa de ser um processo recortado e restrito, e é tomada como lugar de constituição dos fenômenos sociais, atividades organizantes da subjetividade dos homens e da objetividade do mundo” (idem, p.7).

Ao compreender o modo como a comunicação é percebida, é possível verificar que as artes performativas se constituem como produtoras de sentido, arquitetadas a partir de interações entre os sujeitos que apreendem e interpretam suas emoções e sentimentos em um contexto sociocultural sobre o qual atuam e do qual recebem reflexos.

Isso é o que John Thompson (1995) denomina de “mediatização da cultura”, que se refere à metamorfose da comunicação como forma de interação simbólica, um processo no qual outros modos de interações mediada se desenvolvem. As interações simbólicas assumem papel central da comunicação para compreender a constituição e interação das culturas e sociedades.

Na presente pesquisa de doutoramento, as configurações comunicativas (HEPP; HASABRINK, 2015) provenientes das interações simbólicas de corpos performativos na sociedade contemporânea, buscam encontrar pistas para os padrões de experienciar a realidade, perceber e projetar a própria identidade, ao fundamentar-se no conceito de mediatização enquanto análise crítica da “inter-relação entre as mudanças das mídias e comunicação, por um lado, e as mudanças da cultura e sociedade por outro” (p.76).

Para Nick Couldry e Andreas Hepp, a mediatização possui duas correntes que coexistem e muitas vezes se convergem: i) a institucionalista, que provém dos estudos do jornalismo e da comunicação política, e que compreende a mediatização como uma adaptação de diferentes campos sociais; ii) a socioconstrutivista, entendida como um processo de construção comunicativa da realidade social e cultural, na qual enfatiza a complexidade da mídia como instituição e tecnologias. (COULDRY; HEPP, 2013).

Ambas diferem em seu foco sobre como teorizar a mediatização: enquanto a tradição institucional tem, até recentemente, estado interessada principalmente na mídia tradicional de massa, cuja influência é descrita como uma lógica de mídia, a tradição socioconstrutivista está mais voltada às práticas de comunicação cotidianas – especialmente aquelas relacionadas à mídia digital e à comunicação pessoal – e enfoca a construção comunicativa em transformação da cultura e da sociedade. (HEPP, 2014, p. 47)

Destarte, a tese aqui defendida, parte da hipótese das (re)configurações das mediações corporais no tempo presente ao considerar as interações simbólicas de corpos performativos na sociedade contemporânea, que fundamenta-se na ideia de hibridização cultural proposto por García Canclini (2011), ao estar imersa na transposição de fronteiras e percebida pelo processo

transcultural, que pode evidenciar uma construção identitária (*ethos corporal*) em constante trânsito, que ao invés de ocupar um “não-lugar”, evidencia incisivamente um *locus* de comunicabilidade em um “entre-lugar” de sensibilidade e disponibilidade corporal.

### 2.1.3 Um olhar sobre as (mu)Danças das inter-ações simbólicas corporais

Uma das explicações para as grandes transformações que tiveram palco no século XX é encontrada nas reflexões de Marshall McLuhan (1989), que apontam para os efeitos da Revolução Eletroeletrônica. Não é difícil compreender que em um passado relativamente próximo, o tempo, para que uma técnica fosse apreendida e aceita pela sociedade, era de séculos, de décadas ou de anos. No entanto, atualmente, as mudanças ocorrem rapidamente, o que nos permite entender o caos atual em relação às novas descobertas e as dificuldades que as pessoas apresentam em acompanhar as transformações que se apresentam de modo tão repentino.

O antropólogo Weston La Barre (apud HALL, 2005, p. 4) justifica esse aceleração para o momento em que o homem transferiu a evolução do corpo para suas extensões e, ao fazê-lo, abreviou tremendamente o processo evolutivo. Por sua vez, Ray Kurzweil (2007) toma a lei de Moore como a matriz explicativa de toda evolução e aceleração tecnológica.

Em 1965, Gordon Earle Moore, co-fundador da *Intel Corporation* e autor da Lei de Moore (publicada na *Electronics Magazine* em um artigo de 19 de abril de 1965), realizou uma previsão que determinaria a cadência da revolução digital moderna. A partir da observação cautelosa de uma nova tendência, Moore concluiu que o poder da computação aumentaria imensamente e que seu custo relativo incidiria a um ritmo frenético.

Essa percepção, conhecida como “Lei de Moore dos Circuitos Integrados”, transformou-se na regra primeira da aceleração tecnológica e em um meio primordial para a inovação. Mesmo após mais de 50 anos, os impactos provenientes da observação de Moore são sentidos e percebidos de várias formas e em diversos setores econômicos.

Parte desse aceleração pode vir a ser compreendido sob a perspectiva de McLuhan sobre os meios de comunicação como extensão do homem, que enfatiza a paixão que o homem apresenta por qualquer tecnologia que lhe dê a sensação de ser seu reflexo. Assim, McLuhan argumenta:

Qualquer invenção ou tecnologia é uma extensão ou auto-amputação de nosso corpo, e essa extensão exige novas relações e equilíbrios entre os demais

órgãos e extensões do corpo. (...) Como extensão e aceleração da vida sensorial, todo meio afeta de um golpe o campo total dos sentidos. (MCLUHAN, 1989, p. 63).

Por intermédio da interação mediada, o corpo torna-se dependente de seus meios tal qual se a extensão tecnológica sempre tivesse sido parte constituinte dele. Todas as relações que o corpo possui, produzem determinado tipo de marca ou cicatriz. O corpo fica, em diferentes intensidades, modificado por essas inter-ações simbólicas e mediadas. O corpo adquire um novo design, novas funções, novos espaços e tempos. O corpo muda. Se transmuta.

Uma técnica não é nem boa, nem má (...), tampouco neutra (...). Não se trata de avaliar seus "impactos", mas de situar as irreversibilidades às quais um de seus usos nos levaria, de formular os projetos que explorariam as virtualidades que ela transporta e de decidir o que fazer dela. (LÉVY, 1999, p. 26)

Essas inter-ações promovidas pelas mudanças das mídias e comunicação e também pelas mudanças culturais e da sociedade, afetam o corpo de infinitas maneiras: desde o aspecto fisiológico, biológico e fenotípico, perpassando pelas relações sociais, culturais e políticas. Nas palavras de McLuhan, “o homem é perpetuamente modificado por ela [tecnologia], mas em compensação sempre encontra meios de modificá-lo” (MCLUHAN, 1989, p. 65). E enfatiza:

Toda tecnologia nova cria um ambiente que é logo considerado corrupto e degradante. Todavia, o novo transforma seu predecessor em forma de arte. (...) Qualquer extensão— seja da pele, da mão, ou do pé — afeta todo o complexo psíquico e social. (...). (idem, p. 12-18)

Na abordagem das ciências humanas, que começa a se deslocar do campo hermenêutico em direção a uma abordagem mais materialista, configura-se um modelo de cultura no qual “o objeto central é o corpo, com todas as inscrições que sofre em suas relações com o poder e os aparatos tecnológicos” (FELINTO; ANDRADE, 2005, p.84).

Para a filósofa Miriam Fischer-Geboers (2017), essa inter-relação entre tecnologia, sociedade e corpo apresentado por Erick Felinto e Vinício Andrade, anunciam uma ligação essencial com as Artes e Estética pela concepção de “*Mythants*” (Mitantes, em tradução livre), que se refere a tendência que possuímos em nos reapropriarmos da vida dando-lhe um sentido que a ultrapassa, sendo tomados por uma lógica mítica do dom e do sacrifício. “Poderíamos entender este dom ou esta faculdade “misteriosa” como uma mutação específica da humanidade: a arte como uma “exposição da exposição” - esta é a definição que nos dá Jean-

Luc Nancy – muda a exposição (da existência, do sentido) como tal.”<sup>61</sup> (FISCHER-GEBOERS, 2017, p. 216, tradução nossa).

Seja para Nancy ou para Fischer-Geboers, o corpo dançante, o corpo performativo, expressa uma “mutação” por se transformar na execução do sentido, se transforma no pensamento. O corpo se torna o incorpóreo de um sentido que não é outro senão o próprio corpo. Torna-se este o imbricamento necessário entre as configurações comunicativas proposta por Hepp e Hasebrink (2015) – enquanto um fenômeno em processo, com a concepção de *Mythants* de Fischer-Geboers (2017) – enquanto um fenômeno de construção do sujeito pelo binômio corpo-pensamento.

A transformação (processo) do corpo em pensamento se converte numa performance de sentido, se transforma em pensamento performativo.

No capítulo-ensaio *La Danse comme métaphore de la pensée* do livro *Petit Manuel d'inesthétique*, o filósofo francês Alain Badiou (1998) se detém sobre as relações entre dança e pensamento. Do pensamento quando se apresenta através da metáfora da dança e do pensamento que pode ser pensado como dança, numa referência direta à ideia de Friedrich Nietzsche sobre o pensamento como devir, como um poder ativo.

Badiou explica que o que Nietzsche observa na dança como imagem do pensamento e como realidade do corpo é o tema de uma mobilidade firmemente atada a si mesma, uma mobilidade que não se inscreve mais numa determinação exterior, mas que sem se descolar de seu próprio centro, desafia a si mesmo como se fosse a expansão de seu centro. Um revelar da urgência, força e intensidade destas conexões que ocupam o pensamento e os impulsionam a expandir seus limites para o ambiente em torno.

A dança corresponde à ideia nietzscheana do pensamento como devir ou como potência ativa. Cada gesto, cada traço da dança deve se apresentar, não como uma consequência, mas como aquilo que revela a própria fonte ou recurso da mobilidade. Para Nietzsche, o pensamento não acontece fora de onde ele se dá, o pensamento é efetivo no seu lugar, aquilo que se intensifica sobre ele mesmo, ou ainda o movimento de sua própria intensidade.

Mas esse devir é aquele que revela uma interioridade afirmativa *única*. O movimento não é só um deslocamento ou uma transformação, ele é um traço que atravessa e sustenta a unicidade eterna de uma afirmação. (BADIOU,

---

<sup>61</sup> Do original: On pourrait entendre ce don ou cette faculté « mythante » comme une mutation spécifique de l'humanité: l'art comme « exposition de l'exposition » – c'est la définition que Jean-Luc Nancy nous donne – mute l'exposition (de l'existence, du sens) comme telle.

1998, p. 82 – tradução nossa)<sup>62</sup>

Em consonância com o pensamento de Badiou, Suely Rolnik se refere de maneira muito próxima ao trabalho intelectual, sobre a proximidade do trânsito entre conceitos, corpo e marca:

se a marca coloca uma exigência de trabalho que consiste na criação de um corpo que a existencialize, o pensamento é uma das práticas onde se dá esta corporificação. O pensamento é uma espécie de cartografia conceitual cuja matéria-prima são as marcas e que funciona como universo de referência dos modos de existência que vamos criando, figuras de um devir. (ROLNIK, 1993, p. 4).

Nietzsche denomina o corpo de “Grande Razão” em *Assim Falou Zaratustra* (“Dos desprezadores do corpo”). O que é essa grande razão? “O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor” (NIETZSCHE, 2011, p. 35). Negação de qualquer coisa além, da metafísica e da separação cartesiana entre espírito e corpo: “Eu sou corpo, por inteiro corpo e nada mais” (idem, p. 34-35).

Tudo é o corpo.

É possível também observarmos concepções ou perspectivas que demonstram interpretações mais dinâmicas do corpo, que o representam como um fenômeno ativo e em constante devir. Tais perspectivas entendem que qualquer identidade a ele imputada será temporária e precária, pois nenhum conceito pode dar conta do corpo devido a sua tamanha complexidade e movimento.

A concepção nietzscheana acerca do corpo propõe sua compreensão através de um olhar imanente e processual. A partir dessa perspectiva, o corpo pode ser entendido não de forma isolada, independente do mundo ou como objeto intruso e inferior em meio a outros objetos, mas como constituinte do mundo. Para Nietzsche, o mundo é resultado de uma pluralidade de forças que atualizam os eventos e as coisas através de permanentes conflitos e embates entre essas próprias forças. O corpo é também resultado desses embates, portanto ele também é o próprio mundo e não pode ser entendido separado dele.

A visão que Nietzsche oferece, reposiciona o corpo como integrante e criador do mundo.

---

<sup>62</sup> Do original: Mais ce devenir est tel que s’y délivre une intériorité affirmative *unique*. Le mouvement n’est pas un déplacement, ou une transformation, il est un tracé que traverse et soutient l’unicité éternelle d’une affirmation.

Essa proposta implica considerá-lo como multiplicidade de forças, de vontades, necessidades que surgem e criam-se, possibilitando o contínuo devir da vida. No discurso nietzscheano, o corpo é sempre relação de forças em conflito; conflito esse que lhe confere o caráter de movimento, dinamismo e diversidade criativa. Isso faz com que ele seja espontâneo, imprevisível, cujas ações são intempestivas e instantâneas. O seu devir criativo está continuamente articulado com o momento presente e com sua vontade singular.

O corpo não é um invólucro ou um meio com a finalidade de separar o que lhe é “externo” do que lhe é “interno”, ele constitui-se pelas próprias forças em conflito e com isso não há nada que o determine, nenhum substrato que o faça permanente como um Eu essencial. Ele é movimento e se transforma continuamente, articulado e inseparável de todas as coisas.

Para a filosofia nietzscheana o corpo é dinâmico, múltiplo e, dessa maneira, qualquer representação que o considere idêntico ou diverso de algo será apenas uma caracterização provisória a ser superada pelo próprio corpo. Segundo ele, “há mais razão em teu corpo do que na tua melhor sabedoria. E quem sabe por que teu corpo necessita justamente de tua melhor sabedoria?” (NIETZSCHE, 2011, p. 35).

Assinalando que o corpo e conseqüentemente a dança (corpo em movimento), distante de uma posição de completa passividade, da mesma forma que recebe também cria interpretações, códigos e significados. Atendendo a diferentes interesses o corpo poderá conceber-se de diversas formas.

O corpo é múltiplo e constituído por um dinamismo de forças conflitantes, indirigíveis e inapreensíveis, ele é vontade de potência e ele é alteração. Embora façamos uso de uma diversidade de signos para nos comunicarmos, para representarmos a realidade em que vivemos os signos não conseguem exprimir as características plurais da vida ou do corpo e não traduzem suas multiplicidades.

Desse modo, qualquer concepção do corpo é temporária, provisória e passada. Como considera Antonin Artaud, “Uma coisa nomeada é uma coisa morta, e ela está morta por que ela está separada”<sup>63</sup> (ARTAUD, 1979 apud GREINER, 2005, p. 36).

Há então nesta prática de pensamento a possibilidade de assumir vários corpos. Como então inaugurar a reflexão sobre a prática do movimento, revelar um único instante desta rede de forças que busca ininterruptamente conexões que possam suportar a intensificação da percepção sobre este corpo, em seu movimento?

---

<sup>63</sup> Do original: Une chose nommée est une chose morte, et elle est morte parce qu' elle est séparée.

Para isso é preciso, como sublinha Merleau-Ponty (1994), uma relação com o ser que se faça do interior do Ser, o que implica que o Ser não seja mais pensado como pura positividade, que não seja mais posto como um grande objeto, mas visto como tendo, ao contrário, uma interioridade própria, aberto ou iniciado do interior.

Essa ideia parte dos modos de pensar o corpo que se fortaleceram com a fenomenologia do século XX, que clareia a conexão entre corpo, ação e percepção. Segundo o filósofo Merleau-Ponty, ser corpo é estar atado a um mundo, é ser no espaço e "a espacialidade do corpo é o desdobramento de seu ser de corpo, a maneira pela qual ele se realiza como corpo" (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 206), sendo assim é possível afirmar que é social, cultural e historicamente construído enquanto um conjunto de informações em permanente comunicação com o meio, pois possuiu significações vivas que se transformam nas relações.

Esse corpo fenomenal arrasta consigo os fios intencionais que o ligam ao ambiente e revela-se como sujeito que percebe o mundo e é por ele percebido na medida em que habita o tempo e o espaço ao mover-se, torna-se "a textura comum de todos os objetos" (Idem, p. 315), ou ainda, a significação abstrata das experiências que permeiam momentos de um todo único, porque o corpo é justamente um sistema inacabado de equivalências e de transposições intersensoriais.

É nessa relação do sujeito com o mundo que as interfaces não são apenas superfícies, mas volumes espacializados de corpos que se compreendem sem necessitar de traduções.

Por meio de trocas sensíveis de informação, o diálogo entre os indivíduos ocorre no e pelos corpos, através de experiências, reconfigurando o espaço de forma heterogênea, pois as particularidades corporais de cada indivíduo e sua situação no mundo revelam que o "espaço não é mais esse meio das coisas simultâneas que um observador absoluto poderia dominar, igualmente próximo de todas elas, sem ponto de vista, sem corpo, sem situação espacial, em suma, por inteligência (...)" (Idem, p. 506).

É esse corpo que se permite mover através das relações e que comunica através de olhares, gestos, falas, emoções, que configura a dança, a performance, enquanto um corpo comunicador compreendido enquanto obra de arte e experiência. A partir disso a performatividade de corpos dançantes é compreendida como móvel em suas significações e, portanto, configurada em experiências inter-relacionais. As diversas nuances de corpo delineiam seu momento presente e seu(s) significado(s), nesse sentido, tanto observador quanto o performer, com suas particularidades, partilham da criação de uma performance singular com (in)formações em constante movimento.

Martins Heidegger (2010) afirma que "todas as coisas da Terra, ela própria no todo, deságuam numa harmonia de trocas mútuas, mas este desaguar não é nenhum confundir. Aqui deságua a correnteza do delimitar que repousa em si mesma, que delimita a cada um que se faz presente em sua presença" (HEIDEGGER, 2010, p. 117). Esse movimento de trocas mútuas entre os corpos é que delineiam performances dançantes, são corpos singulares que nas inter-relações configuram lógicas singulares e momentâneas na criação performativa.

As performances dançantes que aqui se delineiam, se fazem presente em caráter operante, em movimento, a partir de autorreferência humanas, de suas vivências enquanto indivíduos sociais, que portam histórias singulares, vivem em determinadas sociedades, sob uma cultura e tempos distintos; fatores esses que o constituem enquanto sujeito atuante em seu meio e é por ele transformando, e que transbordam no espaço de suas performances.

Embora haja singularidades, as performances possuem configurações de caráter permanente, "não é nenhum permanecer encoberto rígido e uniforme. Mas ele se desdobra numa inesgotável abundância de modos simples e figuras"(idem, p. 117), traços que a definem como obra de arte, que delineiam seu estar-no-mundo e que a permitem ao mesmo tempo repousar (HEIDEGGER, 2010) e incluir a elas movimento, através da atuação dos que se disponibilizam a trocar informações, a compartilhar o momento presente, a vivenciar e (re)organizar, a seu modo, a escrita performativa de seus corpos.

Uma vivência que se faz fonte da criação artística, possibilitando o entrelaçamento de informações de modo que essa linguagem não verbal seja sempre (re)escrita e transformada, não apenas em estado de existência, porém em acontecimento. Um multiperspectivismo que revela um antagonismo na obra, pois ao mesmo tempo que se mantém, permite um metamorfosear de organizações, informações, sensações.

"Do mesmo modo que uma obra não pode ser sem ser criada, tão essencialmente ela precisa dos que a criam, do mesmo modo o próprio criado não pode continuar sendo sem os que a desvelam" (idem, p. 169). É esse caráter móvel da obra que convida a uma relação intrínseca entre os sujeitos que a compõe enquanto obra. E, dessa maneira, o público se aproxima das danças na medida em que as experienciam e que as apreendem de modo uno, quando se aproximam da mobilidade que compõem as obras, as quais se voltam para ele de outra maneira, ou seja, na medida que a reflexão se abre para cada sendo singular.

Pensar na mobilidade da obra, também é pensar na mobilidade dos corpos que se aproximam dela, nos modos que esses corpos veem e se relacionam com ela. Não se deveria, portanto, deixar de lado o pressuposto de que o que parece habitual aos corpos nada mais é do

que um longo período de tempo que tornou o in-habitual agora habitual e, nesse sentido o modo como esses corpos estão em relação é organizado em tempo presente e em constante transformação.

Se “o erguer-se seguro torna visível o invisível espaço do ar” (idem, p. 103), então esse espaço é permeado pela transformação, delineada pela particularidade dos indivíduos. É esse espaço heterogêneo, em organização e em informação, que constitui danças as quais por um lado o representar se insere a partir de restrições pré-postas a elas, por outro o perceptível é móvel e correlacionado, entrelaçado, com as experiências dos indivíduos.

É preciso afirmar o caráter transitório e processual das representações do corpo e da dança, a fim de que sua compreensão não se fixe em conceitos cristalizados e interessados na manutenção e estagnação de criações que são sociais como as identidades e as diferenças corporais.

Há taxas diferentes de coerência, incluindo, por exemplo, a comunicação de estados e nexos de sentido que modificam o corpo. Esses processos têm lugar no tempo real de mudanças que ainda estão por vir, no ambiente, no sistema sensorio-motor e nervoso. Quem dá início ao processo é o sentido do movimento. É o movimento que faz do corpo um corpomídia (GREINER, 2005, p. 133).

Para Nietzsche (2002), o pensar é como um movimento do corpo.

Para Helena Katz (2005), quando o corpo em seu relacionamento com o movimento consegue construir um pensamento, este corpo dança. Ou seja, o que em mim dança está pensando, e, pensando em diversas modalidades, de acordo com sua organização interna e o relacionamento com o espaço-tempo histórico. E as produções histórico-culturais revelam-se como expressões de pensamentos, como forma de apreensão do mundo, compreensão por sentimentos e elaboração de concretudes artísticas.

## 2.2 IMPLICAÇÕES SOCIOCULTURAIS PARA A CONSTITUIÇÃO DO *YAMATO DAMASHII* CONTEMPORÂNEO

Como uma possibilidade de compreensão sobre a constituição desses co(por)nexões mediáticas e as configurações comunicacionais corporais de uma sociedade, apresento como recorte a perspectiva e influência do shogunato para o desenvolvimento do *Nohgaku*, bem como

a inter-relação entre os códigos que regulamentam as relações entre os *samurais*, que ficaram conhecidas como 武士道 (*Bushidō* – o caminho ético do guerreiro) ou o código de moral e conduta dos samurais, com os 21 tratados sobre o *Nohgaku* escritos por Zaemi (escritos aproximadamente entre 1400 e 1432), sendo o *Bushidō* e os 21 tratados, regidos pela sabedoria e serenidade do budismo e confucionismo.

Embora o termo *Bushidō* tenha se esvanecido ao longo do século XIX, suas virtudes e princípios seguem vívidas no cotidiano da sociedade japonesa, bem como os princípios estéticos que foram aprofundados pelo *Nohgaku* e disseminados na cultura japonesa e refletidas como um comportamento para as sociedades ocidentais. Mais do que refletir sobre os aspectos políticos, objetivo estabelecer aproximações que de certa forma, apontam para uma possível lógica de ser do 大和魂 (*Yamato Damashii* – espírito japonês) contemporâneo.

O significado da expressão 大和魂 (*Yamato Damashii* – espírito japonês) sofreu muitas distorções e interpretações no decorrer da história, vindo a ser utilizada durante a Segunda Guerra Mundial com uma conotação nacionalista que deturpava a sua concepção original. Segundo o dicionário 小学館 *Reikai Gakushu Kanji* (*Shogakukan Reikai Gakushu Kanji*, 2004, p. 255), 大和魂 é apresentado como 日本民族がもっているとされる特有の気性や精神 (*Nihon no minzoku ga motte iruto sareru tokuyū no kishyō ya seishin* – temperamento e espírito únicos que dizem ter o povo japonês). Ou ainda, pode vir a ser compreendido como a mentalidade própria do povo japonês e como o caráter que valoriza a retidão, a bravura e a integridade.

Segundo estudiosos como Sonoda Hidehiro (1990), Nagai Michio (1985) e Marius Jansen (1989), exemplos da palavra *Yamato Damashii* podem ser encontrados em obras do Período Heian (平安時代 – *Heian jidai* – 794 a 1185~1192)<sup>64</sup>, possuindo acepções aprofundadas e remontando a uma expressão muito antiga. Dentre as obras literárias, destaca-se *Genji Monogatari*, especificamente no tomo 21, cujo capítulo intitulado *Omote* (Donzela) expressa o *Yamato Damashii* enquanto uma sabedoria prática que provém de estudos e que seja útil à sociedade, em outras palavras, *Yamato Damashii* pode ser compreendido como a capacidade de adaptar e aplicar adequadamente uma teoria na prática.

---

<sup>64</sup> Período pertencente à Era Clássica denominada *Kodai*, que perdurou do século IV ao século XII.

Ao final do século IX do período da Dinastia Tang<sup>65</sup>, com o decréscimo da influência chinesa sobre a cultura japonesa, floresce uma nova cultura adaptada à vida e ao estilo japonês, com valorização à natureza e à espiritualidade (Shintoísmo vs. Budismo), em oposição aos valores culturais de nações estrangeiras. Porém, é na transição da Era Clássica para a Idade Média Japonesa que, marcada por diversos conflitos bélicos e por instabilidades político-sociais, nasce a classe dos samurais e os primórdios do *Nohgaku*, e com isso, passa-se a fomentar o termo *Yamato Damashii* e *Nihonjinron* com o intuito apoiar e difundir os conceitos de honra, moral, lealdade e senso coletivo.

Esses conceitos deram origem ao que, mais tarde no Período Tokugawa (1603-1868), veio a ser denominado *Bushidō*, enquanto o código ético (de conduta) dos samurais de influência confucionista. Segundo Sonoda Hinohiro (1990), este código era transmitido pela oralidade para garantir a interpretação e o regramento ético foi essencial para a inclusão e realocação social dos samurais durante o declínio do shogunato, ocorrida no final do Período Tokugawa, durante a abertura dos portos japoneses, marcando o fim de um longo período de isolamento do país.

“Como os iniciadores do Renascimento italiano, tivemos que resolver o duplo problema de restaurar o antigo e, ao mesmo tempo, absorver o novo.”<sup>66</sup> (OKAKURA, 1905, p.70 – tradução nossa). Ao conviver ainda com o sistema feudal, sem desenvolvimento científico necessário para criar e manter um parque tecnológico e industrial diante da estrutura política, econômica e relacional com os países e estados modernos, o investimento na educação foi a principal chave para superar rapidamente a defasagem, absorver a ciência ocidental e a criação de outra identidade nacional aos diversos povos que passaram a viver no arquipélago (OKAKURA, 1903).

A Restauração Meiji foi direcionada para objetivos amplos: dismantlar o sistema feudal de governo *bakuhau* e substituí-lo por um sistema parlamentar (democracia liberal, constitucionalismo); para forjar a unidade entre o povo japonês com base no consentimento público; e para formar um estado-nação moderno e unificado. As mudanças que buscava eram nada menos que revolucionárias. Levantar a rígida política nacional de reclusão e promover o contato com o mundo exterior; se transformar o seu tradicionalismo fechado em uma sociedade aberta de

---

<sup>65</sup> A Dinastia Tang (em chinês: 唐朝 - 618-906 d.C) foi uma dinastia chinesa fundada pelo oficial Li Yuan. A Dinastia Tang é considerada a época de ouro da China medieval, visto que consolidou as práticas da breve Dinastia Sui, que aplicou uma profunda reforma institucional inspirada em Confúcio. Fundou bibliotecas e universidades para o funcionalismo, centralizou a administração e simplificou a estrutura local, para homogeneizar o serviço civil e facilitar o controle do governo imperial.

<sup>66</sup> Like the initiators of the Italian Renaissance, we had to solve the double problem of restoring the old while absorbing the new

cidadãos iguais onde as fileiras prescritas não mais prevalecem - essas foram metas que colocaram o Japão no caminho da modernização a partir de uma visão totalmente alheia ao passado da nação, um caminho que leva à formação de um moderno Estado. (KIYOKO, IN NAGAI, 1985, p. 159, tradução nossa)<sup>67</sup>.

Em meio a intensa restauração para transformar-se em um país monárquico constitucional parlamentar, a queda do shogunato fez evanescer tanto a classe dos samurais e dos artistas de *Nohgaku*, que até então, possuíam o mesmo status social dos samurais. Enquanto o *Nohgaku* se reestabelece ao novo momento do país, vindo a ser reconhecido pela UNESCO como Patrimônio Cultural da Humanidade (Bens Instangíveis) em 2001 e foi inscrita na lista de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade em 2008, a classe dos samurais é abolida, todavia com o advento do século XX, o *Bushidō* adquire uma nova função social e passa a ser um instrumento de normatização da ética e dos costumes japoneses (NITOBE, 2005).

A investida no processo de modernização e abertura à ocidentalização, porém sem abandonar completamente as raízes culturais nipônicas, fomentou a inserção da ciência ocidental para o desenvolvimento da indústria nacional e a adoção de vocábulos estrangeiros, especialmente o inglês, para expressar valores e ideias incomuns e inexistentes no vocabulário japonês.

As ideias e atitudes tradicionais continuaram imperturbáveis para dominar o pensamento nacional, apesar dos notáveis avanços científicos e tecnológicos que foram feitos. Muitas das ideias antigas foram, na verdade, reformadas para atender às necessidades da nação. E isso foi feito de maneira mais eficaz, talvez, na moldagem de um novo nacionalismo que os líderes sentiram que devia estar à altura da tarefa de enfrentar o surgimento do nacionalismo mundial do século XIX. (YANAGA, 1964, p.3 – tradução nossa)<sup>68</sup>.

O *Bushidō*, como um código de ética, originalmente desenvolvido para atender aos rígidos requisitos de treinamento e disciplina do samurai na sociedade feudal, representava uma síntese que consistia em preceitos morais derivados do budismo, particularmente do zen-

---

<sup>67</sup> No original: The Meiji Restoration was directed toward broad objectives: to dismantle the *bakuhau* feudal system of government and replace it with a parliamentary system (liberal democracy, constitutionalism); to forge unity among the Japanese people based on public consent; and to form a modern, unified nation-state. The changes it sought were nothing less than revolutionary. To lift the strict national seclusion policy and foster contact with the outside world; if transform its closed traditionalism into an open society of equal citizens where prescribed ranks no longer prevailed – these were goals that set Japan on the path to modernization based on a vision totally removed from the nation's past, a path leading to the formation of a modern state.

<sup>68</sup> Traditional ideas and attitudes continued undisturbed to dominate the national thinking in spite of the remarkable scientific and technological advances which were made. Many of the old ideas were actually refurbished to serve the needs of the nation. And this was done most effectively perhaps in the molding of a new nationalism which the leaders felt must be equal to the task of coping with me surging nationalism of the nineteenth century world.

budismo, do confucionismo e do shintoísmo. Esse código de ética enfatizava a justiça, a coragem, a benevolência, a polidez, a honestidade, a honra e a lealdade como as principais virtudes dos samurais.

As virtudes éticas dos samurais, conforme entendido na ética confucionista, foi desenvolvido sob o *Bushidō* até o seu ponto mais elevado, pois se tornou uma norma de conduta para a classe guerreira que fez do sacrifício supremo um sentimento de grandeza pessoal, refletido nas relações interpessoais durante o feudalismo e mantidas perante o sentimento de patriotismo e comunidade em tempos atuais, podendo ser percebida em diferentes escalas sociais e no código de etiqueta cultural.

Isso se torna justificável, por que segundo Nagai (1985), o movimento do *Nihonjinron* tornou efetivo a crença de que todos os japoneses descendem da 天照大神 (*Amaterasu ōmikami* – Deusa Amaterasu) também conhecida como 大日靈貴神 (*Ōhirume no muchi no kami* – Grandiosa deusa Augusta que ilumina o céu), uma das divindades japonesas mais importantes do panteão shintoísta – até o atual imperador. A expressão empática que melhor simboliza a relação entre divindades e humanos é o 親子 (*oyako* – pais e filhos), como um dos valores pertencentes à relação mítica entre os deuses e a família imperial.

Essa relação está registrado na obra intitulada 古事記 (*Kojiki ou Furukotofumi*), considerada a obra mais antiga sobre a história do Japão, escrita em 712, na qual se pondera sobre o mito de origem do Japão e os reinos dos primeiros imperadores, desde o lendário 神武天皇 (*Jinmu Tennō* - 660-585 a.C.) até a imperatriz Suiko 推古天皇 (592-628 d.C.). Nos capítulos dessas obras que recontam a mitologia japonesa, a estrutura do panteão de divindades é associada à estrutura da sociedade primitiva: a relação dos principais clãs com a família imperial é tida como resultado das relações estabelecidas entre os seus respectivos ancestrais.

