

**A descorporização do ator:
do capitalismo à inteligência artificial**

Francisco Figueiredo Zaiden

Dissertação de Mestrado em Artes Cénicas

Março, 2024

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor João Miguel Osório de Castro Garcia dos Santos.

“Posso chegar a um espaço vazio qualquer e fazer dele um espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral”.

Peter Brook, 1968.

“Aí o tempo não serve de medida: um ano nada vale, dez anos não são nada. Ser artista não significa calcular e contar, mas sim amadurecer como a árvore que não apressa a sua seiva e enfrenta tranquila as tempestades da primavera, sem medo de que depois dela não venha nenhum verão. O verão há de vir. Mas virá só para os pacientes, que aguardam num grande silêncio intrépido, como se diante deles estivesse a eternidade. Aprendo-o diariamente, no meio das dores a que sou agradecido: a paciência é tudo”.

Rainer Maria Rilke, 1903.

Agradecimentos

Agradeço a todos os professores que encontrei ao longo da vida. De alguma forma, todos contribuíram com o meu percurso intelectual até o presente momento. Em especial, agradeço ao professor e orientador João Garcia Miguel pelos questionamentos e apontamentos para a dissertação. Sou grato também à Universidade Nova de Lisboa, pela estrutura, biblioteca e material que tornou esta dissertação possível; e a todos os funcionários da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas que me ajudaram com este trabalho, direta ou indiretamente.

Sou profundamente grato a todos os teóricos nos quais pude recorrer para a presente dissertação. Todos os nomes citados neste trabalho – assim como os não citados diretamente – foram fundamentais para a sua realização. Espero que possam ter contribuído não apenas para meu enriquecimento intelectual, mas também para as artes cénicas.

Agradeço também a todos os artistas do passado e do presente, anónimos ou reconhecidos, com quem trabalhei ou não, todos fonte de inspiração para meu caminho nas artes. Com carinho, agradeço a Rembrandt van Rijn, Diego Velázquez, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Gustav Klimt, Claude Monet, Konstantin Stanislavski, Rainer Maria Rilke, Marcel Duchamp, Peter Brook, Yasujiro Ozu, Chet Baker, Marlon Brando, Stanley Kubrick, Andrei Tarkovski, Andy Warhol, e tantos outros que deixaram uma obra para a humanidade, e que são faróis para a vocação. Agradeço, enfim, especialmente aos meus mestres artistas Fernando Leal e Bia Szvat, que me guiaram no início desta história e apresentaram-me o belo mundo das artes.

Agradeço a minha família, presença importante na minha vida, nomeadamente meus avós. Sou profundamente grato ao meu irmão e cunhada, Rodrigo e Winnie, pelo amor, carinho, bom humor, atenção e incentivo ao longos dos anos; à querida tia Márcia, presença constante na minha vida adulta e que partilhou comigo muito do seu interesse pelas artes, especialmente pela literatura.

Por fim, com um agradecimento especial, dedico este trabalho aos meus pais, Margareth e Nicolau. Pelo amor, educação, fé e paciência com este artista, eles contribuíram de forma inexprimível e indescritível para a minha vida e para a realização desta dissertação. Dedico também esta investigação – e agradeço – a minha amada esposa, Thaís, fonte de inspiração artística, intelectual e humana, que me incentivou nesta experiência e ajudou-me imensamente ao longo do percurso do mestrado, assim como na nossa vida em conjunção.

A todos, meu profundo agradecimento e amor.

A DESCORPORIZAÇÃO DO ATOR: DO CAPITALISMO À INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

Francisco Figueiredo Zaiden

RESUMO

A dissertação investiga o paradigma do capitalismo financeiro, do capital fictício e do semiocapitalismo, aliados à doutrina do neoliberalismo, que juntos têm o poder de atingir, em algum grau, a subjetividade do homem contemporâneo e as suas relações sociais e políticas. Uma das principais consequências do capitalismo contemporâneo apontada pelos teóricos, é o processo de *descorporização*, ou seja, a ausência do corpo. A intenção da investigação é tentar perceber se, por efeito, o regime capitalista contemporâneo pode gerar consequências para o ator e o seu corpo.

Ao longo da dissertação foi estudada também a concepção da máquina abstrata, que diferente das tecnologias físicas, é um mecanismo não-físico com um funcionamento determinado e uma “engrenagem” digital que proporciona a realização da sua operação, como os algoritmos. Portanto, o trabalho analisa se o capitalismo atual pode alterar a percepção da materialidade e como essa transformação pode replicar-se na subjetividade do homem contemporâneo e, assim, no corpo do ator.

PALAVRAS-CHAVE: capitalismo, algoritmo, inteligência artificial, ator, descorporização.

ABSTRACT

The dissertation investigates the paradigm of financial capitalism, fictitious capital and semiocapitalism, combined with the doctrine of neoliberalism, which together have the power to affect, to some degree, the subjectivity of contemporary man and his social and political relations. One of the main consequences of contemporary capitalism, as pointed out by theorists, is the process of disembodiment, i.e. the absence of the body. The aim of this research is to try to understand whether, by effect, the contemporary capitalist regime can generate consequences for the actor and his body.

Throughout the dissertation, it was also studied the concept of the abstract machine, which, unlike physical technologies, is a non-physical mechanism with a specific function and a digital “gear” that enables it to operate, such as algorithms. Therefore, the work analyzes whether current capitalism can alter the perception of materiality, how can this transformation be replicated in the subjectivity of contemporary man, and thus in the actor's body.

KEYWORDS: capitalism, algorithm, artificial intelligence, actor, disembodiment.

Índice

| | |
|---------------------------------------------------------------|----|
| Introdução | 8 |
| Desenvolvimento | 11 |
| Capítulo 1. Do capitalismo à descorporização parcial..... | 11 |
| 1.1 A transformação do capitalismo | 11 |
| 1.2 Neoliberalismo..... | 14 |
| 1.3 Capitalismo financeiro..... | 15 |
| 1.4 O capital fictício | 16 |
| 1.5 Semiocapitalismo..... | 18 |
| 1.6 O ator sem lastro, o ator sem corpo. | 22 |
| 1.7 Descorporização parcial | 28 |
| Capítulo 2. Da máquina abstrata à descorporização total | 34 |
| 2.1. Subjetividade Maquínica..... | 34 |
| 2.2. O ator como peça da engrenagem | 35 |
| 2.3. Internet e Infosfera | 37 |
| 2.4. O algoritmo | 41 |
| 2.5. Inteligência Artificial | 45 |
| 2.6. IA e os atores..... | 50 |
| 2.7. Descorporização total..... | 56 |
| Conclusão..... | 62 |
| Referências bibliográficas..... | 65 |

Introdução

A dissertação investiga o fenómeno do capitalismo financeiro – e seus subprodutos, como o capital fictício e o capital semiótico – aliado à doutrina do neoliberalismo que, juntos, têm o poder atingir, em algum grau, a subjetividade do homem contemporâneo e as suas relações sociais e políticas. O intuito da investigação é tentar perceber se, por efeito, o regime capitalista contemporâneo atinge a subjetividade do ator e, assim, a sua arte.

Uma das principais consequências deste novo paradigma do capitalismo é o processo que a literatura aponta como *descorporização*, ou seja, a ausência do corpo. Sua interpretação indica duas possibilidades: 1) a não presença do corpo em sentido literal, cenário no qual a materialidade física não é essencial para as relações sociais, comerciais, humanas, artísticas, etc.; 2) a presença física e material é ignorada ou reduzida, hipótese na qual a relação do indivíduo com o seu corpo e outros corpos, na qual a presença física e material é ignorada ou reduzida. A palavra *descorporização* foi traduzida do inglês *disembodiment*, um conceito proposto por Luciano Floridi (1999) ao tratar da infosfera:

Os conteúdos semânticos, outrora em grande parte independentes do portador, passam a considerar-se totalmente desligados dos seus portadores físicos. Trata-se de um processo de des-fisicalização da realidade que começa com a reprodução mecânica do material impresso (dois livros podem conter exatamente o mesmo documento, ao contrário de dois manuscritos) e é depois prosseguido pelo processo de industrialização.[...] Esta desencarnação das coisas com que vivemos afectou largamente a nossa compreensão da importância da entidade individual, agora em princípio sempre substituível sem qualquer perda ontológica discernível¹. (p. 114).

Convém informar que, no âmbito desta investigação, as palavras *des-fisicalização*, *desreferencialização* e *desencarnação* serão consideradas sinónimos de “descorporização”. É importante explicar também que a palavra *corpo* é aqui empregada em termos sociológicos, segundo apontou David Le Breton (2023): “moldado pelo contexto social e cultural” em que está imerso, o corpo é uma “relação com o mundo” através de “actividades perceptivas, mas também expressão de sentimentos, etiqueta dos ritos de interação, gestos e mímica, encenação da aparência, jogos subtis de sedução, técnicas corporais, manutenção física,

¹ No original: “The semantic contents, once largely carrier-independent, come to be considered fully detached from their physical bearers. It is a process of de-physicalization of reality that begins with the mechanical reproduction of printed material (two books can contain exactly the same document, unlike two manuscripts) and is then carried on by the process of industrialisation. In a manufacturing culture, the concept of an industrial object ends up representing a mere replaceable instantiation of a universal mode. This disembodiment of the things we live with has largely affected our understanding of the importance of the individual entity, now in principle always replaceable without any discernible ontological loss.” (Floridi, 1999, p. 114).

relação com o sofrimento, a dor, etc”. Por fim, “*a existência é, antes de mais, corporal*”² (Le Breton, 2023, p. 3).

Ao longo do trabalho, será estudada também a concepção da máquina abstrata, uma nova tecnologia, que, diferente das tecnologias físicas – por exemplo, o carro – é um mecanismo não-físico com um funcionamento determinado e uma engrenagem digital que proporciona a realização da sua operação, como os algoritmos.

Estudar o capitalismo é fundamental, pois foi o avanço do chamado capital fictício que potencializou o processo de desreferencialização: o dólar foi desvinculado do lastro (ouro) para gerar a si mesmo, de forma abstrata, passando a prescindir da materialidade (do lastro e da mercadoria) para se reproduzir.

Vale ressaltar que o caminho escolhido pelo autor da dissertação foi diferente de outras possíveis análises do capitalismo: este pode ser estudado a partir da perspectiva da dívida, como fez Tomás Maia (2022); pode-se estudar o regime do capital através da alteração do mercado de trabalho e do precariado; pode-se, inclusive, pensá-lo como uma religião, proposta de Walter Benjamin (2013) e também de Maia, pela sua característica em tornar-se ele próprio uma fonte de redenção, como qualquer crença religiosa, ao mesmo tempo em que é o causador do sentimento de culpa, no caso, por conta da dívida que indivíduos acumulam ao longo do tempo.

Não obstante, a dissertação optou pela característica do novo tipo de capitalismo (semicapitalismo) por sua possível influência direta no corpo do ator. Fenómeno que pode se dar de duas formas: 1) de forma literal, pela ausência do corpo, graças ao avanço da máquina abstrata e à aceitação pelo homem contemporâneo da máquina abstrata como um organismo consciente – caso das inteligências artificiais, tema do segundo capítulo; 2) de forma não-literal, através do efeito na cognição, na linguagem e na relação humana, que não mais identifica no outro um corpo, mas um recipiente de símbolos sem semânticas, processo este denunciado por Franco Berardi (2020) ao determinar a troca da relação de *conjunção pela conexão*, como réplica do comportamento das máquinas e algoritmos.

Nesse sentido, é importante esclarecer que a ideia de corpo pertinente a este trabalho possui um recorte específico. O que é relevante aqui é o princípio basilar da existência das artes cênicas: *a presença física do ator; a presença física do público e a relação com o corpo*

² No original: “*Façonné par le contexte social et culturel que baigne l'acteur, le corps est ce vecteur sémantique par l'intermédiaire duquel se construit l'évidence de la relation au monde : activités perceptives, mais aussi expression des sentiments, étiquettes des rites d'interaction, gestuelles et mimiques, mise en scène de l'apparence, jeux subtils de la séduction, techniques du corps, entretien physique, relation à la souffrance, à la douleur, etc. L'existence est d'abord corporelle.*” (Le Breton, 2023, p. 3).

do performer; o corpo do artista cénico como instrumento inicial e final de sua arte. Enfim, como referiu-se o encenador polaco Ludwik Flaszen (2010), a “massa orgânica do ator” (p. 90). Logo, essa dissertação não propõe uma investigação do corpo através da comparação de diversas linhas de pensamento de teóricos das artes cénicas ou o seu uso em contextos pós-dramáticos ou performativos; nem tenciona fazer um exercício comparativo dos períodos históricos do teatro, e seus estilos e conceitos; ou ainda, fazer um estudo do teatro de vanguarda do século XX. Por fim, também não pretende explorar as diferenças entre representação e mimese, nem da performance nos palcos e para as câmaras, nem fazer uma investigação sobre a *performance art*.

Formula-se, assim, a pergunta fulcral que guiará a investigação: existe um processo de descorporização do ator graças ao regime contemporâneo do capitalismo e ao avanço da máquina abstrata dos algoritmos e da inteligência artificial? Para responder tal questão, a dissertação se dividiu em dois capítulos, os quais sugerem duas respostas possíveis quanto à descorporização.

O primeiro capítulo discorreu sobre o processo histórico que tornou o capitalismo financeiro uma escolha macroeconómica de gestão social e da produção, bem como a forma pela qual o processo de hegemonização da financeirização produziu, concomitantemente, o capital semiótico aliado ao neoliberalismo. Por conseguinte, o capítulo também estudou a indústria do audiovisual e o *star-system* para pensar as consequências sobre o trabalho do ator. A partir desses elos, a investigação propõe sua primeira hipótese: a *descorporização parcial do ator*.

Já o segundo capítulo contextualiza a relação das artes cénicas com o capitalismo contemporâneo através da subjetividade maquínica, na qual os indivíduos precisam de ter seus recursos de linguagem modificados, e especialmente simplificados, para falar com (e como) a máquina, graças à relação homem-infosfera e homem-algoritmo. Por fim, o capítulo explora o debate acerca do desenvolvimento da Inteligência Artificial (IA), a nova *máquina-abstrata-algorítmica*, para lançar a sua segunda hipótese: *descorporização total do ator*.