Assim sendo, o papel do shintoísmo, enquanto uma religião nativa japonesa<sup>69</sup>, contribuiu para a defesa do crescimento do país mantendo as bases culturais que julgavam necessárias e relevantes enquanto patrimônio imaterial, visto que é nele que se encontra a expressão primordial de um sistema de valores que se mantêm ainda na atualidade, que pode

---

<sup>69</sup> Segundo Elisa Sasaki (2011, p. 06-07): “Atualmente, podemos considerar o Xintoísmo como um sistema religioso com quatro formas principais (Hori, 1981: 29). [1] O Xintoísmo da família imperial 皇室神道 (*kōshitsushintō*) (...). [2] O Xintoísmo de santuários 神社神道 (*jinja shintō*) (...). [3] O Xintoísmo enquanto seita 教派神道 (*kyōha shintō*) (...). [4] E o Xintoísmo popular 民間神道 (*minkan shintō*) – é caracterizado não apenas pelo sistema de crenças mais geral, mas também pela importância dos rituais e festivais 祭り (*matsuri*) realizados em nome dos 神 *kami* (divindades).

ser considerado como uma matriz cultural, receptiva a elementos estrangeiros, aceitando-os e assimilando-os, refletindo uma alta capacidade de mimetismo ao diferente pela população em geral.

Se podemos compreender e assimilar o conceito de *Yamato Damashii* enquanto “adaptação”, verificaremos a seguir como as principais virtudes do *Bushidō* e os 21 tratados do *Nohgaku* nutriram as bases do *Yamato Damashii* para se fortalecer enquanto fundamento e conceito que passou pelo processo de adaptabilidade das implicações socioculturais para a constituição do *Yamato Damashii* contemporâneo.

### 2.2.1 (Re)configurações singulares: as virtudes constituintes do *Yamato Damashii*

A restauração Meiji (1868) pode ser célebre como um marco da reorganização sociopolítica e cultural do Japão, assim como também pelo momento em que a classe guerreira dos samurais se torna abolida para se inscrever no imaginário e na identidade cultural do cidadão japonês. Através da reorganização de forças no cenário internacional, advinda pela abertura do país ao mundo, condenou o país a se reestruturar em todos seus aspectos para não sucumbir diante das nações modernas ocidentais.

Esse processo desafiou os governantes a prospectarem e realizarem o projeto de um novo estado nação para se tornarem internacionalmente competitivos com uma identidade singular, conjugada com a missão de unificar seu povo sem perder os seus traços identitários originais. No entanto, qual seria essa identidade singular a ser projetada?

Pautada na justificativa central de valorizar os componentes tradicionais com a destreza de unificar, sensibilizar e mobilizar os cidadãos em torno de uma imagem *mythant* (FISCHER-GEBOERS, 2017), ou seja, seguindo a expressão advinda do latim de *mutatis mutandis* (mudar aquilo que necessita ser mudado). Segundo Célia Sakudai (2007), a figura do imperador foi a primeira a ser pensada, porém não conferia humanidade ao projeto, já que sua imagem estava relacionada ao divino (relação *oyako* – pais e filhos). Assim a figura do samurai passou a ser central, mesmo com sua extinção na estrutura social.

Em torno dessa figura iniciou-se a construção a romântica de um imaginário sociocultural em torno do samurai enquanto símbolo de coragem e lealdade de um povo coeso e unido, suprimindo diversos outros componente simbólicos atrelados à imagem do samurai constituída durante séculos. Esse imaginário positivista auxiliou na difusão do *Bushidō*, não

apenas para o mundo, mas também internamente, passando a ser incorporada como um ideal comportamental social. Se a relação *oyako* era e é uma crença aplicada à genealogia dos imperadores, a relação dos cidadãos comuns passou a ser contextualizada pela filiação aos samurais, ligadas pelos princípios éticos de nacionalismo, integridade, lealdade, perseverança e retidão.

Com condições socioculturais favoráveis (mesmo com diversos conflitos internos entre o governo e grupos minoritários), a restauração Meiji edificou uma nova tradição, iniciando uma outra geração do *Yamato Damashii* e do *Nihonjinron*, marcada pelo revigoramento das tradições pertencentes ao período do shogunato pela sua invenção ou reinterpretação com a inserção de alguns valores ocidentais vigentes, com o intuito de beneficiar o nascimento de novas concepções nacionalistas. Podemos aproximar esse movimento ao termo “Tradição Inventada” de Eric Hobsbawn (2008). Esse termo

É utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – as vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez. (HOBSBAWN, 2008, p. 9)

Os sacrifícios e renúncias realizadas pela sociedade em prol de um projeto de nação que emergia, foram decisórias para engendrar a imagem de uma nação fortalecida que despertava “o ‘espírito’ guerreiro adormecido no país desde o século XVII” (SAKURAI, 2007, p. 330). Uma das frentes para esta estruturação ocorreu marcadamente pela (re)educação dos corpos em termos físicos e mentais, pela inserção de artes marciais e culturais, “essas artes completavam os ensinamentos das aulas de moral e cívica nas escolas, orientando os jovens sobre o caminho e a disciplina com nítida inspiração samurai” (ibidem).

Nesse contexto, a figura do samurai compreende duas dimensões essenciais para o processo educacional dos corpos: a ética e a estética, nas quais as artes constroem uma relação simbiótica de sentido e significado com o imaginário social, transformando o corpo secular do samurai em uma metáfora para o corpo da sociedade japonesa na contemporaneidade.

A resemantização produzida pela restauração Meiji, gerou uma fissura nos corpos, onde de um lado figura-se a morte da identidade social do samurai, mas legitima-se, de outro lado, a proeminente referência simbólica do corpo samurai para a cultura nipônica. Stuart Hall observa que

A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu “trabalho produtivo”. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse “desvio através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar. (HALL, 2003, p.43).

Nesse aspecto, enquanto se rompe com a imaginação de hegemonia cultural, propõem-se que a cultura emerge como espaço de combinação de processos de ressignificação, ancorada nas estratégias dos “fazedores” (CERTEAU, 1994) que, ao provocarem desvios das tradições, implicam o surgimento de outros sujeitos por intermédio da reconfiguração dos sentidos e hibridização ampla ou restrita das identidades.

Durante a Segunda Guerra Mundial, o *Yamato Damashii* revelou-se com muita propriedade pela figura do 神風 (*kamikaze* – deus do vento ou vento divino). Fundados nos princípios do nacionalismo, os *kamikazes* representavam a expressão máxima desse *Yamato Damashii* revisitado durante a reestruturação Meiji ao desprezarem a morte enquanto um sacrifício de honra em prol do benefício do país.

O termo *Bushidō* foi largamente popularizado e difundido na sociedade internacional pela obra “*Bushido – The Soul of Japan*”, escrito por Nitobe Inazo<sup>70</sup> com influência da cavalaria Britânica e publicado em 1900 nos Estados Unidos, sendo traduzido para diversos idiomas, inclusive para o japonês, auxiliando na inserção do Japão e dos japoneses em cenário internacional e popularizando o *Bushidō* internamente no país.

Bushidō, então, é o código de princípios morais a que os cavaleiros eram exigidos ou instruídos a observar. Não é um código escrito; no melhor, consiste de umas poucas máximas transmitidas de boca em boca ou vindo da pena de algum guerreiro ou sábio bem conhecido. Com mais frequência, é um código não preferido e não escrito, possuindo muito mais a sanção poderosa de feitos verdadeiros, e de uma lei escrita nas tábuas carnis do coração. Foi instruída não na criação de um cérebro, embora capaz, ou na vida de um só personagem, embora renomado. Foi um crescimento orgânico de décadas e séculos de carreira militar. (NITOBÉ, 2005, p.11)

---

<sup>70</sup> Nitobe Inazo (1862-1933) nasceu no final do período Edo, como um samurai de baixa patente. Ele frequentou o *Sapporo Agricultural College*, tornou-se cristão e mais tarde estudou na *Johns Hopkins University* nos Estados Unidos e em outras universidades na Alemanha. Depois de se formar na *Halle University* na Alemanha, Nitobe ensinou agricultura na *Sapporo Agricultural College* e políticas coloniais na *Tokyo Imperial University*, e se tornou diretor da *Daiichi Koto Gakko*. Também trabalhou como consultor técnico do governo colonial japonês em *Taiwan* e, mais tarde, tornou-se subsecretário-geral da Liga das Nações.

No período pré-guerra da Segunda Guerra Mundial, Nitobe desempenhou um papel importante como intelectual no Japão, por promover debates sobre o nacionalismo e a ocidentalização com as suas obras, especialmente em “*Bushido – The Soul of Japan*”, pois nele percebeu que o *Bushidō* tradicional não poderia existir isoladamente em uma sociedade moderna, na qual a base social da classe samurai havia desaparecido. Além disso, embora tenha se tornado notório como o autor da obra “*Bushido – The Soul of Japan*”, suas experiências no ocidente o fizeram compreender que o individualismo ocidental era um valor moderno que deveria se estabelecer no Japão. Tendo se graduado em economia e como professor da *Tokyo Imperial University*, apoiou as teorias econômicas de Adam Smith e, enquanto convertido ao cristianismo, a remodelação do termo *Bushidō* já portava por demais a tendência ao hibridismo cultural.

Durante o período pós-guerra, a energia do *Yamato Damashii*, já fortemente influenciado pelos princípios revisitados do *Bushidō*, foi canalizada para a indústria, onde o espírito samurai contribuiria decisivamente para o desenvolvimento do Toyotismo<sup>71</sup>, considerado um subproduto da ética do *Bushidō*.

Assim sendo, dentre o universo de princípios que regiam o *Bushidō* originalmente, em seu processo de reestruturação, Nitobe (2005) estabeleceu 07 (sete) códigos de conduta como base para a formação de caráter da sociedade japonesa moderna, conforme segue:

- 正義 (Seigi) – Justiça, Retidão e Honestidade: Essa é considerada a primeira virtude, a mais fundamental. Reflete o modo de pensar, decidir e se comportar de acordo com a razão, sem hesitar. Também é semelhante ao conceito de altruísmo, visto que justiça, retidão e honestidade são normalmente compreendidas como o antônimo de busca de benefício pessoal. Como o mesmo ideograma chinês é usado para esta virtude na escrita japonesa, o conceito de justiça, retidão e honestidade também está vinculado ao conceito de justiça social. Para Nitobe (2005), a justa medida desse comportamento é alcançada pelo autoconhecimento que o projetará a virtude da prudência, do autocontrole.

---

<sup>71</sup> O Toyotismo é um sistema de produção baseado na fabricação sob demanda, desenvolvido entre 1948 e 1975 nas fábricas da montadora japonesa de automóveis Toyota, da qual herdou o nome. Esse sistema foi idealizado pelos engenheiros Ohno Taiichi (1912-1990), Shingo Shingo (1909-1990) e Eiji Toyoda (1913-2013), com o objetivo de eliminar o desperdício durante o processo e, principalmente, evitar a acumulação de mercadorias no estoque. O método ficou conhecido e passou a ser usado em diversos países a partir das décadas de 1960 e 1970, com o aumento do consumo, somado ao surgimento do neoliberalismo e as influências da globalização

- 勇 (Yū) – Coragem: A segunda virtude porta o significado do espírito de ousadia e atitude, é definida como fazer o que é correto em face do perigo. No *Bushidō*, o conceito de que a ação correta fala mais alto que palavras é altamente valorizado. Nitobe (2005) comenta que no período moderno, o espírito que mantém a ação é mais importante do que a própria ação e o espírito não deve ser direcionado para o exterior, mas para o interior de cada sujeito, a fim de que a pessoa possa desenvolver o controle pessoal. Nitobe então denomina essa virtude de “coragem moral”, no qual a verdadeira bravura é “a convicção interior e a vontade de suportar qualquer adversidade para cumpri-la” (Nitobe 1982, p.61). Embora também haja a denominada “coragem imprudente” – 著湯 (*Choyū* – temeridade; imprudência; pessoa temerária; pessoa arrojada), o verdadeiro samurai é aquele que conhece o *pathos* das coisas, tem benevolência e “cuja aparência é calma e amável e que não se incomoda com os outros, mas que, uma vez que ocorre uma emergência, tem um poder inviolável” (NITOBÉ, 1982, p.59).
- 仁 (Jin) – Benevolência: A terceira virtude é a benevolência e abrange os conceitos de amor, simpatia e piedade pelos outros e é reconhecida como o mais elevado de todos os atributos da alma humana, por estar relacionada à empatia. Segundo Nitobe (1970), para que as pessoas vivam e cooperem, deve haver um sentimento de benevolência que conecta as pessoas. Como o senso de benevolência parte do princípio do 同情 (*Dōjō* – simpatia; compaixão), “a característica do código Samurai é entender o princípio de ‘mono no aware’ - pathos das coisas.” (NITOBÉ, 1970, p. 331). Este é um espírito que foi mantido na sociedade japonesa durante o período Meiji e que ainda sobrevive na contemporaneidade.
- 礼 (Rei) – Polidez: A quarta virtude é definida como consideração respeitosa pelos sentimentos dos outros e há dois tipos de relações: vertical e horizontal. A relação vertical é aquela entre um indivíduo e algo superior a si mesma em mente (espiritualidade, crenças, valores) e a relação horizontal é entre pessoas, onde Nitobe (1970) denomina o desejo humano de coexistência de “sociabilidade”, na qual a verdadeira polidez é o sentimento sincero de respeito por outros. Nitobe criticou o formalismo japonês que tende a usar diferentes níveis de polidez corporal, gestual e linguístico com base no status ou riqueza dos outros e contrapõe com a polidez ocidental,

que não são rígidos quanto à forma, mas mostram polidez sincera não apenas com os superiores, mas também com os inferiores (NITOBÉ, 1970, p.97). Tratar os outros com dignidade e respeitar as regras da família, bem como as leis da nação, também pode ser uma expressão de dessa virtude (NITOBÉ, 2005). Sua tônica consiste em ser sensível e cuidar dos outros, ou seja, a ênfase está na reciprocidade no ato de respeitar, com polidez e sinceridade, as ações cotidianas, seja individualmente ou em sociedade, visto que a polidez afeta as pessoas e o moral da sociedade. A polidez não está em um nível superficial, mas em um nível mais profundo, para se manter a harmonia nas relações.

- 誠 (Makoto) – Honestidade, sinceridade: A quinta virtude relaciona-se com o senso de veracidade ou sinceridade. O ideograma 誠 pode ser traduzido como verdade, realidade, fato, fé; fidelidade, honestidade, pureza, segurança. Qualidades que se estimam ser adotadas em todos os momentos cotidianos, independentemente das circunstâncias. A honestidade e a sinceridade são o começo e o fim de todas as coisas, e a virtude de *Makoto* dá sentido a tudo. A palavra sincera proferida possui tanto peso que se torna uma promessa que será cumprida sem um juramento por escrito. A honestidade e a sinceridade criam relacionamentos confiáveis.
- 名誉 (Meiyo) – Honra, Dignidade: Esta virtude enfatiza a dignidade humana e a consciência de seus valores e princípios. Para Nitobe (2005), um samurai pode e deve sacrificar tudo em troca de honra. Acredita-se que a honra esteja intimamente ligada a uma forte consciência familiar. Honra, o oposto da vergonha, é o que um samurai busca, e ele se recusa a comprometer seu caráter por qualquer humilhação leve. Essa virtude também inclui as características de discernimento, paciência e mansidão. Trata-se de ter ou ganhar o respeito de outras pessoas e de ter uma reputação. É mais o status de ser digno de honra e não deve ser confundido com fazer coisas honradas. Nitobe (2005) argumenta sobre honra ser o oposto da vergonha. O povo japonês estabeleceu o senso de honra enquanto uma consciência vívida da dignidade e valor pessoal, um padrão de dignidade para dentro e fora de si mesmo, enquanto uma autodisciplina.

Uma virtude nunca é tão nobre, ela tem seu correlativo e contrafação. Devemos reconhecer em cada virtude sua própria excelência positiva e seguir seu ideal positivo, e o ideal do Autocontrole é manter a mente nivelada – como dizemos – ou, emprestar um termo grego, alcançar o estado de *euthymia*, que Demócrito chamou o bem mais elevado. (NITOBÉ, 2005, p.77)

- 忠義 (Chūgi) – Lealdade, Auto-sacrifício, Piedade filial: Nitobe (2005) enfatiza que a sociedade japonesa há muito valoriza a lealdade e a fidelidade às necessidades e interesses do coletivo acima da individualidade. No prefácio da obra *Bushidō – The Soul of Japan*, Nitobe observa que a lealdade e a piedade filial constituem as duas estruturas centrais da moralidade japonesa (NITOBÉ, 2005).

O conceito de lealdade ao mestre, conforme entendido na ética confucionista, foi desenvolvido sob o Bushido ao seu ponto mais elevado, uma vez que se tornou uma norma de conduta para o samurai que fez o sacrifício supremo sem nem mesmo pensar duas vezes. Foi nesse intenso sentimento de lealdade pessoal, refletido na relação de senhor e vassalo do feudalismo, que o patriotismo e a lealdade ao imperador nos últimos tempos vieram a se enraizar firmemente. Mesmo no campo da política de hoje, a lealdade pessoal de origem feudal pode ser vista em operação. (YANAGA, 1964, p. 26, tradução nossa)<sup>72</sup>

Nitobe acreditava que somente por meio do processo de internalização desses princípios, o *Bushidō* poderia de fato se transformarem universais e adequados à sociedade moderna japonesa, configurando assim o *Yamato Damashii* contemporâneo. Ao escrever diversos ensaios empíricos em jornais e livros populares, Nitobe ambicionava que os japoneses absorvessem a ética com base em uma convicção interna, de condutas e valores historicamente constituídos.

## 2.2.2 As relações estéticas presentes em *Nohgaku*

Os intercâmbios culturais entre o Japão e outros países floresceram ao final da Era *Heian* (794-1192), em particular, várias artes performáticas vieram do continente chinês para o Japão. Eles incluíam o entretenimento popular denominado 散楽 (*Sangaku* – várias representações), composto por diversos tipos de apresentações, como acrobacia, magia, música e dança, música e mimetismo, sendo muito popular entre as pessoas. *Sangaku* assimilou as artes

---

<sup>72</sup> The concept of loyalty to one's master as understood in Confucian ethics was developed under Bushido to its loftiest point as it became a norm of conduct for the samurai who made the supreme sacrifice without even a second thought. It was in this intense feeling of personal loyalty as reflected in the lord and vassal relationship of feudalism that patriotism and loyalty to the Emperor in recent times came to be firmly rooted. Even in the realm of politics today, personal loyalty of feudal origin can be seen in operation.

performáticas japonesas existentes, e gradualmente as apresentações de mimetismo cômico, esquetes curtos e outros gêneros aumentaram. Este se tornou o protótipo de *Kyogen*, e o nome “*Sangaku*” mudou para 申楽 (*Sarugaku* – representações do macaco; macaquice), que significa cômico.

No início do século XIV, período áureo do *Nohgaku*, grupos artísticos com uma grande gama de tradições teatrais seculares faziam turnês e apresentações em templos, santuários e festivais, habitualmente com patrocínio da nobreza. “A aparição de atores profissionais de *Sarugaku* e de *Dengaku*, assim como suas organizações em companhias teatrais ligadas a monastérios e santuários e, em seguida, à classe guerreira, traduzem a consolidação de um terreno propício ao nascimento do *nô*. (GIROUX, 1991, p.7).

Foi neste período que os dramaturgos e performers *Kan’ami Kiyotsugu* (1333-1384), fundador da Companhia *Kanze*, e seu filho *Motokiyo Zeami* (1363-1443) transformaram o *Sarugaku* em *Noh*, com basicamente a mesma forma em que ainda é apresentado atualmente. *Kan’ami* introduziu os elementos da música e da dança tirados do popular espetáculo *Kuse-mai* ao *Sarugaku*, e atraiu a atenção e o mecenato do *shogun* de Muromachi, Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408).

Após a morte de *Kan’ami*, *Zeami* se tornou o líder da Companhia *Kanze*. O patrocínio contínuo de Yoshimitsu deu a ele a oportunidade de refinar ainda mais os princípios estéticos do *Noh* de *monomane* (a imitação das coisas) e de *yūgen*, um ideal estético influenciado pelo Zen, que enfatiza a insinuação de mistério e de profundidade. Além de escrever algumas das peças mais conhecidas do repertório do *Noh*, *Zeami* escreveu uma série de ensaios que estabeleceram os padrões para as apresentações de *Noh* nos séculos seguintes. (GIROUX, 1991; NITOBE; 2005).

Após a queda do *shogunato* de Muromachi, o *Noh* recebeu amplo patrocínio do líder militar Toyotomi Hideyoshi e, no século XVII, *Noh* tornou-se “propriedade oficial” do *shogunato* de Tokugawa. Com a queda do *shogunato* de Tokugawa, o *Noh*, no período da Restauração Meiji (1868-1912), foi mantido vivo devido à dedicação de intérpretes como Umewaka Minoru I (1828-1909) e ao patrocínio da nobreza. O termo “*Nohgaku*” tem sido amplamente usado desde o estabelecimento da *Nohgakusha* (Sociedade *Noh*) em 1881.

Após a Restauração Meiji, performers de *Sarugaku*, que haviam sido protegidos pelo governo feudal japonês chefiado por um *shogun*, como portadores de *Shikigaku* (a música e peças para cerimônias oficiais), perderam o emprego, e a arte performática *Noh* enfrentou uma crise de sobrevivência. Em resposta a esta situação, Iwakura Tomomi e outros funcionários do

governo forneceram fundos para estabelecer o *Nohgakusha* como uma organização para manter o *Noh*. Eles construíram o *Shiba Nohgakudo* (teatro *Noh*) em *Shiba Park* e foi nesta época que o termo *Sarugaku* foi mudado conscientemente para *Nohgaku*. Este termo tem sido usado desde então até os dias atuais como um conceito geral para as duas modalidades de artes cênicas: *Noh* e *Kyogen*, quando passam a ser apresentadas no mesmo programa. Atualmente, tendo seu valor reconhecido, o *Kyogen* possui representações e peças próprias.

Hoje, o *Nohgaku* é a principal forma de teatro japonês e tem influenciado o teatro de bonecos *文楽 (Bunraku)* ou *人形浄瑠璃 (Ningyō jōruri)* e o teatro *歌舞伎 (Kabuki)*.

Durante as representações de peças de *Noh*, normalmente há a presença de um performer de *Kyogen*, cuja função é a relevante narração do acontecimento ao performer coadjuvante (*waki*) da peça *Noh*, com uma linguagem acessível à compreensão do expectador. Geralmente a representação de *Kyogen* é realizada de modo intercalado a um drama profundo e pesado de *Noh*, tendo como objetivo entreter e relaxar o público. Se durante as encenações de *Noh* o público aprecia silenciosamente, em *Kyogen* o silêncio é rompido com risadas.

As histórias dos *Nohgaku* costumam ser inspiradas na literatura tradicional. No teatro *Noh* (Figura 9), as emoções são representadas por uma série de gestos estilizados convencionais. O herói às vezes é um ser sobrenatural que assume uma forma humana para contar uma história. As máscaras, características do *Noh*, são utilizadas para os papéis de fantasmas, mulheres, crianças e idosos.



Figura 10: Apresentação da 公益社団法人能楽協会 (Nohgaku Performers Association) Festival de Tokyo 2018

Fonte: <https://www.artscouncil-tokyo.jp>

Em contraste, o *Kyogen* (Figura 10) é baseado no diálogo cômico e quase não se utilizam máscaras. O texto é escrito em linguagem oral medieval e descreve personagens do povo comum da época (séculos XII a XVI) de uma forma muito vívida.



Figura 11: Apresentação da 金沢能楽会 (Kanazawa Noh Association)  
Fonte: <http://kanazawanohgakukai.jp>

O palco é considerado um pequeno universo pelos artistas de *Nohgaku* e possui metragem de 6m x 6m. Sua estrutura projeta-se para dentro da plateia e é coberto por um telhado de estilo clássico *shintoiستا*, com a finalidade de recriar o ambiente original, onde as peças eram apresentadas ao ar livre. O palco é construído inteiramente de madeira *hinoki* (cipreste japonês), dando leveza e simplicidade ao ambiente. A largura da madeira que forra o piso é de quarenta centímetros, sendo esta convenção um facilitador para o performer se localizar espacialmente e medir seu deslocamento pela técnica do *suriashi* (deslizar o pé sobre o assoalho). Isso se dá pela quase perda de visão total pela utilização de máscaras.



Figura 12: Visão geral de um teatro de *Nohgaku*  
Fonte: <https://www.the-noh.com/index.html>

O *kagami-ita* (cenário de fundo) do palco nunca difere de uma peça para outra, sendo sempre uma figura de um velho pinheiro, ainda que o enredo da peça se desenvolva em outros ambientes, como no mar, no palácio ou em algum local etéreo. O pinheiro, por ser considerada uma planta sagrada, ao resistir às quatro estações, torna-se um símbolo de sorte e fortaleza.

Ao lado esquerdo do palco há o *hashigakari* (passarela ou ponte) que se conecta ao *kagami-no-ma* (sala de espelhos), a antessala dos camarins, considerada o local de concentração do artista, pois é o local onde a máscara é ajustada ao rosto e o artista aguarda pelo momento de sua aparição. Do ponto de vista do *kagami-no-ma* para o palco, são vistos três pinheiros de tamanhos diferentes para proporcionar perspectiva, bem como colunas que se tornam pontos de referência espacial para os artistas.



Figura 13: *Kagami-no-ma* e *Hashigakari*

Fonte: <https://temizen.zenworld.eu/paginezen/approfondimenti/la-via-del-noh-intervista-a-fabio-massimo-fioravanti>

O *hashigakari* é usado não apenas para entradas e saídas dos performers, mas também como outra área de atuação para algumas cenas importantes, onde o *shite* (personagem principal) pode expressar melhor seu estado. Ao contrário da abertura do palco principal, o *hashigakari* é linearmente disposto e possui uma inclinação de 10 graus até o palco e, conseqüentemente, auxilia a criar uma sensação de profundidade. (KANZE NOHGAJU THEATER, *online*)

Por sua vez, o *agemaku* (cortina) separa o *kagami-no-ma* e o *Hashigakari* e é o local de entrada e saída dos performers *shite* (personagem principal), *waki* (personagens secundários), *tsure* (personagens coadjuvantes), *waki-tsure* (personagens coadjuvantes secundários). Composta por 5 cores no sentido vertical, simbolizando os elementos da natureza, a saber: azul – céu; branco – vento; marrom – terra; verde – água; vermelho – fogo. Essas cores indicam os locais onde se desenrolam o enredo de cada peça.

À direita do palco principal está o *jiutai-za* (assento para o coro). A parte de trás do palco é conhecida como *ato-za* (tablado posterior) e é o local reservado para os *hayashi* (músicos) e os *koken* (assistentes de palco). Em contraste com a área do palco principal, onde o piso é disposto verticalmente, no *ato-za* o piso é disposto horizontalmente, sendo também conhecido como *yoko-ita*.

Ao lado direito do *ato-za* se encontra o *kiridoguchi*, que é uma pequena porta corrediça utilizada para entradas e saídas dos *kōken* (assistentes de palco) para o *shite* e o *hayashi*, bem como para o *jiutai* (coro).

O palco principal possui quatro *hashira* ou *bashira* (colunas), sendo: a *sumi-bashira*, *waki-bashira*, *shite-bashira* e a *fue-bashira*. Como o *shite* (personagem principal) utiliza uma máscara durante a apresentação, as *hashira* são uma ferramenta muito importante para o *shite*

avaliar sua localização no palco, sendo o *sumi-bashira* um marcador particularmente importante, sendo também denominado *metsuke-bashira* ou "coluna para fixar os olhos".

Por não utilizar equipamentos acústicos, os teatros de *Nohgaku* possuem vasos côncavos debaixo do palco que, preenchidos com quantidades diferentes de areia, controlam a acústica do espaço em conjunto com o teto.

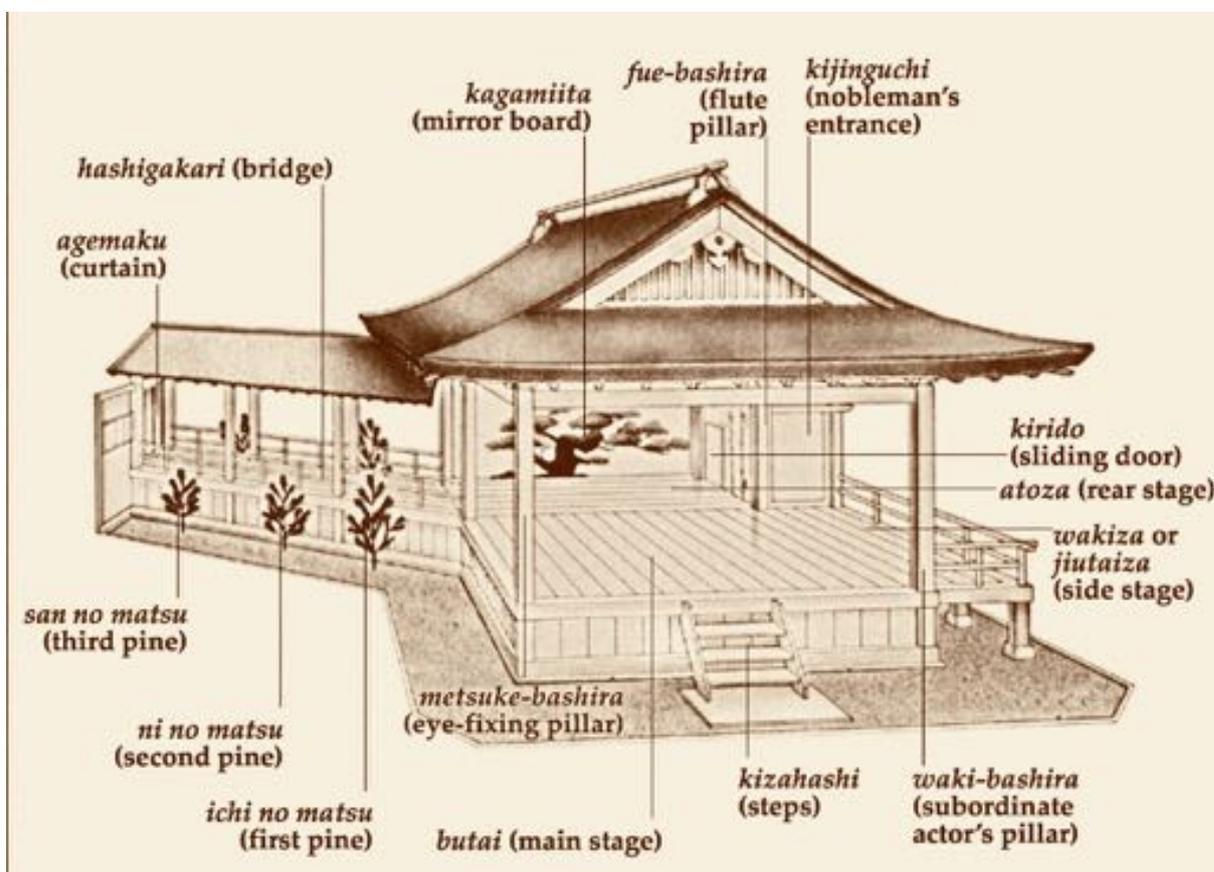


Figura 14: Arquitetura de um palco de *Nohgaku*  
 Fonte: <http://architecture.thetowerofdreams.com/?p=1526>

A área de estar do público em um teatro *Nohgaku* é denominado de *kensho*. Os assentos localizados na frente do palco são chamados de *shōmen*, enquanto os assentos do lado esquerdo do palco são chamados de *waki shōmen*. Entre os dois estão os assentos *naka shōmen* que ficam em frente ao *metsuke bashira*.

Outro estilo de palco muito apreciado são as que remontam às origens do *Nohgaku* para apresentações ao ar livre, denominado de *Takigi-Noh* (*Noh* na claridade de archotes). Estes palcos são montados sazonalmente, sendo, durante a primavera no mês de maio no Templo *Kōfukuji* e durante o inverno no mês de dezembro no Santuário *Kasuga*. Estas montagens ocorrem na cidade de Nara, antiga capital do Japão, próximo a Kyoto. As apresentações iniciam

ao anoitecer e seguem apenas com as tochas como iluminação. Nascido em 869 no Templo *Kôfukuji*, onde é realizado todos os anos desde então, o *Takigi Noh Festival* celebra a chegada da lenda sagrada "*Takigi*".