Desenvolvimento

Capítulo 1. Do capitalismo à descorporização parcial

1.1 *A transformação do capitalismo*

Este capítulo propõe um recorte histórico sobre como o regime económico atual escolheu a gestão macro-económica, social e da produção do dinheiro própria do capitalismo financeiro e neoliberal, que resultou num processo de transformação semiótica do capital. Tal exame servirá para introduzir o percurso de análise da possibilidade da descorporização do ator, como uma possível consequência da transformação do capital industrial do século XIX no semiocapitalismo do século XXI.

Antes, porém, convém mencionar que o avanço da industrialização no fim do século XIX ocorria ao mesmo tempo em que nascia uma tentativa de formalização ética e prática da arte do ator: um dos marcos históricos das artes cénicas modernas foi a sistematização da arte do ator proposta pelo teórico Konstantin Stanislavski. Entre o fim do século XIX e o primeiro terço do século XX, o mestre russo buscou desenvolver um sistema a partir do qual os atores pudessem explorar as capacidades do corpo e de seus aparatos vocal, social, emocional e psicológico, para melhorar habilidades e competências para suas performances, a fim de potencializar a qualidade final do espectáculo de acordo com as propostas do encenador.

Sua busca iniciou-se no auge da revolução industrial e do desenvolvimento do capitalismo industrial na Rússia, numa altura onde a “maneira de escrever sobre artes cénicas, e mesmo seu ímpeto em sistematizá-la, deveu-se em parte porque ele viveu numa era de grande avanço científico”³ (Butler, 2022, p. xix). Vale mencionar que o próprio Stanislavski, além de ator e encenador, foi um industrialista, sendo ele o responsável por gerenciar as fábricas da família ao mesmo tempo em que investia seu tempo e dinheiro na investigação teatral. Logo, o impulso do capitalismo industrial que nascia na Rússia daquela época teve importante influência nos estudos de Stanislavski, sobretudo no seu processo quase científico de formalização da arte do ator:

A localização de Moscovo no interior da Rússia tornou-a um centro ideal para as linhas ferroviárias que se espalhavam por todo o país [...]. Os industriais de Moscovo - entre eles os Alekseiev [família de Stanislavski] - eclipsaram a nobreza em termos de riqueza, mas imitaram os hábitos culturais dos seus superiores sociais. Os pais de Konstantin não eram exceção, financiando

³ No original: “*His way of writing about acting, and even the drive to systematize it, arose in part because he lived in an era of great scientific development*” (Butler, 2022, p. xix).

instituições de caridade e educando os filhos na pintura, no teatro e na ópera⁴. (Butler, 2022, p. 6)

O industrialismo está ligado ao avanço do método científico, e tal processo repercutiu nas artes de então. Para Borja Ruiz (2012), foi esta a combinação que possibilitou a corrente artística conhecida como Naturalismo – da qual Stanislavski foi um entusiasta –, questionar o estilo de actuação dominada pelo Romantismo, o qual era centrado na “declamação enfática e na gestualidade sobreactuada⁵” (p. 33). Em síntese, os naturalistas propuseram como contraponto, o “realismo extremo, desde os mínimos detalhes, ao marco histórico geral e particular da obra do dramaturgo”⁶ (p. 32).

Essa recapitulação sucinta serviu para ilustrar como o sistema económico pode afetar a filosofia, a estética e a arte do mesmo período histórico. A partir disso surge uma hipótese analisada neste trabalho: afinal, se o capitalismo industrial pode ter afetado a investigação artística de Stanislavski, o mesmo poderia estar a ocorrer atualmente com a transformação do processo do capital?

O capitalismo industrial sofreu alterações importantes ao longo do século XX, as quais influenciaram políticas nacionais e globais, além do regime de trabalho. O paradigma contemporâneo do capital não é o mesmo da época de Stanislavski, sendo esse denominado, hoje, pelos teóricos como capitalismo financeiro (ou financeirizado): o processo de tal regime iniciou-se ao longo dos anos de 1970, após a combinação de fatores que resultou no declínio do modelo Keynes-Ford aliado ao impulso da doutrina neoliberal.

O padrão económico fordista-keynesiano é a referência para o período do capitalismo que se inicia no começo do século XX. Seu nome deriva-se das diretrizes de produção industrial introduzidas por Henry Ford, fundador da *Ford Motor Company*, empresa que se tornou a primeira a utilizar a linha de montagem em série para suas fábricas de automóveis; e dos princípios económicos de John Maynard Keynes, economista britânico cujas “ideias deram origem ao keynesianismo, uma escola de pensamento que combate o princípio neoclássico de equilíbrio do mercado e defende a intervenção estatal na economia” (Lapyda, 2023, p. 24).

⁴ No original: “*The advent of the railroads transformed Moscow over the course of the nineteenth century. Moscow’s location within Russia made it an ideal hub for the rail lines spiderwebbing across the land, and a sleepy city that had doubled as cold storage for out-of-favor novels became the heart of Russian commerce. Moscow’s industrialists – the Alekseiyevs among them – eclipsed the nobility in wealth, but they imitated the cultural habits of their social betters. Konstantin’s parents were no exception, funding charities and educating their children in painting, theater, and opera.*” (Butler, 2022, p. 6).

⁵ No original: “*Declamación enfática y a la gestualidad sobreactuada.*” (Borja Ruiz, 2012, p. 33).

⁶ No original: “*Realismo extremo, hasta el detalle más mínimo, el marco histórico general y particular de la obra del dramaturgo.*” (Borja Ruiz, 2012, p. 32).

Tal modelo foi responsável por trinta anos de escolhas macro-económicas em escala global entre as décadas de 1940 e 1960 – os chamados *Trinta Gloriosos*. Enquanto a Europa e o Japão, principalmente, encontravam-se destruídos por conta da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos surgiram como grande potência na esfera capitalista, a rivalizar com a União Soviética, a grande potência na esfera comunista. Coube ao país norte-americano promover investimentos para a reconstrução dos países devastados sob o seu raio de influência. Ademais, um ano antes do fim da guerra, os Acordos de Bretton Woods foram firmados para organizar as bases da economia mundial e, assim, tentar evitar uma nova experiência como a da grande depressão de 1929:

Entre as principais decisões tomadas [pelos Acordos de Bretton Woods], estava a definição do dólar como a principal moeda para transações internacionais, tendo o ouro como lastro (o chamado padrão dólar-ouro). Isso significava que cada dólar emitido possuía uma correspondência em ouro, limitando em alguma medida a expansão monetária. Também foi estabelecido um sistema de câmbio fixo entre as moedas dos países, além da criação de instituições financeiras internacionais (Banco Mundial e Fundo Monetário Internacional). Assim, os sistemas financeiros dos países eram regulados, e as transações financeiras internacionais, relativamente controladas. (Lapyda, 2023, pp. 24-25).

O grau de estabilidade e de investimento promoveram um grande crescimento da economia global ao longo dos Trinta Gloriosos. No caso dos países que antes se encontravam destruídos, a reconstrução operou-se em diversos níveis, desde seu parque industrial até seu sistema educacional, o que gerou um período de alguma prosperidade económica – e, por isso, o uso da expressão “*glorioso*” pelos teóricos. A partir da década de 1960, a economia global deparou-se com um momento de arrefecimento através do declínio da taxa de lucro das empresas, e graças ao término da reconstrução da Europa e do Japão, entre outros fatores. “A reconstrução do pós-guerra criava uma demanda extraordinária que cessou”, o que resultou no surgimento de uma nova concorrência, já que os países reconstruídos desenvolveram suas próprias indústrias (Lapyda, 2023, p. 25).

Além disso, os Estados Unidos se viram com muitos gastos com suas políticas de Estado – o investimento militar na Guerra do Vietname pesava no orçamento – obrigando o país norte-americano a emitir mais dólares. Assim, manter a paridade dólar-ouro tornou-se um exercício complicado, especialmente pelo capital monetário excedente em outros países. A antiga escassez de dólar que havia na economia global passou a ser um excedente. Muitos países começaram a especular sobre a moeda, na tentativa de desvalorizá-la, como quando o presidente da França, Charles De Gaulle, em 1965, “anunciou que trocava todos os dólares

por ouro, provocando uma nova corrida contra o dólar” (Lapyda, 2023, p. 29). Muitos países passaram também a questionar se os Estados Unidos teriam guardado, de facto, na base militar de *Fort Knox* a quantidade suficiente do minério para manter a sua paridade.

1.2 Neoliberalismo

Somou-se ao contexto, o avanço da doutrina económica, política e cultural neoliberal: o novo conceito de liberalismo passou a recomendar menos presença do Estado em inúmeras esferas da política e da vida pública, inclusive na vida cultural e social. Na economia, em essência, os neoliberais pedem menos investimentos de diversos sectores do Estado, e menos (ou nenhuma) intervenção do aparelho estatal para que seja promovida maior liberdade ao mercado.

Para os neoliberais, o mercado deve possuir a capacidade de organizar a sociedade, privilegiando as empresas e a habilidade individual de enriquecimento e prosperidade, enquanto o Estado é uma máquina burocrática que interfere negativamente no funcionamento do mercado, na possibilidade de geração de riqueza e, por consequência, na sociedade e na vida humana. Foi o neoliberalismo que cunhou o termo *self-made man*, que se traduz para o português como *o homem (indivíduo) que se faz a si mesmo*, a significar que ele deve possuir a competência de construir-se (moral, ética e financeiramente) sem a necessidade de relação com a sociedade, com exceção de seu círculo mais próximo, como a família.

A relação sociedade-indivíduo é uma componente importante do neoliberalismo, segundo o qual a liberdade do indivíduo deve prevalecer em relação à organização social através do Estado, visto como autoritário e muitas vezes ligado a algum tipo de ideologia de esquerda, como o socialismo e o comunismo. A doutrina neoliberal pode ser resumida através da seguinte declaração da antiga primeira-ministra britânica Margareth Thatcher (Guardian, 2013) – importante líder política que advogou a favor do neoliberalismo e implementou inúmeras de suas diretrizes ao longo de seu governo –, na qual recomendou a separação do indivíduo em relação à sociedade: “E, sabe, não existe o que chamamos de sociedade. Existem indivíduos homens e mulheres e existem famílias. E nenhum governo pode fazer nada exceto pelo povo, e o povo deve prezar por si mesmo. É nosso dever prezar por nós mesmos e, também, prezar por nossos vizinhos”.⁷ (Guardian, 2013)

⁷ No original: “[...] And, you know, there's no such thing as society. There are individual men and women and there are families. And no government can do anything except through people, and people must look after themselves first. It is our duty to look after ourselves and then, also, to look after our neighbours.”

1.3 *Capitalismo financeiro*

Com a superacumulação do capital a prejudicar o aumento de ganhos através dos lucros, maior competição entre os países reconstruídos no pós-guerra e o avanço do neoliberalismo, formou-se o contexto histórico para o fim dos Trinta Gloriosos. Tal soma de acontecimentos dos anos 1960 levou o presidente dos Estados Unidos na altura, Richard Nixon, a romper os Acordos de Bretton Woods de forma unilateral, em 1971, alterando o modelo económico e, por consequência, a organização social com enorme profundidade.

O mercado financeiro já existia e atuava mesmo durante o regime do capitalismo fordista-keynesiano e ao longo dos Trinta Gloriosos. Não obstante, sob os trâmites dos Acordos de Bretton Woods, a financeirização funcionava sempre com os sistemas monetários e financeiros regulados. Nas palavras de Lapyda (2023), “havia uma situação de internacionalização limitada do capital de aplicação financeira, e a escala e a velocidade de transações eram bem menores” (p. 28).

Ainda assim, com a superacumulação de capital que se iniciou a partir da década de 1960, fruto do desenvolvimento das indústrias nos países reconstruídos no pós-guerra, “começava a se formar uma massa expressiva de capital na forma monetária, derivada principalmente do lucro não reinvestido das empresas – boa parte delas operando fora dos Estados Unidos e evitando repatriar os recursos” (Lapyda, 2023, p. 28). Esse movimento gerou um excedente de capital que se seguiu em direcção aos principais centros financeiros do mundo (bolsas de valores, fundos de investimentos, mercado de títulos, etc.) e não para investimentos em outros setores, que poderiam gerar mais empregos ou o desenvolvimento de tecnologias e conhecimentos que poderiam trazer algum tipo de retorno para a sociedade. Sua consequência direta foi a inversão na balança de escassez ou excesso de dólar na economia mundial: se antes ocorria uma escassez internacional da moeda, agora haveria o seu excesso. Por conseguinte, houve o processo de rompimento da paridade do dólar-ouro, o que deixou o dólar em estado livre de qualquer padrão fixo – ou, como sugeriu Franco Berardi (2020), “independente”, “autônomo”, “aleatório”, “flutuante” e “indeterminado” (p. 74).

Após o ato de Nixon, os países não encontraram outra saída senão adotar o câmbio flutuante: cada país passou a precisar de buscar a paridade de sua moeda com o dólar. Tal movimento favoreceu o mercado financeiro, pois nele já se encontravam enormes somas de capital (dólar) oriundos do investimento norte-americano na Europa (os eurodólares) e do petróleo árabe (petrodólares) – que teve um aumento expressivo em seu valor nos anos de 1970. Assim, o “mercado financeiro se tornou não só um lugar de comprar e vender ações de

grandes companhias, mas de comprar e vender títulos e dívidas”, bem como de especulações comerciais de todo tipo sobre os negócios que envolvem tais papéis. (Ghiraldelli, 2022, p. 74)

Especulação é uma palavra importante para perceber não apenas o comportamento do mercado financeiro, mas também de vários outros mercados, como o da arte. Em *Vida a Crédito*, Tomás Maia (2022) citou o profético romance *L'Oeuvre* (1886), do escritor Émile Zola, para ilustrar a prática da especulação no mercado da arte: “O comerciante de arte [*Le marchand d'art*] tornou-se um bolsista da arte [*un boursier de l'art*]. Ele já não é um intermediário esclarecido entre o pintor e os amadores, mas um gestor de carteira, uma espécie de corretor que aposta, investe, ganha grandes dividendos, lança os artistas como ações no mercado dos valores bolsistas”. E continuou: “o mercado [da arte] perde toda a referência a um julgamento de gosto, a uma preferência estética, para se tornar uma aposta num valor abstrato, uma espécie de valor mobiliário que perde a sua radicação no valor e na significação estéticos”. (p. 186).

O mercado financeiro expandiu-se e complexou-se, e o modelo do capitalismo industrial foi praticamente destituído, já que a fábrica absorveu “a máquina que enfim acabou por dispensar, quase de modo completo, o homem. Este, por sua vez, passou a trabalhar na cidade, em tempo integral e em rede – que logo em seguida, se tornou rede virtual, a internet”. (Ghiraldelli, 2022, p. 75). *Sem o trabalho nas fábricas (fordismo), sem as políticas públicas (keynesianismo) de um Estado que sofreu forte redução em seu funcionamento e capacidade de investimento (neoliberalismo), o mercado financeiro ganhou hegemonia em relação às outras propostas económicas e sociais*. Assim, “o poder dos acionistas – esses capitalistas passivos, exteriores à produção – consolidou o ‘rentismo’ sobre empresas, governos e, aos poucos, famílias”. (Lapyda, p. 61).

1.4 O capital fictício

A dissertação pode começar a esboçar a hipótese da descorporização do ator graças ao fenómeno do capital fictício, subproduto da transformação do capitalismo financeirizado. Para compreendê-lo, é necessário abordar a transição do capitalismo industrial para o capitalismo financeirizado para além dos marcos histórico e político. Pode-se pensar o movimento dos diferentes tipos de capitalismo (industrial e financeiro) através de um célebre jogo de letras, uma fórmula presente na literatura marxista citada e demonstrada nos livros de Lapyda (2023) e Maia (2022). Seu primeiro modelo explica a relação entre mercadoria e dinheiro anterior ao capitalismo financeiro:

$$M — D — M$$

Nesta fórmula, a mercadoria (M) é produzida e, após sua venda, transforma-se em dinheiro (D), para depois se tornar novamente mercadoria (M) por conta da compra derivada da obtenção do dinheiro. Em outras palavras, “quando o dinheiro assegura a função de meio (de circulação), uma mercadoria é substituída por outra mercadoria”. (Maia, 2022, p. 136). A fórmula explica, por exemplo, que o dinheiro existia como um substituto da mercadoria, como se cinco quilos de arroz equivalessem a duas moedas de prata. Ou seja, o mesmo dinheiro não tinha a capacidade e nem a necessidade de acumular-se, ele existia apenas pela função de substituição e troca. É através do capitalismo – a acumulação do capital – ao longo do século XVIII, especialmente, que o dinheiro passa a obter maior importância perante à mercadoria, a ponto de tornar-se ele próprio a grande mercadoria, como ocorreu com o capital financeirizado. Com o avanço do modelo industrial no século XIX para o capitalismo financeirizado, a fórmula alterou-se, batizada, enfim, de *fórmula universal do capital*:

$$D — M — D'$$

Aqui, a alteração do modelo explica a circulação do dinheiro com dois importantes pormenores: 1) o dinheiro (D) é utilizado como investimento para a produção da mercadoria (M); e 2), o dinheiro (D') gerado pela venda da mercadoria deve, obrigatoriamente, ser maior que o dinheiro investido (D) para a produção de M. Por outras palavras, “dinheiro que é convertido pelo capitalista em meios de produção e força de trabalho com a finalidade de produzir mercadorias para que, então, estas últimas sejam vendidas no mercado com lucro”. (Lapyda, 2023, p. 55). Ou ainda, como afirmou Maia (2022), “nesta fórmula aparece claramente que a mercadoria passou a ser um meio de circulação do dinheiro, no qual o mesmo é substituído por si mesmo – engrandecido” (p. 137).

Ao tornar-se “engrandecido”, dinheiro (D') tornou o capital igualmente excedente e ocioso. Este movimento produziu o chamado *capital portador de juros*, que passou a ser utilizado para empréstimos, já que a soma de valor ociosa não está sendo aplicada produtivamente, é dizer, com reinvestimentos em empresas e indústrias que poderiam gerar novos empregos, por exemplo (Lapyda, 2023, p. 55). Esse capital é, portanto, emprestado para outro capitalista para ser valorizado e retornar acrescido. Dessa forma, e graças ao avanço do capitalismo financeiro a partir da década de 1970, a fórmula universal do capital sofreu mais uma modificação; porém, não por conta do fim do capitalismo industrial, mas

devido à *alteração na circulação do capital*, já que tanto o industrialismo e a financeirização estão dentro do conceito de “capital geral” de Marx: ambos são distintos pela circulação do capital, não pela sua capacidade de acumulação (Lapyda, 2023, p. 55). A partir da nova dinâmica de circulação, a fórmula altera-se para:

$$D — D'$$

Nesta, têm-se “o dinheiro que gera automaticamente mais dinheiro” (Lapyda, 2023, p. 57). Assim, o processo de produção da mercadoria é ignorado (sem o intermédio do trabalho e da mercadoria) realizado através de signos e de forma mecanizada, *onde o capital é a referência de si mesmo*.

Se o capital fictício existe apenas para si e para sua acumulação, a pular etapas da produção de mercadoria e do trabalho, e, ao mesmo tempo sem lastro (ouro), ele circula com tal velocidade e liberdade que podemos começar a pensar nas consequências para a sociedade, especialmente no campo da arte. Como apontou Maia (2022), a “metafísica” do capital (o que é o seu valor) passou a manifestar-se de repente num processo em que “se move a si mesma, para a qual mercadoria e dinheiro são ambos meras formas” (p. 142). Isso explica porque o fenómeno do capital fictício pode incentivar a descorporização do ator, conforme analisado ao final deste capítulo. *A mercadoria (sendo agora dinheiro) despoja-se do seu corpo natural (materialidade, lastro em ouro) para se transformar em símbolo (novamente dinheiro). Ao mesmo tempo, o indivíduo (e o ator), ao replicar o comportamento do capital, desloca-se de seu corpo natural (materialidade) para também transformar-se em símbolo (representação de um corpo)*.

Para compreender os efeitos do capital fictício, é importante analisar os estudos de Franco Berardi (2020), que investiga o seu comportamento e a sua influência na linguagem, nos corpos e nas relações sociais, tratando-o por semiocapitalismo (ou, ainda, capitalismo semiotizado).

1.5 *Semiocapitalismo*

Desde o acto de Nixon, o dólar é a moeda universal e, ao mesmo tempo, a moeda fiduciária internacional. Para Ghiraldelli (2022), isso significa que o capitalismo atual *desreferencializou* o dinheiro, num processo que Tomás Maia (2022) batizou de “narcísico”, pois “na era em que a mercadoria universal (o dinheiro) se tornou a mercadoria principal, as

subjetividades dominante e dominada regem-se pela *auto-reprodução de si*” (p. 208). Franco Berardi (2020) não pensou diferente:

Não há como encontrar verdade no capitalismo financeirizado porque sua ferramenta principal é esta: não existe mais verdade, apenas troca de signos, apenas desterritorialização do sentido. Em “A Troca Simbólica e a Morte”, um livro publicado em 1976, Jean Baudrillard diz que o sistema como um todo estava rumando para a indeterminação. Esta é a mudança essencial entre o capitalismo industrial e o semiocapitalismo: a indeterminação substitui a relação fixa entre tempo de trabalho e valor, de modo que o regime como um todo é lançado em um sistema aleatório de valores flutuantes. (Berardi, 2020, p. 73)

Por conta do fenômeno semiótico do capital, o que é produzido (concreto, material) já não obtém valor, sendo apenas o trabalho quem passa a receber valor – o que, por si só, é um conceito abstrato. Soma-se, enfim, à abstração do capitalismo a abstração digital. Berardi (2020) salientou que a transformação e a produção do capital já não acontecem no nível da manipulação material, mas no nível da “interoperatividade entre máquinas informacionais”, onde a informação substituiu as coisas – e o corpo. (p. 82)

Em síntese, o capitalismo semiotizado eliminou a necessidade material do produto; tudo tornou-se número e signo. Com a digitalização alterou-se, por exemplo, a relação de tempo-espço: uma operação financeira pode acontecer no Japão comandada em Portugal simultaneamente, pois a internet possibilitou tal rutura. Enfim, o próprio dinheiro não encontra-se mais vinculado a uma materialidade: ele é apenas número magnético numa conta bancária e num cartão. O processo de desreferencialização (o fim do ouro como lastro), produziu um mundo de máquinas que conectam-se através de uma rede digital, onde:

Nenhum signo necessita de referência se ele for apenas um sinal magnético na internet. E muito menos necessita de referência na internet enquanto meio e sustentáculo de operações financeiras. Sinais geram sinais no mesmo diapasão que dinheiro gera dinheiro. (Ghiraldelli, 2022, p. 114).

Por outras palavras: *alterando-se a presença física do dinheiro*, por consequência, *pode-se mudar a percepção de presença física geral, desreferencializando o ser humano de si mesmo*. A investigação avança, com Berardi (2020), para a análise da desreferencialização, e o seguinte excerto do autor é fulcral:

Quando o referente é excluído, quando o lucro pela mera circulação de dinheiro se torna viável, a produção de carros, de livros e de pães passa a ser supérflua. [...] A destruição do mundo real tem início nessa emancipação entre a valorização e a produção de coisas úteis e na autorreplicação de valor no campo financeiro. [...] Quanto mais se destroem coisas físicas, recursos físicos

e corpos, mais se acelera a circulação de fluxos financeiros. (Berardi, 2020, p. 82-83)

Para Berardi, a “destruição do mundo real” é também a destruição do meio ambiente, das relações sociais e trabalhistas (precariedade). A abstração do dinheiro pode ter gerado uma transformação da subjetividade humana de tal ordem que afectou até seus paradigmas mais básicos: segundo Berardi, uma criança, hoje, pode ter desenvolvido a linguagem através de um *tablet* ou de um telemóvel e distante das relações humanas, possibilitando uma separação de linguagem e o corpo:

Até onde sabemos, o acesso à linguagem sempre foi mediado, ao longo da história humana, pela confiança no corpo da mãe. A relação entre significante e significado sempre foi garantida pelo corpo materno e, portanto, *pelo corpo de um outro* [grifos nossos]. [...] Quando a relação entre significante e significado deixa de ser garantido pela presença do corpo, começa a haver uma perturbação na minha relação afetiva com o mundo. Minha relação com ele se torna funcional, operacional – mais rápida, se preferirem, porém precária. (Berardi, 2020, p. 80)

Aqui se faz um parênteses: esta mudança no paradigma na linguagem humana pode ser comparada àquilo que Marshall McLuhan (1977) indicou, no seminal *A Galáxia de Gutenberg*, ao investigar a alteração do hábito histórico de contar histórias de forma oral e a introdução da nova tecnologia da prensa móvel criada por Johannes Gutenberg no século XV. A confusão estabelecida, na altura, pelo novo engenho ocorreu entre a relação humana, o saber e a transferência do conhecimento. McLuhan apontou:

As leis da mecânica de Newton, latentes na tipografia de Gutenberg, foram introduzidas por Adam Smith em leis para governar a produção e o consumo. [...], Adam Smith afirmou que as leis mecânicas da economia aplicavam-se igualmente às coisas do espírito. (McLuhan, 1977, p. 358).

Franco Berardi também indicou uma alteração na relação entre seres humanos: ao diferenciar as palavras *conexão* e *conjunção*, o autor desenvolveu uma explicação para a experiência da relação humana. “Enquanto *conjunção* significa tornar-se outro, viver, mas também é concatenação imprevisível de corpos, *conexão* significa a interoperabilidade funcional de organismos previamente reduzidos a unidades linguísticas compatíveis” (Berardi, 2020, p. 97). Ou seja, a relação através da *conjunção* exige carácter de experiência e de perceber a vida do outro como se fosse uma habilidade maior que a empatia, levando-nos a aprender e a mudar com o outro.

De acordo com Berardi (2020), as “singularidades mudam quando se conjuntam, tornando-se algo outro do que aquilo que eram antes de sua *conjunção*. O amor muda o

amante e a combinação de signos assignificantes faz emergir um sentido que até então não existia” (Berardi, 2020, p. 97). É uma definição próxima do que foi o teatro para Ludwik Flaszen (2010), encenador e parceiro de Jerzy Grotowski, quando afirmou que “o teatro não pode prescindir unicamente do ator e da ligação viva, literal, inter-humana que o ator estreita entre ele e o próprio *partner* e a plateia” (p. 116). Ou ainda o que a autora Erika Fischer-Lichte (2019) argumentou:

É a co-presença corpórea de actores e espectadores que, antes de mais, possibilita e constitui um espectáculo. Para que este se realize, actores e espectadores devem reunir-se durante um certo tempo, num determinado lugar, e fazer algo em conjunto. [...] Isto significa que o espectáculo acontece entre actores e espectadores e é produzido por eles em conjunto (Fischer-Lichte, 2019, pp. 59-60).