Figura 15: *Takigi Noh Festival*  
 Fonte: <https://www.japan-experience.com>

### 2.2.3 Florecer do *Yamato Damashii* por princípios estéticos

Zeami, que foi performer, diretor, dramaturgo, teórico, mestre e historiador do teatro em seu tempo, escreveu 21 tratados sobre a arte do *Nohgaku* que constituem a síntese dos conhecimentos que regem até o presente momento o *Nohgaku*. Sabe-se que menos da metade dos 21 tratados foram traduzidos para os idiomas ocidentais e no Brasil, temos acesso a esses documentos pelo trabalho desenvolvido pela pesquisadora Sakae Murakami Giroux que, além de desenvolver um estudo historiográfico, analítico e crítico sobre o *Noh*, nos apresenta a tradução do tratado *Sarugaku Dangi* (Considerações sobre o Sarugaku com Zeshi após seu Sexagésimo Aniversário).

Esse texto foi escrito pelo filho de Zeami, Motoyoshi, que anotou os pensamentos do pai e estes se tornaram a base que foi transmitida através de gerações entre as companhias de *Nohgaku*, sendo conservadas como relíquias durante todos estes séculos.

Os 21 tratados (GIROUX, 1991), são:

1. *Fūshikaden* – Da transmissão da Flor de Interpretação
2. *Kashū* – Uma passagem Retirada da Prática da Flor
3. *Ongyoku kowadashi kuden* – Tradição oral concernente ao cano e a emissão da voz
4. *Shikadō* – O caminho que conduz à Flor
5. *Ningyō* – Figuras Humanas
6. *Nōsakusho* – O Livro da Composição de Noh
7. *Kakyō* – O Espelho da Flor
8. *Fushizuke shidai* – Da colocação da música
9. *Fūkyokushū* – Da Melodia
10. *Yūgaku shūdō fūgen* – O efeito visual e o Estudo dos Divertimentos Musicais
11. *Goi* – Os cinco graus
12. *Kyūi* – Os nove graus
13. *Rikugi* – Os seis modos
14. *Shūgyoku tokka* - Escolher as jóias, Esperar a Flor
15. *Go on* – As cinco melodias
16. *Go ongyoku* – Os cinco modos melódicos
17. *Shudōsho* – O livro de estudo do Caminho
18. *Zeshi rokujū igo sarugaku dangi* – Considerações sobre o Sarugaku com Zeshi após seu sexagésimo aniversário
19. *Museki isshi* – Traço de um sonho sobre uma folha
20. *Kyaluraika* – O ir e o vir da Flor
21. *Kintōsho* – O livro da ilha de Ouro

Esses tratados são dedicados à dramaturgia, à técnica de representação, à dança, à música e aos diferentes graus de desenvolvimento da arte do *Nohgaku*, sendo o tratado 18 – *Sarugaku Dangi*,

uma espécie de síntese de escritos anteriores e traz anotações variadas sobre a composição de peças, as regras de interpretação, as funções e habilidades exigidas pela mímica, pela dança, pela música, o corte das máscaras, o nascimento das diferentes escolas de sarugaku, as origens religiosas dessa arte e a conduta dos atores. (MOSTAÇO, 1992, p. 184)

Os pressupostos estéticos e os fundamentos artísticos do *Nohgaku* aparecem nos tratados 01 – *Fūshikaden*: Da transmissão da Flor de Interpretação; 04 – *Shikadō*: O caminho que conduz à Flor; e 07 - *Kakyō* – O Espelho da Flor. Esses pressupostos estéticos justificam a base cultural do *ethos* nipônico contemporâneo, ao abarcar princípios que modulam o *Nihonjinron*, ainda que não de modo explícito, observaremos a origem de alguns preceitos que orientam o *Yamato Damashii*.

*Fūshikaden* (*Da Transmissão da Flor de Interpretação*) foi o primeiro dos tratados teatrais legados por Zeami à posteridade. Escrito no século XV ao longo dos anos 1400 a 1418, é considerado o mais antigo documento do gênero no Japão. Composto por sete livros, contém as transcrições dos ensinamentos de seu pai Kan'ami a respeito de conceitos teatrais do *Sarugaku*, como era conhecido o teatro *Nohgaku* na época.

No entanto, como observa Sakae Murakami Giroux (1991), esse trabalho foi redigido 20 anos após a morte de Kan'ami, e por isso “é certo que ele tinha acrescentado aos preceitos paternos os ensinamentos tirados de sua própria experiência. Quanto as diferenças que podem ser constatadas entre o *Fūshikaden* e os textos posteriores, elas nada mais são do que o resultado da evolução da concepção teatral de Zeami” (1991, p. 92).

Zeami concentra todas as ideias simbolicamente na *flor* que, segundo ele, é a imagem do Belo que suscita o sentimento do espectador através da linguagem da representação. No entanto, Giroux ressalta que, nos tratados, Zeami fornece explicações não sobre o Belo da flor, mas sobre os meios e as maneiras de expressar esta *flor*, técnica que o performer deve dominar, conhecendo de antemão a *flor* que sensibiliza o público.

A *Flor* para Zeami, constitui uma das mais belas contribuições do *Nohgaku* ao desvendamento dos segredos dessa atividade artística e das demais artes. Zeami não apresenta uma definição clara para este processo, se limitando a esclarecer que é um processo que pode ser percebida, mas não pode ser vista. Segundo o Zen, os nossos sentidos podem captá-la por meio daquilo que se denomina *riken-no-ken* (olho espiritual), mas que muitas vezes ela passa desapercibida pelo nosso *gaken-no-ken* (olho físico).

O elemento estético de 和 (*wa* – harmonia, valorização da ordem e polidez), pode sintetizar essa sensibilidade da *flor* de Zeami. Enquanto um elemento que nasceu da necessidade de adaptações a um novo contexto sociocultural japonês, a harmonia enquanto natureza é uma visão que define os japoneses desde antigamente: trata-se de um pensamento ancião que se contrapõe ao modernismo ocidental.

*Wa* (和) é um conceito cultural tradicionalmente traduzido como “harmonia”. Implica uma unidade pacífica e conformidade dentro de um grupo social em que os membros preferem a continuação de uma comunidade harmoniosa sobre seus interesses pessoais. *Wa* é um conceito ético cujo ideal é integrar os indivíduos para a harmonia e equilíbrio do grupo (NAKANE, 1970). Tradicionalmente, *wa* é visto como a união de duas forças opostas, conceito este adotado da filosofia confucionista (NAKAMURA, 1964), porém também porta a crença budista de que não existem opostos, mas sim de ambiguidades e ambivalências.

Wagatsuma Hiroshi (1984) comenta que a tolerância à ambiguidade e à ambivalência nas relações sociais é valorizada na cultura japonesa como um sinal de maturidade e desenvolvimento do caráter. Neste ponto, destacamos que a identidade no Japão reside no campo do coletivo, não porque os japoneses veem o coletivo como mais importante do que o indivíduo, mas porque os indivíduos são vistos como fundidos na sociedade. O social e o individual estão em harmonia porque não podem existir um sem o outro, do mesmo modo que se estabelece a relação de sentimento proposto por Zeami em *Fūshikaden*.

Segundo Nakamura Hajime (1964), o *wa* recebeu destaque e relevância social no ano de 604, quando o príncipe Shōtoku Taishi (574-622) tornou pública a primeira constituição japonesa, de grande inspiração confucionista, intitulada 十七条憲法 (*Jūshichijō Kenpō* – Constituição de Dezessete Artigos), que incidiu sobre a moral, a ética e as virtudes a ser obedecido pelos burocratas da nascente monarquia centralizada japonesa. Em seu Artigo 1º, estatui-se, por exemplo, que a sociedade japonesa deveria constituir-se com base no princípio fundamental de todas as sociedades comunais, que é *wa*: harmonia entre seus membros. Igualmente, em seu Artigo 7º, afirma-se que cada pessoa porta suas responsabilidades e para tanto, deve ser nomeado para o lugar certo.

Tal harmonia, inalterada enquanto princípio há mais de 1400 anos, adequa-se à política ao mesmo tempo em que é, ela mesma, a beleza. Isto porque a beleza igual à concordância harmônica nasce da retirada de tudo que seja desnecessário, uma visão de valor contrária à de ornamento, uma definição de belo afim à estética ocidental moderna que pretendia buscar o que seria o belo para além do mero enfeite ou adorno.

Com base nessa beleza harmônica, Zeami estabelece que há uma *flor* para cada idade do performer que quer atingir seu *yūgen* (beleza profunda, encantada), e há nove graus para seu desenvolvimento na arte. A *flor* é o momento do *insólito*, onde a surpresa causada do espectador resulta de seu *interesse*. Para tanto, uma rígida disciplina e treinamento (a semente), foram efetivados pelo performer e percebidos pela plateia (olhar cultivado).

No Livro III do *Fūshikaden*, Zeami fala a respeito da “interpretação da flor evanescente” do performer. Zeami julga quase impossível descrevê-la em palavras, pois é um estágio do aperfeiçoamento do performer, ao qual não se alcança apenas por meio do tempo despendido em ensaios e domínios técnicos, mas que certamente se assimila a partir do momento em que o performer incorpora verdadeiramente a essência da *flor*. Seria a soma do conhecimento técnico incorporado com o tempo da experiência enquanto amadurecimento interior de cada ser.

A *flor* seria o efeito cênico da representação, ou seja, o impacto emocional transmitido pelo trabalho do performer, captada primeiramente pelo espectador como a essência do belo. “O belo da flor que se reflete nos olhos do público é a alma da flor que nasce do sentimento do ator formam o verso e o reverso de uma mesma flor” (idem, p. 106-107). Segundo Omote Akira e Katô Shuichi (1974), a *flor* está ligada à alma, ao coração, e à semente do conhecimento das técnicas.

Para Zeami, um performer que alcançou a verdadeira *flor* nunca perderá um confronto com um performer mais jovem. “Acontece que um bom e habilidoso ator é derrotado porque perdeu sua Flor. (ZEAMI, 2013, p. 73 – tradução nossa)<sup>73</sup>. Isto porque se “(...) se um ator realmente dominou a Flor, a árvore pode envelhecer e ter poucos ramos e folhas, ainda assim as Flores permanecerão sem cair (...) e continuará sendo interessante para o público por toda a vida” (idem, p. 55; 73 – tradução nossa<sup>74</sup>).

No primeiro texto de *Shidakō (O caminho que conduz à Flor)*, Zeami desenvolveu a teoria *Nikyoku santai* (duas artes básicas e três tipos de papéis), sendo as duas artes básicas o canto e a dança e os três tipos de papéis se referem às formas humanas que constituem a base de representação dos papéis (idoso; mulher; guerreiro). Zeami que estabelece a ordem de estudos dos exercícios do *Nohgaku*. Tradicionalmente, os estudos de *Nohgaku* iniciam na infância, por volta dos 7 anos de idade, sendo assim, recomenda-se que o iniciante deve se dedicar aos estudos da dança e do canto da maneira mais completa possível, para então serem introduzidos às três bases de representação.

No *Nohgaku*, as tríades estéticas se manifestam, entre outros, através do conceito *jo-ha-kyū*, que estabelece a fusão das noções de tempo e espaço e a quebra de padrões com a

---

<sup>73</sup> Do original: An actor who has not lost his Flower may be. It is simply that a good and skillful actor is defeated because he has lost his Flower.”

<sup>74</sup> Do original: (...) if an actor has truly mastered the Flower, the tree may be old and its branches and leaves few, yet the flowers will remain without falling (...) he should continue to be interesting to the audience for his lifetime.

finalidade de desvelar a harmonia assimétrica das peças ou até mesmo do pequeno movimento executado pelos performers.

*Jo-ha-kyû* também pode ser compreendido como um ciclo estético caracterizado no ocidente por início-ruptura-clímax, porém, aplicado a todos os detalhes de modo consistente e híbrido. Em termos espaço-temporais, essa tríade pode ser observada pela divisão espaço-temporal do palco de *Nohgaku* (sala de espelhos – corredor – palco) e também no desenvolvimento da trama (narrativa – quebra/desordem – conclusão). *Jo-ha-kyû* também compreende a tríade guerreiro-mulher-ancião, o entrelaçamento espaço-temporal (passado-futuro-presente), bem como a co(n) fusão de corpos ao longo das peças.

*Kakyô (O Espelho da Flor)*, o mais extenso e detalhada análise dos métodos para a transformação do aprendiz a performer para um artista criativo, é o tratado constituído de teorias desenvolvidas pelo próprio Zeami, a partir dos ensinamentos legados por seu pai, Kan'ami.

Esse tratado descreve os aspectos no processo de desenvolvimento artístico que têm um significado universal porque são baseados em uma profunda consciência e compreensão da natureza da criatividade humana e não são simplesmente o produto de uma visão pessoal ou subjetiva da arte. Portanto, o tratado vai além do nível de um manual de treinamento técnico para a atuação do *Nohgalu* para dar uma contribuição importante para o estudo dos fenômenos do teatro e sua relação com a estética e os processos psicoespirituais que fundamentam qualquer arte criativa.

O título do tratado é traduzido literalmente como “Espelho da Flor”, e isso pode ser interpretado como sendo um espelho no qual um performer pode perceber corretamente seu desenvolvimento à medida que busca o florescimento de sua criatividade. O tratado, segundo Giroux (1991) e Zeami (2013), esse tratado foi escrito como um volume que acompanha complementarmente o primeiro tratado, *Fûshikaden*, ao fornecer uma explicação dos princípios operacionais de atuação ausentes do trabalho anterior, visto que *Kakyô* se trata de uma singular e original contribuição pautada nas vivências e criatividade de Zeami.

Em *Kakyô*, o *florescimento* criativo é para Zeami o verdadeiro propósito do treinamento técnico, a base da capacidade do performer de prender a atenção do público e a fonte para o desenvolvimento futuro de sua arte. Apesar de sua importância ser refletida ao longo dos 21 tratados, esse *florescimento* raramente é mencionado diretamente em *Kakyô*, talvez porque seu significado já tenha sido claramente estabelecido e sua natureza descrita em *Fûshikaden*.

Segundo Omote e Katô (1974), *Kakyô* é dividida em duas partes, sendo:

i) a primeira parte apresenta seis princípios básicos de atuação: o primeiro princípio lida com a produção da voz, o segundo e o terceiro com o uso do corpo, o quarto com a inter-relação de voz e corpo, o quinto com a caracterização e o sexto com a criação de uma presença de palco efetiva. Juntos, esses seis princípios devem formar a base da técnica do performer e carregam conotações ao descreverem as forças profundas que são acionadas por meio do processo criativo.

ii) a segunda parte contém doze seções, das quais as primeiras nove tratam de várias experiências que um performer encontrará em situações reais de atuação. Estes, junto com os seis princípios, seguem uma sequência correspondente aos níveis de desenvolvimento na qualidade de desempenho de um performer. Esses nove tópicos em *Kakyō* formam uma análise das mudanças que ocorrem à medida que o performer treinado aprofunda sua compreensão e eficácia por meio de apresentações públicas profissionais. A décima seção trata das técnicas do performer para avaliar e aprender com a atuação de outros performers. A décima primeira seção é um mini-tratado sobre o treinamento da voz. A seção final discute as atitudes subjacentes necessárias para o performer manter sua criatividade ao longo de sua carreira.

Fruto da combinação dos valores das classes comerciais, do *Bushidō* e do budismo, o elemento estético 粹 (*iki* – singularidade, simplicidade), relaciona-se a uma atitude de refinamento e sofisticação (*bitai*), de perseverança (*ikiji*) e de lucidez (*akirame*), sendo um senso estético impermeável às influências ocidentais (KUKI, 2004). *Iki* é uma categoria estética precisa, embora enigmática, por também portar a sugestividade, irregularidade, simplicidade e percibibilidade (KEENE, 1969), qualidades estas que edificam o *shoshin*.

Para Zeami, o objetivo geral e contínuo do performer é por vezes se recordar de seu *shoshin*, ou seja, de sua intenção original e da ingenuidade e singularidade em querer seguir aprendendo mesmo quando maduros, pois apenas assim conseguiremos atingir um nível superior de experiência focada no melhoramento constante da arte ao longo da vida.

Atualmente *iki* é grafado pelo ideograma 粹, portando como significado original “algo digno de consideração”, porém a grafia original era transcrita como 意気, que pode ser traduzido como “espírito, entusiasmo, zelo, fervor”. O conceito de *iki* nasceu entre a sociedade do Período Edo (1603 a 1868), de uma cultura mais próxima da realidade cotidiana e do cotidiano, ao indicar simplicidade, espontaneidade e originalidade, mas também inteligência, ousadia e erotismo.

*The Structure of “Iki”* (“*Iki*” no *kōzō*) de Kuki Shūzō (1888–1941) é certamente a obra mais significativa na estética japonesa do século XX. A opção de Kuki pelo conceito de *iki*

como eixo central da obra pode ser entendida como uma forma de reivindicação de um conceito estético, em oposição a conceitos mais propriamente filosóficos como o 間 (*Ma*), aos quais Nishida (1987) dedicou sua atenção. E, dessa forma, Kuki reivindicou também uma cultura popular, uma cultura de sentimento ou sensibilidade, que o separava da filosofia da consciência predominante em seu ambiente.

Para Kuki, a cultura japonesa é explicada por meio de duas categorias principais, a de *iki*, que traduzimos por um certo tipo de “gosto”, “estilo” ou “elegância”, e a ontológica de “contingência”. Segundo Kuki (2004), é na contingência e não na permanência que a cultura japonesa encontra sua identidade e forma um ideal estético: a beleza do contingente. Também implica uma visão de mundo, onde toda ordem é sustentada pela fragilidade de nossa existência. Aceitar será condição essencial para a experiência estética, tão essencial para o *florescimento* da criatividade, fomentada por Zeami em *Kakyō*.

*The Structure of “Iki”*, principal obra de Kuki, podemos dizer que abre uma nova década na história intelectual japonesa. Escrito após sua estada na Alemanha e na França, nele aplica a metodologia fenomenológico-hermenêutica de Heidegger à análise estrutural do conceito japonês de *iki* (equivalente a “gosto” na estética europeia). Nele, Kuki afirma ter detectado um conceito essencial para compreender sua própria cultura, e seu trabalho é uma proposta sistemática de uma hermenêutica japonesa.

Assim, podemos compreender esta estética diante de quatro sentidos que edificam a noção de *flor* na arte do *Nohgaku*:

- a) *iki* como “vida”, enquanto o ideograma 行き – frescor;
- b) *iki* como “movimento”, representado pelo ideograma 意気 – disposição, ânimo, natureza;
- c) *iki* como “alento”, apresentado pelo ideograma 息 – respiração, ritmo;
- d) *Iki* como “alma”, apreendida pelo ideograma 粹 – vivacidade, elegância.

Para além dessas leituras pelos diferentes ideogramas e suas leituras, Kuki (2004) intenta ampliar o seu significado, procedendo assim à série de identidades espírito – cultura – etnia – nação, o que lhe permite posicionar o *iki* no lugar central da história cultural do Japão.

Pelo campo semântico, Kuki apresenta duas facetas:

- i) por um lado, referindo-se a uma determinada atitude. Uma postura vital muito particular, que combina um estado de espírito e uma aparência, uma postura leve, natural e elegante, delicada, mas ao mesmo tempo atraente, sedutora. Implica a ideia de uma certa

engenhosidade, ou uma técnica refinada, e aparente na cultura da 芸者 (*geisha* – cantora e dançarina; profissional que diverte e distrai as pessoas) de salão, requintada e aristocrática;

ii) por outro lado, essa *iki* adquiriu um uso vulgar, referindo-se àquele versado em questões de prazer ou mesmo assíduo em bordéis, e referindo-se aos meandros dos sentimentos humanos. É a figura do libertino e da *geisha* de outro extrato social, que está ao alcance do samurai de classe média.

Mais do que princípios filosóficos e estéticos, ‘*Iki*’ e ‘*Wa*’ canalizam a coletividade em prol da individualidade para a reorganização do ser por intermédio de uma elegância singular, que parte da renúncia original de determinados sentidos para qualificar afetividades, tornando disponível o corpo para novas experiências e vivências.

Esses princípios estéticos se fundamentam no desenvolvimento natural do humano e no cultivo processual da arte da encenação para o desenvolvimento da *flor* em cada aprendiz de forma espontânea, aliando a técnica ao tempo de amadurecimento da experiência.

Se no tratado 01 – *Fūshikaden* Zeami se dedica a nos apresentar a importância da edificação da experiência enquanto um advento da prática, no tratado 04 – *Shidakō* o foco está no detalhamento das sequências didático-pedagógicas para o desenvolvimento corporal e, o tratado 07 – *Kakyō* direciona-se para o fomento da criatividade como força motriz para o contínuo aperfeiçoamento técnico e aprimoramento da *flor*.

Nesse ponto, a indicação da estética de *yūgen* torna-se evidente e necessária para a formação do performer e para a recepção de suas peças. Apresentaremos melhor a estética *yūgen* no terceiro capítulo desta pesquisa de doutoramento

### 3. ENTRE CORPOS E ALGORITMOS: A VULNERABILIDADE COMO FIO TECEDOR DE EXPERIÊNCIAS E AFETOS

のに山に  
動く物なし  
雪の朝  
(千代尼 – 1703-1775) <sup>75</sup>

A poetisa *Fukuda Chiyo-ni*<sup>76</sup>, possivelmente a mais célebre poetisa do período *Edo*, intenta apresentar a ideia dos opostos complementares no versículo apresentado na abertura deste capítulo, através de um 季語 (*kigo*) de inverno – o não-movimento de coisas e lugares dado pelo contraponto de um vazio absoluto (*Ma*) e de sua impermanência da experiência representada pela neve, de um modo um tanto inexprimível, porém sentida e expressa na quietude de uma nova manhã que acalenta a coragem para assumir a própria vulnerabilidade enquanto arte da resiliência.

Tal qual, este capítulo aprofundará a tese aqui defendida que o corpo mediático ocidental se desvela por intermédio da dis-posição da vulnerabilidade, enquanto o *elo* fundamental para se alcançar a graça (SCHILLER, 2008) e o estado de graciosidade proposto por Gumbrecht. Para tanto, versarei sobre a apresentação de experiências presentificadas em mim, através da escolha por *corpora* empíricos com representação feminina em diferentes materialidades (texto, imagem, performance) e que projetam em suas narrativas artísticas, evidências de similitude com as quais já foram uma realidade vivida ou ainda a se superar.

Neste sentido, o presente capítulo vislumbra a constituição de uma visão disruptiva do corpo para a constituição de um *ethos* corporal mediático (MAINGUENEAU 2020), que deriva dos processos comunicacionais da coexistência e mediação entre o corpo e os algoritmos. Com base na irreversibilidade do encontro dos efeitos dos dispositivos tecnológicos sencientes e da sensibilidade humana, neste capítulo visa-se apresentar, por intermédio da *Live Media Performance*, a conjugação da efemeridade, aleatoriedade e imprevisibilidade enquanto meios que tecem conexões para o ser culminar em diferentes modos de (in)tangenciar e apreender a

---

<sup>75</sup> *No ni yama ni* – no campo e na montanha  
*Ugoku mono nashi* – nada se move  
*Yuki no asa* – manhã de neve  
(*Chiyo-ni* – 1703-1775)

<sup>76</sup>

realidade (BARTHES, 1968), (re)configurando as mediações corporais no tempo presente, por intermédio da vulnerabilidade.

Por conseguinte, os princípios estéticos de ‘Wabi-Sabi’ (侘寂 – transitoriedade, imperfeição) e ‘Yūgen’ (幽玄 – impermanência, graciosidade) auxiliam a estabelecer conexões sobre a beleza que se encontra no sofrimento e na imperfeição, pois são características impermanentes que amparam a edificação da maturidade e melhor qualificação dos sentidos sensíveis. Quer dizer, aceitar o não-movimento enquanto uma potência do movimento; a fragilidade enquanto potência da força; impõe um tempo de assimilação e engajamento para a reversão em ato.

Em um segundo momento, neste mesmo capítulo, estabelecerei algumas reflexões sobre a *Poiésis de um sujeito e o desvelar de um corpo mediático*, ao apresentar a animação *Violet Evergaden* e propor situar as lógicas (*logos*) do cotidiano em um ecossistema perceptivo, por intermédio da constituição de um outro *ethos* corporal permeado pela mutabilidade e pelos princípios de ‘Mono-no-Aware’ (物の哀れ – empatia das coisas; sensibilidade sobre coisas efêmeras), desempenhando assim, a constituição de um sujeito com alta performatividade do *pathos* que possa reverberar na edificação da Sociedade 5.0, onde fenômenos e processos comunicacionais se principiem ou se intensifiquem nos/sobre os corpos sensíveis e inteligíveis na densidade da vulnerabilidade para se desvelar a epifania do tempo presente.

### 3.1 EXPANDINDO TEMPOS E ESPAÇOS EM AUDIOVISUALIDADES PERFORMATIVAS

Com o advento do aprimoramento dos dispositivos tecnológicos e dos recursos midiáticos, possibilidades inovadoras se materializam a partir da convergência, não apenas dos meios de comunicação e tecnologias da informação, mas também das linguagens artísticas com base numa razoável (re)estruturação ontológica das produções audiovisuais. (Re)estruturação esta que passa a ser regida pela simbiose, pela interatividade e pela imersão, desestabilizando padrões e estabelecendo outros modos de experienciar o audiovisual.

Em outras palavras, a “experiência” passa a reger a obra, que não é mais “apenas” apreendida pelos sentidos da visão e audição, porém “vivida” por uma plenitude cognitiva e perceptiva. Na contemporaneidade, o seguimento da *Live Media Performance* passa a ser regidos pelos corpos que metaforizam e materializam as representações, refletem e reinventam

experiências estéticas (GUMBRECHT, 2016; SEEL, [2005] 2014) e experiências vividas (ANDACHT, 2013), fundamentado na relação arte-ciência-tecnologia, pela modulação do tempo e do espaço, e do redimensionamento dos sentidos e dos afetos.

Para tanto, as apropriações e uso das mídias ganharam outras dinâmicas socioculturais a partir do alvorecer do século XXI, ao estabelecer mudanças ontológicas e epistemológicas (DEUZE, 2012), bem como sinestésicas, nos padrões de experienciar a realidade e perceber a própria identidade, atualizando sua concepção de sujeito (HEIDDEGER, 2008).

Com base na irreversibilidade do encontro dos efeitos dos dispositivos tecnológicos sencientes e da sensibilidade humana, apresentar-se-á a *Live Media Performance “Dökk”* (2017) da produtora italiana Fuse\*, na qual analisarei as paisagens sonoras e visuais que são processados e moldados por meio de algoritmos provenientes de redes sociais virtuais em tempo real, que contribuem para modificar a audiovisualidades performativa e a experiência estética. A partir desta análise, torna-se possível inferir que a conjugação da efemeridade, aleatoriedade e imprevisibilidade da obra performática audiovisual, culminam em diferentes modos de (in)tangenciar e apreender a realidade (BARTHES, 1968), (re)configurando as mediações corporais no tempo presente, por intermédio da vulnerabilidade.

Dentre os diversos conceitos, teorias, análises e imagens (estáticas e/ou em movimento) que permeiam o campo de estudos das imagens midiáticas e da experiência estética, toma-se como referência central das reflexões que aqui se desenvolverão, i) a representação do real, seus efeitos e, ii) a materialização no campo das audiovisualidades em atravessamento com as audiovisualidades performativas, especialmente naquilo que tange a edificação da experiência estética em uma *Live Media Performance*.

Ao considerar que a linguagem do cinema experimental<sup>77</sup> modificou a trajetória do audiovisual, não apenas em termos técnicos, todavia em termos estéticos também, observamos que a expansão do cinema para fora de seus ambientes e fluxos tradicionais fez transgredir poéticas temporais e espaciais, na qual o público passou a exercer um papel fundamental na construção de sua própria experiência cinematográfica.

Com o advento do aprimoramento dos dispositivos tecnológicos e dos recursos midiáticos, possibilidades inovadoras se materializam a partir da convergência, não apenas dos meios de comunicação e tecnologias da informação, mas também das linguagens artísticas com base numa razoável (re)estruturação ontológica das produções audiovisuais.

---

<sup>77</sup> Cinema Experimental é designado como sendo produções audiovisuais/cinematográficas que não seguem o fluxo do sistema industrial e/ou comercial.

Esta (re)estruturação ontológica passa a ser regida pela simbiose, pela interatividade e pela imersão, desestabilizando padrões e estabelecendo outros modos de experienciar o audiovisual. Em outras palavras, a “experiência” passa a reger a obra, que não é mais “apenas” apreendida pelos sentidos da visão e audição, porém “vívda” por uma plenitude cognitiva e perceptiva. Neste “novo”, ou como menciona Raymond Bellour (1997) – “outro cinema”, na contemporaneidade, passa a ser regido pelos corpos que metaforizam e materializam as representações, refletem e reinventam experiências estéticas (GUMBRECHT, 2016; SEEL, [2005] 2014) e experiências vividas (ANDACHT, 2013), com base na relação arte-ciência-tecnologia, pela modulação do tempo e do espaço, e do redimensionamento dos sentidos.

Por se tratar de um cinema multi-tela e, especialmente por incorporar elementos de práticas performativas, a qual o corpo em movimento passa a tomar destaque à composição poética das narrativas midiáticas, o chamado Cinema Expandido<sup>78</sup> também foi considerado por Gene Youngblood (1970) como “Cinema de Performance”, isto por que conforme considera Paul Duncan e Paul Young (2009),

o meio ultrapassa as fronteiras da teatralidade e mergulha no mundo da experiência real do ritual e do êxtase (...) estes ambientes cinematográficos envolventes podem conduzir à transcendência do material filmico e alcançar a plena materialização da mente humana (DUNCAN et YOUNG, 2009, p. 117).

O Cinema de Performance, segundo Gene Youngblood (1970), vigora com base em uma estética propiciada por sensações sinestésicas, onde efetivamente o encontro salutar entre o sensível e o inteligível desencadeiam elementos altamente indiciais, corpóreos – seja para o performer ou para o público, pois a realidade concreta ou as “experiências vividas” (ANDACHT, 2013, p. 28) por aqueles que recebem ou emitem mensagens midiáticas, passa a ser apreendida por meio de signos e pelo seu caráter indicial (idem, 2006).

Andacht, em seu artigo intitulado “*Qué puede aportar la semiótica triádica al estudio de la comunicación mediática?*” (2013), minucia que a nossa relação com os meios se intensifica por um tipo específico de signo, o indicial, “*que posee una relación física com su objeto, el*

---

<sup>78</sup> No livro intitulado “Expanded Cinema” ou “Cinema Expandido”, publicado por Gene Youngblood em 1970, a performance influenciou o campo das artes midiáticas e o autor defende a relevância da arte como veículo para aprimorar a percepção e a consciência humana.

*cuerpo – las emociones perceptibles (rabia, tristeza, frustración, etc.), los humores, las reacciones (...)*<sup>79</sup> (ANDACHT, 2013, p.32).

Se a experiência emana no instante da relação física, corporal, com o objeto; este pode se processar por diferentes meios, do metafórico ao sensível e material da totalidade semântica da palavra “toque”. O “toque”, segundo Carole Talon-Hugon (2009), resguarda uma relação estética com as coisas do mundo (HEIDEGGER, 2008) pelo viés da afetividade, propiciada pelos canais da sensorialidade e que são efetivadas pelos agenciamentos perceptivos.

Em contraponto à díade ativo/passivo entre os modos tradicionais de produção, exibição e apreciação de produtos audiovisuais, a expansão dos meios digitais e das tecnologias imersivas e de rastreamento, possibilitaram um encontro irreversível entre as artes performáticas e as produções midiáticas, proporcionando ao corpo a dilatação de seu repertório narrativo e, conseqüentemente, de suas potencialidades performativas. Deste encontro, entre as artes performáticas e as produções midiáticas, emerge a *Live Media Performance*.

De acordo com Jo Scott (2015), a *Live Media Performance* pode ser considerado um termo guarda-chuva, por abarca diferentes termos, tais como *VJ, Live Cinema, Live Media, Expanded Cinema*. Estes diversos termos, salvo suas especificidades, sintetizam no geral a gama de práticas que envolvem a “performance ao vivo e improvisada de mídias audiovisuais” (COOKE, 2010, p. 194, apud SCOTT, 2015, p.1).