Por outro lado, a *conexão* precisa de uma relação estabelecida pelos mesmos signos, segundo Berardi (2020). É o que ocorre com as máquinas: “menos do que uma fusão de segmentos, a conexão leva a um simples efeito de funcionalidade maquínica. A funcionalidade dos materiais que se conectam está implícita na ideia de conexão como um modelo funcional que os prepara para a interoperabilidade e para o uso de uma interface” (p. 98). Analogamente, o sociólogo David Le Breton (2015) reitera o impasse mencionado por Berardi:

M. Gauchet [Marcel Gauchet, historiador] lembra que a cidadania, há alguns anos atrás, era uma conjunção entre o geral e o particular. Cada indivíduo deveria apropriar-se do ponto de vista do conjunto, situar-se como um entre outros, num movimento em que nem um nem outro se perdem. [...] O indivíduo contemporâneo conecta-se mais do que se vincula, ele comunica-se cada vez mais, no entanto encontra-se cada vez menos com os outros.⁸. (Breton, 2015, p. 15)

Portanto, Berardi (2020) e Le Breton (2015) argumentaram pela possibilidade de os homens desenvolverem uma relação com outros homens mais similares a um comportamento de máquina – o tema do comportamento de máquina e a relação homem-máquina será investigado no segundo capítulo desta dissertação. Assim, *o ator, imbuído da conexão em detrimento da conjunção, pode relacionar-se com o outro ator e com o público através de uma ligação simplória, de signo pelo signo, sem semântica, de funcionalidade e/ou utilidade maquinal*. Esse fenómeno poderia comprometer a capacidade de *contágio*, defendida por

⁸ No original: “M. Gauchet rappelle que la citoyenneté était, il y a quelques années encore, une conjonction entre le général et le particulier. Il s'agissait pour chaque individu de s'approprier le point de vue de l'ensemble, de se situer comme un parmi d'autres, dans un mouvement où ni l'un ni l'autre ne se perdent. [...] L'individu contemporain est connecté plutôt que relié, il communique de plus en plus mais rencontre de moins en moins les autres.” (Breton, 2015, p. 15)

Fischer-Lichte (2019) como um processo que “através da percepção, transmite ao corpo do espectador as emoções percebidas no corpo do ator” (p. 460). Pode ser comprometida também a “transformação do espectador” quando este tem seu corpo atingido pelo corpo do ator, como argumentou o Humberto Giancristofaro (2011) ao referir-se a Antonin Artaud (p. 24).

Por fim, ao pensar nas artes plásticas contemporâneas, Tomás Maia (2022) apontou que “de facto o fenómeno verdadeiramente novo [...] não reside essencialmente no objecto da arte [...]. O fenómeno novo reside no facto de a arte ser atingida na sua própria fonte, ou seja, [...] no *sujeito* dito ‘artista’” (p. 178). Por isso, a dissertação avançará para o próximo tópico, onde será analisada a possibilidade de o ator, desprovido da capacidade de conjunção e com o reforço da doutrina financeira-neoliberal, ter-se afastado dos corpos e da materialidade, e, por consequência, de sua arte.

1.6 *O ator sem lastro, o ator sem corpo.*

O corpo do ator é material (lastro, referência) para a prática das artes cénicas; logo, numa contemporaneidade cujo espírito replica o capitalismo sem lastro e *desreferencializado*, o ator pode abandonar, ignorar ou abdicar dos estudos e trabalhos do corpo (arte do corpo) para investir tempo e dinheiro (como um empresário-empendedor) em outras áreas que lhe proporcionem reconhecimento ou em mais um trabalho que os pague o suficiente para viver e sobreviver. Essa hipótese foi também posta em causa por Tomás Maia (2022). O autor não defendeu a “impossibilidade de a arte ser vendável”, nem reprovou “essa realidade”. No entanto, sugeriu que o “problema [...] não é o facto de uma obra adquirir um preço e ser vendida, mas na circunstância de a financeirização modelar os espíritos (incluindo os chamados ‘criativos’) a um ponto jamais alcançado pela industrialização” (p. 180).

O que Maia (2022) pensou é que se a obra de arte – e aqui podemos incluir as artes cénicas em seus formatos para teatro, performance, dança e audiovisual – pode ser entendida como uma materialidade (uma mercadoria ou um serviço), “um objecto passível de ser trocado e de responder a uma necessidade humana” (p. 180), ela é parte da ideia do que corresponde um mercado; porém, isto não significa que, inversamente, seja este mercado quem deveria determinar a criação de uma obra para efeito de venda, como na fórmula universal do capital (D-M-D’) na qual: dinheiro (D) que favorece a criação artística (M) para obtenção de dinheiro acrescido de lucro (D’).

Maia (2022), no entanto, não utilizou a narrativa do semiocapitalismo, como fez Berardi (2020). Ao trabalhar por todo o livro com a ideia da metafísica do capital (o valor

como a substância metafísica), Maia não utilizou os conceitos de desreferencialização como signo que gera apenas signo. Porém, para esta dissertação, a hipótese do semiocapitalismo faz-se importante, pois, através dela, pode-se esboçar a possibilidade de o ator desreferenciar-se de si mesmo. *Com a semiótica esvaziada pela ausência da semântica*, pode ocorrer um efeito contrário do que foi proposto pelo ator e encenador Paulo Filipe Monteiro (2010): “o corpo é semiotizado pelo *performer* ou por quem o vê e ouve mas possui também um lado pulsional que vai sendo revalorizado: é signo e estímulo, é sentido e sensação” (p. 270). Ou seja: agora sem a pulsão, o estímulo, o sentido e a sensação, *ao invés do corpo, o ator passou a utilizar a sua imagem como “a obra de arte” a ser precificada e negociada.*

Convém agora investigar o *star-system*⁹, para identificar a dinâmica entre o ator e o mercado de trabalho correspondente ao seu ofício, e como o ator passou a ser também um empreendedor e negociador da sua imagem. O *star-system* foi descrito por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) como “um trabalho estético e publicitário [...] sistematicamente empreendido pelos estúdios [de cinema norte-americanos no século XX] para produzir e lançar estrelas, que constituem um investimento capaz de proporcionar imensos lucros” (p. 204), tal sistema industrial gerou uma máquina de criação de vedetes assim como de produção de filmes. De acordo com Françoise Benhamou (2002), o sistema nasceu na década de 1910 “como resultado de uma concorrência feroz entre as empresas cinematográficas americanas”¹⁰ (p. 13), quando estas se encarregavam tanto da produção de filmes e de estrelas, como também da distribuição das obras e da propriedade dos cinemas físicos. O autor Isaac Butler (2022) descreveu o *star-system*:

No auge do sistema de estúdios, Hollywood procurava potenciais estrelas em todo o lado, desde os concursos de beleza de *Podunk* até à *Broadway*. Uma vez descoberto, você [o ator] passava por um período de experiência que resultava num contrato de seis meses, o qual o estúdio poderia prolongar a relação consigo [o ator], ficando com o seu trabalho durante mais seis meses. Se o sucesso fosse grande, ofereciam-lhe um contrato de sete anos, o que o levava aos escalões superiores da indústria, mas também significava que estava ligado ao estúdio de forma significativa¹¹. (p. 200)

⁹ Sistema de estrelas, em tradução livre.

¹⁰ No original: “[...] de la concurrence acharnée entre firmes cinématographiques américains.” (Benhamou, 2002, p.13).

¹¹ No original: “At the height of the studio system, Hollywood scouted potential stars everywhere from Podunk beauty contests to Broadway. Once discovered, you would go through a probationary period that resulted in a six-month contract, after which the studio could extend its option on you, owning you and your work for six months longer. If you hit it big, they'd offer you a seven-year contract, which carried you to the upper echelons of the business but also meant that you were tied to the studio in significant ways.” (Isaac Butler, 2022, p. 200).

Um contracto de um estúdio continha exigências como “treinamento em dicção, comportamento, equitação, esgrima e tudo o mais que os ajudasse a atuar perante as câmaras e a projectar o porte de uma estrela na vida real”. Os estúdios também forneciam aulas de representação e tinham acordos com teatros locais para auxiliar na formação das suas estrelas¹² (Butler, 2022, p. 200). O fenómeno do *star-system* contemporâneo, no entanto, não encontra-se exclusivamente no modelo industrial dos estúdios de Hollywood da primeira metade do século XX. Em maio de 1948, uma importante decisão da Suprema Corte dos Estados Unidos impediu os estúdios de serem também proprietários dos cinemas físicos. Trata-se do caso *United States vs. Paramount*, cujo julgamento causou um “terramoto” no sector, que “colapsou” gradualmente o sistema de estúdios e das estrelas (Butler, 2022, p. 242). Como num prenúncio do que aconteceria ao capitalismo ao longo das décadas de 1960 e 1970, o *star-system* expandiu-se para outros setores para além do entretenimento, desreferencializando-se dos estúdios: ele alcançou outros campos da sociedade, no desporto, e até mesmo no campo político.

Tanto Lipovetsky e Serroy (2015), quanto Benhamou (2002), apontaram para a estetização e a teatralização do mundo como consequência dos modelos de estrelato em outras esferas sociais, como uma réplica do que foi a indústria de criação de vedetes do século passado. Erika Fischer-Lichte (2019) identificou os mesmos efeitos: de acordo com a autora, tal estetização e a teatralização do mundo deveram-se a uma viragem na compreensão sobre a ideia de espectáculo, o qual não apenas superou uma delimitação, “mas também a uma dissolução de fronteiras” (p. 435). Segundo ela:

Dos anos 60 em diante, ou seja, a partir da viragem performativa e da difusão dos novos media, formou-se na nossa cultura uma série de novos géneros de espectáculo, que abarcam desde a política ao desporto, passando pelos espectáculos de entretenimento e pelas manifestações culturais. Estes espectáculos não reivindicam o estatuto de arte; ao mesmo tempo, no entanto, são realizados e percebidos como novos modos de teatralização e de estetização do mundo em que vivemos, como instrumentos e vias para o reencantamento do mundo (Fischer-Lichte, 2019, p. 436).

Agora descentralizado e aliado à cultura do *self-made man* do neoliberalismo, o *star-system* diluiu-se dentre diferentes sectores da vida social e tipos de profissão. Ele passou a fluir como o capital fictício. Ser reconhecido – ser uma estrela em seu meio – tornou-se não apenas um selo de qualidade profissional, mas uma busca existencial:

¹² No original: “You’d be drilled in diction, comportment, riding, fencing, and anything else that would help you both act on camera and project a star’s bearing in real life. The studios also had acting schools and contracts with local theaters to train their stars.” (Isaac Butler, 2022, p. 200).

O amor à fama leva à confusão dos géneros e à degradação da qualidade. A organização dos mercados em torno de algumas estrelas tem um custo tanto para os “perdedores” como para a sociedade no seu conjunto: “o star-system forja elites cada vez mais elitistas e desperdiça talentos; conduz a uma afetação insatisfatória dos recursos”¹³ (Benhamou, 2002, p. 219)

Com o avanço do capitalismo dentro dos mercados artísticos, foi possível reconhecer as mesmas consequências que muitos teóricos apontaram em outros sectores do trabalho em diferentes meios sociais. A disparidade de rendimentos é talvez o efeito mais reconhecível:

O cachê de Bruce Willis para fazer *O Sexto Sentido* elevou-se a 20 milhões de dólares, mas o ator ganhou algo como 100 milhões de dólares graças à participação nos resultados da obra. Com o capitalismo artista tardio, se reforçam as desigualdades intracategoriais, o enriquecimento dos mais célebres, a disparidade entre os superganhadores e os perdedores. É o tempo do star-system exacerbado, da “*winner-take-all-society*” (em que o ganhador embolsa toda a aposta) (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 118)

Se a indústria do cinema é responsável, em parte, pela possível descorporização do ator, isso não decorre pelas componentes estéticas e artísticas dessa indústria, mas sim pela sua capacidade de alcance do público (também consumidor) muito maior que o teatro jamais pensou possível em números, e pela subjetividade do espectador. De acordo com Marie-José Mondzain (2015), “porque o cinema é a arte por excelência do nosso século, e o lugar dado ao espectador é nele a questão central”, com o avanço das técnicas industriais na produção de espetáculos, a experiência do espectador se tornou inseparável dos efeitos que afetam a sociedade em geral (p. 337). Assim, “o cinema americano fez do actor o corpo magnificado e ausente de uma encarnação icónica”. Ou seja, apesar de sua presença em destaque no ecrã, tal representação pode não capturar totalmente o corpo do ator como uma pessoa real (Mondzain, 2015, p. 337). E no vazio causado pela ausência de representação, o cinema – e o *star-system* – pode preenchê-lo com os signos que lhe convém – para a autora, por exemplo, tal ausência pode provocar a identificação por parte do público com as figuras de poder e autoridade retratadas no ecrã.

Independente do que o *star-system* pode determinar para o corpo do ator, os aspirantes – à uma carreira nas artes cénicas – seguem no intento de ocupar algum espaço dentro da constelação de vedetes, atraídos pelo que Benhamou (2002) determinou como uma lotaria: “a atração de uma carreira assemelha-se à vertigem do jogo, à alegria de criar, aos prazeres da

¹³ No original: “*L’amour a la gloire engendre la confusion des genres et la dégradation de la qualité. L’organisation des marchés autour de quelques vedettes revêt un coût pour les “perdants” comme pour la collectivité : le star-system forge des élites de plus en plus élitistes et gâche des talents ; il conduit à une allocation peu satisfaisante des ressources.*” (Benhamou, 2002, p. 219).

glória e aos do dinheiro. E parece haver muitas oportunidades para jogar. A cultura das apostas faz com que o número de aspirantes a artistas seja cada vez maior”¹⁴(p. 117). No entanto, ainda antes do *star-system*, Stanislavski (2004) foi direto na advertência aos atores:

[...] o teatro, pela publicidade e pelo seu lado espetacular, atrai muita gente que quer apenas tirar proveito da própria beleza ou fazer carreira. Valem-se da ignorância do público, do seu gosto adulterado, do favoritismo, das intrigas, dos falsos êxitos e de muitos outros meios que não têm relação alguma com a arte criadora. Esses exploradores são os inimigos mais mortíferos da arte. Temos de usar contra eles as medidas mais severas, e se for impossível reformá-los será necessário afastá-los do palco. (p. 59)

O ator Yoshi Oida (2007) descreveu a arte do ator como algo que não “está ligado a [se] exibir ou exibir [sua] técnica”. Pelo contrário, “é revelar, por meio da atuação, ‘algo mais’, alguma coisa que o público não encontra na vida cotidiana” – algo talvez possível graças à capacidade de *contágio da arte e conjunção entre humanos* (p. 17) E concluiu: “para que isso ocorra, o público não deve ter a mínima percepção do que o ator está fazendo. Os espectadores têm de esquecer o ator. O ator deve desaparecer” (Oida, 2007, p. 17). Para Oida (2007), o que é apresentado no palco é mais importante do que o ator e suas capacidades, pois sua artesanaria deve servir apenas ao espetáculo e ao público. E tal habilidade artística de tornar-se invisível pode ser *uma metáfora para analisar o mercado das artes cênicas*. Ou seja, *será possível um ator tornar-se invisível também fora dos palcos, especialmente num mundo de imagens como lastro?* Todavia, a invisibilidade do ator recomendada por Oida não encontra relação com a hipótese de David Le Breton (2015) em seu livro *Disparaître de soi*¹⁵.