As práticas artísticas relacionadas com a performance audiovisual, seja pela criação e/ou pela manipulação em tempo real de imagens e sons por intermédio de ferramentas tecnológicas para uma determinada audiência, pode ser performada em diversos espaços com combinações inúmeras de práticas artísticas performativas (música, dança, teatro), fatores estes que determinam a *Live Media Performance*.

Embora haja inúmeras vertentes a serem percorridos e analisados sobre a *Live Media Performance*, nesta pesquisa o interesse centra-se na compreensão e análise das operações e do processamento da experiência estética dado pelo dinamismo pelo qual o tempo e o espaço se modulam (GUMBRETCH, 2015, 2016), frente às interferências propiciados pelo corpo, em seus diferentes aspectos e níveis de decodificar as informações e produzir efeitos do real (ANDACHT, 2006; BARTHES, 1968). Para tanto, elencamos como objeto empírico o trabalho artístico intitulado *Dökk* (2017), da produtora italiana *Fuse\**.

---

<sup>79</sup> “que possuem uma relação física com seu objeto, o corpo – as emoções perceptíveis (raiva, tristeza, frustração, etc.), os humores, as reações (...)”. (Tradução nossa).

### 3.1.1 Um pas-de-deux artístico-midiático

A *Fuse\** é uma produtora italiana, fundada em 2007 e que desenvolve pesquisas e trabalhos na intersecção entre arte e ciência, com o objetivo de explorar o potencial expressivo oferecido pelo uso criativo de tecnologias digitais emergentes. O trabalho desenvolvido pela produtora, concentra-se principalmente na produção de instalações e de *Live Media Performance* capazes de promover um profundo envolvimento do público, ao expandir as narrativas corporais e cênicas por intermédio de escolhas temáticas que promovam empatia e impulsionem outras formas de imersão narrativa (multi)midiática, por meio da interatividade entre luz, espaço, som e movimento.

Neste íterim, em 2017 a produtora desenvolveu a *Live Media Performance* intitulada *Dökk*<sup>80</sup>, palavra de origem islandesa que significa “escuridão”, uma referência àquelas culturas que interpretam a ausência de luz como uma metáfora da vida terrena e da percepção da realidade, compreendida como a sombra de uma luz que não pode ser vista, mas cuja existência só pode ser percebida e sentida, assim como ocorre com a ideia de vazio ou potência do vazio, através do “Ma”, conforme abordado no primeiro capítulo.

*Dökk* é uma obra que conduz a audiência a uma jornada ao inconsciente. Performada pela bailarina e acrobata Elena Annovi (figura 9), a busca constante da performance é por um equilíbrio entre a luz e a escuridão. Numa sequência de dez ambientes digitais em sucessão, a performance conduz a um caminho composto por universos que evocam as várias etapas da vida se materializando no tempo, no espaço e em nossas mentes e corpos em movimento, seguindo um ciclo em que o final coincide com um novo começo.

---

<sup>80</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=56M03RpE9Xs&t=40s>



Figura 16: Fragmento da *Live Media Performance Dökk*

Fonte: <https://www.fuseworks.it>

Acesso 17 jan 2021

O palco se converte em um espaço (figura 10) no qual é possível adentrar noutra frequência perceptiva de compreensão do espaço e do tempo: um lugar onde a realidade é reconstruída como resultado de suas próprias ações, e na qual cada gesto possui sua própria consequência particular, propiciando “(...) a análise das representações da mídia que exibem um amplo e variado leque de evidências, de elementos de prova em relação à vida cotidiana (a dimensão indicial), através de uma vasta gama de gêneros e formatos audiovisuais” (ANDACHT, 2015, p.79).

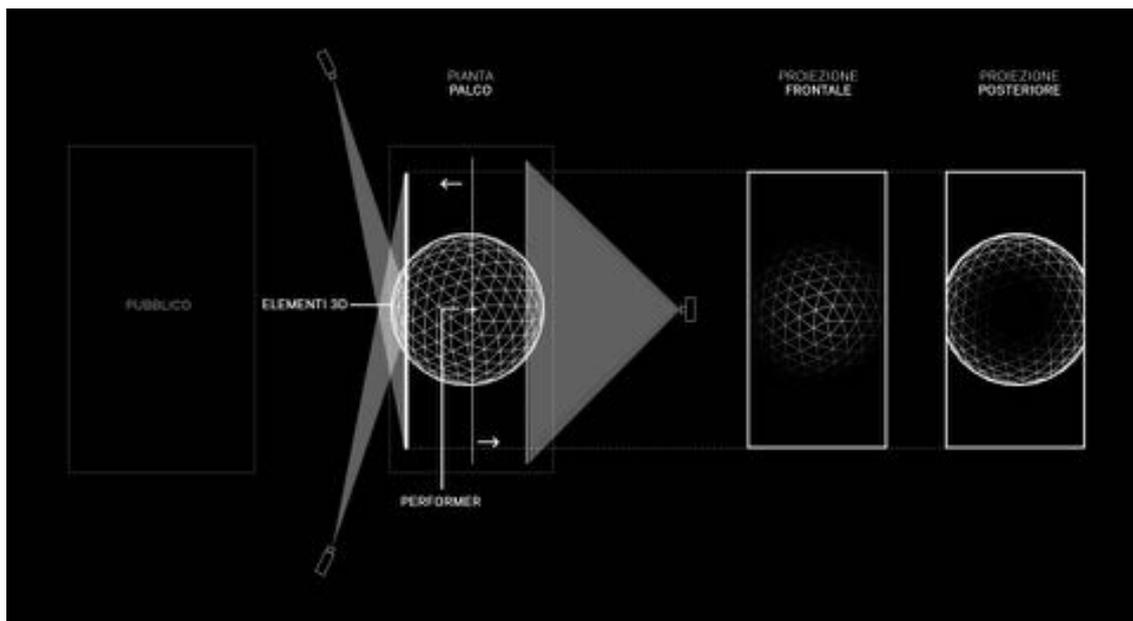


Figura 17: Visão geral do sistema cênico da *Live Media Performance Dökk*  
 Fonte: <https://www.fuseworks.it>  
 Acesso 17 jan 2021

Dentre os diversos elementos que compõem a vida cotidiana, podemos citar duas que coincidem e conceituam *Dökk* em sua essência e também o processamento da experiência estética do trabalho: a sincronicidade e a imprevisibilidade da produção de efeitos do real, da existência humana, nas noções de espaço e de tempo.

Para obter este resultado cênico, *Fuse\** possui um sistema capaz de elaborar o resultado da interação entre vários dados gerados em tempo real no palco: a análise do som, do movimento da performer, do batimento cardíaco e a análise sentimental de conteúdos compartilhados em redes sociais, especificamente o *Twitter*. A combinação desses algoritmos induz que cada performance tenha conotações sempre efêmeras – diferentes e únicas, como resultado da natureza aleatória e imprevisível da informação analisada.

A cada apresentação da *Live Media Performance*, um fluxo de *tweets* filtrados através dos *trending topics* daquele exato momento passam a ser analisados. Para cada *tweet*, uma composição sentimental é extraída de um algoritmo baseado na biblioteca de código aberto, sendo possível que um evento particularmente relevante no mundo esteja acontecendo no exato momento de analisar os algoritmos, ocasionando mudanças significativas nas paisagens visuais e de áudio, acarretando a reconfiguração da estética dançante da performer.

Desta forma, a audiência é estimulada a um envolvimento que vai além do espaço físico onde a obra se desenvolve, dado as milhares de conexões invisíveis com o resto do mundo, via manifestações na rede social *Twitter*.

O elemento que indica este tipo de variação nas várias configurações é a cor vermelha, que por sua vez representa a intensidade do calor humano e dos vários estados emocionais correspondem a espectros térmicos específicos de várias partes do corpo.

Os algoritmos extraídos da análise sentimental dos *tweets* atuam no "calor" das cenas, modulando a tonalidade do vermelho em todos os momentos (figura 11), assim como alterando outros detalhes gráficos que modificam a atmosfera das salas individuais.

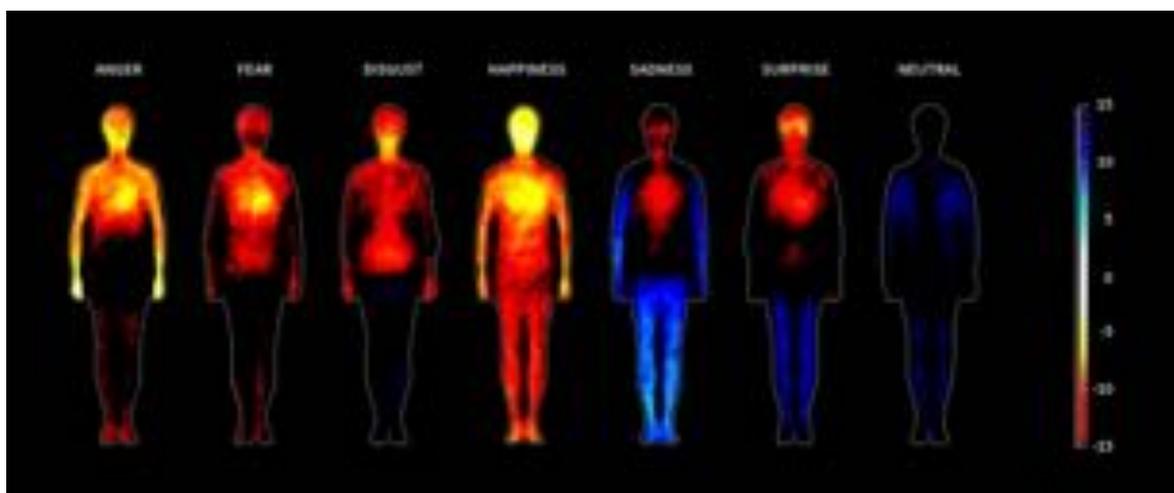


Figura 18: Efeito visual da análise sentimental dos tweets, representado pelas variações da cor vermelhada.

Fonte: <https://www.fuseworks.it>

Acesso 17 jan 2021

Por sua vez, a paisagem sonora é influenciada tanto pelos dados da análise sentimental e também dos movimentos corporais da performer. Para o rastreamento de movimentos, um sistema de captura de movimento caracterizado por dezoito acelerômetros posicionados diretamente no corpo da performer, permitindo o rastreamento em tempo real de cada movimento, gerando dados que são cruzados com as duas unidades *Kinect*<sup>81</sup> colocadas no palco para monitorar seu posicionamento na cena e fornecer um nível ainda mais profundo de interação.

Outro elemento fundamental que caracteriza essa experiência do começo ao fim é o batimento cardíaco. O coração é o primeiro órgão a ser formado quando uma nova vida é criada, e é o último a parar quando termina. Da mesma forma, o início e o fim de *Dökk* são marcados pelo batimento cardíaco real da performer, adquirido através de um sensor de frequência

---

<sup>81</sup> Kinect é um sensor de movimentos desenvolvido para o Xbox 360 e Xbox One, junto com a empresa *Prime Sense*,

cardíaca BLE (*Bluetooth Low Energy*), que transmite informações para um *software* especial que, por sua vez, elabora e envia os dados necessários via mensagens de rede.

Em termos coreográficos, *Dökk* projeta o potencial dos diversos corpos em cena (corpo da performer, corpo da luz, do som, da tecnologia), propiciando um alargamento das possibilidades de repertório de movimentos e ampliando o vocabulário em termos de potencialidade expressiva e tecnológica dentro do qual ocorre a narrativa corporal da performer.

Performar com a quase ausência de gravidade simboliza a perda de uma conexão com o eu que leva a uma suspensão total no vazio. Quando esta conexão é encontrada, a performer redescobre o som do coração e gradualmente restaura o contato com o chão, levando ao fechamento do círculo que marca o final da obra.

Para conseguir o efeito de uma diminuição gradual da gravidade, foi utilizado um sistema de contrapeso que permite que a performer seja suspensa no vácuo e se mova com gravidade reduzida. Desta forma, a realidade física do corpo muda, se separa e se estende, a partir da conscientização da existência de estruturas específicas que são capazes de gerar mudanças tanto no ambiente digital específico tanto na ausência de gravidade dentro de uma das salas performativas. Assim sendo, a tecnologia assume um papel fundamental no trabalho, adquirindo o papel de um efetivo performer, um *partner* para a bailarina.

Em outras palavras, é dizer que o som e as paisagens digitais estão vivos e eles agem e reagem aos movimentos da bailarina, do mesmo modo como outro bailarino faria em cena. A interação levada a níveis tão profundos leva o corpo a reivindicar seu espaço para se tornar o único e verdadeiro criador de todas as mudanças que estão sendo realizadas.

Essa performance audiovisual é um verdadeiro convite para aguçar a percepção e aprofundar os sentidos afetivos, pois quanto mais entregue, mais imersa à obra – mas ele poderá ser induzido à ilusão e explorado para ampliar seus aspectos mais sensíveis/vulneráveis de sua estrutura enquanto sujeito.

### 3.1.2 Estéticas dançantes: a experiência estética em audiovisualidades performativas

Em *Dökk*, podemos identificar o que Erving Goffman (2018) definiu como *self*, na qual a interação de um indivíduo com outros sujeitos determina qual papel desempenhar, ao elencar a copresença para compreender o indivíduo em sua singularidade, onde o objetivo da

copresença é perceber as relações que surgem dos atos de interação entre as pessoas que percebem uma ação externa, tornando a performatividade parte central da compreensão do *self*.

Segundo Fernando Andacht,

enquanto cerne da identidade humana, algo que imaginamos estar localizado no mais profundo do cérebro (ou do peito, perto do coração), como um elemento externo, exosomático, cuja natureza é a de uma imagem ou personagem encenado que faz parte de um processo social interativo, e que, por tal motivo, não estaria nunca definido completamente. O *self* é posto em cena no âmbito da interação humana, o espaço onde a identidade será convalidada (ou não) pelos outros. (ANDACHT, 2015, p.82)

Destarte, seja por intermédio do *self* encenado ou do *self* atribuído, considero que a *Live Media Performance* ao conjugar interatividade à expansão da linguagem cinematográfica, a materialidade dos corpos e a ampliação da percepção da narrativa, afeta-se pelo dinamismo pelo qual o tempo e o espaço se modulam, frente às interferências propiciadas pelo corpo da performer, em seus diferentes aspectos e níveis de representar o real ou produzir o efeito de real.

Este efeito de real na *Live Media Performance Dökk*, intui uma consciência estética por meio dos efeitos da presença (GUMBRECHT, 2015, 2016) e podemos inferir que a produção efetiva a experiência estética, ao contemplar as 5 teses propostas por Martin Seel ([2005] 2014) para compreender a experiência estética por meio da percepção estética:

i) percepção estética consiste em atenção ao aparecimento do que está aparecendo: a primeira tese apresentada por Seel faz um destaque ao anunciar a experiência estética como uma forma intensificada da percepção estética. Capacidade elementar dos humanos, a percepção estética sustenta a consciência na duração dos acontecimentos “através de períodos de um intenso apelo à presença, como pode ocorrer a qualquer momento por um olhar através da janela ou ao ouvir os sons do mundo.” (SEEL, [2005] 2014, p.27). Ao coordenar isto, a noção de tempo e espaço se movem, promovendo imersão e deslocamento dos efeitos de sentido e presença, ou seja, a percepção estética nos conduz a profundos momentos de contemplação;

ii) experiência estética é percepção estética com caráter de evento: A segunda tese de Seel apresenta “evento” como um interrompimento do *continuum* do tempo histórico e biográfico, enquanto causa de fissuras no mundo interpretado. A imprevisibilidade do acontecimento promove no sujeito a alteração do “que é real e o que é possível” (idem, p. 29).

Segundo Gumbrecht, “os conteúdos da experiência estética se nos apresentam como epifânicos, isto é, eles aparecem repentinamente (“como um relâmpago”) e desaparecem de repente e irreversivelmente, sem permitir-nos permanecer com eles ou de estender sua duração” (GUMBRECHT, 2006, p. 55);

iii) as obras de arte são eventos de percepção: Segundo Seel, toda apresentação artística é um evento que desafia a nossa capacidade de percepção, não por apenas co(n)fundir passado, presente e futuro, mas por sua presença ser apresentada por meio da produção de presença.

Nesses eventos gerados por seus trabalhos, a arte confunde essas constelações do possível e do impossível do que está presente e do que está ausente, do que geralmente experimentamos como a realidade do nosso tempo. Quebrando assim com o fluxo contínuo da realidade ela fala e mostra o quanto **o real é uma possibilidade** e o **possível uma realidade**. **Esta consciência do real no possível e do possível no real** é a consciência da presença – consciência de quão aberto o curso do tempo e a ordem das coisas realmente são. (SEEL, [2005] 2014, p. 32 – grifo nosso).

Em termos gerais da terceira tese, os trabalhos artísticos, assim como em *Dökk*, os eventos de percepção emanam eventos por “apresentação” e não por “representação”, pois cada indivíduo processa os significados advindos dos eventos apresentados de modo singular, mesmo sendo que aquilo que lhe é apresentado, seja incerto ou ilegível;

iv) experiência como ligação entre as formas de artes: A interconexão entre as formas de arte é objeto da quarta tese. Ao considerar a comunicação entre as formas de arte como eventos dentro que se apresentam dentro de eventos, sendo que aquilo que as distingue do amalgama geral das obras é quando ocorre uma ruptura ou uma mudança no sentido da presença na qual a obra se apresenta e é percebida. Não há hierarquia e nem empregos de materiais exclusivos para cada uma. Assim sendo, na *Live Media Performance* aqui apresentada, a experiência se materializa na plenitude da obra percebida, sendo impossível senti-la em fragmentos linguísticos;

v) experiência estética como acontecimento: Identificar ou perceber as nuances das rupturas ou mudanças no sentido da apresenta entre as linguagens artísticas em uma obra de arte, é a quinta e última tese proposta por Seel. Para o autor, a experiência da intermedialidade das

artes, torna-se condicionada a uma capacidade do humano treinada para a percepção. Isso ocorre porque a

experiência estética não conhece realização canônica verdadeira. Ela encontra realização em sermos atraídos para as possibilidades de percepção e compreensão, dentro e fora da arte, e descobre que estas **possibilidades não podem ser esgotadas, controladas ou determinadas**. (SEEL, [2005] 2014, p. 36 – grifo nosso).

Desde modo, a percepção qualificada e qualificável provê à experiência estética o inteligível no sensível e vice-versa, decodificando camadas de presença e sentido em níveis refinados de sciência, mas que são autocompreendidas em um acontecimento do tempo presente, de forma complexa, corpórea e temporalizada.

Isto por que a realidade ou um acontecimento do tempo presente, segundo Roland Barthes (1968), é problematizada como uma instância textual que polemiza a referencialidade e os projetos miméticos de transposição do real enquanto uma simulação da presença, ou seja, a *Live Media Performance* apresentada promove diversas situações na qual a ambientação teria seu caráter de artificialidade reduzido, provocando um efeito de real.

Dökk é uma jornada através da mente subconsciente, onde a realidade é representada por mundos e universos que tomam forma e se dissolvem no imaginário, numa constantemente busca do equilíbrio entre a luz e a escuridão.

O palco se torna um espaço no qual é possível ser conduzido para a perda da percepção do espaço e do tempo: um lugar mental em que a realidade é reconstruída como resultado de suas próprias ações, e na qual cada gesto tem sua própria consequência particular, sendo capaz de estimular um sentimento de profunda empatia, ponderando e refletindo dois conceitos-chave: a sincronicidade e a imprevisibilidade da existência humana.

Através de um sistema capaz de elaborar o resultado da interação próxima entre vários algoritmos gerados em tempo real no palco – a análise do som, o movimento do intérprete, seu batimento cardíaco e a análise sentimental de conteúdos compartilhados em redes sociais – são combinações de dados que garantem, assim, que cada performance tenha conotações sempre diferentes e únicas, como resultado da natureza aleatória e imprevisível da informação analisada, promovendo empatia e sinergia por intermédio de questões tão inerentes, porém tão caras e sensíveis ao humano: a vulnerabilidade da vida.

### 3.2 仕方がない<sup>82</sup>, 頑張っ<sup>83</sup>て! : O PODER DA VULNERABILIDADE

Para a mentalidade subjacente japonesa, a sensação de estar desprovido de quaisquer amparos em determinados momentos da vida, pode implicar no mais relevante passo em direção à luz de um conhecimento extraordinário. Compreender e assumir a própria vulnerabilidade é uma forma de coragem e é a engrenagem que principia o fundamento da arte da resiliência, para viver com plenitude e serenidade o momento presente.

Há uma expressão japonesa, de uso comum, que começou a ser utilizada com frequência entre os nipônicos e descendentes residentes fora do Japão, após os bombardeios da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), sobre as cidades de 広島市 (*Hiroshima*) e 長崎市 (*Nagasaki*), mas que adquiriu um alcance notável, especialmente na Europa, após o 東日本大震災 (*Higashi Nihon Daishinsai* – Grande Terremoto do Leste do Japão), conhecido também como sismo e *tsunami* de Tohoku ou *tsunami* de Sendai de 11 de março de 2011<sup>84</sup>: 仕方がない – *Shikata ga nai*.

Na maioria das vezes, a expressão foi expressa com frases como: “Não há como evitar”, “Nada pode ser feito sobre isso”, “Não há nada a fazer. É a vida”. Não são satisfatórios, nos dizem, porque a expressão não abrange, na realidade, uma atitude de resignação passiva face à fatalidade; nem tampouco, ou simplesmente um gesto de aceitação estoica em face do inevitável; [...] Em outras palavras, o sentido atribuído ao vivido, como a expressão o condensa em japonês, não se enquadra nem no regime do assentimento nem no da manipulação com sua dialética do mandato e da sanção. E também não se enquadra no da programação, com os seus sempre possíveis desvios. (LANDOWSKI, 2012, p. 81 – tradução nossa)<sup>85</sup>

Em oposição à compreensão ocidental que pode percorrer caminhos interpretativos da expressão do ponto de vista do negativismo, da submissão ou da derrota, os nipônicos se

---

<sup>82</sup> *Shikataganai* – pode ser traduzido como “não pode ser evitado”; “não há nada a fazer”; “não há alternativa”; “é o que é”, mas é comumente compreendido como a arte da resignação com um sentido positivo.

<sup>83</sup> *Ganbatte* – pode ser traduzido como “agente firme”; “não desista”; “mantenha o foco”; “faça o seu melhor”, entre outros.

<sup>84</sup> Maiores informações em [http://www.bousai.go.jp/kohou/kouhoubousai/h23/63/special\\_01.html](http://www.bousai.go.jp/kohou/kouhoubousai/h23/63/special_01.html). Acessado em 10 fev 2021.

<sup>85</sup> Le plus souvent, l’expression a été rendue à l’aide de formules du genre: «It can’t be helped», «Non ci si può fare nulla», «Il n’y a rien à faire. C’est la vie». Elles ne sont pas satisfaisantes, nous dit-on, car l’expression ne recouvre pas en réalité une attitude de résignation passive devant la fatalité; pas non plus, ou pas simplement un geste d’acceptation stoïque face à l’inévitable; [...] En d’autres termes, le sens attribué à ce qui a été vécu, tel que l’expression le condense en japonais, ne relève ni du régime de l’assentiment ni de celui de la manipulation avec sa dialectique du mandat et de la sanction. Et il ne relève pas non plus de celui de la programmation, avec ses dérapages toujours possibles.

sustentam pela filosofia de fundamentação zen-budista advinda pela expressão para assimilá-la de uma maneira mais útil, digna e amplificada. Ocorre um ajuste na compreensão por um processo que cria sentido e valor a partir da “sensibilidade” e que passa pela busca de uma relação empática e de respeito à alteridade.

Na análise de Okazaki Kenzo (2021), os japoneses que utilizavam a expressão *Shikata ga nai* no período pós-guerra, “não significava que a situação deles fosse de desamparo, mas talvez que eles tivessem poucos recursos exceto de fazer o que fosse necessário para”<sup>86</sup> (OKAZAKI, 2021, p.42). É o reconhecimento maduro e sereno do instante, que implica na capacidade de viver no tempo presente, na aceitação dos desafios advindos da vida e na sabedoria para decidir seguir, permanecer ou recuar.

Historicamente, o Japão atravessou por muitas situações de crise e que condenaram sua população para situações extremamente desfavoráveis, tais como as inúmeras guerras, a fome, os desastres naturais e a desestruturação de sua nação. Talvez esses fatores tenham elevado o sentido de *Shitaka ga nai*, como um reflexo de uma sociedade que aprendeu a valorizar a harmonia, a paz e a vencer a depressão e a morte.

Crary (2013) tenta nos esclarecer que o dispositivo que nos permite atravessar de uma maneira mais eficiente possível de uma parte de nossa experiência para outra, é pelo nosso sentimento de realidade:

Todo o sentimento de realidade, todo o tormento e a excitação da vida voluntária devem-se ao sentimento de que as coisas *realmente se decidem* de uma hora para outra, e de que não se trata apenas de uma maçante repetição de algo que foi forjado há anos. Essa aparência, que faz a vida e a história fremirem com um tempero tão trágico, *pode* não ser uma ilusão. (CRARY, 2013, p. 343)

As marcas das inúmeras crises, simbólicas ou físicas, nos corpos da sociedade e no território como um todo, na consideração de Han Byung-Chul (2019), converteu o peso opressor do luto da “melancolia” em uma disposição de iluminação para levar o sujeito a habitar lugar nenhum e a posicioná-lo como quem sempre se despede.

Habitar em lugar nenhum significa, ao mesmo tempo, não se prender a nada, não permanecer em si mesmo, ou seja, deixar a si mesmo, esvaziar-se [*ablassen*] de si mesmo, deixar, em meio ao passageiro, também a *si mesmo*

---

<sup>86</sup> Do original: “did not mean their situation was helpless, but perhaps that they had little recourse other than to do whatever was necessary to”.

passar. Essa **serenidade** é a constituição do coração que habita em lugar nenhum. (HAN, 2019, p.118 – grifo nosso)

Para Han (2019), esta concepção de habitar lugar nenhum provém no zen-budismo, que não intui chegar a lugar nenhum, por não possui aspiração por chegar a lugar algum, talvez, a exceção seja o alcance da iluminação, porém a iluminação é uma experiência que está disponível a todas as pessoas sem a pretensão de conduzi-la a algum lugar, mas sim de viver com plenitude o momento presente. Este entendimento poderia ser aproximado com a indistinção de presença e ausência no conceito de *Sein* (ser) de Martin Heidegger (2015), que possui suas raízes reflexivas na concepção de vazio do zen-budismo.

Essa indistinção tematiza a experiência do Ser pela complementaridade dos opostos, pela indistinção advinda de *Dasein* (experiência, presença, existência), isto é: “Ela também deve ser uma epifania – o que significa que deve ser, junto à aparição de uma possibilidade de forma, a aparição da possibilidade da presença (que, por conseguinte, deve incluir a possibilidade da ausência)” (GUMBRECHT, 2016, p.64).

Em outras palavras, o *Dasein* vê o mundo unicamente a partir de si mesmo, das suas possibilidades de *Sein* – a ideia de Ser-no-mundo de Heidegger nada mais seria do que a concepção de “habitar lugar nenhum”, como um lugar es-vaziado – o movimento do desvelamento do Ser que invoca o *Stimmung*, “o estado e a integração dos diversos modos de sentir-se, relacionar-se e de todos os sentimentos, emoções e afetos bem como das limitações e obstáculos que acompanham essa integração” (HEIDEGGER, 2015, p. 573).

A valorização da vulnerabilidade perpassa o entender de que a vida é incerta, às vezes implacável, contudo, aprender a aceitar o acontecido ou internalizar para si mesmo o *Shikata ga nai* enquanto “aceite-o, não há nada que possa ser fazer”, é permitir-se deixar de lado a angústia para se concentrar no necessário: “Você pode sentir que começou a permitir que as coisas cheguem até você, que cessou de se perguntar o que elas significam e que, enquanto aprendeu a permitir que elas apareçam, você se torna parte delas” (GUMBRECHT, 2016, p. 39).

As nuances de sentido encontradas neste estilo de resiliência, permite aproximarmos de uma forma mais sensível e eficaz de enfrentar as adversidades, das quais podemos destacar duas: alteridade e a quietude.

Muito mais do que uma forma de assentimento a uma ordem transcendente, ou de resignação diante de uma desordem inevitável, *Shikata ga nai* parece-nos, em última instância, traduzir o que, em outro contexto, chamamos de

disponibilidade que permite o estabelecimento de uma relação justa para outro, seja qual for sua natureza e status. (LANDOWSKI, 2012, p. 84 – tradução nossa)<sup>87</sup>

Uma expressão que poderia ser considerada complementar ao *shikata ga nai*, seria o 頑張つて (*Ganbatte*). Essa expressão passou a ser considerada como um lema ou uma filosofia de vida desde o período *Edo*, que possui como fundamento o “cuidar dos outros”. O entendimento de que para enfrentar uma crise ou um momento de adversidade, é preciso aceitar as próprias circunstâncias e ser útil tanto para si mesmo quanto para os outros, a expressão virou um símbolo de incentivo para enfrentar os objetivos. Também se difundiu no ocidente pelo *slogan* utilizado por torcidas japonesas em grandes eventos esportivos, tais como as Olimpíadas e a Copa da Mundo, e internamente no país é utilizada para enfrentar as adversidades de todos os níveis: “*Ganbatte Nippon!*”.

Tanto *shikata ga nai* quanto *ganbatte*, abarcam em si a arte da quietude ou o estado de *Gelâzenheit* que Heidegger conceituou como “serenidade” a atitude do ser-no-mundo enquanto uma alternativa para a metafísica, pois ao questioná-la (HEIDEGGER, 1979), revela que ela não é uma área do pensamento, mas a condição do pensamento como um todo, ou seja, ela é a atitude fundamental do Ser, uma resposta ao *Dasein*.

A abertura, a afabilidade do vazio também diz que todo ente não apenas é ‘no’ mundo, mas *é*, no seu *fundamento*, o mundo, *respirando* em sua camada profunda as outras coisas ou preparando para elas esse espaço de estadia. Assim, em uma coisa *habita* o mundo inteiro.” (HAN, 2019, p. 69).

De certa forma, podemos inferir que a quietude é um estágio anterior ao desvelamento do ser por representar a afirmação extrema do sujeito pela abertura à potencialidade do vazio – Ma. E esta abertura à afabilidade certamente foi um dos fatores que auxiliou o Japão a se reestabelecer e se posicionar entre as lideranças mundiais, tanto econômicas quanto no desenvolvimento social.

### 3.2.1 Por uma sociedade centrada no humano: as mediações corporais no tempo presente

---

<sup>87</sup> Bien davantage qu’une forme d’assentiment à un ordre transcendant, ou de résignation face à un désordre inévitable, *Shikata ga nai* nous semble en définitive traduire ce que, dans un autre contexte, nous avons appelé une disponibilité autorisant l’établissement d’un rapport juste à l’autre, quels qu’en soient la nature et le statut.

Tradicionalmente, a inovação impulsionada pela tecnologia tem sido responsável pelo desenvolvimento econômico, político e social, porém a centralidade desenvolvimentista esteve sempre focada nos processos tecnológicos. A convergência que aqui se propõe, é uma mudança de *mindset* para focar no “como” desenvolver uma sociedade centrada no humano e que possa proporcionar maior senso de valor e responsabilidade.

Ao traçarmos uma linha evolutiva das sociedades até o despontar da Sociedade chamada 5.0, uma série de revoluções despontaram não apenas em avanços tecnológicos, outrossim em mudanças estruturais na sociedade, pelo viés da inovação social e econômica. Com o advento da humanidade, a chamada Sociedade 1.0 ou Sociedade da Caça e Coleta, foi categorizada pela formação de grupos de pessoas de visavam a sobrevivência física, ao desempenhar a caça e coleta em coexistência (quase que) harmoniosa com a natureza. Suas ferramentas eram rústicas e a primeira organização econômico-social era pautada no escambo.

A transição para a Sociedade 2.0 ou Sociedade Agrícola “combinou a força dos animais e a dos seres humanos em benefício da produção, do transporte e da comunicação” (SCHWAB, 2018, p.15-16). Formada por grupos baseados no cultivo agrícola, no aumento da organização e construção da nação, as séries de revoluções iniciadas na segunda metade do século XVIII, marcaram a transferência da força humana para a energia mecânica, impulsionando a 1ª. Revolução Industrial, que ocorreu entre 1760 e 1840.

Em respostas aos avanços da 1ª. Revolução Industrial, emerge a Sociedade 3.0 ou Sociedade Industrial. Instigada pelo desenvolvimento ferroviário e pela promoção da industrialização que tornou possível a produção em massa, a 2ª. Revolução Industrial marcou a transição do século XIX para o século XX pelo advento da eletricidade e da linha de produção seriada.