O sociólogo investigou um comportamento contemporâneo onde os indivíduos buscam desaparecer durante a vida, como um tipo de apatia ou indiferença ante outros indivíduos, o mundo e os próprios desejos pessoais – como uma descorporização. Como fez, à sua maneira, Fernando Pessoa ao “se libertar e multiplicar as personagens da ficção que escreve ou da sua própria existência, assumindo um pseudônimo ou combinando as possibilidades de ser ele próprio com heterônimos”¹⁶ (pp. 42-43). Para Le Breton (2015), o poeta teria optado por seu *desaparecimento* devido aos eventos dolorosos em que viveu, especialmente em sua infância (p. 43); ele escolheu flutuar “entre dois mundos sem conseguir

¹⁴ No original: “L’attrait de la carrière mêle le vertige du jeu de hasard, le bonheur de créer, les délices de la gloire et ceux de l’argent. Et nombreuses semblent les opportunités de jouer. La culture du pari provoque en effet la multiplication du nombre des aspirants à la vie d’artiste” (Benhamou, 2002, p. 117).

¹⁵ Desaparecer de si próprio, em tradução livre.

¹⁶ No original: “Un artiste, un écrivain particulièrement, dispose de la possibilité de se décharger de soi et de multiplier les personnages dans les fictions qu’il écrit ou dans sa propre existence en prenant un pseudonyme ou en conjuguant les possibilités d’être soi avec des hétéronymes comme chez Pessoa.” (David Le Breton, 2015, pp. 42-43).

encarnar-se verdadeiramente, e o tom atmosférico da sua escrita acentua ainda mais este sentimento de ausência de si próprio, como se fosse um eco do clima das ruas, atento à chuva, ao vento, ao amanhecer ou ao anoitecer, às expressões dos transeuntes ou das ruas”¹⁷ (David Le Breton, 2015, p. 46). *A invisibilidade de Fernando Pessoa assemelhou-se, portanto, à invisibilidade de Oida na habilidade artística de os realizarem: o poeta buscou na sua arte a solução para desaparecer; a invisibilidade de Oida referiu-se à capacidade do ator de esconder a sua presença. Ambos, porém, dotados de técnica e habilidade artística.*

No entanto, a habilidade de desaparecimento através da arte, é impossível segundo Gilles Lipovetsky (2021). No livro *A Sagração da Autenticidade*, o autor ponderou que no mundo contemporâneo, sob o regime do capitalismo neoliberal financeirizado, há uma nova etapa da ideia do indivíduo, onde *não basta investigar sua natureza individual, mas exaltá-la*. Em essência, Lipovetsky (2021) indicou que o *be yourself*,¹⁸ ao progredir ao longo da modernidade a partir das buscas por direitos e liberdades tornaram-se, hoje, uma tentação cultural e comportamental:

Uma febre de tipo diferente, tão irresistível quanto generalizada, apoderou-se da nossa época: a febre da autenticidade. Reivindicada pelos indivíduos, exigida pelos cidadãos, prometida pelos políticos, desejada pelos consumidores, repetida como um mantra pelos profissionais da comunicação e do marketing, a autenticidade tornou-se uma palavra fetiche, um ideal consensual, uma preocupação diária. O século que começa erigiu-a como valor de culto. (Lipovetsky, 2021, p. 11)

Portanto, se para Oida (2007) ser (in)visível é uma habilidade artística, para Lipovetsky (2021), ser visível é um desejo contemporâneo, *a reforçar a inviabilidade que é a invisibilidade para os atores*. Segundo Lipovetsky, a arte e os artistas transformaram-se em participantes e propagadores do ideal de exaltação de si mesmo, e de auto-visibilidade (p. 232). Pelo facto de que a arte se tornou uma ferramenta para a autopromoção, o *status* de artista proporcionou a legitimidade ao ator para se transformar numa figura que se encontra sob os holofotes mediáticos constantemente, sem nenhum propósito para além de si mesmo e de seu reconhecimento. Ou seja, pelas palavras de Lipovetsky (2021), “a partir de agora, ‘querer ser artista’ já não é necessariamente a expressão de uma ‘vocação’. O capitalismo

¹⁷ No original: “*Il flotte entre deux mondes sans parvenir à réellement s'incarner, la tonalité atmosphérique de l'écriture accentue encore ce sentiment d'absence à soi même comme s'il était l'écho du climat des rues, attentif à la pluie, au vent, à l'aube ou à la tombée du jour, à l'expression des passants ou des rues.*” (David Le Breton, 2015, p. 46).

¹⁸ Seja si mesmo, em português.

artístico e o hiperindividualismo fizeram mudar a ordem das prioridades: o amor pela celebridade conseguiu suplantar o amor pela arte” (p. 235).

Convém não generalizar e determinar que qualquer artista é um sujeito de interesses por dinheiro e fama. Porém, ao aliar a ideia da “hiperindividualidade” como fruto da mutação da conjunção para a conexão, qual pode ser, enfim, a motivação do ator? Trabalhar com atuação ou com a sua imagem? Konstantin Stanislavski (2001) já parece ter respondido à tal pergunta há quase cem anos:

Um verdadeiro artista deve levar uma vida plena, interessante, diversificada e estimulante.[...] Para chegar ao apogeu da fama, um ator precisa de algo mais do que apenas seu talento artístico: ele deve ser, também, um ser humano ideal, [...] capaz de avaliar as questões fundamentais de sua época e de entender o valor representado pela cultura na vida de seu povo, [...] bem como de refletir as inquietações do espírito de seus contemporâneos. (pp. 24-25)

A habilidade descrita por Stanislavski (2001), onde os atores possuem um tipo de curiosidade sobre-humana em conformidade com a “vida plena”, pode ser uma solução para o enigma apresentado por Le Breton (2015), e dela surgir a antítese do que Lipovetsky (2021) denunciou como a exacerbação de si. *Para experimentar a vida plena e evitar o desaparecimento de si próprio, é necessária a capacidade de conjuntar-se com o mundo e com os outros indivíduos.*

Portanto, o mercado do audiovisual sob o espectro do capitalismo industrial e do *star-system*, aliado ao desejo contemporâneo de visibilidade e autenticidade oriundo da doutrina neoliberal do fazer-se a si mesmo (especialmente como empreendedor), *criaram a possibilidade da transformação do corpo do ator num recipiente de outros símbolos capitalistas, e não mais nos símbolos de sensações, emoções e experiências humanas.* O ator, acostumado a ter como lastro a técnica da interpretação e a relação com o corpo como seu instrumento de artesanaria, encontra-se compelido a transformar seu lastro na sua imagem pessoal e profissional. Ou, de outra maneira, *o ator viu na perda da concepção de lastro, um vazio no qual precisou de ser preenchido com outros símbolos (capitalistas), e não de poesia, como fez Pessoa.* Muitos atores, e o público, sem conjunção e em processo de descorporização – ou de desaparecimento de si próprio – encontraram nas artes cênicas uma possibilidade de ganhar a lotaria do sucesso financeiro e existencial.

1.7 Descorporização parcial

A investigação feita até este tópico pode ser interpretada como uma tentativa de resposta ao ator e encenador Sir John Gielgud, quando desabafou no prefácio da edição

brasileira do clássico de Konstantin Stanislavski, *A Preparação do Ator* (2004): “Os tempos estão difíceis. Precisamos de dinheiro. Temos de filmar, de fazer rádio, de conservar-nos livres para elevar nosso preço assim que ficarmos populares” (p. 21).

Para pensar a mudança de paradigma do ator como agente do ofício das artes cénicas, para o paradigma do ator como vendedor de sua imagem, e assim encontrar um caminho para a descorporização do ator, a dissertação propõe adaptar a fórmula do capital, apresentada no tópico 1.4 do primeiro capítulo. A intenção é tentar determinar se a mutação *ator-empREENDEDOR* pode induzir ao fenómeno da descorporização do ator, ou seja, quando um *ator pode deixar de ter em seu corpo (materialidade) o lastro necessário para a sustentação da sua arte*.

Na primeira fórmula, ainda do tempo do capitalismo industrial (D-M-D’), são alterados os factores: para D (dinheiro para investir na fabricação de uma mercadoria), agora usa-se A, para ator e suas técnicas, estudos e tempo dedicado às artes cénicas; para M (de mercadoria produzida), passa-se a O, a realização da obra de arte, seja esta qualquer arte performativa; por fim, A’, significando ator acrescido de experiência criativa e artística, substitui D’ (dinheiro acrescido, lucro). A fórmula torna-se então:

$$A — O — A’$$

Sob o capital financeirizado, a fórmula alterou-se para D-D’ (Dinheiro-Dinheiro acrescido). É o momento em que o dinheiro perdeu o lastro e escapou da mercadoria (M). Ela transformou-se agora em:

$$A — A’$$

Ao transpor a mesma equação para os atores, a dissertação pode apontar para o ator que não possui uma relação de artesanania com a obra (peça, filme, etc.), mas apenas para si mesmo e sua carreira. Neste caso, A torna-se apenas o ator, sua artesanania e a sua imagem de profissionalismo, investimentos para tentar alcançar A’, ator acrescido. Porém, se a obra de arte (O) não faz mais parte da fórmula (como a mercadoria), pois basta o conhecimento suficiente de alguma técnica de atuação para justificar sua escolha, A’ pode transformar-se apenas em retorno de reputação para si, como D’ é apenas dinheiro acrescido. No entanto, a fórmula não nega a existência da arte do ator, nem de seu corpo, mesmo que ela escape da

materialidade da obra. Por ainda existir atores que possuem alguma técnica e artesanaria, a desencarnação pode tornar-se incompleta, ou *parcial*.

Por ser parcial, a descorporização não é literal, mas ao mesmo tempo não nega a mutação que tende a anular a via artística a qual sempre exigiu o lastro-corpo. Por outras palavras, o corpo que deixou de ser assento da representação, como o ouro deixou de ser do dólar. Novamente, um corpo que se tornou vazio e precisou de ser preenchido com outros símbolos – no caso, capitalistas – e não de poesia como fez Fernando Pessoa. Nessa abstração, qualquer corpo é só mais um número e signo. A artesanaria do ator deixa de ser urgente até para os próprios artistas. Suas imagens sem lastro (sem trabalho artístico) tornaram-se uma *especulação* do *star-system* contemporâneo. Qualquer representação de corpo basta; qualquer corpo que ocupe um espaço, *idem*.

Se o dinheiro não tem lastro e a confiança nesse ente não foi abalada, o público, que tem apenas se conectado, pode se satisfazer com corpos igualmente sem lastro. Acostumado às imagens multimidiáticas, o espectador satisfaz-se com o corpo apenas em estado de representação, como explicou Lehmann (2017):

Do ponto de vista antropológico, o teatro é, acima de tudo, o nome para um comportamento (actuar, mostrar-se, desempenhar papéis, reunir-se, observar como participação real ou virtual); em segundo lugar, é uma situação e só depois, finalmente, é representação. As imagens multimidiáticas são, em primeira e última instância, representação. [...] Na videoimagem, o corpo, o rosto, basta-se e basta-nos a nós. (p. 363)

O processo de abstração do capital não pareceu ser suficiente para causar a *descorporização literal*, nem a *descorporização no sentido de distanciamento total do trabalho do corpo do ator*. Algum investimento em técnica de artes cénicas há no trabalho de qualquer ator, como ficou demonstrado pela fórmula que abriu o tópico. Mesmo no teatro de entretenimento, ou na indústria do cinema e do audiovisual, é exigido algum nível de técnica e formação.

Porém, todas as ressalvas feitas pelos teóricos ao longo do primeiro capítulo da dissertação apontam para um processo que ainda está em vias de ocorrer, e as implicações ainda serão avaliadas ao longo da história. As teorias de muitos deles servem como um alerta e, por isso, é imperativo considerar as alterações nas relações dos atores com seus corpos. Afinal, com a mutação da conjunção para a conexão denunciada por Franco Berardi (2020) no tópico sobre o semiocapitalismo, ao menos algum efeito na relação entre os atores e o público pode ser imaginado. É o que determinou Ludwik Flaszen (2010):

O ator e o espectador. É esta a célula embrionária do teatro. Aqui nasce o elemento primário da atuação. Desnudemos o teatro – na medida em que isso seja possível – de tudo aquilo que não seja este elemento primário. O resto cumpre unicamente uma função auxiliar. O teatro assim entendido [...] constitui necessariamente o reino indivisível do ator. Nele o ator torna-se tudo. (p. 87)

Se no teatro o ator torna-se tudo por conta da célula embrionária, como determinar a relação entre ator-espectador a partir da não-conjunção do ser humano? Sem conjugação, tal relação transfigurou-se num outro tipo, na qual o público agora procura ter acesso para além da “massa orgânica”, sem contágio? Nesse sentido, é oportuno o argumento de Peter Brook (1997):

Em primeiro lugar, vamos pensar o ponto de vista do teatro. Teatro é uma palavra abstrata e para ser concreto precisa de um veículo. O veículo no qual é o mais forte em todas as formas de teatro é o ser humano. Este indivíduo, este ser humano, é sempre uma quantidade desconhecida. E é uma necessidade absoluta que algures devam existir condições excepcionais nas quais esse estranho ser desconhecido – o ator – possa ser explorado¹⁹. (p. 380)

Se o veículo – o ator, como se referiu Peter Brook – tornou-se abstrato (sem lastro, sem materialidade e com vazio de semântica), transformou-se a lógica teatro-abstração? Ou seja, se o teatro era reconhecido como abstrato a precisar de um ator para sua materialização; agora, o teatro passou a ser o real (teatralização do mundo), enquanto o ator, a sua abstração. Espetacularizada, a vida cotidiana dos indivíduos passou a ganhar aspetos de produções teatrais, na qual até políticos abusam da teatralidade. Já o ator, foi engolido pela expansão dos limites da abstração e passou a ser uma figura hipermediática, sem “a drasticidade fisiológica” unida à “artificialidade da forma, a literalidade do corpo à metáfora”, opondo-se ao que Flaszen (2010) descreveu: “A massa orgânica [o ator], tendendo a transbordar de qualquer forma, de vez em quando tropeça na convencionalidade e se coagula na composição poética. Essa luta entre a organicidade da matéria e a artificialidade da forma deveria dar à arte do ator, assim entendida, uma tensão estética interior” (p. 90). Ademais, Philippe Lacoue-Labarthe (2011), ao investigar o texto de Diderot, *O Paradoxo do Comediante*, indica o artista como *o sujeito do dom da/de natureza* e propõe que o paradoxo do ator é a “troca hiperbólica do nada e do tudo, da improbidade e da apropriação, da ausência de sujeito e da

¹⁹ No original: “First of all, let’s take the point of view of theatre. Theatre is an abstract word and to be concrete needs a vehicle. The vehicle which is the strongest in all forms of theatre is the human being. This individual, this human being, is always an unknown quantity. And it is an absolute necessity that somewhere there should exist exceptional conditions in which this strange unknown being — the actor — can be explored.” (Brook, 1997, p. 380).

multiplicação, da proliferação do sujeito: quanto mais o artista (o actor) é nada, *mais ele pode ser tudo*” (p. 16).

Mesmo que a técnica seja um impeditivo para a total e literal descorporização, Vilém Flusser (2022) chamou de “nefasto” o processo de rutura entre a técnica e a arte ao longo da Idade Moderna. O autor afirmou:

O fazer humano é o gesto pelo qual se exprime a existência toda. [...] Pelo gesto do fazer, o ser humano procura imprimir a sua existência toda sobre o mundo, procura “realizar-se” no mundo. Se o gesto do fazer for cortado em dois, tendo a expressão de determinados conhecimentos e valores de um, e todo o resto do outro lado, surgirão existências frustradas num ambiente cultural desumano. A Idade Moderna, sobretudo depois da Revolução Industrial, comprova-os. (Flusser, 2022, p. 123)

Sem o gesto do fazer humano, sem o “realizar-se no mundo” como uma experiência em conjugação com a vida, a restar exclusivamente a técnica depois da separação, o ator contemporâneo defrontou-se com a necessidade do investimento em si (*self-made man*). Assim, pode-se imaginar a descorporização parcial: *parcial porque o corpo ainda se faz presente; parcial, porque alguma técnica ainda há de existir. Porém, trata-se de um corpo desreferencializado, pois está separado do gesto da arte e do gesto em conjugação com a vida.*

É fundamental esclarecer que tal hipótese de descorporização também *não se refere a uma escolha estética*, conforme já realizado por muitos movimentos artísticos, especialmente do teatro do fim do século XIX e do primeiro terço do XX. Ou seja, a presença física do ator não foi aqui investigada nos termos das propostas vanguardistas, como os Simbolistas e os Futuristas; ou como nos manifestos de Alfred Jarry; ou ainda como desejou Heinrich von Kleist em seu *Sobre o Teatro de Marionetas*, ao sugerir que as marionetas “ultrapassam o ser humano porque não têm afectação”, com um “mal que aparece quando a alma ‘se encontra em todo o lado menos no centro da gravidade do movimento’” (Monteiro, 2010, p. 302).

A descorporização examinada nesta dissertação também não tratou da análise de Roy Connolly e Richard Ralley (2014) sobre o conceito de atuação de Bertolt Brecht. Segundo os autores, ao invés de explorar as capacidades comunicativas físicas do ator, Brecht buscou “desencarnar o ator na semiótica”²⁰, onde a linguagem de metáfora substituiu a experiência direta. Por conta de uma suspeita do alemão na “identificação excessiva dos atores com as personagens” que interpretam, e da iconicidade na representação, ele empregou dispositivos para “desumanizar o ator” e “transformá-lo num símbolo” para evitar uma relação direta entre

²⁰ No original: “Disembody the actor into the semiotic.” (Connolly & Ralley, 2014, p. 101).

o ator e o papel (p. 101). Os autores indicaram, enfim, que Brecht cometeu um *erro*²¹ ao “sobrevvalorizar os processos mentais e ao subestimar as capacidades físicas, a comunicação humana direta e o corpo”²². A abordagem de Brecht – por conta de uma “incompreensão ou desconfiança do corpo” – o levou a “divorciar a informação do seu portador e a deixar o ator à deriva em um teatro desencarnado ou pós-humano”²³, e a transformar a representação de um processo orgânico na manipulação de dados, a ignorar a importância do orgânico em favor do textual (Connolly & Ralley, 2014, p. 102).

A possível descorporização apresentada neste trabalho refere-se, portanto, a *uma consequência do modelo de capitalismo que reforçou a qualidade da abstração através da sua dinâmica de movimento, acumulação e desreferencialização*. Por conta do possível efeito que a desencarnação parcial pode causar nas artes cênicas, um novo paradigma deste campo artístico pode ser pensado para as décadas seguintes. Borja Ruiz (2012) vislumbrou duas alternativas, ou melhor, “dois marcos estéticos diferentes” para as artes cênicas: por um lado, “um teatro ritual que, mantendo viva a sua essência ancestral, procura um espaço para o encontro direto entre humanos”; e, por outro, “um teatro tecnológico que adapta os seus meios de expressão e comunicação utilizando as mais recentes tecnologias²⁴” (p. 524).

E por pensar a relação com a tecnologia, e a nova tecnologia abstrata, convém incluir na investigação sua capacidade de influenciar no processo de descorporização do ator. Para isso, a dissertação avançará para o próximo e último capítulo no qual testará a possibilidade da descorporização total, e como a tecnologia contemporânea – ligada às necessidades do capitalismo – pode causá-la.

²¹ Brecht’s error, nos termos empregados pelos próprios autores (Connolly & Ralley, 2014, p. 102).

²² No original: “Brecht overestimates mental processes and correspondingly underestimates physical capacities, direct human communication and the body.” (Connolly & Ralley, 2014, p. 102).

²³ No original: “This misunderstanding or mistrust of the body leads Brecht to divorce information from its carrier and cut the actor adrift in a disembodied or post-human theatre” (Roy Connolly & Richard Ralley, 2014, p. 102).

²⁴ No original: “El siglo XXI parece abrirse en dos marcos estéticos diferentes (amén de todos los caminos intermedios existentes) que resultan aparentemente antagónicos, al tiempo que la presencia de uno justifica y potencia la del otro: por un lado perdura un teatro ritual que, manteniendo viva su esencia ancestral, busca un espacio para el encuentro directo entre humanos; y, por otro lado, se abre camino un teatro tecnológico que adapta sus medios de expresión y de comunicación valiéndose de las últimas tecnologías” (Borja Ruiz, 2012, p. 524).

Capítulo 2. Da máquina abstrata à descorporização total

2.1. Subjetividade Maquínica

A investigação avança para a análise da chamada subjetividade maquínica, que pode ser compreendida como o homem a replicar o comportamento da máquina, e a capacidade que o regime do capital, também como máquina, possui de criar subjetividades.

Franco Berardi (2019) utiliza como exemplo o Manifesto Futurista escrito por Filippo Tommaso Marinetti e publicado no jornal francês *Le Figaro* em 20 de fevereiro de 1909. Para Berardi (2019), o referido texto contém a “primeira declaração consciente de um movimento” que apostava num futuro dentro dos parâmetros industriais da época:

No mesmo ano em que Marinetti publicava o Manifesto Futurista, Henry Ford introduzia em sua fábrica de Detroit a primeira linha de montagem. [...] O Manifesto Futurista é um hino à modernidade explosiva cujos efeitos [...] estendem-se ostensivamente pelo mundo urbanizado e industrializado euro-americano. Os objetos que ele enfatiza e que transforma em valores estéticos e políticos são a máquina, a velocidade, a violência e a guerra. (Berardi, 2019, p. 14)

A máquina, segundo Berardi (2019), está no centro do mundo imaginário futurista. Neste caso, porém, “trata-se da Máquina Externa, a máquina pesada, ferruginosa e volumosa” (p. 15), sendo o carro o grande símbolo dessa era. No entanto, Berardi (2019) rapidamente explicou que essa não é a mesma máquina do século XXI. Para o autor, a máquina que o futurismo exaltou “é um objeto externo em relação ao corpo e à mente humana: a máquina visível no espaço urbano e no espaço da fábrica e da rua” (p. 16). Por isso, ele a batizou de *Máquina Externa*. Já a outra maquinaria contemporânea, ao contrário, está em nós:

Aquela que hoje absorve o trabalho e produz mercadorias é não mais a Máquina Externa, mas a infomáquina que se entrelaça com o sistema nervoso social, a biomáquina que interage com a genética do organismo humano. A máquina interiorizada, a nanomáquina capaz de produzir mutações no agente humano. (Berardi, 2019, p. 16)

Desde as primeiras décadas do século XX – e como exemplificado através do movimento futurista – o fascínio pela máquina e seu procedimento desenvolveu uma relação de interpretação do homem (e seu corpo) com a máquina como analogia. Muitos, inclusive, usam de terminologias referentes a máquinas para pensar a saúde e o funcionamento do organismo humano. Segundo Berardi (2019), as fronteiras do corpo foram extrapoladas e passou do externo ao interno ao homem. Agora, no século XXI, vivemos “rodeados e

penetrados por máquinas internas, cujo funcionamento e cujos efeitos sobre a evolução cultural da espécie humana não somos ainda capazes de avaliar plenamente” (p. 15).

Trata-se da premissa de que o capitalismo contemporâneo seria a grande maquinaria (agora abstrata, por conta do capital fictício) criadora de subjetividade e de sujeições que age no corpo e na alma do homem. Nesse sentido, Maurizio Lazzarato (2014) emprega as teorias de Félix Guattari para argumentar que a política capitalista é uma grande produtora de subjetividade a ponto da economia política necessitar de ser equivalente à economia subjetiva. Para explicar tal diferença, Lazzarato (2014) usou a Alemanha e o Japão do pós-guerra como exemplo: como foi possível as duas nações se reconstruírem depois da devastação da Segunda Guerra Mundial? Para além das respostas políticas, económicas e históricas apresentadas no primeiro capítulo da dissertação, os dois países reconstruíram um prodigioso “capital de subjetividades” (expressão de Guattari), sendo este capital “em forma de conhecimento, inteligência colectiva, desejo de sobrevivência, etc.”²⁵, ou seja, uma economia subjetiva (p. 8).

A capacidade do capitalismo de produzir a economia subjetiva, determinou a diferença entre sujeição social e escravidão mecânica, conceitos importantes para perceber uma possível condição dos atores contemporâneos diante do regime do capital: pode-se indicar que ao se depararem com a vida pessoal e profissional (mercado de trabalho), estão imbuídos da subjetividade do capitalismo contemporâneo do chamado *self-made man*, do empreendedor. Mais um exemplo daquilo que indicou Berardi como a máquina (capitalismo) em nós.

2.2. O ator como peça da engrenagem

Lazzarato (2014) explicou que, ao atribuir uma subjetividade individual como uma identidade, sexo, profissão, nacionalidade, etc., “a sujeição social produz e distribui lugares e papéis dentro e para a divisão social do trabalho”²⁶ (p. 24). Aquando da transformação do capitalismo ao longo do século XX, a ascensão da doutrina neoliberal alterou a produção da sujeição social para o paradigma do “sujeito individualizado”, cuja forma tem sido a de “capital humano” e o “empreendedor de si mesmo” (Lazzarato, 2014, p. 24). Ao citar Marx, o autor acrescentou que a sujeição social sob as relações capitalistas torna-se, enfim,

²⁵ No original: “*Capital in the form of knowledge, collective intelligence, the will to survive, etc.*” (Lazzarato, 2014, p. 8).

²⁶ No original: “*Social subjection produces and distributes places and roles within and for the social division of labor.*” (Lazzarato, 2014, p. 24).

personificada: “O capitalista age como ‘capital personificado’, ou seja, como uma função derivada dos fluxos de capital. Assim, o trabalhador da fábrica é o ‘trabalho personificado’, uma função derivada dos fluxos de capital variável, e os ‘indivíduos’ são pessoas sociais derivadas de quantidades abstratas”²⁷ (Lazzarato, 2014, p. 25).

Ao contrário da sujeição social, no entanto, a escravidão maquínica ocorre por meio da “de-sujeição”. A diferença resta, por outras palavras, no facto de que a escravidão maquínica age precisamente da mesma forma que máquinas, objectos e signos: transforma o indivíduo não somente num “sujeito individualizado”, num “sujeito econômico” (capital humano) ou “cidadão”, mas numa “engrenagem, uma peça, um componente no conjunto das ‘empresas’ e ‘sistemas financeiros’, no conjunto mediático e no conjunto do ‘estado de bem-estar’ e suas instituições coletivas”, como escolas, hospitais, museus, teatros, televisão, internet, etc.”²⁸ (Lazzarato, 2014, p. 25).

Tal análise complementou a abordagem apresentada por Berardi (2019) no princípio deste tópico, onde a relação homem-Máquina Interna (a máquina em nós) inviabiliza a conjunção dos homens. Para a dissertação – e somando-se as duas propostas – *os homens, sob a maquinaria capitalista, podem ter se transformado em peças de engrenagem, e, hoje, relacionam-se através de uma conexão maquinal.*

Se o homem relacionava-se com a máquina externamente a si e passou a interiorizar essa mesma máquina, o que passou ela a ser afinal? Para Berardi (2019), como a dissertação apresentou no começo do capítulo, a máquina interna é uma máquina capaz de reorganizar o corpo e a sua presença no mundo. A máquina interna é, portanto, o subproduto da megamáquina, o capitalismo e sua capacidade extraordinária de criação de subjetividades, como denunciou Lazzarato (2014). Tais subjetividades não são, portanto, um gosto pessoal ou uma predileção do homem, nem dos atores: são frutos de uma habilidade do regime do capitalismo contemporâneo. Ou como afirmou também Michel Foucault (2018), o “investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização económica”, a tornar útil o corpo apenas se for “simultaneamente corpo produtivo e corpo submetido”. (p. 33).