Após três gerações sem contato com aparatos digitais, as habilidades físicas e cognitivas que estavam voltadas para a sobrevivência e segurança, Yuval Harari (2015) argumenta que, embora haja milhões de pessoas que seguem morrendo de inanição, epidemias (vide a pandemia provocada pela SARS-Cov-2 (Covid-19) da atualidade) e violência, muito já se superou do combate à fome, às pestes e guerras pela conquista de território em função da técnica.

À luz desse progresso, a Sociedade 4.0 ou Sociedade da Informação, realiza o aumento do valor agregado conectando ativos intangíveis, tais como redes de informação. Desse cenário emerge a 3ª. Revolução Industrial, também denominada de Revolução Digital ou do Computador, que gerou o desenvolvimento da computação em *mainframe*, da computação

pessoal e posteriormente da internet, que rapidamente promoveu a 4ª. Revolução Industrial, caracterizada pela internet mais ubíqua e móvel, por sensores menores, mais poderosos e acessíveis à população pela escala industrial.

A quarta revolução industrial, no entanto, não diz respeito apenas a sistemas e máquinas inteligentes e conectadas. Seu escopo é muito mais amplo. Ondas de novas descobertas ocorrem simultaneamente em áreas que vão desde o sequenciamento em áreas genético até a nanotecnologia, das energias renováveis à computação quântica. O que torna a quarta revolução industrial fundamentalmente diferente das anteriores é a fusão dessas tecnologias e a interação entre os domínios físicos, digitais e biológicos. (SCHWAB, 2018, p. 17)

A proposta da 4ª. Revolução Industrial – termo apresentado durante a Feira da Indústria de Hannover/Alemanha em 2011, na qual universidades, empresas, centros de pesquisa e Governos se uniram para desenvolver os princípios básicos desta Revolução – influenciou e inspirou o desenvolvimento da Sociedade 5.0 sob os pressupostos da agilidade, flexibilidade e colaboração.

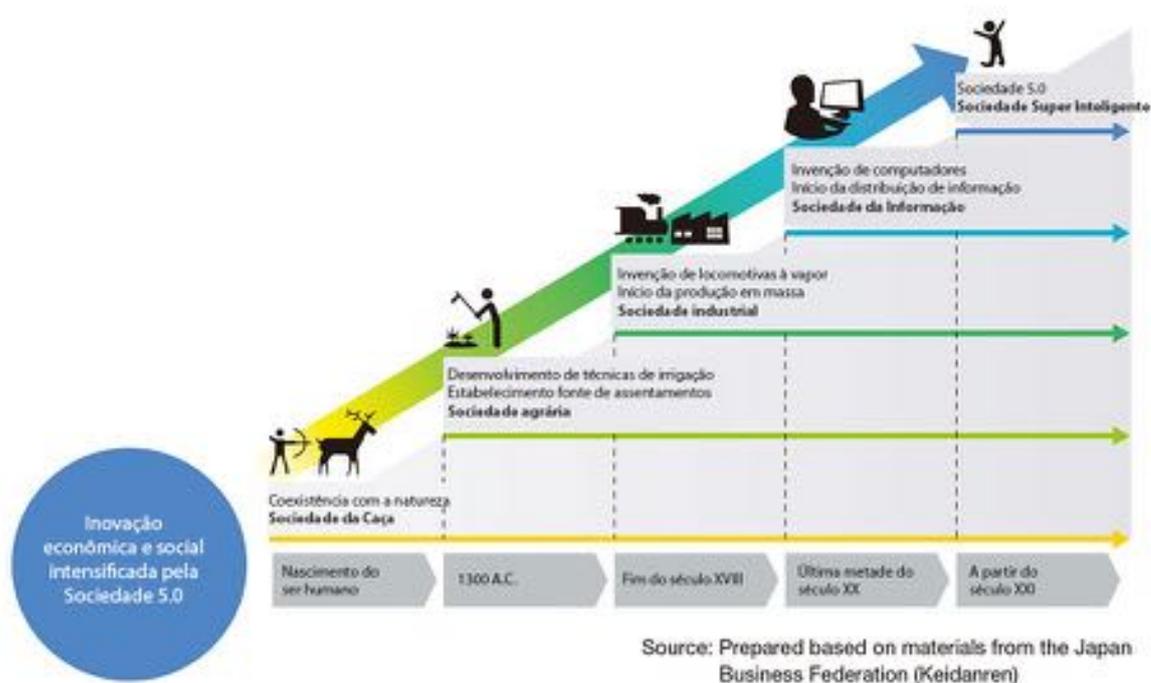


Figura 19: Evolução das sociedades – tradução nossa

Fonte: [https://www.hitachi.com/rev/archive/2017/r2017\\_06/trends/image/fig\\_01.jpg](https://www.hitachi.com/rev/archive/2017/r2017_06/trends/image/fig_01.jpg)  
Acesso 17 jan 2021

O conceito apresentado em 2016 pelo Governo japonês durante o *5th Science and Technology Basic Plan*, traz a *Super Smart Society 5.0* como parte essencial de uma política

pública em prol da sociedade, economia, inovação e Estado, ao versar sobre uma sociedade centrada no ser humano, que equilibra o avanço econômico com a resolução de problemas sociais por um sistema que integra amplamente a fusão do virtual e do físico (JAPAN GOVERNMENT, 2016).

Cabe destacar que se a Sociedade 5.0 se beneficia dos modos de produção e pensamento da 4ª. Revolução Industrial, promovendo uma sociedade pautada na equidade de valores, o que torna esta nova era fundamentalmente distinta das anteriores é a fusão da profusão de novidades no campo das “tecnologias e a interação entre os domínios físicos, digitais e biológicos” (SWARB, 2018, p.17).

Os valores centrais da Sociedade 5.0 perpassa pela sustentabilidade centrada no ser humano, ao melhorar a qualidade de vida de pessoas por meio de tecnologias inovadoras baseadas na informação, tais como a Internet das Coisas (*Internet of Things*), Inteligência Artificial (*Artificial Intelligence*), Robótica e Tecnologias de Registros Distribuídos (*Blockchain*).

Estimar a constituição de um *ethos* social que promova satisfação das necessidades individuais e proporcione senso e criação de valores aos humanos, como diversidade, sustentabilidade, resiliência e melhor distribuição de informação e cuidados com a saúde, passam a ser as características principais que versam a disruptiva mudança social da qual estamos habituados a viver (KEIDANREN, 2018).

Anteriormente, na Sociedade 4.0, o compartilhamento transversal de conhecimentos e informações não era suficiente e a cooperação era complexa. Por sua vez, na Sociedade 5.0, por meio de um novo *ethos* criado por meio da inovação, visará a eliminação as lacunas regionais, as diferenças etárias, de gênero e de idioma, e permitirá o fornecimento de produtos e serviços personalizados e ajustados às diversas necessidades individuais. Dessa forma, será possível construir uma sociedade que tanto promova a equidade do desenvolvimento econômico quanto encontre soluções para os problemas sociais.

Problemas sociais estes advindos da diminuição da taxa de natalidade, do envelhecimento da população e do despovoamento local, foram, dentre outras, as razões que levaram o Japão a objetivar se tornar o primeiro país do mundo a alcançar uma sociedade centrada totalmente no ser humano (Sociedade 5.0), na qual todos possam desfrutar de uma alta qualidade de vida, ao incorporar tecnologias avançadas em diversos setores e atividades sociais.

Alcançar tal sociedade, no entanto, não será isento de dificuldades, e o Japão pretende enfrentá-las com o objetivo de ser o primeiro país no mundo a enfrentar os desafios para

apresentar um modelo de uma sociedade (não tão) futura, pois, conforme apresentamos ao longo desta pesquisa, a sociedade japonesa certamente apresenta muitos requisitos para efetivá-la.

A reforma social (inovação) na Sociedade 5.0 alcançará uma sociedade voltada para o futuro que rompe o senso de estagnação existente, uma sociedade cujos membros têm respeito mútuo, transcendendo as gerações, e uma sociedade na qual cada pessoa possa liderar uma vida ativa e divertida (JAPAN GOVERNMENT, 2016 – tradução nossa).<sup>88</sup>

Mais do que nunca, estamos e iremos viver em um mundo hiperconectado. Integrados. E integração será a palavra que resumirá não só as relações sociais, como também as relações entre as próprias máquinas e a dos humanos e com a natureza. Esse cenário se tornará possível com a implementação plena da tecnologia 5G, a quinta geração de internet sem fio que anuncia revolucionar não só o universo da tecnologia, como também nosso próprio comportamento.

A ideia da Internet das Coisas (*Internet of Things – IoT*), de que todos os dispositivos com acesso à internet estarão interligados, está cada dia mais próxima de se tornar algo extremamente comum. E vale lembrar que isso inclui praticamente todo e qualquer objeto físico que conhecemos, sem restrições, sendo a mais comum e atual o desenvolvimento das “casas inteligentes”, que visam a praticidade, rapidez e integração entre objetos e pessoas em baixa latência.

Por latência é dizer o espaço de tempo que os dados demoram para chegar do usuário ao processador e vice e versa. Se para a tecnologia 4G a latência varia de 40 a 50 milissegundos, para o 5G estará na escala de 10 milissegundos. É dizer que com essa velocidade, quase não haverá mais o denominado *delay* na comunicação, facilitando a total fusão do virtual com o real, ao considerar os seguintes aspectos:

1. Latência: É a capacidade de operação em tempo real e consiste na aquisição e tratamento de dados de forma instantânea, permitindo a tomada de decisões com maior agilidade. Por conta da tecnologia 5G, o *delay* programado será de até 10 milissegundos, sendo quatro vezes mais rápido que a Internet atual.

---

<sup>88</sup> Social reform (innovation) in Society 5.0 will achieve a forward-looking society that breaks down the existing sense of stagnation, a society whose members have mutual respect for each other, transcending the generations, and a society in which each and every person can lead an active and enjoyable life.

2. **Rendimento e Eficiência Energética:** A alta velocidade de tráfego de informações em rede implicará diretamente no menor consumo de dados e de energia.
3. **Mobilidade e Conectividade:** Mesmo estando em deslocamentos de alta velocidade, será possível permanecer conectado a uma mesma rede de internet, bem como haverá a ampliação para mais de um milhão de dispositivos conectadas em um raio de 1km<sup>2</sup>. Na tecnologia 4G, são habilitados a conexão simultânea de 100 mil.
4. **Modularidade:** Se caracteriza pela produção de acordo com a demanda pelo desenvolvimento de sistemas de acoplamento e desacoplamento de módulos na produção, visando a flexibilidade para alterar as tarefas das máquinas com facilidade.
5. **Virtualidade:** Propõe a existência de uma cópia virtual das fabricas inteligentes que permitem a rastreabilidade e monitoramento remoto de todos os processos por meio dos inúmeros sensores espalhados ao longo da planta física.
6. **Descentralização:** A tomada de decisões poderá ser feita pelo sistema virtual-físico de acordo com as necessidades da produção em tempo real, na qual as máquinas não apenas receberão comandos, mas poderão fornecer informações sobre seu ciclo de trabalho.

Para abraçar a proposta acima, a reforma fundamental será a capacitação humana. Em outras palavras, cada sujeito de uma nação ou organização haverá de ser provido com a habilidade necessária para o desenvolvimento e a mudança, e ser capaz de explorar plenamente essas habilidades físico-cognitivos.

Significa dizer da relevância de se inserir na ordem do dia, o aumento de pessoas habilidosas e altamente capacitadas para tomarem decisões e proporem inovações em todos os aspectos. Para Harayama Yuko (2017), “Estamos nos aproximando de uma era de expectativa de vida de 100 anos, então considero vital que os jovens acumulem experiência e cultivem suas habilidades para que possam acomodar mudanças sociais drásticas.”<sup>89</sup> (HARAYAMA, 2017, p. 12 – tradução nossa).

Estas experiências passam a ser constituídas, na Sociedade 5.0, pela superação do que Han (2017) denominou de “excesso de positividade”, de excesso de igual. Isto por que o século XX, identificado como sociedade disciplinar por Foucault, hoje, no século XXI, se tornou uma “sociedade de desempenho”, da produção e do esgotamento, que “produz depressivos e fracassados” (p.25), “Esses estados psíquicos [de esgotamento] são característicos de um

---

<sup>89</sup> “We are approaching an era of 100-year lifespans, so I consider it vital that young people accumulate experience and cultivate their skills so that they can accommodate drastic social change.”

mundo que se tornou pobre em negatividade e que é dominado por um excesso de positividade” [...] O excesso da elevação do desempenho leva a um infarto da alma” (idem, p. 70-71).

Com efeito, o sujeito da Sociedade de Desempenho produz um excesso de sentido e o que se busca é evitar que essa produção seja no nível básico das relações com o mundo, tal qual explicou Jean-Luc Nancy no livro *The Birth to Presence* (1993):

Chega um momento em que não se pode sentir nada além da raiva, uma raiva absoluta, contra tantos discursos, tantos textos que não têm qualquer outra preocupação do que produzir um pouco mais de sentido, de refazer ou aperfeiçoar delicadas obras de significação. É por isso que, se falo aqui de nascimento, não tentarei transformá-lo em mais um acréscimo de sentido. Prefiro deixar, se possível, como a falta de “sentido” de que “é”.<sup>90</sup> (NANCY, 1993, p. 5, tradução nossa).

Esse dispositivo afetivo é marcado, percebido e modificado pela presença do outro, confirmando-o em sua alteridade numa relação dialógica, ativa, pois o processo evolutivo do corpo afasta a possibilidade de se pensar corpos e cultura como elementos dissociados.

A compreensão de que corpo e cultura não se dissociam se dá no momento em que percebemos que cultura atua como sua coautora. Ela modifica o corpo a partir dos acordos estabelecidos entre corpo e ambiente em suas interconexões, e passa a ser entendida como um mecanismo processual de acesso às informações e de estratégias de sobrevivência. São ações comunicativas onde o corpo se diz no ato de seu fazer.

O corpo se produz no fluxo dos processos espaço-temporais que se alternam entre a regularidade da informação e sua dissipação ou na transformação da organização em condições de instabilidade e caos. Tudo pode ser apreendido pelo corpo.

Cada tipo de aprendizado traz ao corpo uma rede particular de conexões. Quando se aprende um movimento, aprende-se junto o que vem antes e depois dele. O corpo se habitua a conectá-los. A presença de um anuncia a possibilidade de presença dos outros. Os processos de troca de informação entre corpo e ambiente atuam, por exemplo, na aquisição de vocabulário e no estabelecimento das redes de conexão (KATZ, 2001, p.7).

---

<sup>90</sup> A moment arrives when one can no longer feel anything but anger, an absolute anger, against so many discourses, so many texts that have no other care than to make a little more sense, to redo or perfect delicate works of signification. That is why, if I speak here of birth, I will not try to make it into one more accretion of sense. I will rather leave it, if this is possible, as the lack of “sense” that it “is”.

O corpo produz signos que são sempre culturais, se organizam sistemas complexos, e sobrevivem exatamente da possibilidade de acordos e negociações que mantêm viva a multiplicidade, sobretudo no ambiente evolutivo da comunicação.

Corpo, cultura e comunicação se organizam e apresentam-se em uma ação coletiva e compartilhada que carrega a possibilidade de significação sempre vinculada ao contexto do fluxo que os une. A ideia de corpo como enunciador de pensamentos e produtor de significados é abordada por Helena Katz (2004),

Todavia, como se trata de um projeto de design em que natureza e cultura não estão separadas, o corpo vive em permanente estado de se fazer presente. E tal condição invalida as tentativas de tratá-lo como objeto pronto, sujeito ou agente de influências. O mais indicado, seria pensá-lo enquanto articulador, propositos e elaborador de informações que o singularizam, pois as trata de modo sempre únicos afinal, cada corpo é um, apesar de todos compartilharem informações com o ambiente (KATZ, 2004, p. 121- 122).

O entendimento de corpo em fluxo permanente de transformação e agindo num processo de construção de diferenças, traz como questão que aquilo a que se denomina corpo é sempre um estado provisório de negociações com o mundo interno e externo, e que atua de modo circunstancial e que não se conclui. Não há um resultado único nem último.

Na abordagem corpomídia, o corpo é sempre o estado de um processo em andamento de percepções, cognições e ações mediadas. O corpo sinaliza a organização das mediações e a sua relação com o mundo, onde tanto opera a regularidade quanto o acaso. O corpo é, portanto, movimento em permanente comunicação de seus estados. Relação dinâmica no espaço-tempo apresenta-se como processo e produto histórico resultante de conquistas evolutivas e conexões efetuadas através de gerações.

(...) quando se olha para o corpo humano, percebe-se que se trata de um exemplo privilegiado. Não há melhor lugar para deixar explícito o tipo de relacionamento existente entre natureza e cultura. Não há outro tão apto a demonstrar-se como um meio para que a evolução ocorra. Corpo é mídia, nada além de um resultado provisório de acordos cuja história remonta a alguns milhões de anos. Há um fluxo contínuo de informações sendo processadas pelo ambiente e pelos corpos que nele estão (KATZ, 2003, p. 263).

As negociações desencadeadas pela relação de troca com o ambiente constroem o corpo que atua de modo singular numa presentidade imediata.

O corpo é resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com essa noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER, 2005, p. 131).

A ideia trazida pela abordagem corpomídia dá suporte à compreensão do corpo na Sociedade 5.0. A provisoriidade do estado de ser em processo pensante apontada nessa abordagem se aproxima das construções do pensamento e das experiências que o corpo desenvolve a partir de trocas efetivas, conscientes e afáveis com o ambiente. Além disso, auxilia a sentir e aceitar o corpo por suas perfeições imperfeitas.

### 3.2.2 A beleza da imperfeição e a graça misteriosa

O senso estético japonês é composto por um conjunto de ideais históricos que podem incluir, dentre outros, o 侘 (*wabi* – beleza transitória e total), o 寂 (*sabi* – a beleza do envelhecimento natural) e 幽玄 (*yūgen* – graça misteriosa). Esses e outros ideais sustentam grande parte das normas estéticas e culturais japonesas.

Apesar dos diversos significados encontrados nos dicionários e livros, a estética *wabi-sabi* é normalmente compreendida a partir da perspectiva em voga na Era Muromachi (1333-1573), quando ocorreu o desenvolvimento da cerimônia do chá. No entanto, o surgimento da concepção de *wabi* é anterior a este período, e seu significado original pode ser encontrado na antologia poética intitulada *Man'yōshū* (Antologia das dez mil folhas) – compilada na Era Nara (710-794) – em forma de “*wabu*” ou “*wabishi*”, cujos significados eram de um estado de sofrimento causado pelo amor não correspondido ou de perda ou adversidade ocasionada pela falta de sorte. *Wabi*, aos poucos, passou a indicar um sentimento sofisticado e elegante apesar de uma maneira de viver simples e rústica, o que salienta a relação desse senso estético com o modo de vida.

Acrescentaram-se a esses sentidos os sentimentos das estações do ano, fazendo emergir uma definição mais próxima à ideia de elegante simplicidade. Assim, entre a Era Kamakura (1185-1333) e Muromachi (1333-1573) – época em que a classe guerreira ocupou o poder –, o sentido original de um estado sentimental deslocou-se para designar uma nova estética representativa da incompletude. *Wabi* agregou-se ainda aos aspectos provenientes da

introdução do zen-budismo no Japão e ao ato de apreciar a lua velada pelas nuvens, desenvolvendo-se rapidamente com a arte da cerimônia do chá.

A relação com a simplicidade refinada e elegante é alcançada com a beleza da natureza não tocada pela mão humana ou por aquilo que emerge das tentativas do homem de extrair a beleza distintiva dos materiais. Para a palavra *sabi*, traduzida como “pátina dos anos”, ou seja, a beleza que aprecia a passagem do tempo; a apreciação e convicção de que o valor estético das coisas é realçado com o tempo e a confirmação do ciclo natural da vida orgânica – da existência e do renascimento.

*Sabi* vem do verbo *sabu* e, similarmente a *wabi*, também apresentava uma conotação negativa, a de se sentir solitário e triste. A inversão semântica aconteceu na época em que Fujiwara Teika (1162-1241) e Fujiwara Toshinari (1114-1204) inseriram esses vocábulos nos seus poemas com sentidos positivos. Toshinari empregou a palavra *sabi* pela primeira vez em 1170. Porém, o uso frequente da palavra *sabi* como representante de um estilo ou estética passou a ocorrer em meados da Era Edo (1603-1868).

Ao passo que *wabi* é relacionado à vida modesta e à exigência desse estilo dos praticantes, *sabi* é a beleza preexistente que brota naturalmente, e que, para ser percebida, requer um senso estético peculiar. Desse modo, *wabi* caracteriza-se por uma escolha de vida e de estilo, e *sabi* por ser algo natural, porque a passagem do tempo é inerente aos homens.

*Wabi* e *sabi* referem-se a uma abordagem consciente da vida cotidiana. Com o tempo, seus significados se sobrepuseram e convergiram até serem unificados em *wabi-sabi* (侘寂), o senso estético definido como a beleza das coisas "imperfeitas, impermanentes e incompletas" – remetem à transitoriedade das coisas.

Na filosofia Zen, existem sete princípios estéticos para alcançar o *wabi-sabi*:

1. Fukinsei (不均整): Assimetria ou irregularidade. A ideia de controlar o equilíbrio e a harmonia em uma composição por meio da irregularidade e da assimetria é um princípio central da estética zen. Esta é uma beleza dinâmica que atrai e cativa;
2. Kanso (簡素): Simplicidade ou eliminação de desordem. As coisas são expressas de maneira clara, simples e natural. Uma clareza que pode ser alcançada através da omissão ou exclusão do não essencial;
3. Shibui/Shibumi (渋味): Adstringência ou simplicidade elegante. Belo por ser discreto ou por ser precisamente o que deveria ser de forma direta e simples;

4. Shizen (自然): Naturalidade ou espontaneidade. Uma ausência de pretensão ou artificialidade, plena intenção criativa não forçada;
5. Yūgen (幽玄): Graça sutilmente profunda, não óbvia. Profundidade ou sugestão em vez de revelação. Uma coleção de sutilezas e elementos simbólicos;
6. Datsuzoku (脱俗): Sobrenatural. Transcendendo o convencional. Este princípio descreve o sentimento de surpresa e um pouco de espanto quando se percebe que pode se livrar do convencional.
7. Seijaku (静寂): Tranquilidade ou quietude, solidão. O sentimento oposto ao expresso por *seijaku* seria barulho e perturbação.

Cada um desses princípios é encontrado na natureza, mas que pode sugerir virtudes do caráter humano e adequação de comportamento. Isso, por sua vez, sugere que a virtude pode ser insuflada por meio da apreciação e da prática socioculturais. Portanto, os ideais estéticos têm uma conotação ética e permeiam grande parte da cultura japonesa.

De acordo com Haga Kōshirō (1995), *wabi* na cerimônia do chá, juntamente com *sabi* na poesia, e *yūgen* no *Nohgaku* seriam expressões características dos princípios artísticos japoneses.

Reduzido à sua essência, *wabi-sabi* é a arte de encontrar beleza na imperfeição e profundidade da natureza; de aceitar o ciclo natural de crescimento, decadência e morte. É simples, lento e organizado – e reverencia a autenticidade acima de tudo. *Wabi-sabi* celebra rachaduras, fendas e todas as outras marcas que o tempo, o clima e o uso dedicado deixam para trás em coisas e pessoas. Por sermos seres transitórios, por meio do *wabi-sabi*, aprendemos a compreender e a apreciar as singularidades de nossas imperfeições, dos outros e de coisas.

Embora subestimado e modesto, *wabi-sabi* é o tipo de beleza silenciosa e não declarada que espera pacientemente para ser descoberta. É um vislumbre fragmentário. É uma beleza ricamente suave que é impressionante, mas não óbvia, que se pode imaginar ter ao seu redor por muito tempo. Para os japoneses, é a diferença entre 綺麗 (*kirei* – bonito, belo) e 面白 (omoshiroi – interessante, engraçado, satisfatório, fantástico).

Daisetsu Teitaro Suzuki, que foi um dos primeiros estudiosos a interpretar a cultura japonesa para os ocidentais, descreveu o *wabi-sabi* como uma apreciação estética ativa da simplicidade (HAGA, 1995), assim como ouvir o tamborilar de uma chuva suave de primavera.

Como *mono-no-aware*, *wabi-sabi* estão embutidos em um profundo senso de mortalidade. Ambos os conceitos invocam um clima contemplativo de solidão, uma atenção

lamentosa e saudosa à passagem do tempo e sensibilidade ao lugar do ser humano no mundo natural. Em outras palavras, é contra o pano de fundo holístico da natureza, como um processo infinito de criação e destruição, formação e decadência, vida e morte, que o ser humano enquanto indivíduo se destaca em sua solidão e singularidade, em face à sua vulnerabilidade. É neste estado de solidão que o sujeito é trazido de volta ao seu eu autêntico e de volta para confrontar as dimensões existenciais e religiosas mais completas da experiência humana, bem como de convívio e interação social.

Além disso, é filosoficamente significativo que a natureza represente o pano de fundo fundamental da existência humana, o que significa que essas categorias tradicionais japonesas rejeitam qualquer forma da dicotomia cultura versus natureza. Na verdade, a estética de *wabi-sabi* insiste em que nossas categorias mais refinadas, as práticas culturais precisam expressar a relação essencial entre os seres humanos e o mundo natural. A estetização da natureza é a contribuição humana, ou seja, cultural, para a natureza ao invés de algo distinto da natureza. Devido à centralidade da natureza na estética japonesa, a “imperfeição” passou a ser valorizada como uma qualidade fundamental da beleza. Os escritos do monge budista Yoshida Kenkō (1283-1350) representam uma das declarações clássicas sobre a estética japonesa da imperfeição:

Somente depois que o envoltório de seda se desfiou na parte superior e inferior e a madrepérola caiu do rolo que um pergaminho ficou lindo. Fiquei impressionado ao ouvir o Abade Kōyū dizer: “É típico do homem pouco inteligente insistir em reunir conjuntos completos de tudo. Conjuntos imperfeitos são melhores. Em tudo, seja o que for, uniformidade e completude são indesejáveis. (YOSHIDA, 1967, p. 115)

Enquanto *Shintō* forma a base cultural para o amor japonês pela natureza, o confronto resolutivo com a impermanência do budismo representa um compromisso filosófico de encarar as coisas como elas são, ao invés de como deveriam ser. É importante notar, entretanto, que esta não é uma forma de resignação diante da imperfeição, mas uma afirmação abrangente da imperfeição inerente a todas as coisas. Assim, a estética do *wabi-sabi* exemplifica o entrelaçamento de um ponto de vista religioso-filosófico e a estética que visa trazê-lo à sua expressão mais plena.

Por sua vez, *yūgen* pode ser, entre as ideias estéticas japonesas, a mais inefável. O termo é encontrado pela primeira vez em textos filosóficos chineses, onde porta o significado de "escuro" ou "misterioso".

Nancy Hume (1995) descreve esta estética da seguinte maneira:

Ao olhar para as montanhas de outono através da névoa, a vista pode ser indistinta, mas ter grande profundidade. Embora poucas folhas de outono possam ser visíveis através da névoa, a vista é atraente. A vista ilimitada criada na imaginação ultrapassa em muita qualquer coisa que possamos ver com mais clareza (HUME, 1995, p. 253-254).

Essa passagem exemplifica uma característica geral da cultura do Leste Asiático, que favorece a alusão à explicitação e integridade. *Yūgen* não tem, como às vezes se supõe, a ver com o sobrenatural, mas sim com a profundidade do mundo em que vivemos, conforme experimentado com a ajuda de uma imaginação cultivada.

A arte na qual a noção de *yūgen* desempenhou o papel mais importante e relevante foi e é o *Nohgaku*. Conforme apresentado ao longo do segundo capítulo desta pesquisa, Zeami escreveu uma série de tratados nos quais *yūgen* figura como “o princípio mais elevado” (RIMER, 1984, p. 92). No estágio inicial do desenvolvimento de Zeami, sua preocupação estava concentrada em estabelecer o conceito de *yūgen* como a beleza da graciosidade suave e correlacionar o conceito com outros ideais do *Nohgaku*, como a mímica e a *flor*.

À medida que sua idade avançava, também crescia sua filosofia. Seu conceito de *yūgen* foi ampliado e elevado a tal ponto que foi além do reino da graça misteriosa. O conceito neste estágio final foi identificado por Zeami com vários termos, incluindo *sabi* (a serena simplicidade ou a sensação de solidão tranquila). Se a beleza de *yūgen* penetra através da parede de contenção, apesar do esforço de um artista para fazer o contrário, é a prova da abundância da beleza alcançada pelo performer, é aquele com a qualidade transcendente de *yūgen* ou a qualidade *yūgen* em seu estágio final.

O aspecto mais significativo do *yūgen* de Zeami é encontrado nessa transformação do conceito. Ao herdar da poesia o conceito de *yūgen*, que originalmente significava *yojō* (sobretons), estabelecendo a beleza da graciosidade no *Nohgaku* e elevando sua qualidade para *sabi*, Zeami selecionou o material e esculpiu o design básico da ideia de *sabi* que mais tarde seria refinado por Bashō Matsuo (1644-1691) para denotar “solidão tranquila”, como o ideal estético mais representativo da idade média.

É quase impossível encontrar um paralelo desta qualidade de *yūgen* no Ocidente, uma vez que é raramente criado e apreciado pelos ocidentais. Mas no *Nohgaku* a beleza de *yūgen* é o cerne de seus ideais. Sem essa qualidade, o *Nohgaku* deixaria de existir. Karaki Junzō explica:

O conceito de *yūgen*, além disso, foi utilizado como o padrão de julgamento e avaliação sem aplicação intencional. É porque o conceito está

profundamente enraizado na emoção do povo japonês desde a idade média, apesar de sua natureza sutil e evasiva. Este conceito denota um sentimento comum ou um mundo comum encontrado nas profundezas da sensibilidade que só poderia ser descrito com palavras como “alguma forma” ou “em algum lugar”. É um termo que qualquer japonês aceitaria tacitamente. *Yūgen* é um termo extremamente adequado para descrever um aspecto da sensibilidade japonesa. (KARAKI, 1961, p.16)

Essa sensibilidade “é uma área de conforto para os artistas, mas estudiosos e intérpretes muitas vezes se perdem. Para o artista é satisfatório sentir imediata e diretamente a mensagem estética; ele geralmente não é obrigado a explicar ou transmitir o que foi apreendido” (KOJIRO, 1961, p. 7). De certa forma, o termo *yūgen* estava estabelecido no campo da poesia pelos versos clássicos do *waka*, sendo frequentemente utilizado no cotidiano. Por sua vez, no *Nohgaku*, foi Zeami quem aplicou o termo em toda a sua extensão e desenvolveu o conceito até representar a suprema forma de beleza, que é o objetivo último e o elemento essencial de todas as expressões estéticas.

Na fase inicial de desenvolvimento desse conceito, para Zeami *yūgen* era uma qualidade colorida e brilhante da performance, por outro lado, sua posterior concepção se refere à qualidade sutil de *sabi*. Nesse caso, delinea a qualidade de *yūgen* em seu último estágio. Nas palavras de Edward Gordon Craig (1908), o mundo das “coisas invisíveis” onde a sensação de estar além da realidade permeia.

Nesse estágio, Zeami comenta que “Ser *yūgen*” é considerado como um estágio final de realização em todas as diversas áreas das artes, visto ter superado a relação de causa e efeito por forma e afeto. Todas essas estéticas, seja *wabi-sabi* e/ou *yūgen*, são perceptíveis e alcançáveis por práticas de conscientização corporal para a busca da harmonização entre os movimentos e não-movimentos, isto porque por meio da consciência corporal, desenvolvemos a sensibilidade de nos abirmos à novas experiências e permitimos que nos afetem. Esse canal de disponibilidade corporal e sensível se amplia por meio da flexibilidade e adaptabilidade corpórea por meio do deixar-se tornar afetável, vulnerável, sensível.

Os dois caracteres que compõem a palavra *yūgen* (幽玄) referem-se àquilo que resiste a ser claramente discernido. Mais especificamente, o primeiro caractere, *yū* (幽) se refere a "obscuridade" e "obscuridade", enquanto o segundo caractere *gen* (玄) se refere a "escuridão" e "negritude".

Izutsu Toshiko (1981) argumenta que o conceito de *yūgen* aparece em quatro tipos diferentes de literatura: i) escritos taoístas chineses e zen; ii) poesia chinesa; iii) *Waka* (poesia de estilo chinês no Japão); e iv) tratados sobre poesia e peças *Nohgaku*. No caso da literatura

taoísta e zen, o conceito assume uma ampla coloração metafísica, enquanto a concepção poética de *yūgen* é uma descrição mais direta. E então, nos tratados críticos sobre *Waka* e *Nohgaku*, *yūgen* começa a ser usado de maneira mais “teórica” para justificar julgamentos estéticos e como um conceito normativo para refletir e avaliar obras estéticas.

As imagens visuais e literárias normalmente usadas para transmitir a qualidade de *yūgen* consistiam em coisas como cabanas sendo invadidas pelo crepúsculo, o envolvimento das montanhas pela névoa, o obscurecimento da lua pelas nuvens, o desaparecimento das pessoas nas sombras. Qualidades perceptíveis intimamente associadas a essas imagens incluem falta de cor, imprecisão, simplicidade absoluta, silêncio e quietude, enquanto as qualidades sentidas incluem elegância, sutileza, graça, solidão, tranquilidade e um profundo sentimento de *pathos*.

Segundo William LaFleur (1983), o budismo *Tendai* exerceu uma influência profunda no conceito de *yūgen*. Essa influência pode ser analisada em duas vertentes básicas: a primeira vertente diz respeito à prática *Tendai* de meditação *shikan* (止観 - “tranquilidade-contemplação”), enquanto a segunda vertente retorna ao foco budista básico em *mujō* (無常 - “impermanência”). A prática *Tendai* da meditação *shikan* torna-se a lente através da qual a qualidade *yūgen* das coisas passa a ser apreendida para sociedade em geral.

No final, a meditação *shikan*, praticada para a realização de três verdades: o fenomenal (假 *ke*), o vazio (空 *kū*) e o meio (中 *chū*)), forma a postura atitudinal através da qual *yūgen* é atualizado. LaFleur argumenta que as verdades *Tendai* enfatizam a interdependência de todas as coisas funcionarem como uma afirmação da "indeterminação de significado". Como tal, esse *insight* produziu um aumento dramático na profundidade dos significados e significantes (深さ - *fukasa*) a serem escritos e encontrados nas artes em geral.

### 3.3 POIÉSIS DE UM SUJEITO E O DESVELAR DE UM CORPO MEDIÁTICO

A visão do autômato, como a de uma cópia mimética, desaparece em benefício de uma fusão entre o corpo e seus dispositivos de comunicação. A própria representação do automatismo vai perdendo seu sentido em uma época em que o sujeito necessita, além de produzir um corpo, consumi-lo e senti-lo para potencializá-lo. A metáfora do organismo não seria mais verdadeiramente pertinente quando o sistema técnico “impõe” sua própria determinação. O corpo então seria uma máquina autpoiética?

A autopoiesis foi a palavra que os biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela (1997) designaram para explicar a vida. *Poiesis* conserva a mesma raiz de poesia e significa o ato criativo de fazer tornar o não-ser ao ser. A ideia básica é a de um sistema organizado autossuficiente. Para os autores, a vida é autopoietica porque cria, inventa e reinventa a si própria.

Revela o quanto a ideia que temos acerca da “realidade” do nosso próprio corpo não é senão fruto de um deslocamento, de um jogo de oposições que nos coloca sempre numa posição estética produzida culturalmente, afinada aos interesses capitalistas, constituindo ao mesmo tempo, uma categoria do espírito e um modo de apreensão do mundo. É uma forma de banalizar a própria ideia do corpo como objeto a ser consertado, modificado, em um processo de idealização de um modelo de corpo.

Fredric Jameson (2000) observou em seu livro *Pós-Modernismo, ou a Lógica do Capitalismo Tardio*, que o capitalismo estava penetrando no inconsciente e na natureza e colonizando-os; mas agora ele parece investir em toda a criação, não só na criação do corpo, mas na criação de uma imagem desse corpo. Ele pode aparecer ou desaparecer, ele nem morre nem vive de verdade.

Trata-se de um desdobramento que utiliza simplesmente meios técnicos altamente sofisticados. Idealiza-se o corpo por procuração e, nessa perspectiva, a tecnologia oferece possibilidades cada vez mais múltiplas.

A ideia de uma nova corporeidade não se resume ao fato de que sua apresentação oferece a possibilidade de se ter um outro corpo e de transformá-lo; supõe, sobretudo, um desenvolvimento interativo da corporeidade.

Longe de desaparecer na abstração dos símbolos, o corpo se vê acrescido de novas possibilidades de ação sobre e com o outro, em troca, de percepções. Nada, pelo menos na aparelhagem tecnológica em si (diferentemente de sua socialização), tende para uma alienação sistemática do corpo. Parece, ao contrário, que a transmissão e a recepção das mensagens ou das expressividades corporais são cada vez mais consideradas como uma comunicação que se quer a mais completa ou realística possível.

A perspectiva assim oferecida é a de que não se trata mais de um desdobramento, mas de uma interação que deveria permitir a descoberta das múltiplas possibilidades da sinestesia, como se a corporeidade pudesse ser vivida, simultaneamente, no universo da nossa sensibilidade imediata, proveniente de nossas mais complexas vulnerabilidades.

Assim, a criação de corpos por meio da relação poderia ser uma alternativa para aqueles corpos que não se adequaram às modalidades estabelecidas pela sociedade de desempenho, na medida em que permite ao indivíduo moldar suas próprias experiências (HAN, 2019, 2020).

Na sociedade contemporânea, esse modelo a ser instituído parece indicar uma associação diretamente ao “não-corpo”, a ponto de existir a necessidade de descartá-lo, seja por meio das imagens digitais, inaugurando um outro corpo, uma outra imagem de corpo. Um corpo ainda mais potente e intensificado, enriquecido pelas experiências advindas de processos empáticos e de mediação das tecnologias em suas inter-relação com a comunicação, a cultura e a sociedade (HEPP, 2015).

Compreende-se *media* como as tecnologias que expandem a comunicação no tempo e no espaço, mas também nas formas sociais e estéticas que estruturam os significados socialmente construídos e a forma como os meios são utilizados em diferentes contextos singulares, institucionais e sociais (MCQUAIL, 2013).

Mark Deuze (2012), por sua vez, sintetiza a relevância dos *media* em nosso cotidiano por habitar nossas experiências de forma indistinta, entrelaçada com a vida de forma síncrona e performática. Para Rita Figueiras (2017, p. 108),

Os *media* são simultaneamente parte do tecido da sociedade e da cultura e uma instituição independente que se interpõe entre outras instituições culturais e sociais, enquanto coordena muitas dessas interações. A dualidade dessa relação estrutural – *media-como-instituição* e *media-como-ambiente* – estabelece uma série de pré-requisitos relacionados com o modo como os meios de comunicação são usados e percebidos em determinadas situações, afectando, dessa forma, as relações entre as pessoas.

Esta relação pode ser bem percebida em *Violet Evergarden*, um *anime*<sup>91</sup> japonês da série *light novel* em estilo *manga* escrita por Akatsuki Kana e animada pela *Kyoto Animation* em 2018.

*Violet Evergarden* é uma animação japonesa que conta a história de Violet, uma jovem sem emoções, valores e sensibilidade, criada para o combate como um instrumento de guerra. Sobrevivente de uma distópica Guerra Mundial, busca por um novo sentido em sua vida, na tentativa de decifrar as nuances das relações humanas e compreender seus sentimentos,

---

<sup>91</sup> *Anime* ou アニメ, é a arte de animação japonesa

afetividades e seu próprio corpo enquanto *media* – um corpo ciborgue que se potencializa com os braços protéticos de prata diamantada (figura 13).



Figura 20: Próteses de prata diamantada de Violet – episódio 02

Fonte: <http://tv.violet-evergarden.jp/story/#02>

Acesso 07 mar 2021

Ao tornar-se uma 自動手記人形 (*Jidō Shuki Ningyō* – Boneca Autômata de Automemórias)<sup>92</sup>, Violet destaca-se pela destreza de seus movimentos com a máquina de

---

<sup>92</sup> Referência direta ao trabalho de um escritor-fantasma, as Bonecas Autômatas de Automemórias não apenas redigem documentos, transmitem novidades e notícias para aqueles que não sabem ler e escrever, mas também recebem a responsabilidade de materializar na escrita, os verdadeiros sentimentos e intenções de cada pessoa, conectando por meio de palavras aqueles que se encontram distantes por posição geográfica ou por motivos emocionais.

datilografar, porém, sua inexperiência em estabelecer uma relação consigo e com o mundo, deflagra a problemática da animação: como assimilar o *ethos* (MAINGUENEAU, 2020) de um discurso se a experiência sensível entra em jogo na comunicação verbal?

Sendo incapaz de compreender quaisquer relações de afetividade e sem portar habilidades civis, Violet conclui inicialmente que se ela não pudesse ser usada para a guerra, deveria ser descartada, numa menção explícita sobre a *práxis* dicotômica do entendimento de sujeito e do princípio de causalidade fundada em suas experiências vividas. Segundo David Hume (1955), a ideia de que o que atribuímos às causas nos é dado, de fato, pelo hábito. Ele se volta para as representações que nós lhe damos sem nos interrogarmos sobre sua origem.

Por sua vez, para Kant (2001), o princípio de causalidade faz parte daquilo que denomina de “analogias da experiência”, na qual exprime a causalidade como sendo, de uma parte, a união das coisas que se seguem ou que são reunidas, sendo esta uma condição posta pelo entendimento (causalidade segundo a *ordem* do tempo); e, de outra parte, a sucessão temporal, que surge após a relação da qual se depende (causalidade segundo o *curso* do tempo), dado que a simultaneidade na relação entre a causa e o efeito passa a existir “a partir do momento em que o efeito surge, é sempre simultâneo com a causalidade da sua causa, porque se esta tivesse terminado um momento antes, o efeito não teria surgido.” (Kant, 2001, p. 253)

Ao ser questionada sobre qual teria sido a última ordem recebida por seu superior (Major Gilbert), sucede-se um interessante diálogo entre Violet e Hodgins, seu tutor e mentor no pós-guerra, durante o episódio 01/13:

**Violet:** Ele disse: "Fuja e viva livremente..." e também...

**Hodgins:** Você cresceu no exército. Passou sua vida cumprindo deveres. Mas de agora em diante, você aprenderá muitas coisas. Mas talvez seja mais fácil continuar vivendo sem aprender, sem saber. Veja, você não percebe que seu corpo está em chamas e queimando por causa das coisas que você fez.

**Violet:** Não estou queimando.

**Hodgins:** Está, sim.

**Violet:** Não. Isso não faz sentido

**Hodgins:** Faz. Você está queimando. Eu vi você daquele jeito, mas deixei. É por isso que quando Gilbert a deixou comigo, eu achei que era a minha chance de redenção. Algum dia, você entenderá o que estou dizendo e perceberá pela primeira vez que você tem muitas queimaduras.

A distinção de Kant (2001) entre a ordem e o curso do tempo parece feita sob medida para explicar que a ideia de causa como relação ao percurso histórico de Violet até o momento desse diálogo, foi com razão determinante para a expressão da causalidade na sucessão temporal de sua percepção interpretativa e afetiva da metáfora utilizada por Hodgins; ao mesmo tempo, a primeira (ordem dos fatos) guarda o passo sobre o segundo (tempo) enquanto condição de possibilidade, visto que Violet necessitará percorrer outros fatos para constituir seu entendimento, enquanto que também necessitará do tempo para constituir o critério empírico, desenvolvendo e conectando-se à sua sensibilidade.

Destarte, Maingueneau (2020) esclarece que há uma relação entre o corpo de um enunciante e o corpo de um enunciatador para a elaboração de um *ethos*, ou seja, de um comportamento que implica em efeitos multissensoriais. É dizer que Violet, com base na enunciação proferida por Hodgins, construirá de modo consciente ou semiconsciente, um conjunto de representações sociais para apropriar-se de um outro *ethos*, necessitando para tanto, a incorporação de três planos, segundo Maingueneau (2020, p. 14-15):

- A enunciação discursiva confere uma “corporalidade” ao enunciatador e, correlativamente ao destinatário, *dá corpo*;
- O destinatário *incorpora*, assimila assim um conjunto de esquemas correspondentes a uma maneira específica de se relacionar com o mundo habitando seu próprio corpo;
- Essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um *corpo*, da comunidade imaginária daqueles que aderem ao mesmo discurso.

Após o diálogo sobre as queimaduras, Violet empreende sua jornada em busca de compreensão. Compreensão sobre as relações humanas, sobre as afetividades, as emoções e, especialmente, percebe que sua abertura para com a vulnerabilidade é o meio central para acessar a metáfora sobre do fogo, das queimaduras e da expressão “eu te amo”. Eventualmente, Violet passa a aprender que o fogo está relacionado às ações de seu passado e que as queimaduras são as memórias marcadas em seu íntimo.

O desvelar de um outro corpo mediático de Violet passará a ser produzida e praticada corporeamente no decorrer das ações e interações com o seu entorno, performando entre subjetividades e percepções dos fenômenos de maneira fluída e processual, adquirindo assim, experiência do mundo e melhor esclarecimento sobre sua busca fundamental: a convergência do inteligível ao sensível dos enunciados afetivos. Ao trabalhar como uma

Boneca Autômata de Automemória, muito mais do que iniciar uma jornada em busca de compreensão acerca do que realmente significa afetar e ser afetada por outra pessoa, ela também dá início a um processo de autoconhecimento, de entendimento dos traumas e dores do passado, de imersão na complexidade de sentimentos que caracterizam o ser humano.

Contudo, na mesma medida em que acompanhamos seu amadurecimento, descobertas e conexão entre as nuances de sensações oriundas do viver – alegrias, tristezas, sucessos, falhas, mortes, nascimentos e tudo mais que compõe o rol de afetividades e emoções, observamos também como sua trajetória se interliga com a de outros personagens, sendo cada encontro marcado por um ensinamento, demonstrando as diversas maneiras com que lidamos com a vida, nos mais diversos e inusitados formatos.

A noção de sujeito e subjetividade de Violet passam a ser reformuladas a partir do conceito de afeto. Ao recuperar e repensar a leitura de afeto de Espinosa, para Deleuze (2002) o afeto faz parte de uma ordem sensível, que se opõe à ideia de interpretação dos afetos em códigos sob os quais a realidade é remetida a uma narrativa lógica. “Afecção remete a um estado do corpo afetado e implica a presença do corpo afetante, ao passo que o afeto remete à transição de um estado a outro, tendo em conta variação correlativa dos corpos afetantes” (DELEUZE, 2002, p. 56).

A perspectiva afetiva sobre o corpo de Violet, assume uma maior importância no contexto da materialidade relacional, dado ao papel destes no contexto social. O conceito central deste materialismo relacional é o de *assemblage* proposta por Deleuze e Guattari (1987) e da Teoria Ator-Rede de Bruno Latour (2005), que consideraram o “social” como formações ou associações na qual participam não só humanos (denominados atores), mas toda uma série de entidade não-humanas (denominadas actantes), tais como textos, objetos, tecnologias, entre outros (LATOURE, 2005). *Assemblage*, refere-se à mobilização, ou encontro, de vários atores e actantes na ação social através do seu relacionamento.

Ainda sobre as materialidades relacionais, estudos de James Gibson (1979) apontam para como o corpo se adapta e sintoniza com as materialidades das novas tecnologias (compreendidas também enquanto linguagem, segundo Kurzweil [2005, 2007]) à medida que as apropria. Com base no conceito de *affordance*, que se refere às possibilidades de relação entre organismos e objetos que são percebidos através de estímulos que os objetos provocam nos organismos. Para Griffero (2014), existem vários tipos de *affordances*, que vão desde indicações práticas que aferimos dos objetos a estímulos emocionais que deles emanam.

No intuito de perceber os aspetos processuais dos fenômenos, de descrever e explicar as coisas que se sucedem, importa perceber como as relações se desenvolvem na *práxis*, seus fluxos e movimentos, bem como seus resultados. Segundo Patricia Ticineto Clough (2007), a ideia de que a própria vida é constituída por movimento (*affective turn*), cujos fluxos afetivos enquanto movimentos espaço-tempo, atuam como *assemblages* vibrantes compostos por movimentos que alteram o estado de coisas constantemente.

Importa perceber também como os acontecimentos são mediadas pelas instancias relacionais entre atores e actantes (LATOUR, 2005) produzem efeitos e significados acerca desses eventos. Estes eventos são uma parte importante da pertença dos sujeitos ao mundo e da presença do mundo perante o sujeito, visto que o corpo humano está sempre envolvido num evento e tende a sintonizar-se com ele (STEWART, 2011). Pelo seu foco na transformação social, o conceito de evento aponta também para um modo de compreender como aspetos representacionais ou estruturais como significados sociais ou instituições nascem a partir da ação social, policiam, moldam e destroem os próprios contornos da existência (SHAW, 2012).

O arco afetivo da personagem Violet encontra seu ápice no episódio 09/13 e vemos seu renascimento no episódio 10/13. Ao longo dos 08 primeiros episódios, Violet vivencia diversificados eventos que a permite, aos poucos, desnudar-se frente aos fatos vividos e encontrar o estésico enquanto componente da significação do “*sentido sentido*, vivido na e pela interação” (OLIVEIRA, 2014, p. 23).

Como sujeito ele [o observador] participa do cotidiano que observa e põem se a viver as práticas da cidade, estando no ato mesmo da interação, a experimentar o próprio acontecimento da produção de sentido. Em uma transitividade que é direta ou indireta, e que pode ser mais ou menos flexível e até ser de reciprocidade, a interação faz ser o sentido. (idem, p. 598)

Durante o episódio 09, intitulado ヴァイオレット・エヴァーガーデン (*Violet Evergarden*), o fogo e as queimaduras ressurgem e emerge em Violet o momento em que o estésico encontra o sentido em seu corpo, ao permitir-se olhar para si e acessar às suas vulnerabilidades sem julgamentos. Ao aceitar sentir suas experiências vividas e o *phatos* das coisas – 物の哀れ (*Mono-no-aware* – será melhor explicado no item 3.3.1), Violet desperta a epifania proposto por Gumbrecht (2010).

Embora ocorra sem previsibilidade, com intensidade incerta e percorra o corpo em um *flash* de instante, pois desfaz-se na mesma medida que surge, a epifania possibilita surgir “um *phatos* específico do real.

Pois quando só se alcança o real indiretamente como “resistência”, ou, por assim dizer, “sintomatologicamente”, mediante a impressão de que não se ajusta às possibilidades humanas de conhecimento, a esperança de dominar a realidade ainda não se apagou definitivamente, mas certamente esperança de verdade como contemplação do real (GUMBRETCH, 2012, p. 79).

Isto porque a resistência é da ordem da experiência da realidade, marcada por uma intuição infalível de certeza.

A “evolução humana” de Violet é percebida em pequenos detalhes, como a relevância de sorrir naturalmente ou na descoberta catártica do chorar. Ao começar a se compreender, Violet busca provar que não é apenas uma “máquina”. Lidar com todas as emoções reprimidas sobre as dores da guerra, suas consequências e reflexos muitas vezes incuráveis, são reverberadas em um breve diálogo entre Violet e Hodgins:

**Violet:** É exatamente como disse. Eu tinha queimaduras por todo o corpo. Será que está tudo bem? Eu tenho o direito de ser uma Autômata de Automemórias? Eu tenho o direito de viver?

**Hodgins:** Você não pode apagar o passado..., mas de todas as suas realizações como autômata, também nunca serão esquecidas, Violet Evergarden.

A resposta à pergunta de Violet se desenvolve no episódio seguinte, quando observamos seu amadurecimento frente às estruturas sociais, sentido de identidade, mas também sua maturidade emocional que, sob as lentes do afeto, possibilita identificarmos os aspectos performativos, relacionais e processuais sendo alargados para a produção e influência na ação social, ou seja, naquilo que transborda o corpo e as expressões de suas emoções.

Se anteriormente Violet alcança a epifania pelo viés da vulnerabilidade de si, no episódio 10 a personagem transcende ao patamar da serenidade (HAN, 2019) e da graciosidade e plenitude (GUMBRECHT, 2012, 2016), ao contemplar duas perspectivas importantes da construção de sentido do corpo e do sensível: a comunicabilidade pela presença e o despertar do sensível pela presença do outro.

Ao compreender e conceber que a expressão das emoções é culturalmente construída, entende-se a produção de sentido “como uma forma constantemente em via de construção, espécie de cintilação apreensível somente no ato e em situação, no desenrolar do próprio processo que o faz aparecer” (LANDOWSKI, 2005, p.13), visto que sente e conhece.

As emoções sentidas pelos sujeitos são codificadas de certos modos ao serem expressas para um determinado grupo social, de modo consciente ou inconsciente, pois nele se aprende a expressar a emoção sentida e a forjar o sentimento daquela emoção em certas situações. Segundo Denise Siqueira,

É desse modo que o corpo e emoção se aproximam no processo midiático de construção de representações, de reforço de imaginários, de produção de sentido. Assim, o sensível ocupa papel de catalizador na produção de sentidos no campo midiático. É agregador de substâncias distintas, faz compreender atos, fatos que sem essa impregnação não teriam a mesma força. O corpo se integra a esse processo fortemente discursivo assumindo espaço de foro de expressão das emoções. (SIQUEIRA, 2015, p. 33).

Com o episódio intitulado 愛する人はずっと見守っている (*Aisuru hito wa zutto mimamotteiru – Minha amada, sempre te protegerei*), Violet, talvez, vivencia o maior de seus desafios: estar presente para alguém com amabilidade. No caso, Ahn, uma menina de apenas 7 anos que percebe a proximidade da morte de sua mãe. Desenvolvido para ser apresentado sob o ponto de vista da menina, neste episódio Violet, pela primeira vez, identifica-se com Ahn e ressoa seus sentimentos para afagá-la (figura 14).



Figura 21: Afabilidade de Violet para com Ahn – episódio 10

Fonte: <http://tv.violet-evergarden.jp/story/#10>

Acesso 15 mar 2021

Pode-se dizer que Violet alcançou este patamar por experienciar o que Han (2019) denomina de “Estética do Ferimento”, na qual o ferimento seria “o *momento da verdade da*

*vista*. Sem ferimento não há *verdade* nem percepção *verdadeira*” (p.52). A verdade da vista pressupõe alteridade, pois a vista pressupõe a vulnerabilidade – a sensibilidade de experimentar a negatividade do ferimento. Sem dor e ferimento não há crescimento, não se desperta o *pathos* para mover-se.

Destarte, Han reflete sobre a Estética do Ferimento para desmistificar a sociedade da positividade que tende a cada vez mais isolar a negatividade do viver, sejam as inquietações e fissuras, primando pela invisibilidade da vulnerabilidade e o estranhamento de aprender a ver com o outro, pela alteridade. Em uma sociedade da positividade,

falta-lhe a distância *estética*. A percepção como contágio não deixa os olhos *fecharem*. [...] O contato imediato entre imagem e olhos permite apenas o *affectum*. O meio digital é um meio de afeto. Afetos são mais rápidos do que sentimentos ou discursos. Eles aceleram a comunicação. [...] Falta-lhe o silêncio eloquente, a quietude que *fala*, característica do *punctum* (HAN, 2019, p. 59).

Esta condição promovida pela falta do silêncio, encontra um dispositivo de fuga na serenidade, quando o sujeito toma tempo para si, de modo sereno, sem pressa, para cuidar de si mesmo e do outro, ao objetivar meramente demorar-se no presente. O anseio por momentos de presença visa a partir de uma experiência, recorrer à *Gelassenheit* (serenidade) como disposição existencial capaz de nos colocar em sintonia com a materialidade do mundo, numa relação de imediaticidade com as coisas.

A serenidade proposta por Gumbrecht é uma atitude, uma pré-condição e um gatilho para qualquer acontecimento da verdade ou desvelamento do Ser, que impulsiona o sujeito para atingir a graciosidade enquanto um fenômeno genuíno que se materializa na constância da transformação de experiências. A graciosidade, podemos inferir, não se revela por inteiro, pois segundo Heidegger (1935), a graciosidade não depende apenas das pessoas, de seus esforços para entender e duas intenções, depende do próprio Ser, que se dispõe para se autodesvelar.

De todo modo, como o autodesvelamento se anula no momento que se intui compreendê-lo, basta-se estar presente, sereno, pleno, pois é neste momento que o espaço se transforma e nos permite acolher o outro e a nós mesmos, sem julgamentos, mas com afabilidade, isto porque os momentos são transitórios e impermanentes (*wabi-sabi*), na qual a imperfeição cede suporte para qualificar os sentidos sensíveis, tal qual sucede-se com Violet no episódio 10, dado por 3 fatores:

1. Consciente de suas imperfeições e tendo reconhecido seu lugar de vulnerabilidade e a Estética do Ferimento (HAN, 2019), tornou-se elegível e aberta às sensibilidades empáticas – alteridade;
2. As experiências vividas proporcionaram Violet a se manter serena e apta a expressar seus sentimentos com afabilidade, pois ao se compreender, tornou-se capaz de compreender outros;
3. Capaz de ser afetada e afetar, seja com palavras, gestos ou pela sua presença, qualifica o *ethos* incorporado (MAINGUENEAU, 2020) que a edificam a transitar por momentos de graciosidade e plenitude.



Figura 22: Vulnerabilidade e o *ethos* incorporado em Violet – episódio 10

Fonte: <http://tv.violet-evergarden.jp/story/#10>

Acesso 15 mar 2021

Acompanhar o desenvolvimento de Violet, da inocência de uma criança a uma menina/mulher madura, segura de seus sentimentos e seguindo um caminho distinto da qual possivelmente estaria predestinada: da guerra para a redenção; permite-nos congregar todas as qualidades estéticas anteriormente descritas, no arco de Violet:

- a) De um corpo dicotômico para a unidade de seu Ser;
- b) Seus entre-lugares de crises e vazios contemplativos (*Ma*) como processos de metamorfose para o *florescimento* (estética *Nohgaku*) de Violet;
- c) A edificação da coletividade em prol da individualidade (*Iki* e *Wa*), culminando na renúncia de sentidos originais para qualificar sentimentos, afetividades e comunicabilidades;

- d) O entendimento de *shikata ga nai* para valorizar a harmonia (individual ou coletiva), a paz e a vencer a depressão e a morte, bem como de *ganbatte*, no âmbito de cuidar de si e de outros, tornando-se disponível à vulnerabilidade enquanto meio para novas experiências e vivências;
- e) A importância da afabilidade enquanto um ato necessário para embalar o tempo de momentos extremos, porém transitórios e impermanentes (*wabi-sabi*);
- f) Deleitar sutilezas cotidianas (*yūgen*), enquanto graciosidades misteriosas para culminar na serenidade do viver;
- g) E conforme verificaremos a seguir, Violet adentra em *mono-no-aware* para desvelar a epifania do tempo presente, ao resignificar a vida sobre a morte, tornando seus dias ordinários em extraordinários acontecimentos.

Toda esta passagem pode ser observada em cada carta que Violet escreveu, pois a elegia para uma nova fase de amadurecimento e de desvelamento, implicando na *poiésis* de si e no desvelar de um outro corpo mediático, um outro *ethos* corporal, potente em si, mais performático e próspero, enquanto um sujeito que se edifica no tempo sempre presente.

### 3.3.1 A profunda beleza no *pathos* das coisas

A expressão 物の哀れ (*Mono-no-aware*) pode ser livre e diretamente traduzida por “o *pathos* das coisas”, porém, continuará complexa e desafiadora uma tradução consistente que ofereça em palavras o sentimento de empatia, efemeridade e a consciência da impermanência, ou transitoriedade das coisas, ao ponto de até mesmo flertar com uma leve melancolia, que se esgueira com a conformidade em relação às realidades da vida. Ao propor que o *pathos* é base da “dis-posição” propulsora do destino humano, Martins (1999) corrobora com a narrativa proposta em *Violet Evergarden*, de Ishidate Taichi.

A peregrinação da personagem *Violet* em busca do entendimento da afetividade, remonta o sublime destino heroico presente na mitologia grega, a citar como exemplo *Iliada*, em que temos a imagem de *pathos* como a “dis-posição”, elemento motor e propulsor de mudanças ante uma situação que não se sustentará.

Na visão de Susan Noh (2017), a peregrinação que absorve a estética do *pathos* das coisas pode ser interpretada metaforicamente na jornada em que *Violet* se conecta ao passado

de *Gilbert Bougainvillea*, tais como o broche e o comportamento de *Violet*, possibilitam ao receptor japonês uma auto orientação com sua identidade cultural. É a promoção do estado de empatia com a audiência desta mídia.

Outro aspecto relevante do *pathos* é a questão do regozijar da efemeridade. “Na medida em que não nos regozijamos com a vida, não conseguimos apreciar o *pathos* das coisas com as quais compartilhamos nossas vidas” (PARKES, 2017). É precisamente como a evanescência do desabrochar das flores das cerejeiras que consiste a brevidade que evoca o sentimento melancólico de *Mono no Aware*, tal como o espectador que testemunha a incessante busca de *Violet* por *Gilbert* e também pelo entendimento da palavra “amor”.

Como se delineado por um momento único, *Violet* envereda ao clímax após jornadas distintas e carregadas de autodescobrimento e revelação. Desarticula-se, assim, a pré-disposição da personagem para modificar um destino desarmônico, uma pulsão que não necessariamente arrola o *pathos* às “alterações e aberrações desequilibrantes da harmonia do sujeito. Ele está presente na cotidianidade cultural e nas formas de existência mais exemplares e caras da história da humanidade” (MARTINS, 1999, p.70).

*Mono-no-aware* transmite beleza passageira em uma experiência que não pode ser definida ou denotada por um único momento ou imagem. Embora frágil, esse tipo de beleza cria uma experiência poderosa para o observador, uma vez que deve ser desfrutada plenamente em um determinado período de tempo. Especialmente na Era *Heian*, *aware* e *mono* se tornaram as características estéticas proeminentes e incluíram "a capacidade de discernir e trazer à tona o encanto interno único de cada fenômeno ou coisa existente, de se identificar com o objeto sendo contemplado, de ter empatia com sua beleza misteriosa." (ANDRIJAUSAKAS, 2003, p. 205).

De acordo com Andrijausakas, *mono-no-aware* é “o encanto que se desdobra na harmonia do sentimento e da razão em que a atitude emocional (*aware*) do sujeito se funde com o objeto (*mono*) sendo contemplado.” (idem, p.206). É intrigante que um objeto inanimado contém uma espécie de qualidade espiritual ou emocional. Compreender e apreciar essa qualidade intangível era um componente essencial da sensibilidade na Era *Heian*.

Sem consciência da emoção habitada por um objeto, um sujeito não pode compartilhar completamente da verdadeira essência de sua época. Possuir ou descrever as emoções associadas ao *mono-no-aware*, entretanto, pode ser difícil, pois a emoção associada ao objeto muda conforme a situação varia. Assim, deve-se adaptar constantemente à mudança de

sentimento no objeto, o que, em última análise, aumenta a sensibilidade do participante para encontrar a beleza em *mono-no-aware*.

Compreender totalmente o significado de *mono-no-aware* requer uma visão mais próxima dos sujeitos e do contexto circundante. No período Heian, *mono-no-aware* eventualmente veio a ser mais intimamente associado aos “humores melancólicos”, já que a emoção incorporada, embora mutável, era frequentemente passageira, não deixando nada para trás além de uma memória ou indício do que poderia ter estado lá.

Essa fragilidade de *mono-no-aware* realmente fortalece o poder de sua beleza; como explica Andrijauskas (2003), o sentimento é um lampejo de luz intensa que pode brilhar intensamente, mas apenas por um instante, resultando em uma "experiência emocional poderosa" que só pode ser sentida na brevidade dela. A beleza não reside no objeto em si, mas em toda a experiência, transformação e período de tempo em que o objeto está presente e em mudança.

A categoria estética de *mono-no-aware*, ou a “beleza pungente das coisas”, descreve uma sensibilidade cultivada para a inevitável transitoriedade do mundo. Devido à sua fragilidade vívida, as flores de cerejeira, que são facilmente espalhadas pelo menor vento ou chuva, tornaram-se o símbolo arquetípico da beleza melancólica da impermanência – a presença transitória da flor de cerejeira intensifica a experiência ao ressaltar a beleza delicada das flores. *Mono-no-aware* coloca em primeiro plano a existência finita dentro do fluxo de experiência e mudança.