²⁷ No original: “The capitalist acts as personified capital, that is, as a function derived from capital flows. Thus the factory worker is “personified labor”, a function derived from variable capital flows, and individual “persons” are social persons derived from abstract quantities.” (Lazzarato, 2014, p. 25).

²⁸ No original: “In machinic enslavement, the individual is no longer instituted as an “individuates subject”, “economic subject” (human capital, entrepreneur of the self), or “citizen”. He is instead considered a gear, a cog, a component part in the “business” and “financial system” assemblages, in the media assemblage and the “welfare-state” assemblage and its collective institutions (schools, hospitals, museums, theaters, television, internet, etc.)” (Lazzarato, 2014, p. 25).

A transformação do ator numa peça da engrenagem da maquinaria capitalista – através do mercado do audiovisual e do star-system contemporâneo – pode ser uma possível resposta à já citada angústia de John Gielgud. Como demonstrado nos tópicos *Ator sem corpo*, *ator sem lastro* e *Descorporização parcial*, o corpo do ator pode estar em via de esvaziar-se para se tornar um recipiente de símbolos capitalistas, e não mais nos símbolos de sensações, emoções e experiências humanas. Agora, com a perspectiva da escravidão maquínica, pode-se inferir que o processo de transformação do ator numa peça de mecanismo agravou a condição do novo sujeito-artista.

Convém inserir outra componente para completar a maquinaria contemporânea: ela transformou-se numa máquina abstrata. Desde o avanço da tecnologia da computação, potencializada pelo capitalismo industrial e pela necessidade do capitalismo financeiro de acumular-se em velocidade muito maior, sem a barreira do tempo/espço, a informática desenvolveu-se ao longo do século XX para se tornar presente não apenas nas fábricas, laboratórios, forças militares e escritórios, mas também nas residências. O avanço da computação, aliado ao comportamento abstrato do capital fictício, favoreceu rapidamente o capitalismo financeiro e são agora os algoritmos que invadiram as casas e os corpos. A infosfera, o algoritmo e a inteligência artificial surgiram no último século como uma nova maquinaria que, diferente da maquinaria externa como o carro, é imaterial.

2.3. *Internet e Infosfera*

Paulo Ghiraldelli (2023) traçou um panorama histórico para o surgimento da rede mundial de comunicação e de computadores a partir do processo de transição, na década de 1970, do capitalismo industrial (keynesiano-fordista) para o capitalismo financeiro (pós-industrial). O modelo de produção das fábricas até o período fordista privilegiava a produção em massa de produtos semelhantes para encher seus estoques e promover a sua venda na maior quantidade possível (p. 69).

Por conta do processo de alteração de paradigma do capital e a redução das capacidades industriais em detrimento do capitalismo financeirizado, as indústrias viram-se obrigadas a reorganizarem-se para incorporar novos modelos de racionalização de suas fábricas. Priorizou-se, então, a fabricação de produtos sobre demanda, com redução de estoques e, por consequência, menor prejuízo financeiro. Este novo modelo de otimização das fábricas ficou conhecido como *toyotismo*, cuja referência se faz à gigante automobilística japonesa Toyota, a pioneira do novo modelo (Ghiraldelli, 2023, p. 69).

O *toyotismo* passou a exigir, entre outras coisas: maior intercâmbio comercial entre diferentes países que, aliada à internacionalização do capital financeiro, fez nascer a chamada globalização; novos sistemas de comunicação; e, por fim, a inserção de robôs para otimização da produção. Nasceu neste período, por exemplo, o código de barras. Todavia, o grande legado histórico da transformação toyotista foi o desenvolvimento da internet (Ghiraldelli, 2023, p. 69).

O marco histórico de seu nascimento foi a criação de uma rede de comunicação interna da Organização Europeia de Investigação Nuclear (CERN), em Genebra, na Suíça. “Querendo partilhar ficheiros, a fim de otimizar o seu trabalho colaborativo sobre problemas fundamentais da física, [os físicos investigadores do CERN] puseram os seus computadores a comunicar uns com os outros” (Fiolhais, 2023, p. 80). Ou seja, se as redes de comunicação em fábricas passaram a ser comuns por conta do toyotismo, a invenção específica (e acidental) dos físicos do CERN serviu melhor aos propósitos do novo capitalismo globalizado:

A logística passou a ser um elemento central na função de azeitar²⁹ a relação entre produção, venda e consumo. [...] Para integrar produção, circulação e venda de mercadorias, foram criados mecanismos de informação entre todos os ciclos do capital. Criou-se a “fábrica falante”. A linguagem passou a contar como elemento de produção. [...] Essa transformação, decorrente do mundo do trabalho, acabou impulsionando o aperfeiçoamento da maquinaria que, em seguida, desembocou na internet mais ou menos como a conhecemos hoje. O capitalismo pediu a criação da internet. (Ghiraldelli, 2023, pp. 69-70)

O “pedido de criação da internet”, como afirmou Ghiraldelli, não significou que a rede foi inventada pelo e/ou por causa do capitalismo: o regime do capital aproveitou-se da internet como esta também aproveitou-se do capitalismo. Em estudo sobre o modelo de financiamento da plataforma *Google*, Frédéric Kaplan (2011) identificou que o processo de aperfeiçoamento dos algoritmos do motor de busca do portal possibilitou à empresa “vender” as palavras para interessados na sua compra, por motivo de publicidade. Em essência, uma companhia paga ao *Google* para que sua marca ganhe preferência nos resultados da busca por uma palavra específica. Por exemplo, ao pesquisar por sapato, logo um usuário deparar-se-á com imensos sites de vendas de sapato. Tal prática fez do *Google* uma “Bolsa de Palavras”³⁰, em analogia à Bolsa de Valores do mercado financeiro, conseguindo assim “alargar o

²⁹ “Azeitar” é uma expressão popular do Brasil, que se refere à qualidade do azeite em lubrificar e dar liga aos ingredientes de uma receita. Portanto, neste caso, o termo significou tornar possível a relação entre produção, venda e consumo graças à habilidade da logística em ligá-las e aperfeiçoá-las.

³⁰ *Bourse des mots*, nos termos do autor.

domínio do capitalismo à própria linguagem, transformando as palavras numa mercadoria e baseando um modelo de negócio incrivelmente lucrativo na especulação linguística”³¹ (Kaplan, 2011). Para Ghiraldelli, tal sistema desenvolvido pela plataforma (e de outras que seguiram o mesmo percurso) aliou-se à lógica do sistema financeiro, pois, para além da alta lucratividade e da capacidade inaudita de movimentar-se como o capital, o *Google* opera “segundo o objetivo de não nos deixar escapar de um sistema que visa a conexão de sinais, e não a criação de sentido ou a descoberta de sentido” (Ghiraldelli, 2023, p. 117). Por isso, ao fazer um paralelo com Berardi (2020), Ghiraldelli (2023) defendeu o distanciamento do homem do “capitalismo semântico”, em que “o capitalista ou o seu agente precisavam interpretar a cultura do outro para vender, ou comprar, ou emprestar” (p. 118).

Este modelo de capitalismo do *Google* produziu uma máquina que gera dinheiro ao usar sinais (palavras) que excluem o trabalho do homem e incluem o trabalho do algoritmo. Diferentemente do que ocorria no século XX, onde o “homem se relacionava com o automóvel externamente”, hoje a relação é entre o homem e o “computador em rede” (Ghiraldelli, 2023, p. 45). Para o autor, o humano pertence ao mundo da infosfera tanto quanto o algoritmo, como o do *Google*, por exemplo. “É uma relação mais complexa, que cria uma *alma* nova [grifos do autor]” (Ghiraldelli, 2023, p. 45).

A infosfera, como descreveu Luciano Floridi (1999) é o ambiente informacional constituído por todas as entidades informacionais, ou seja, entidades geradoras de informação e suas interações, processos e relações:

A infosfera é todo o sistema de serviços e documentos, codificados em qualquer meio semiótico e físico, cujos conteúdos incluem qualquer tipo de dados, informações e conhecimento [...], sem limitações quanto ao tamanho, tipologia ou estrutura lógica. Portanto, abrange desde textos alfanuméricos (por exemplo, textos, incluindo letras, números e símbolos diacríticos) e produtos multimedia até dados estatísticos; de filmes e hipertextos a bancos de textos completos e coleções de imagens; de fórmulas matemáticas a sons e videoclipes³² (Floridi, 1999, p. 8).

³¹ No original: “*Google a réussi à étendre le domaine du capitalisme à la langue elle-même, à faire des mots une marchandise, à fonder un modèle commercial incroyablement profitable sur la spéculation linguistique*” (Kaplan, 2011).

³² No original: “*The infosphere is the whole system of services and documents, encoded in any semiotic and physical media, whose contents include any sort of data, information and knowledge [...] with no limitations either in size, typology, or logical structure. Hence it ranges from alphanumeric texts (i.e., texts, including letters, numbers, and diacritic symbols) and multimedia products to statistical data, from films and hypertexts to whole text-banks and collections of pictures, from mathematical formulae to sounds and videoclips.*” (Luciano Floridi, 1999, p. 8).

Para Ghiraldelli (2023), portanto, por conta da infosfera, a máquina abstrata deve ter a habilidade de atrair os usuários, a requisitar a simplificação da linguagem, a causar, assim, uma “inflação semiótica” e uma “deflação semântica” (p. 46), simultaneamente. Para o autor, este último fenômeno é um paradoxo, pois se espera que numa situação em que há uma “proliferação de símbolos”, ocorra “uma ampliação de significados” concomitantemente. Porém, não foi o que ocorreu na infosfera: “No ambiente das redes virtuais, há cada vez mais símbolos (diagramas, equações, etc.), mas que se ligam a outros símbolos, sem que apontem um significado. A infosfera é um lugar de proliferação de símbolos que não possuem significado e que acionam outros símbolos, sem que, nessas ligações, qualquer atividade interpretativa esteja presente” (Ghiraldelli, 2023, pp. 46-47).

A subjetividade maquínica, como “instância do agenciamento do eu humano em composição com a máquina”, apropria-se da infosfera (potencializada pela internet) como seu *habitat* e estabelece uma “fusão entre linguagem humana e forma algorítmica” (Ghiraldelli, 2023, p. 80). A interpretação de Ghiraldelli (2023) é coerente com Berardi (2020), segundo o qual este processo (fusão da linguagem e algoritmo), aliado à máquina digital-financeira, conduziu a palavra para um “processo de automação”. A produção de sentido e de valor, segundo o último, ocorreu por sinais que “produzem sinais que já não passam mais pela carne” (p. 20). Como investigado no primeiro capítulo, a fórmula do capital fictício D-D’ demonstrou que o dinheiro escapou da necessidade de M (mercadoria), ou seja, da *carne*. Ou como apontou Vilém Flusser (2022), ainda em 1984, “estamos cada vez mais manipulando símbolos em vez de manipular matéria e energia” (p. 56).

Para Berardi (2019), o dinheiro, a informação, o estereótipo ou as interfaces da rede digital são, portanto, “redutores de complexidade”, pois simplificam a relação com o outro. “A geração videoeletrônica não tolera os pelos nas axilas e os pelos pubianos”, brincou Berardi, ao analisar a diferença entre conexão e conjunção, conceitos descritos no capítulo anterior. Para que as superfícies corpóreas possam conectar-se, “é preciso uma perfeita compatibilidade”. Já a conjunção encontra seu caminho através dos “pelos e das imperfeições da troca” (p. 165). Segundo o autor:

Connexio implica funcionalidade dos materiais que se conectam. [...] Enquanto a conjunção é tornar-se outro, [...] é encontro e fusão de formas arredondadas, irregulares, que se insinuem de maneira imprecisa, irrepitível, imperfeita, contínua. A conexão é a interação pontual e repetível de funções algorítmicas, de linhas retas e de pontos que se sobrepõem perfeitamente, inserem-se e separam-se, seguindo modalidades discretas de interação. Modalidades discretas que tornam as partes diferentes *entre si compatíveis*

conforme padrões predeterminados [grifo do autor da dissertação]. (Berardi, 2019, 167)

Para Ghiraldelli (2021), a chamada geração Z – nascida a partir da década de 1990 – já apresenta indicadores das consequências da subjetividade maquínica. “Trata-se de uma geração que conhece o corpo mais pela imagem, pela assepsia de símbolos, do que pelo contato com o corpo” (p. 80), pois os corpos são imagens geradas pela infosfera, como produto do comportamento de ampliação das conexões em detrimentos de conjunções. *Assim, conectados, os indivíduos (e os atores) atuam em sociedade como uma engrenagem do capitalismo, o qual se incorporou ao indivíduo, reorganizando, assim, o seu corpo e a sua presença no mundo.*

Diante desse cenário, os próximos tópicos da dissertação avançam para os temas de algoritmo e inteligência artificial (IA) para encerrar a investigação sobre a subjetividade maquínica e a penetração da nova máquina abstrata, potencializada pelo capitalismo, na sociedade e no homem.

2.4.O algoritmo

Praticamente todos os sectores da sociedade contemporânea utilizam os algoritmos para algum serviço, em maior ou menor grau de necessidade. Tais “peças invisíveis de código”, como apontou Hannah Fry (2019), são responsáveis pelas partilhas nas redes sociais, motores de busca, navegação por satélite, sistemas de recomendação de música, e podem ser encontrados em hospitais, tribunais e automóveis (p. 16). Um algoritmo, essencialmente, “é uma série de instruções lógicas que mostram, desde o início até ao fim, como realizar uma tarefa” (Fry, 2019, p. 22), sempre em linguagem matemática, através de equações, aritmética, álgebra, cálculo, lógica e probabilidade. Por outras palavras, os algoritmos “requerem uma sequência de operações matemáticas” para, de seguida, traduzi-las para código informático (Fry, 2019, p. 23).