Desde que *mono-no-aware* se desenvolveu como uma expressão cotidiana de *pathos*, ele reside no centro da sensibilidade estética pré-moderna japonesa e, portanto, tornou-se algo em uma ampla categoria estética. No entanto, desde a interpretação de Motoori Norinaga (1730-1801), *mono no aware* foi mais notavelmente associado a textos literários como a poesia da corte (*waka* - poesia de estilo chinês no Japão) e *The Tale of Genji* de Murasaki Shikibu, ambos do Período Heian (794-1185).

A noção de *mono-no-aware* se origina na sensibilidade Shintō (神道), que era altamente sensível às dimensões inspiradoras do mundo natural. Como sensibilidade religiosa, *mono-no-aware* está relacionado a duas outras noções, a saber, “a vitalidade das coisas” (物の気 *mono-no-ke*) e “o humor das coisas” (物の心 *mono-no-kokoro*).

A vitalidade das coisas diz respeito à energia vital (*ki*) exarada pelas coisas do mundo real (*mono*). Por exemplo, os 鳥居 (*torii* - portões ou arcadas shintoístas) de santuários e templos

originalmente deveriam ter uma energia vital e, portanto, serviam como um lugar sagrado com carisma cósmico.



Figura 23: *Torii* no Santuário de *Shirahige*  
Fonte: <https://rtrp.jp/articles/83427/>

Estar afetiva e cognitivamente sintonizado com as coisas ao nosso redor é a forma mais íntima de conhecimento – isto é, conhecer o coração-mente (*kokoro*) de uma coisa (*mono*).

Assim, *mono-no-ke* e *mono-no-kokoro* fornecem o pano de fundo contra o qual *mono-no-aware* emerge como noção estética. *Mono-no-aware*, então, representa uma sensibilidade refinada indicando um coração sincero capaz de ressoar com a energia vital das coisas em um mundo em constante mudança.

Com a introdução do budismo no Japão, a consciência do mundo como um processo tornou-se explicitamente concebida como “impermanência” (*mujō* 無常 - literalmente, “sem constância”). A tradicional atenção budista ao problema da “angústia” ou “sofrimento” em face da impermanência das coisas tornou-se estetizada no Japão. *Mono-no-aware* não é apenas uma realização viva da impermanência, mas também uma orientação estética para a beleza profunda inerente à natureza transitória da existência.

### 3.3.2 O Ser na contemporaneidade: da morte à contemplação

Dentre algumas das formas de compreender a beleza profunda inerente à natureza transitória da existência apresentada em *mono-no-aware*, refletimos sobre as compreensões e leituras sobre a morte e à contemplação da vida enquanto componentes que podem vir a edificar o Ser na contemporaneidade, dada a consciência da efemeridade e da finitude do sujeito e do outro, que se conduzem por meio do desvelar da vulnerabilidade.

Corroborar-se a este pensar as reflexões de Martin Heidegger (2015), que em sua obra *Ser e Tempo*, descreve fundamentalmente o ser humano como um *ser-no-mundo*, indissociável do mundo, sem dualidades, polaridades ou oposição do homem em relação ao mundo. Para descrever a experiência originária do ser, Heidegger compreende que o ser “*é em si mesma uma determinação de ser da presença*” (2015, p.48), e aponta que este *ser-no-mundo* é a condição primeira para o entendimento do ser do homem que se dá por uma analítica existencial ontológica, que visa a articulação da unidade de uma estrutura para emergir o todo.

Trata-se de uma hermenêutica que elabora ontologicamente a historicidade da presença como condição ôntica de possibilidade da história factual. Por isso é que, radicada na hermenêutica da presença, a metodologia das ciências históricas do espírito só pode receber a denominação de hermenêutica em sentido derivado. (idem, p.78).

Para identificar o modo de ser do humano, Heidegger utiliza o termo *Dasein*, que se traduz pela expressão *ser-aí* ou enquanto “experiência, presença, existência”. O *Dasein* é o ente que sendo, encontra, desvela o Ser a partir de sua condição existencial. É o ente para o qual o Ser se mostra, é o ente que, entre muitas outras possibilidades de ser, porta a possibilidade de colocar a própria questão pelo sentido de ser.

A descrição do modo de ser humano que Heidegger realiza mostra que o homem é uma questão para ele mesmo, no sentido de uma questão-relação com o próprio ser que se conclui apenas provisoriamente no fazer cotidiano da existência: “O ente que temos a tarefa de analisar somos nós mesmos. O ser deste ente é sempre e cada vez *meu*. (...) Como um ente deste ser, a presença se entrega à responsabilidade de assumir seu próprio ser. *Ser* é o que neste ente está sempre em jogo” (idem, p. 85).

As características essenciais do Ser não são qualidades identificadas na matéria, mas sim nos “modos possíveis de ser e somente isso. (...) A “essência” da presença está em sua existência” (ibidem). Isto porque o homem e o mundo aparecem como unidade ontológica original: o homem não entra em relação com o mundo a partir de sua racionalidade primária,

pelo contrário, a racionalidade é que se desenvolve desde o vínculo original do homem com os demais entes.

O *ser-no-mundo* nunca é um sujeito puro, porque nunca é um expectador desinteressado das coisas e dos significados; o projeto dentro do qual o mundo aparece ao *dasein* não é uma abertura da razão como tal, mas sempre um projeto qualificado, definido, poderíamos dizer, tendencioso (VATTIMO, 1987, p.54).

Desse modo, a conexão das estruturas que definem a sua existência, ocorre no processo de compreensão do Ser a partir da atuação da presença e sua relação com três momentos existenciais: *ser-no-mundo*, *ser-com-os-outros* e *ser-para-a-morte* (finitude).

“O *ser-no-mundo* é, sem dúvida, uma constituição necessária e *a priori* da presença, mas de forma nenhuma suficiente para determinar por completo o seu ser”. (HEIDEGGER, 2015, p.99). Embora não seja suficiente para determinar o ser da presença, o modo de *ser-no-mundo* é extremamente imprescindível, por meio dele pode-se identificar a unidade que existe entre o homem e o mundo.

Do ponto de “vista ontológico, “mundo” não é determinação de um ente que a presença em sua essência *não* é. “Mundo” é um caráter da própria presença” (idem, p. 112). A presença, no entanto, percebe que existe uma realidade exterior àquela que é sempre sua, ou seja, a realidade da existência de outros entes, que tem a mesma capacidade do ente. Torna-se, desse modo, inevitável que a existência enquanto *Dasein* se processa também na relação que é estabelecida com os outros, assim sendo, *ser-no-mundo* também denota, indubitavelmente, *ser-com-os-outros*:

A caracterização do encontro com os *outros* também se orienta segundo a própria presença. (...) Esse estar também com os outros não possui o caráter ontológico de um ser simplesmente dado “em conjunto” dentro de um mundo. O “com” é uma determinação da presença. O “também” significa a igualdade no ser enquanto *ser-no-mundo* que se ocupa de uma circunvisão. “Com” e “também” devem ser entendidos *existencialmente* e não categoricamente. À base desse *ser-no-mundo determinado pelo com*, o mundo é sempre o mundo compartilhado com os outros. O mundo da presença é *mundo compartilhado*. O ser-em é *ser-com* os outros. O ser-em-si intramundano desses outros é *copresença*. (idem, p. 174-175).

Ao perceber a existência de outros que existem no mundo tal como o próprio *Dasein*, esta passa a se compreender em seu aspecto sociológico por intermédio da interatividade, manifestando-se de modo singular, ao voltar a compreensão dessa interação por “cuidado”, pois

apenas a partir dessa compreensão é possível assumir uma identidade própria. O “cuidado” teria por finalidade o desprendimento de *Dasein* enquanto relação estabelecida com o mundo.

Nessa relação que o *Dasein* estabelece com o mundo, seu Ser ou *ser-no-mundo* é inerente a ele, tal qual em uma espécie de dialética constante: o *Dasein* faz seu mundo e o mundo o faz. Esse jogo continua até que o tema da morte apareça como o fato pelo qual o homem pode se colocar em uma dimensão diferente e, a partir dela, revelar a questão que abre a reflexão central sobre o ser na contemporaneidade. O tema da morte se instaura na obra “Ser e Tempo” como fenômeno da existência do *Dasein*, que é insubstituível e não repetível.

Ao se auto interrogar, o *Dasein* se constitui no ente privilegiado, justamente por ter consciência de sua condição e existência no mundo e, fundamentalmente, ter consciência de sua própria finitude. A questão da temporalidade em Heidegger se desvincula da temporalidade habitual, onde se compreende o tempo na distinção entre presente, passado e futuro. Por outro lado, para Heidegger, a temporalidade sintetiza todos as distinções temporais no único ato de existir, sem seguir necessariamente uma sucessão. Para tanto, o *Dasein* assume que o *ser-para-a-morte* não se trata do fim de sua existência, mas a possibilidade de seu poder-ser-total que só poderá acontecer na compreensão da morte como finitude da presença em sua existência.

Segundo Heidegger (2015), enquanto a morte cresce a vida se esvai proporcionalmente. Se a morte é compreendida como fenômeno da vida, o que compreendemos enquanto a serenidade e completude no ato de viver, nada mais é do que a entidade que se desdobra "entre" o "nascimento e a morte" (idem, p.390). Existência é o que se desdobra entre esses dois termos, e o que se busca é sua relação por meio da constituição de experiências que qualificam os sentidos e as percepções por meio da presença das decisões, pois apenas assim passa a assumir a responsabilidade de sua própria existência. Ao assumir essa responsabilidade, poderá existir enquanto ser total.

Noutros termos, a vida autêntica é este reconhecimento de um ser-para-a-morte, que se manifesta mediante “a certeza da morte {como} possível a cada instante”. A responsabilização do indivíduo frente a sua própria morte (como não sendo adiada ou remetida ao “fim” da vida) é, portanto, a tomada de consciência profundamente existencial de que ele não deve a significação de sua existência a nada senão a seus próprios atos, e sobretudo não deve à utilidade e à “atividade” cotidiana. (HUISMAN, 2001, p. 115, 116).

Ao aceitar essa condição finita, adquire-se o poder de ser livre para tomar decisões autênticas e poder responder por si mesmo, como ente privilegiado que é, e que dá sentido a sua própria existência enquanto *ser-no-mundo* que se relaciona com as coisas e *com-os-outros*,

bem como, para a tomada de consciência que é um *ser-para-a-morte*. Essa tomada de consciência, e a aceitação de sua condição, é a liberdade que encontra ao sair do modo de vida ordinário, e enfim conseguir assumir-se como propriedade de seu próprio destino, ao adquirir a posse de todas as suas possibilidades e tornar, inclusive a concepção e a própria morte como atos extraordinários.

Se, antecipando a morte, a presença pode tornar-se potente em si mesma, então, na liberdade para a morte, a presença se compreende na *potência maior* de sua liberdade finita. Nesta, que só “é” no ter-escolhido da escolha, a presença assume a *impotência* de estar entregue a si mesma, tornando-se capaz de ver, com clareza, os acasos da situação que se abriu. (idem p. 476).

Como uma das pistas para culminar neste *ser-para-a-morte*, para o *Bushidō*, a “morte” não é um item moral, mas tem muito a ver com moralidade. Pode-se dizer que a automutilação e *kaishaku* (decapitação) de samurais no Japão moderno e até mesmo os chamados *gyokusai* (tática de ataque frontal) de soldados japoneses durante a Segunda Guerra Mundial foram obviamente penetrados pela consciência da "estética da morte", que vê a morte de uma perspectiva estética.

Bushido implica morte e não leva a mais nada, exceto a morte. Quando um samurai está morrendo, ele deve escolher desistir de sua vida sem restrições. Um samurai deve marchar para frente bravamente com a consciência de que está fadado a morrer. Um samurai deve retificar sua mente a cada dia e noite, pensar sobre o verdadeiro significado da morte, escolher enfrentar a morte e sempre estar pronto para morrer sem vacilar. Nesse caso, à medida que Bushido e samurais se unem como um, os samurais poderiam ficar longe do fracasso e se manter devotados aos seus deveres por toda a vida (YAMAMOTO, 2014, p. 1).

Pode-se ver que este cultivo mental de enfrentar a morte tem uma conotação filosófica profunda de “estar em direção à morte” e é diferente de “enfrentar a morte com firmeza” e “morrer pela justiça” sustentado por Confúcio. Seria glorioso, contanto que a morte não fosse um insulto. Por meio do *shigurui* (valor supremo da lealdade), o *Bushidō* enfatiza o valor supremo da “lealdade”. A lealdade ao imperador e a devoção aos interesses públicos são pré-requisitos para o princípio ético de “piedade filial”.

No que diz respeito ao *shigurui* dos samurais, diferente do *Hagakure Kikigaki* (guia prático e espiritual de um guerreiro) que embelezava a “morte” ao máximo, Yamaga Sokou defendia que a “busca da verdade” era necessária em termos de morte. Ele enfatizou que “a morte é fácil, mas o sucesso é difícil”, em outras palavras, “é fácil escolher a morte enquanto é

difícil ter sucesso em algo”, portanto, deve-se pensar se deve “morrer” ou não, ou se é justificado ou não morrer.

“O Bushido defende o avanço, independentemente de parecer imprudente ou não fazê-lo; ousadia é a coisa mais importante (YAMAMOTO, 2014, 53). A “lealdade” do *Bushidō* se refere a atos de lealdade que simplesmente enfatizam o motivo, sem levar em consideração as consequências.

Esse também seria um modo de inteligibilidade social dominante nos dias de hoje, estruturado na produtividade neoliberal que, ao nos seduzir com a falsa promessa de uma vida bem-sucedida, nos demanda o ganho de legados, levando-nos, em consequência, a um empreendedorismo de si, auto exploração e auto cobrança, elementos característicos daquilo que Han (2017) nomeia como Sociedade do Desempenho – uma intensa busca pela realização pessoal e obtenção de sucesso – que tem na depressão seu principal sintoma.

O filósofo sul-coreano parece dizer que, se anteriormente, numa sociedade do controle, nos termos de Foucault (1985; 1977), as instituições exerciam seu poder no sentido de domesticar os corpos, na sociedade do desempenho, de relações extremamente racionalizáveis, mediadas pela técnica e geração de lucro, viramos todos servos de nós mesmos.

A radicalização do empreendedorismo de si causa a narcisificação do sujeito que, ao não ter mais capacidade de olhar para o lado e se lançar ao outro, corrompe o amor. O problema apontado por Han (2017) para a contemporaneidade, é que esse cenário se estabelece como configuração dominante da vida, calcada no consumismo, na positividade do igual, na espetacularização dos corpos, na assepsia dos objetos e dos espaços.

No pensamento de Han, a palavra amor não se limita à paixão, nem à impossibilidade platônica, mas precisa ser estendida ao campo da negatividade, da cupidez ou erotismo, isto é, como dispositivo afetivo que nos desposui na presença do outro atópico, “desse outro que não pode ser abarcado pelo regime do eu” (HAN, 2017b, p.8). Desse modo, um permitir ser-se na presença do outro, ou “deixasse estar”, confirmando-o em sua alteridade, em seu ser assim” (HAN, 2018, p.103), um “*sim* ao *assim* que se chama amistosidade”, o que para o autor não consistiria em uma relação de passividade com o outro, mas dialógica, ativa e “participante em seu ‘ser assim’”. (idem, p. 103)

Nessa vertente, Han Byung-Chul estuda a relação entre morte, poder, identidade e transformação, tomando como referência Immanuel Kant, Martin Heidegger, Emmanuel Lévinas e Elias Canetti (entre outros), sobre a reação à morte para indagar a complexa tensão entre este conceito em relação aos de poder, identidade e transformação.

Para Kant, seja tanto em sua vertente da ética quanto da estética, o sujeito se choca com o sublime, porque o estimula, mas a morte recai sobre o sujeito, sem que ele possa agir. Ou seja, a mortalidade implica na incapacidade de ser você mesmo. Lévinas, por sua vez, concebe a morte como aquele “acontecimento” em que o sujeito não é mais o dono do acontecimento e em relação ao qual não é mais sujeito. Em outras palavras, a morte, como aquilo que é completamente diferente de si, transforma a ação do sujeito em passividade. Embora Lévinas direcione a atenção para a dimensão interpessoal da morte, ele a trata de uma perspectiva ética.

Segundo Heidegger, um dos momentos estruturais da morte é sua ausência de referência, ou seja, diante da morte, tudo deixa de conviver com os outros. Encontramos, portanto, duas teses antagônicas: de um lado, Heidegger, que nega a importância do outro na morte; de outro, Lévinas, que argumenta que a morte estabelece a referência autêntica ao outro e, portanto, sua essência é a referencialidade.

No entanto, Han Byung-Chul (2020) propõe uma leitura diferente das apresentadas, pois procura dar-se conta de que a mortalidade leva à serenidade e, como experiência de finitude, intensifica-se a sensibilidade para com o não-eu: a afabilidade.

À morte se re-age ou com a ênfase do eu ou com o amor heroico. Contra essas formas do *trabalho* de luto e do desejo, contra esse voltar-se contra a morte, (...) chama a atenção para um outro ser para a morte, para um despertar para a mortalidade que leva à *serenidade*. Traz-se à fala uma experiência da finitude na qual um sentido especial para aquilo que não é o eu, [para] a *amabilidade* [*Freundlichkeit*], desperta. (HAN, 2020, p. 28-29)

Kant não apenas contrasta a morte com a razão (e com a vida), mas é concebido como o veredicto mais humilhante que pode ser proferido sobre um ser racional porque é passivo, diante da atividade do sujeito. Kant entende por "eu autêntico" aquilo que é afetado apenas por si mesmo e coincide com o sujeito da moralidade. A moralidade é expressa como ação; pois a paixão impede a liberdade e o autocontrole. Em outras palavras, a morte também se opõe à moralidade, assim como a empatia pelo outro, já que também não é ação e, além disso, envolve o sujeito em uma heteronomia (obediência).

Portanto, o outro, a compaixão e a morte são totalmente incompatíveis com o eu autêntico, a moralidade e a vida. Kant tenta superar a morte por meio da moralidade, ele busca o infinito, que pode ser dificultado pelos “afetos heterônomos” que o sujeito sofre. A existência infinita de que fala Kant promete uma abordagem infinita para uma atividade pura na qual o

sujeito não é afetado por nada estranho. Ou seja, a moralidade kantiana quer eliminar toda heteronomia e, com ela, o outro e a morte.

Segundo Han, a pedra de toque da análise heideggeriana da angústia e da morte é o heroísmo de si mesmo. Segundo o filósofo alemão, a morte é assimilada como uma possibilidade privilegiada de ser você mesmo. Heidegger distingue duas formas de morrer: a primeira é o simples fim da vida, que ele chama de “fim”; a segunda, aquela que se abre à angústia, que a acessa. Este último o concebe como a possibilidade de “ser você mesmo”. Já o temeroso apenas “acaba”, ou seja, não é capaz de morrer: falta-lhe a liberdade de morrer; o heroico é “eu autêntico”, é aquele capaz de morrer.

Aqui, Heidegger entende o medo como uma heteronomia por meio da qual a morte é sofrida. Ao contrário, a existência heroica é autônoma e se acredita capaz de suportar a angústia e a morte. Essa morte, portanto, não é definida pela passividade, mas pela atividade. Aqueles que são incapazes desse segundo tipo de morte pertencem ao que Heidegger denomina de “uma morte impessoal”. No entanto, o autor sul-coreano o censura por não levar em conta o outro, principalmente os mais próximos, ao estudar a morte, uma vez que a existência é essencialmente coexistir com os outros.

É justamente esse ponto que Lévinas mais se opõe, afirmando justamente que a morte é o outro. Segundo Han (2020), o estudo da solidão leva Lévinas a buscar uma relação original com o outro, que me permite superá-la. Ele acredita que pela morte, mas também contra ela, esse acesso a um ser originário pode ser encontrado para o outro. A relação com o outro, para Lévinas, surge junto com a própria esfera de passividade do sujeito, uma vez que essa passividade é para o outro, pois é um estado em que as rígidas barreiras de si se liquefazem.

É, então, possível "coexistir". Porém, o espaço em que o totalmente diferente aparece nada mais é do que a morte. A morte é o momento em que o “eu” desaparece, em que o sujeito desmorona; a morte destrói toda iniciativa do “eu”. E é um acontecimento que me é estranho, é a sua alteridade que transforma a minha atividade em passividade. No entanto, a linguagem de Lévinas envolve a morte em poder e violência. Mas antes da morte surge uma esperança: que a relação com o outro me liberte da solidão.

Por sua vez, Han (2020) apresenta Elias Canetti como aquele que enfoca a relação entre morte e transformação, pois afirma que ambas estão internamente ligadas: é preciso morrer para que a metamorfose ocorra. Essa transformação pressupõe a capacidade de despedir-se, de poder esquecer, pois é isso que constitui o fim do duelo. Para Canetti, são as metamorfoses que mantêm o espírito vivo. Em Canetti, como em Lévinas, a nossa própria morte

é relegada a segundo plano em favor da morte do outro: não pensamos tanto na nossa própria morte como na do nosso próximo.

Por fim, Byung-Chul Han afirma que os dois conceitos básicos da morte são serenidade e afabilidade: o primeiro é alcançado por meio da consciência da morte. A segunda é definida pelo autor sul-coreano como o deslocamento da força gravitacional do ser para o que não é o eu. É pela gravidade da morte que as coisas são reordenadas e é estabelecido o sentido.

Nem o eu que se imagina invulnerável nem o refém saturado de feridas do outro é capaz de uma longa e profunda respiração. Falta à respiração da ferida aquela serenidade em que se respira para além de si mesmo, até que *isso* respire, até que o mundo respira, até que o *entre* respire. A serenidade como despertar para a mortalidade remodela, reanima o eu, abre-o para aquilo que não é o eu. Ela ria *amabilidade*. Ela não se nutre do sentimento de ferida. Também se deixará para trás de si, terá de encerrá-la atrás de si, pois ela ainda traz luto. (HAN, 2020, p.398-399)

Quando escutamos a morte, tornamo-nos capazes de metamorfosear nossa consciência atuando sobre a percepção, a sensibilidade, a vulnerabilidade e a experiência. Em outras palavras, a afabilidade surge quando o ser toma consciência de sua própria finitude e conduz, por intermédio da vulnerabilidade, à serenidade e à amabilidade para consigo e suas (re)configurações para conectar-se ao ordinário da vida de modo extraordinário.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Somos contemporâneos de um momento de reinvenção da relação Arte, Ciência e Comunicação, em que a hibridização entre estes com os modos de perceber e se afetar produzem novos paradoxos e questionamentos acerca de outros padrões e comportamentos de uma sociedade – de um *ethos* corporal, que embora singular, compõem uma sincronia sociocultural. Relação esta que não é nova, mas que sem dúvida é problematizada de forma intensa no contexto atual, em que o trinômio Arte, Ciência e Comunicação buscam uma revitalização e encontram nos avanços da Nanotecnologia, Biotecnologias, Tecnologias da Informação e Ciências Cognitivas (NBIC), um campo de experimentação.

Neste sentido, a presente tese buscou promover uma reconstrução do conceito de sujeito, ao propor uma diferente forma de discutir o corpo e o modo como este inter-age com as (bio)tecnologias e (bio)engenharias, a partir de uma investigação das dinâmicas socioculturais da sociedade ocidental em contraposição da sociedade oriental, ao estabelecer mudanças ontológicas, epistemológicas e sinestésicas nos padrões de experienciar a realidade, bem como de perceber e projetar a própria identidade, ao encontrarem nas NBIC, enquanto sistemas complexos vigentes nas pautas da Sociedade 5.0, um campo apropriado para depreender poéticas e modos de ampliar a sensibilidade humana.

As alterações substanciais nas fronteiras simbólicas de sujeitos, enquanto corpos performativos, projetam co(rpo)nexões que estabelecem práticas comunicacionais conduzidas pelas reconfigurações nos modos de questionar, refletir e sentir a simbiose do humano com as NBIC. A presente pesquisa investigou o processo de constituição de um corpo mediático, pelo intermédio do que denominei de “Tecnologias do Sensível”, termo esse que deriva dos processos comunicacionais da coexistência e mediação entre o sensível e o inteligível, ao compreender a tecnologia para além dos instrumentos e processos técnicos, enquanto linguagem.

Para tanto, partiu-se do pressuposto do encontro irreversível dos efeitos dos dispositivos tecnológicos inteligentes e da sensibilidade humana, culminando na defesa da tese de que o corpo mediático contemporâneo ocidental se desvela pela reconfiguração da concepção de sujeito por intermédio da *vulnerabilidade* enquanto uma questão existencial das (re)configurações das mediações corporais no tempo presente.

Ao centrar a experiência humana e as emoções em ressonância com as NBIC e, sendo o corpo o meio de extrapolações midiáticas e interativas, a presente pesquisa tomou por unidade

empírica a confluência dos corpos em movimento e seus fluxos comunicacionais em três trabalhos performativos de diferentes mídias – a performance efêmera teatral intitulada *Connected* da companhia de Dança australiana *Chunky Move*; a *Live Media Performance* da produtora italiana *Fuse\**, intitulada *Dökk*; e a animação japonesa *Violet Evergarden* da *Kyoto Animation*.

A análise qualitativa de imagens em movimento advindas da linguagem audiovisual de diferentes épocas e contextos, focaram o corpo por meio do pretexto da performance, priorizando novos paradigmas e possibilidades representativas e comunicacionais do corpo em movimento, tomando por unidade de análise a confluência dos corpos em movimento e seus fluxos comunicacionais, no intuito de trazer à luz a *poiésis* de um corpo e sua constituição representativa subjetiva e material, através de estudos que buscaram centrar a experiência humana e as emoções em ressonância com as tecnologias.

Estes trabalhos performativos, agregadas e embasadas às minhas vivências pessoais, tornaram-se essenciais para trazer à luz das reflexões propostas, a *poiésis* de um corpo e seu *ethos* na contemporaneidade ocidental pelo empoderamento da vulnerabilidade e a constituição da sensibilidade sob a perspectiva das oscilações da experiência do real para a qualificação dos nossos sentidos.

Para tanto, foram estabelecidas relações com um conjunto de princípios da sensibilidade japonesa provenientes da constituição histórico-social do *Yamato Damashii* e do *Nihonjinron*, que foram (pelo viés desta pesquisa) constituídos pela inter-ação dos princípios de moral e conduta dos samurais – *Bushidō*, em consonância com os princípios estéticos e artísticos do *Nohgaku*.

Da inter-ação desses princípios, evidenciamos seis conceitos/princípios: *Ma*; *Iki*; *Wa*; *Wabi-Sabi*; *Yūgen*; *Mono-no-Aware*. Embora sejam considerados conceitos/princípios inefáveis, a tentativa de traduzibilidade tornou possível a promoção de leituras para (re)configurar os modos de ser do sujeito contemporâneo ocidental, sempre na direção de fomentar o *ethos* corporal que se constitui como evidências das “Tecnologias do Sensível” para a edificação de co(por)nexões mediáticas.

Iniciei a trajetória desta pesquisa refletindo sobre como a história do corpo foi constituído na sociedade ocidental e como se distinguem da sociedade oriental, por meio da compreensão das diversas concepções do corpo, perpassando pelos pressupostos filosóficos, científicos e culturais, no intuito de evidenciar pistas para uma possível nova concepção de autorreferencialidade do corpo na contemporaneidade. As pistas evidenciaram como as

materialidades biotecnológicas incidem em crises e fragmentações do sujeito, porém necessárias para promover estados de experiências intermediáticas pelo viés da potência da inteligibilidade da presença.

Ao tentar responder à questão “Que corpo contemporâneo é esse que permeia a sociedade mediatizada?”, apresentei o princípio de ‘*Ma*’ (間 – potência do vazio), enquanto um *modus operandi* na qual a construção do conhecimento se processa mais pela percepção do que pelas lógicas rígidas da razão ocidental, ao postular a sensibilidade enquanto um lugar de construção, ao possibilitar a autorreflexão capaz de visitar e reivindicar o lugar central do corpo no tempo e no espaço, de modo a desnudar o sujeito sobre suas próprias vulnerabilidades, tornando-o capaz de ter um cuidado-de-si.

Num segundo momento, objetivei evidenciar o entre-lugar do corpo e de suas medialidades pela modulação da experiência estética e das dimensões performativas do corpo na produção de subjetividades e afetividades. Essas modulações me permitiram estabelecer a constituição das potências que denominei de “Tecnologias do Sensível”. As co(por)nexões sencientes, derivadas das “Tecnologias do Sensível”, se qualificam nas dinâmicas estésicas do sujeito para a constituição de arquiteturas comunicacionais, que propõem alterações substanciais nas fronteiras simbólicas corporais e impulsionam uma dinâmica singular para a simbiose corpo-biotecnologias, destacando a performance como meio propício de atualizações, sob o código da impermanência.

As dimensões percepto-sensíveis desses corpos performativos adquirem implicações socioculturais que se justificam, nesta tese, pelos princípios de ‘*Iki*’ (粹 – singularidade, simplicidade) e ‘*Wa*’ (和 – harmonia, valorização da ordem e polidez), por canalizarem a coletividade em prol da individualidade para a reorganização do sujeito por intermédio de uma elegância singular, que parte da renúncia original de determinados sentidos para qualificar as afetividades sociais, tornando disponível o corpo para novas experiências e vivências.

Esses princípios foram apresentados empiricamente por meio da performance efêmera teatral intitulada *Connected*, da companhia de Dança australiana *Chunky Move*, ao se alinharem também com a concepção metafórica da *Flor* no *Nohgaku*, desvelado por Zeami, que alia a técnica ao tempo de amadurecimento da experiência. Quanto maior a disponibilidade para a adaptação, maior é o amadurecimento. Adaptação se torna, então, a palavra-chave para conectar os processos perceptivos com as vias comunicacionais que se materializam no meio coletivo.

Vislumbrei, ainda, a constituição de uma visão disruptiva do corpo para a constituição de um *ethos* corporal mediático, que derivou dos processos comunicacionais da coexistência e

mediação entre o corpo e os algoritmos, apresentado pela *Live Media Performance* da produtora italiana *Fuse\**, intitulada *Dökk*.

A conjugação da efemeridade, aleatoriedade e imprevisibilidade enquanto meios que tecem co(rpo)nexões para o culminar em diferentes modos de (in)tangenciar e apreender a realidade, pautei-me nos princípios de ‘*Wabi-Sabi*’ (侘寂 – transitoriedade, imperfeição) e ‘*Yūgen*’ (幽玄 – impermanência, graciosidade) para estabelecer conexões sobre a beleza que se encontra no sofrimento e na imperfeição, pois são características que ancoram a impermanência para o amparo da edificação da maturidade e melhor qualificação dos sentidos sensíveis.

Ao permitir estabelecer reflexões sobre a *poiésis* de um sujeito e o desvelar de um corpo mediático, apresentei a animação japonesa *Violet Evergaden* da *Kyoto Animation* e propus situar as lógicas (*logos*) do cotidiano em um ecossistema perceptivo, por intermédio da constituição de um *ethos* corporal permeado pela mutabilidade e pelos princípios de ‘*Mono-no-Aware*’ (物の哀れ – empatia das coisas; sensibilidade sobre coisas efêmeras), desempenhando assim, a constituição de um sujeito com alta performatividade do *pathos* que possa reverberar na edificação de sociedades onde fenômenos e processos comunicacionais se principiem ou se intensifiquem nos/sobre os corpos sensíveis e inteligíveis na densidade da vulnerabilidade para se desvelar a epifania do tempo presente.

*Mono-no-aware* me levou a refletir sobre as diferentes leituras sobre a morte e à contemplação da vida enquanto componentes que podem vir a edificar o sujeito na contemporaneidade, dada a consciência da efemeridade e da finitude do eu e do outro. Por um lado, perpassamos pela morte biológica e por outro, a morte simbólica e metáfora que remontam ao ciclo nascer-morrer-renascer. A perspectiva da tomada de consciência da morte evidencia a vida e a capacidade de metamorfosear a percepção, a sensibilidade e a experiência. Em outras palavras, é dizer que a consciência da própria finitude conduz, por intermédio da vulnerabilidade, à serenidade e à amabilidade para consigo e suas (re)configurações para estabelecer co(por)nexões mais efetivas.

Por esta perspectiva, propus que o ser humano não se configura ontologicamente como um devir, mas como um ser que se torna no tempo presente ao qualificar sua própria existência, na qual avanços da Nanotecnologia, Biotecnologias, Tecnologias da Informação e Ciências Cognitivas (NBIC), indicam que a humanidade está de fato mais próxima de ser capaz de transcender a si mesmo, superando suas próprias limitações naturais não escolhidas, tais como doenças derivadas de heranças genéticas, mutações descontroladas de células ou deficiências

adquiridas por acidentes, abarcando a premissa defendida pelo transumanismo que apresenta, em última análise, uma promessa de prosperidade e felicidade.

Não obstante, sintetizo minha tese em uma sistemática possível para alcançar a prosperidade e instituir um *ethos* incorporado, porém por uma vertente que permeia o impulsionamento do autoconhecimento. Esse impulsionamento se traduz pela vulnerabilidade como condicionante para acessar e processar as Tecnologias do Sensível para culminar em co(por)nexões sencientes.

Importa destacar que esta sistemática induz a um sistema, sem começo e nem fim, mas sempre em processo, pois dentre as qualidades das Tecnologias do Sensível, não se admitem a estagnação. Assim como nossas inter-ações, o movimento é corpo, é performance, é transformação.

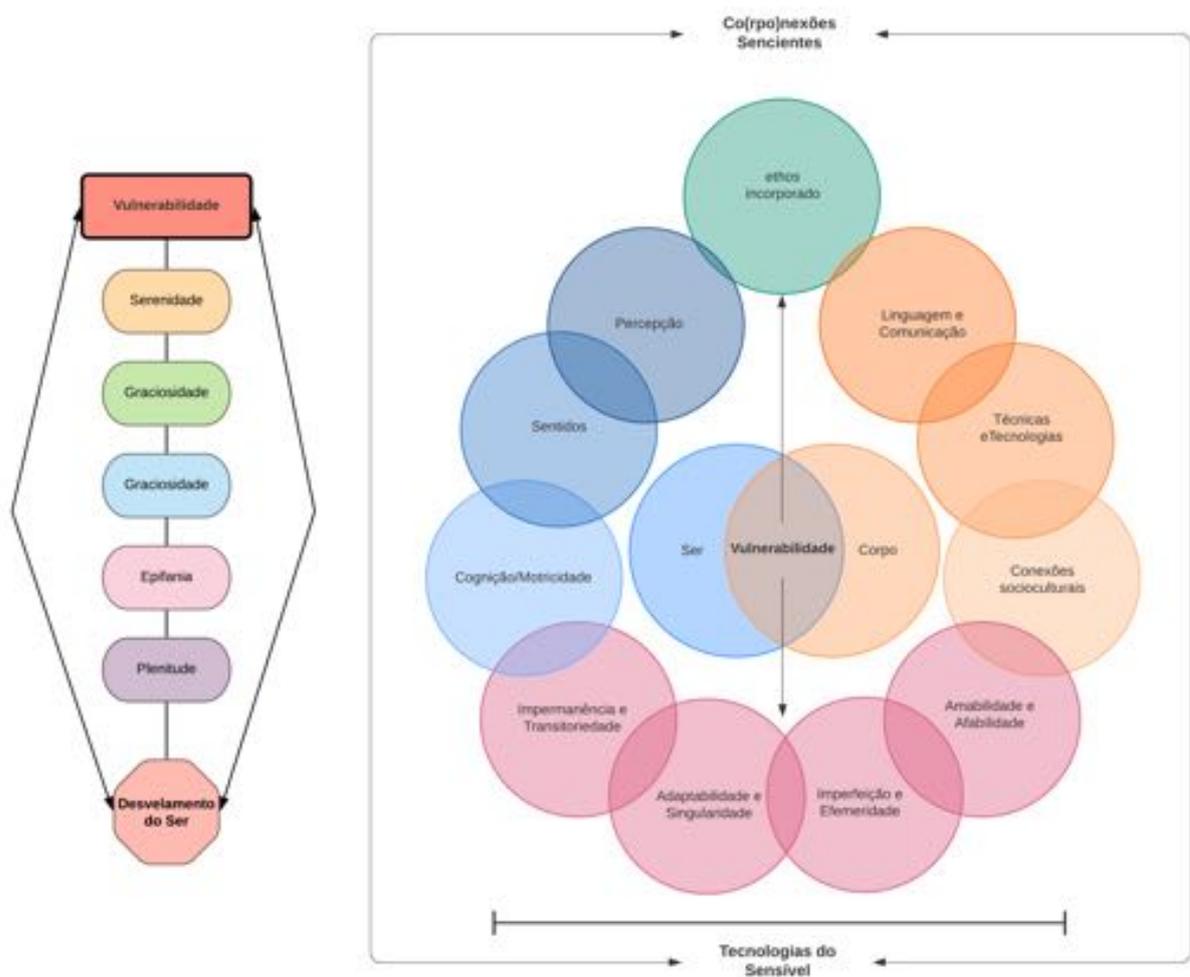


Figura 24: Resumo da tese  
Fonte: Criação própria

Esta pesquisa de doutoramento intitulada “*Das tecnologias do sensível à poiesis de um corpo: A constituição de um ethos em co(rpo)nexões mediáticas*”, acolheu como fundamentação teórica a experiência estética por meio da percepção estética de Martin Seel, Jean-Luc Nancy e Carole Talo-Hugon; as noções de estética e materialidades da presença de Hans Ulrich Gumbrecht; as concepções de sujeito, serenidade e sociedades contemporâneas pela ótica de Martin Heidegger e Friedrich Nietzsche, e confrontadas pelo viés do zen-budismo advindas de estudos de Han Byung-Chul, assim como abarcou o entendimento de *ethos* pelas variações apresentadas por Dominique Maingueneau e as perspectivas técnicas/tecnológicas e culturais que atravessam as sociedades, apresentadas por Nishida Kitarō e Hans Jonas.

Por fim, esta tese se propôs a evidenciar os entre-lugares permeados por este corpo enquanto verdades. Se primariamente posicionar-me em um entre-lugar fosse indesejado, hoje encontro nele afago – por acolher este corpo nipo-brasileiro; por possibilitar meu trânsito “entre” as Artes Performativas e a Comunicação; “entre” a ciência e a poesia; “entre” a morte e a vida. Ao me (re)significar nos diversos momentos de encontro com a morte, fosse no âmbito simbólico ou no campo biológico, transcender tornou-se uma busca constante, pois em momentos de profundo silêncio e vazio, me permitir estar e ser vulnerável conduziu-me a um autodesvelamento: vívido; harmônico.

Assim sendo, as (in)conclusões que aqui apresento, bem como todo encerrar de uma performance, se finda com o potencial desejo de aprimoramento, aguardando outros palcos para experienciar novas emoções e seguir movendo e sendo movida, pois como indicado na epígrafe da Introdução desta pesquisa, estimo que outros espantos gerem novas poesias para mover outras inquietações após o entardecer desta tese.

후회없이 꿈을 꾸었다 말해요  
새로운 꿈을 꾸겠다 말해요  
(전인권 – 2004) <sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> *huhoeobs-i kkum-eul kkueossda malhaeyo* – Diga que sonhou sem arrependimento  
*saeloun kkum-eul kkugessda malhaeyo* – Diga que vai sonhar um novo sonho  
(*Jeon In-know* – 2004)

## REFERENCIAS

AIRES, Margarida de Melo; CONSTANZO, Lidia S. **Fisiologia**. 4 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2012.

ANDACHT, Fernando. Que puede aportar la semiótica triádica al estudio de la comunicación mediática? **Galaxia** (São Paulo, *Online*), n. 25, p.24-37, jun. 2013.

ANDRIJAUSKAS, Antanas. Specific Features of Traditional Japanese Medieval Aesthetics. In **Dialogue and Universalism**, 13 no. 1/2, Academic Search Premier, Jan 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios** / tradução de Vinícius Nicastro Honesto - Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARANHA, Maria Lúcia de; MARTINS, Maria Helena P. **Filosofando: introdução à filosofia**. 2.ed. São Paulo: Moderna, 1993.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Trad. Leonel Vallandro. Prefácio David Ross. Porto alegre: Globo, 1969.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconografia: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura**. São Paulo: Paulus, 2014.

BARBERO, Jesús Martin. Uma aventura epistemológica. Entrevistador: Maria Immacolata Vassallo de Lopes. In: **MATRIZES**, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 143-162, jan./jun. 2009.

\_\_\_\_\_. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

BARBOSA, Marialva. O presente e o passado como processo comunicacional. **Revista Matrizes**, v. 5, nº2, p. 145-155. <[www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/253](http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/253)>. Acesso em 30 jun. 2018.

BARTHES, R. **L'effect de réel**. In: *Communications*, 11, 1968, p. 84-89.

BADIOU, Alain. **Petit Manuel d'inesthétique**. Paris: Editions du Seuil, 1998.

BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens**. Campinas: Papyrus, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Sobre alguns temas em Baudelaire**. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BLOOM, Harold. **Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura**. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

BOSTROM, Nick. Intensive seminar on transhumanism. Yale University, 26 June 2003. In: POSTIGO, E. **Transumanesimo e postumano: principi teorici e implicazioni biotiche**. Medicina e Morale, Rivista Internazionale di Bioética, v. 2, p. 271-289, 2009.

BYRNE, John. Aprendizagem e memória. In: **Fundamentos de fisiologia médica**. 2a ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan; 2002

CANCLINI, García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4 ed. São Paulo: Edusp, 2011.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. 13 ed. São Paulo: Ática, 2002.

CLYNES, Manfred E.; NATHAN S. Kline. **Cyborgs and Space**, *Astronautics* 5(9): 26-27, 74-76, 1960. < <https://abpaul.fr/wp-content/uploads/sites/66/2021/03/1960-cyborgs-manfredclynes-nathans-kline-in-astronautics.pdf>>. Acesso em 30 abr. 2017.

CLOUGH, Patricia. **The Affective Turn: Theorizing the Social**. Durham: Duke University Press, 2007.

CRAIG, Edward Gordon. **The Artist of the Theatre of the Future**. *The Mask*, 1. May-June, 1908.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura**. Tradução: Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COULDRY, Nick; HEPP, Andreas. **Conceptualizing mediatization: contexts, traditions, arguments**. *Communication Theory*, v. 23, n. 3, p. 191-201, 2013.

DAMÁSIO, Antonio. **O livro da consciência: a construção do cérebro consciente**. Portugal: Temas e Debates-Círculo de Leitores, 2010

DANTAS, Monica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Espinoza: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia**. Londres: University of Minnesota Press, 1987.

DEUZE, Mark. **Media Life**. Cambridge: Polity Press. 2012.

DUNCAN, Paul; YOUNG, Paul. **Art Cinema**. Cologne: Taschen, 2009.

EBERT, Roger. Hayao Miyazaki Interview. **Roger Ebert Interviews**, 2012. Disponível em <https://www.rogerebert.com/interviews/hayao-miyazaki-interview>. Acesso em 15 mai. 2018.

FELINTO, Erick. **Materialidades da Comunicação**: Por um novo lugar da matéria na teoria da Comunicação. Revista Eletrônica Ciberlegenda, n.5, 2001. Disponível em <http://www.uff.br/mestcii/felinto1.htm>. Acesso em 03 mai. de 2010.

FELINTO, Erick; ANDRADE, Vinícius. **A vida dos objetos**: um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação. Contemporânea, vol.3, no 1, 2005, p. 75-94.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 18. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1988.

FERRY, Luc. **Kant**: uma leitura das três críticas. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

FIGUEIRAS, Rita. Estudos em Mediatização: causalidade, centralidade, interdisciplinaridade. In: **MATRIZES**, v. 11, n. 1, p. 101-126, 2017, p. 101-126. <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/122948>. > Acesso em 4 jul. 2020.

FUSE\*. **DÖKK** – Live Media Performance. Italy, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1977.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

\_\_\_\_\_. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRANÇA, Vera. Paradigmas da comunicação: conhecer o que? In: MOTTA, Luiz Gonzaga et al. **Estratégias e culturas da comunicação**. Brasília: Universidade de Brasília, 2002, p. 13-29.

GAYA, Adroaldo. Será o corpo humano obsoleto? In: **Sociologias**. Porto Alegre, ano 7, nº 13, jan/jun 2005, p. 324-337.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, [1989] 2011.

GIBSON, James. **The ecological approach to visual perception**. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

GIROUX, Sakae Murakami. **Zeami**: Cena e Pensamento Nô. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 20 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

GRAY, Chris.; et al (Orgs.). *Cyborgology: Constructing the Knowledge of Cybernetic Organisms*". In: **The Cyborg Handbook**. New York and Londres: Routledge, 1995.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GREINER, Christine. O Corpo e a Cognição nas Artes do Japão. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 3, n. 6, p. 49-61. <<https://eba.ufmg.br/revistapos3/index.php/pos/article/view/114>>. Acesso em 29 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GRIFFERO, Tonino. **Atmospheres: aesthetics of emotional spaces**. Londres: Ashgate, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso Amplo Presente**. O Tempo e a Cultura Contemporânea. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

\_\_\_\_\_. **Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

\_\_\_\_\_. Pequenas críticas. Experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARÃES, C. et al (orgs.). **Comunicação e Experiência Estética**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 50-63.

\_\_\_\_\_. **A modernização dos sentidos**. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HACQUARD, Georges. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Trad. Maria Helena Trindade Lopes. São Paulo: Edições Asa, 1996.

HAGA, Kōshirō. The wabi aesthetic through the ages. In: HUME, Nancy. **Japanese aesthetics and culture: a reader**. Albany: State University of New York Press, 1995, p. 245-278.

HALL, Edward. **A dimensão oculta**. Trad. Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Identidades na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HAN, Byung-Chul. **Morte e alteridade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

\_\_\_\_\_. **Filosofia do zen-budismo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

\_\_\_\_\_. **Topologias da violência**. Petrópolis: Vozes, 2018.

\_\_\_\_\_. **Sociedade do cansaço**. São Paulo: Vozes, 2017a.

\_\_\_\_\_. **Agonia do Eros**. Petrópolis: Vozes, 2017b.

\_\_\_\_\_. **A salvação do belo**. São Paulo: Vozes, 2015.

HARARI, Yuval Noah. **21 lições para o século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

HARAYAMA, Yuko. **Society 5.0: Aiming for New Human-centered Society – Japan’s Science and Technology Policies for Addressing Global Social Challenges**. Hitachi Review. Vol. 66, nº 6, 2017, p. 558-559. <[https://www.hitachi.com/rev/archive/2017/r2017\\_06/pdf/p08-13\\_TRENDS.pdf](https://www.hitachi.com/rev/archive/2017/r2017_06/pdf/p08-13_TRENDS.pdf)> Acesso em 05 dez 2020.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX In: In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HAROCHE, Claudine. **A condição sensível: formas e maneiras de sentir no Ocidente**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da obra de arte**. Tradução de: Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

\_\_\_\_\_. **Que é Metafísica**. In: \_\_\_\_\_. Conferências e escritos. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. **Ser e Tempo**. 10 ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, 2015.

HEPP, Andreas. As configurações comunicativas de mundos mediatizados: pesquisa da mediação na era da “mediação de tudo”. **Revista MATRIZES**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 45-64. 2014. Disponível em <<http://www.andreas-hepp.name/wp-content/uploads/2017/10/hepp-2014-873.pdf>>. Acesso em 26 jun, 2018.

HEPP, Andreas; HASEBRINK, Uwe. Interação humana e configurações comunicativas: transformações culturais e sociedades mediatizadas. **Revista Parágrafo**, São Paulo, v. 2, n. 3,

p. 75-89, jul./dez. 2015. Disponível em <<http://www.revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/333/341>>. Acesso em 26 jun, 2018.

HUISMAN, Denis. **História do existencialismo**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

HUME, Nancy. **Japanese Aesthetics and Culture: A Reader**. Albany: State University of New York Press, 1995.

ISOZAKI, Arata; OSHIMA, Ken. **Arata Isozaki**. London: Phaidon Press, 2009.

IZUTSU, Toshiko. **The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan**. Boston: Martinus Nijhoff, 1981.

JAPAN GOVERNMENT. **Society 5.0**. Disponível em [https://www8.cao.go.jp/cstp/english/society5\\_0/index.html](https://www8.cao.go.jp/cstp/english/society5_0/index.html) Acesso em 12 dez 2020.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

JANSEN, Marius (Org). **The Cambridge History of Japan**. Vol. 5. New York: Cambridge University, 1985.

JAQUES-DALCROZE, Émile. **Souvenirs, notes et critique**. Neuchatel: Editions Victor Attinger, 1942.

KANZE NOHGAKU, THEATER. 能楽テキスト [Nohgaku text]. Disponível em <https://kanze.net/> Acesso em 10 ago 2021.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. 5ª. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KARAKI, Junzō. **Yūgen to Iūkoto**. Tokyo: Gendai Yōkyoku Zenshū, 1961.

KATZ, Helena. **A Natureza Cultural do Corpo**, in Revista Fronteiras, vol. III, n. 2, 2001, 65-75.

\_\_\_\_\_. A Dança, Pensamento do Corpo. In NOVAES, A. (Org.). **O homem-máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 261-274.

\_\_\_\_\_. Vistos de Entrada e Controle de Passaportes da Dança Brasileira. IN CAVALCANTE, L. (Org.). **Tudo é Brasil**. Rio de Janeiro: 2004.

\_\_\_\_\_. **Entre a razão e a carne**. Gesto. Rio de Janeiro, n.1, p. 31-35, dez. 2002.

\_\_\_\_\_. **Um, dois, Três. A Dança é o Pensamento do Corpo.** Belo horizonte: FID Editorial, 2005.

KEENE, Donald. Japanese Aesthetics. In **Philosophy East and West**. vol. 19, no. 3, 1969, p. 293–306. Disponível em [www.jstor.org/stable/1397586](http://www.jstor.org/stable/1397586) . Acesso em 20 ago 2021

KEIDANREN. **Society 5.0 – Co-creating the future.** Disponível em <https://www.keidanren.or.jp/en/policy/2018/095.html> Acesso em 10 dez 2020.

\_\_\_\_\_. **The Inquiry of the Good.** Tokyo: Iwanami, 1911.

KLEIST, Heinrich von. **Sobre o Teatro de Marionetes.** 2a. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

KOJIRO, Yuichiro. **Forms in Japan.** Honolulu: University of Hawaii Press, 1965.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado** – contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

KUKI, Shūzō. The structure of *iki*. In NARA, Hiroshi (org). **The structure of detachment: the aesthetic vision of Kuki Shūzō with a translation of Iki no Kōzō.** Honolulu: University of Hawaii Press, 2004.

KUNZRU, Hari. Genealogia do Ciborgue. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano.** Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LAFLEUR, William. **The Karma of Words: Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan.** Berkeley: University of California Press, 1983.

LAKOFF, George. The neural theory of metaphor. In: **The Cambridge handbook of metaphor and thought.** Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p.17-38.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana.** Campinas/São Paulo: EDUC/Mercado de Letras, 2002.

LANDOWSKI, Eric. **Shikata ga nai ou Encore un pas pour devenir sémioticien!** Lexia. Rivista di Semiotica, 11-12. Culto. 2012, p. 63-88.

LATOUR, Bruno. **Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory.** Oxford: Oxford University Press, 2005.

LE BRETON, David. **Desaparecer de sí** – una tentación contemporánea. Madrid: Siruela, 2016a.

\_\_\_\_\_. **Antropologia dos Sentidos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016b.

\_\_\_\_\_. Adeus ao corpo In: NOVAES, Adauto (org.). **O Homem- Máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. O Fim do Corpo. **Jornal do Brasil – 17 de março**, 2001, p.4.

LEMOS, André. Cibercultura e Mobilidade: a Era da Conexão. In: **Revista Rázon y Palabra**, Número 41. México: Razón y Palabra, 2004. Disponível em <<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n41/alemos.html>>. Acesso em: 03 de fev. de 2017.

\_\_\_\_\_. **Ciber-Cultura-Remix**. São Paulo: Itaú Cultura, 2005. Disponível em <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/remix.pdf>>. Acesso em: 03 de fev. De 2017.

LEVINA, Luca. Três teses sobre o transumanismo. In: LOPES, Wendell; OLIVEIRA, Jelson (orgs). **Transumanismo: O que é, quem vamos ser**. Caxias do Sul, RS: Educus, 2020, p. 39-53.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LONGO, Giuseppe O. **Homo technologicus**. Roma: Meltemi, 2003.

LOUPPE, Laurence. Corpos Híbridos. In: . **Lições de Dança n°2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000, p.27-40.

MACHADO, Arlindo. **O Quarto Iconoclasmo e Outros Ensaios Hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. **Variações sobre o Ethos**. São Paulo: Parábola, 2020.

\_\_\_\_\_. **Ethos Discursivo**. São Paulo: Contexto, 2019.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

MARICATO, João de Melo; JESUS, Filipe Reis Dias de. Os fundamentos da interdisciplinaridade no Campo da Comunicação: uma análise a partir dos artigos da Compós e da Intercom. In: **Em Questão**, Porto Alegre, v. 23, p. 94-114, Edição Especial 5 EBBC, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.19132/1808-5245230.94-114> Acesso em 20 jun 2021.

MARTINS, Francisco. O que é phatos? In: **Revista Latinoamericana de sicopatologia fundamental**. São Paulo, vol 2. n° 4, p. 62-80, out/dez. 1999. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/1415-47141999004005> > Acesso em 18 ago, 2018.

MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. **De máquinas e seres vivos. Autopoiese, a Organização do Vivo**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1989.

McQUAIL, Denis. **Teorias da comunicação de massa**. 6a. ed. Porto Alegre: Penso, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

\_\_\_\_\_. **O olho e o espírito**. Trad. Geraldo Dantas Barreto. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1969.

MONTEIRO, Marko Synésio Alves. Para além do corpo mecanicista: pós-humanismo, corpo digital e biotecnologia. In. **27 Encontro Anual da ANPOCS**. 200, p. 01-27.

MORAIS, L. IMAGENS DO JAPÃO DO ORIENTALISMO AO COSMOPOLITISMO: UMA REVISÃO CRÍTICA DO NIHONJINRON. **Estudos Japoneses**, [S. l.], n. 42, p. 93-111, 2019. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v0i42p93-111. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/172446>. Acesso em: 20 fev. 2021.

MOSTAÇO, Edélcio. **O teatro japonês: Nô e Bunraku**. Revista USP, vol. 13, 1992, p. 183-185. Disponível em <https://doi.org/10.11606/>

NAGAI, Michio. **Meiji Ishin: Restoration and Revolution**. Tokyo: United Nation University, 1985.

NAKAGAWA, Hisayasu. **Introdução à cultura japonesa: ensaio de antropologia recíproca**. São Paulo: Martins, 2008.

NAKAMURA, Hajime. **Consciousness of the Individual and the Universal among the Japanese**. Vol. 14, n. 3/4, 1964, pp. 333–351. Disponível em [www.jstor.org/stable/1397509](http://www.jstor.org/stable/1397509) Acesso em 23 ago 2021.

NAKANE, Chie. **Japanese Society**. Tokyo: Carles E. Tuttle, 1970.

NANCY, Jean-Luc. **Arquívada do senciente e do sentido**. São Paulo: Iluminuras, 2014, p. 15-27.

\_\_\_\_\_. **The Birth to Presence**. California: Stanford University Press, 1993.

NASCIMENTO, Lyslei. O Golem: do limo à letra. In: NAZARIO, Luiz, NASCIMENTO, Lyslei. **Os fazedores de Golems**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da FALE/UFMG, 2004. p.17- 37. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/poslit> Acesso em 07 abr. 2017.

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

NISHIDA, Kitaro. **Last weirings: Nothingness and the religious worldview**. Honolulu: University of Hawaii Press, 1987.

NITOBÉ, Inazo. **Bushido – Alma de Samurai**. São Paulo: Tahyu, 2005.

\_\_\_\_\_. **Jikeiroku [Self-care]**. Tokyo: Kodansha, 1982.

\_\_\_\_\_. Yowatari no Michi [The Way to Succeed]. In: **Nitobe Inazo Zenshu**, vol. 8. Tokyo: Kyobunkan, 1970.

NOVAES, Aduino. A Ciência no Corpo. IN NOVAES, A. (Org.). **O homem- máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 7-14.

NÖE, Alva. **Action in perception**. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.

POSTMAN, Neil. **Tecnopólio: a rendição da cultura à tecnologia**. São Paulo: Nobel, 1994.

OKANO, Michiko. Ma – A estética do “entre”. In: **Revista USP** n°. 100, São Paulo. Ed. Dez/Jan/Fev 2013-2014, p. 150-164.

OKAKURA, Kakuzo. **The Awakening of Japan**. New York: The Century Company, 1905.

\_\_\_\_\_. **The Ideals of the East with Special Reference of the Art of Japan**. Londres: John Murray, 1903.

OKAZAKI, Kenzo E. **Shikata Ga Nai: Statelessness and Sacrifice for Japanese-American Volunteers During the Second World War**. Swarthmore Undergraduate History Journal: Vol. 2: Iss. 1, Article 3. Disponível em <https://works.swarthmore.edu/suhj/vol2/iss1/3>. Acesso em 18 de fev. 2021

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Sociosemiótica praticada, uma ação formativa de 20 anos. IN: **Do sensível ao inteligível: duas décadas de construção do sentido**. Org. Ana Claudia de

Oliveira. São Paulo: OJM Casa Editorial, CPPS Editora, Estação das Letras e Cores, 2014, p. 21-36.

OMOTE, Akira; KATÔ, Shuichi. Zeami Zenchiku. In **Nihon Shisô Taikei**, vol. 24. Tokyo: Iwanami Shoten, 1974.

PARKES, Graham. Japanese Aesthetics. In: **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. 2017. Disponível em <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/japanese-aesthetics/> Acesso em 14 jun 2020.

RASCH, Philip J.; BURKE, Roger K. **Cinesiologia e Anatomia Aplicada**. Philadelphia: Guanabara Koogan, 1977.

RAY, Kurzweil. **A Era das Máquinas Espirituais**. São Paulo: Aleph, 2007.

\_\_\_\_\_. **The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology**. USA: Viking, 2005.

RIBEIRO, António. **Dança temporariamente contemporânea**. Lisboa: Veja – Passagens, 1993.

RIES, Bruno Edgar; RODRIGUES, Elais Wainberg (orgs). **Psicologia e educação: fundamentos e reflexões**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

RIMER, Thomas. **On the Art of the Nô Drama: The Major Treatises of Zeami**. Princeton: Princeton University Press, 1984.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, corpo e devir – uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico**. In: Caderno de Subjetividade V. 1. n. 2 – set/fev PUC- SP, 1993.

ROUANET, Sérgio Paulo. O homem-máquina hoje. IN NOVAES, A. (Org.). **O homem-máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 37-64.

SAITO, Cecília Noriko. **O Shodô, o Corpo e os novos processos de significação**. São Paulo: Anna Blume, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

\_\_\_\_\_. **Corpo e Comunicação: Sintomas da Cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

\_\_\_\_\_. **A percepção: uma teoria semiótica.** 2.ed. São Paulo: Experimento, 1998.

SANT'ANNA, Denise. Educação Física e História In: In: CARVALHO, Yara & RUBIO, Kátia (orgs.). **Educação Física e Ciências Humanas.** São Paulo: Hucitec, 2001.

\_\_\_\_\_. **Corpos de Passagem;** ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade. 2001a.

\_\_\_\_\_. É possível realizar uma história do corpo? In: SOARES, Carmen (org.) **Corpo e História.** Campinas, SP: Autores Associados, 2001b.

SANTIN, Silvino. **Educação Física: Outros caminhos.** Porto Alegre: Escola Superior de Teologia e Espiritualidade Franciscana, 1989.

SASAKI, Elisa M. Nihonjinron - teorias da japonicidade. **Estudos Japoneses**, [S. l.], n. 31, p. 11-25, 2011. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v0i31p11-25. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/143039>. Acesso em: 20 fev. 2021.

\_\_\_\_\_. Valores culturais e sociais nipônicos. IN: **IV Encontro sobre Língua, Literatura e Cultura Japonesa.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2011, p. 01-19. Disponível em <http://www.nipocultura.com.br/wp-content/uploads/2012/02/SASAKI-Elisa-Massae-Valores-culturais-e-sociais-niponicos-Rio-Kyooshikai-jul2011.pdf> Acesso em 14 jun 2021.

SCHILLER, Friedrich. **Sobre graça e dignidade.** Tradução de Ana Resende. Porto Alegre: Movimento, 2008.

SCHWAB, Klaus. **A Quarta Revolução Industrial.** São Paulo: Edipro, 2018.

SCOTT, J. **Matter Mattering: 'Intra-activity' in live media performance.** Body, Space & Technology. Vol. 14. <http://doi.org/10.16995/bst.33>

SEEL, Martin. No escopo da experiência estética. In: PICADO, B.; MENDONÇA, C.; CARDOSO FILHO, J. (Orgs.). **Experiência estética e Performance.** Salvador: EDUFBA, 2014, p. 23-36.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade.** Salvador: EDUFBA, 2008

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Filosofia da Educação: construindo a cidadania.** São Paulo: FTD, 1994.

- SIBILA, Paula. **O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- SILVA, Igor de Benedetto e. **Por uma antropologia da experiência em Nishida Kitaro**. In: *Revista Filosófica São Boaventura*, Curitiba, v.9, n. 2, p. 85-99, jul/ago. 2005
- SILVEIRA, Isabel Orestes. **A imagem da mulher na pintura européia: interface com a mitologia**. Trabalho apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC - *Tessituras, Interações, Convergências*. USP, São Paulo, 2008.
- SIQUEIRA, Denise da C. O. (org). **A Construção Social das Emoções: Corpo e produção de sentidos na Comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- SFEZ, Lucien. As tecnologias do Espírito. IN: Martins, Francisco & Silva, Juremir (orgs.). **Para navegar no século XXI: Tencologias do Imaginário e Cibercultura**. 2. Ed. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2003, p. 111- 127.
- SHAW, Ian. Towards an evental geography. In: **Progress in Human Geography**, vol. 36, n° 5, Oct. 2012, p. 613–627.
- STELARC. Das Estratégias Psicológicas às Ciberestratégias: A Protética, a Robótica e a Existência Remota. IN: DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI: A humanização das tecnologias**. São Paulo: UNESP, 1997.
- STEWART, Kathleen. Atmosphere Attunements. IN: **Environment and Planning D – Society and Space**. 29(3), 445-453, 2011.
- THOMPSON, John. **The Media and Modernity: A Social Theory of the Media**. Cambridge: Cabridge University Press, 1995.
- SAKURAI, Célia. **Os Japoneses**. São Paulo: Contexto, 2007.
- SONODA, Hidehiro. The Declive of the Japanese Warrior Class, 1840-1880. In: **Japan Review**, vol. 1, 1990, p. 73-111.
- SUGIMOTO, Yoshio. **Na Introduction to Japanese Society**. Third Edition. New York: Cambridge University Press, 1997.
- TALO-HUGON, Carole. **A estética: história e teorias**. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- TREVISAN, Amarildo. **Filosofia da educação – mimesis e razão comunicativa**. Ijuí: UNIJUI, 2006.

- YANAGA, Chitoshi. **Japanese People and Politics**. Nova Iorque: John Wiley & Sons, Inc., 1964.
- YOSHIDA, Kenkō, **Essays in Idleness: The Tsurezuregusa of Kenkō**. New York: Columbia University Press, 1967.
- VAZ, Paulo. Corpo e Risco, em Villaça, N., Góes, F. e Kosovski, E. (org.) In: **Que Corpo É Esse?** Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p.159-175.
- VARELA, Francisco.; THOMPSON, Evan.; ROSH, Eleanor. **The embodied Mind: cognitive science and human experience**. Cambridge/London: MIT Press, 1993.
- VATTIMO, Gianni. **Introdução a Heidegger**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1987.
- YAMASHIRO, José. **História da Cultura Japonesa**. São Paulo: IBRASA, 1986.
- YOUNGBLOOD, G. **Expanded Cinema**. Nova York, P. Dutton&Co, 1970.
- WAGATSUMA, Hiroshi. **Some Cultural Assumptions Among the Japanese**. Japan Quarterly, 1984, vol 32, p. 371-379.
- WEISER, Mark. The Computer for the Twenty-First Century. In: **Scientific American**, 265(3): pp. 66-75, January 1991.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade**. Petrópolis, RJ: Vozes, [1969] 2011.
- WIENER, Norbert. **Cibernética e Sociedade: o uso humano de seres humanos**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- WOSNIAK, Cristiane. **Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança: dança, tecnologia e comunicação**. Curitiba: UTP, 2006. 165 p. (Recém-mestre: mestrado em comunicação e linguagens; 6).
- ZEAMI. **Fushikaden: The spiryt of Noh – A New Translation of the Classic Noh Treatise the Fushikaden**. Tradução de William Scott Wilson. Boston London: Shambha-la, 2013.