Dentre os quase infinitos tipos de algoritmos, há duas abordagens na qual a autora Hannah Fry (2019) apresenta como paradigmas-chaves para explicar como um algoritmo consegue realizar uma tarefa: o primeiro, conhecido como *algoritmo baseado em regras*, atua quando o usuário cria instruções “diretas e inequívocas” para determinar uma lógica para os passos que o algoritmo deve seguir. Assim, através de uma equação pré-determinada, o algoritmo deve cumprir um objetivo previamente estabelecido (p. 25).

O segundo modelo, mais conhecido devido à popularização da inteligência artificial, é conhecido como *algoritmos de aprendizagem automática*. Ele trabalha através da inserção de

dados e objetivos por um usuário, que espera que o algoritmo realize a tarefa proposta. Ou seja, o algoritmo é incumbido de encontrar a solução solicitada, do melhor modo possível, sem uma equação pré-determinada e apenas com instruções dadas pelo usuário (Fry, 2019, p. 26). Em essência: para uma tarefa, pode-se desenhar um algoritmo específico (baseado em regras); para outras, basta a inserção de dados e um objetivo e deixar o algoritmo (aprendizagem automática) trabalhar para encontrar a melhor resposta.

Apesar dos benefícios que o desenvolvimento dos algoritmos proporcionou para diferentes sectores da sociedade, nomeadamente, o diagnóstico de cancro da mama e auxílio para evitar acidentes de aviação, há dilemas introduzidos pela nova máquina (Fry, 2019, p. 241). Para Fry (2019), os algoritmos deixaram um “emaranhado de complicações”, como problemas de “privacidade, parcialidade, erro, responsabilização e transparência que não desaparecerão facilmente” (p. 241). A investigadora, não obstante, seguiu otimista na relação homem-máquina algorítmica e considerou que o melhor caminho para tal parceria é desenvolver algoritmos que tenham o “ser humano em conta em todos os passos” (Fry, p. 244).

Outra abordagem para perceber como opera o algoritmo é o trabalho do investigador Tarleton Gillespie (2018). Segundo o autor, a concepção da lógica algorítmica “depende das escolhas procedimentalizadas de uma máquina, projetadas por operadores humanos, para automatizar alguma representação do julgamento humano ou desenterrar padrões através de traços sociais coletados” (p. 117). Os traços sociais referidos pelo autor tratam-se dos dados gerados pelos usuários e inseridos na infosfera, nomeadamente as redes sociais, contas em e-mails e padrões de consumo *on-line*; até mesmo dados sobre aquisição de um imóvel, entre outros. Os dados são fundamentais para o funcionamento da máquina da infosfera, pois é através deles que um algoritmo pode indicar uma roupa a ser comprada ou até determinar de qual grupo político podemos fazer parte.

Os algoritmos não estruturam apenas nossas interações com os outros enquanto membros de públicos em rede. Eles também trafegam por *públicos calculados* [grifos do autor] que eles mesmos produzem. Quando a *Amazon* recomenda um livro que “clientes como você” compraram, está invocando e afirmando conhecer um público com o qual somos convidados a sentir afinidade – embora a população em que essas recomendações se baseiam não seja transparente e certamente não coincida com toda sua base de consumidores (Gillespie, 2018, p. 114).

Até a ciência social buscou aproveitar-se da imensa quantidade de dados gerados na infosfera para o estudo da socialidade humana. “A abordagem é sedutora: ter milhões de

dados gera maior legitimidade e é empolgante ver como os algoritmos parecem detectar padrões que os pesquisadores não puderam enxergar de outras formas” (Gillespie, 2018, p. 115). O problema, para o investigador, é que essa abordagem metodológica foi gerada por um *algoritmo comercial*.

Por ser comercial, a utilidade do algoritmo para a arte cénica está concentrada, até o momento, nos portais de serviços, dados, informações e avaliações da indústria do cinema e do audiovisual, como o *Internet Movie Database* (IMDb), por exemplo. Ou ainda em sites de *casting* como o britânico *Spotlight* e o alemão *E-Talenta*. Eles utilizam algoritmos para organizar e compilar seus dados, e para abastecer o motor de busca para quando um usuário precisar de procurar uma informação sobre um filme específico ou quando um diretor de *casting* precisar de pesquisar um determinado perfil de ator para um trabalho.

Para além dos tipos de utilização dos algoritmos nos portais de serviço para a indústria audiovisual, Hannah Fry (2019) apresentou em seu livro bastantes casos de uso de algoritmos para tentar prever futuros sucessos comerciais para a indústria da música e do cinema. Na área das artes cénicas, é possível encontrar um imenso número de *papers* dedicados ao desenvolvimento de algoritmos para determinar um possível sucesso de cinema, como os artigos *Prediction of IMDB Movie Score & Movie Success By Using The Facebook*³³ e *A comparative analysis of Machine Learning approaches for Movie Success Prediction*³⁴, para citar dois exemplos.

A diferença, portanto, na percepção entre Fry (2019) e Gillespie (2018) reside na ideia, em síntese, de choque entre serviço social e económico: para ela, os algoritmos são um *avanço tecnológico natural*, como uma *automação necessária* com efeitos significativos (muitos deles positivos) para a sociedade, mesmo que gerada por interesses comerciais e com consequências, até o momento, questionáveis. Já para Gillespie (2018), a máquina-algorítmica é uma criação comercial que *desenvolve uma relação de automação com o usuário*, cujas técnicas de pesquisa computacional “não são barômetros do social”. A partir da escrita do Egípto antigo, Gillespie criou uma metáfora para explicar, enfim, que tais técnicas “produzem hieróglifos” (símbolos), que são “moldados pela ferramenta pela qual são esculpidos, exigindo uma interpretação sacerdotal”, e que “contam histórias poderosas, mas muitas vezes mitológicas – geralmente a serviço dos deuses” (p. 116). Aqui, a dissertação

³³ Previsão da Pontuação de Filmes no IMDB e Sucesso de Filmes através do uso do Facebook, em tradução livre.

³⁴ Uma análise comparativa de abordagens de Máquina de Aprendizado para a Previsão do Sucesso de Filmes, em tradução livre. Máquina de Aprendizado, neste caso, refere-se a um tipo de algoritmo.

entendeu os deuses como o capitalismo e/ou as grandes empresas de plataforma, como o *Google*, *Meta*, etc.. Ou ainda as corretoras de dados, como explicado na citação seguinte de Hannah Fry (2019):

Cada vez que faz compras on-line, cada vez que se regista para receber uma newsletter, ou se regista num site, ou indaga acerca de um novo carro, ou preenche um cartão de garantia, ou compra uma nova casa, ou se regista para votar – sempre que entrega qualquer tipo de dados –, a sua informação está a ser recolhida e vendida a um corretor de dados. [...] Faz parte das funções do corretor combinar todo o tipo de dados, cruzando as diferentes informações compradas e adquiridas e, depois, é criado um ficheiro detalhado acerca de si: um perfil de dados da sua *sombra digital* [grifo do autor da dissertação] (p. 51)

A dissertação tomará emprestada a expressão *sombra digital*, pois esta pode fazer referência ao produto do processo de descorporização do ator, mesmo que a autora não tenha indicado o processo de desreferencialização em seu livro. O termo sombra digital sugere a criação de um tipo de *avatar*, em acordo com o mesmo fenómeno da desmaterialização do capital quando este se desprende do ouro. Por outras palavras, e agora a utilizar da expressão “quando nós somos os dados” (Gillespie, 2018, p. 116), pode-se concluir que o conjunto de dados é um avatar de nós mesmos. Partindo de tal premissa, a dissertação pode começar a avançar para as hipóteses de outra forma do abandono do corpo.

Esse outro paradigma de descorporização (total) pode ser apontado como o principal efeito colateral da relação homem-máquina (em nós, e abstrata). Ao investigar tal relação, Berardi (2020), apontou para o que ele chamou de *dessensibilização*. O autor explicou que a “digitalização dos processos comunicativos” provocou um afastamento da sensibilização aos processos de conjunção para, assim, gerar uma sensibilização “ao código” (p. 98). Dessa forma, “a sensibilidade – isto é, a capacidade de interpretar e entender o que não pode ser expresso em signos verbais ou digitais – pode ser útil e até mesmo perigosa em um sistema integrado de natureza conectiva” (Berardi, 2020, p. 99).

A exemplificar novamente com base na mutação conjunção-conexão, Berardi (2020) argumentou que a conjunção implica “um critério semântico de interpretação”, quando um indivíduo entra em conjunção com outro, a enviar signos cujo sentido deve ser interpretado, se necessário, por “meio da leitura de suas intenções, do contexto, das nuances e do não dito”. Já a conexão exige um critério puramente sintático, ou seja, o intérprete deve reconhecer uma sequência e ser capaz de realizar a operação como se fosse um sistema operacional, como um algoritmo. (p. 99)

O processo de dessensibilização – potencializado pela inserção do homem contemporâneo na infosfera e na máquina algorítmica – é *o processo de mudança da conjunção para a conexão, como se a conexão fosse uma troca entre organismos conscientes*. Para Berardi (2020):

Quando o algoritmo adentra o domínio da concatenação social, os modos de interação social humana são reformatados, e a lógica algorítmica se apodera da concatenação vibracional, bloqueia a oscilação biorrítmica e restringe um alcance infinito de variações ao binário de zeros e uns. [...] O algoritmo, uma unidade semiótica não dotada de vida (não vibracional), rompe a continuidade viva da significação. No domínio conectivo, a interpretação é reduzida ao reconhecimento sintático de estados descontínuos (p. 217).

Portanto, sendo o algoritmo uma “unidade semiótica não dotada de vida” e “não vibracional”, ele é incompatível com a massa orgânica do actor que vive com a “drasticidade fisiológica” que “luta entre a organicidade da matéria e a artificialidade da forma” de Ludwik Flazsen. Por fim, a inserção do eletrônico no orgânico – ou, a troca do orgânico pelo eletrônico – transformou o homem contemporâneo num *cyborg*, porém, não apenas na sua concepção original: o humano orgânico com partes mecânicas, substituídas ou aumentadas por próteses, dentes falsos, válvulas cardíacas mecânicas, lentes de contacto ou ossos artificiais, ou dependentes de mecanismos como bombas bioquímicas automáticas; além de modificações em seu sistema nervoso central mecânica ou digitalmente, ou ainda chips implantados no cérebro³⁵ (Floridi, 1999, p. 209). *O novo cyborg é um humano orgânico com partes do corpo alteradas – especificamente a cognição e a linguagem – pelo algoritmo, com próteses digitais e simbólicas; preenchido pelo excesso de informação e dados da infosfera, e em constante conexão com outros homens e com a máquina do capitalismo e na internet.*

Há, no entanto, uma nova máquina abstrata a ser investigada pela dissertação, que pode ampliar as capacidades do *cyborg*-digital e que, enfim, pode realizar a hipótese da descorporização total do ator: a inteligência artificial.

2.5. Inteligência Artificial

O marco simbólico da era do algoritmo, descreveu Hannah Fry (2019), foi quando a máquina *Deep Blue* derrotou o mais reconhecido jogador de xadrez Garry Kasparov, em maio

³⁵ No original: “In a generic way, many people could qualify as “cyborgs”, having parts of their body replaced or augmented by prosthetic devices, false teeth, mechanical heart valves, contact lenses, or artificial bones, or dependent on mechanisms such as pacemakers and automatic biochemical pumps. In fiction, however, a true cyborg is an agent who has had his or her central nervous system mechanically or digitally modified. In theory, we could imagine having memory chips implanted in our brain and directly consultable “from within” (Floridi, 1999, p. 209).

de 1997. Kasparov, além de ter suas próprias táticas de jogo, tinha também estratégias de intimidação psicológica que poderia usar contra o oponente. No caso do enxadrista russo, ele costumava colocar o relógio no pulso como um sinal de que estava confiante e pronto para o fim do jogo, como um sinal que Kasparov estava “farto de brincar com seu adversário” (p. 19).

Para a máquina que o enfrentava, entretanto, o gesto nada significou. Foi ao longo dos seis dias de partidas na qual, pela primeira vez, uma máquina derrotaria um humano numa partida de xadrez. Como se deu o feito? Para além de sua capacidade de processamento, os engenheiros da IBM, fabricante do *Deep Blue*, decidiram conceber a máquina “para que parecesse mais inseguro do que era na realidade” (Fry, 2019, p. 20). Em resumo, os programadores inseriram na equação do *Deep Blue* um momento de espera de muitos minutos para tomada de decisão da próxima jogada. O intuito era induzir Kasparov a acreditar que a máquina tinha alguma dificuldade em calcular seus passos no jogo, mesmo que o computador já tivesse todos os cálculos necessários e sua estratégia prontos. O golpe final do *Deep Blue* foi quando ele passou a perceber o que o adversário estava a planejar, passando assim a antecipar-se às jogadas de Kasparov, especialmente as jogadas que se tratavam de armadilhas (Fry, 2019, p. 20).

Vinte anos depois da vitória do *Deep Blue*, uma outra vitória de uma máquina passou, curiosamente, despercebida e silenciosamente pelos olhos do público. Contudo, com efeitos para a evolução dos algoritmos. Em 2017, o *AlphaZero*, um programa de inteligência artificial desenvolvido pelo Google *DeepMind*, derrotou o *Stockfish*, na altura o mais potente programa de xadrez do mundo. Um ano depois, foi repetido o embate e novamente com vitória do *AlphaZero*. O facto de uma máquina vencer outra máquina não causou grande repercussão para além do mundo da computação e da tecnologia. O que foi ignorado naqueles anos pelo público foi o tamanho da evolução da máquina algorítmica do vencedor. Concebido como uma inteligência artificial, o *AlphaZero* diferenciava-se das outras máquinas no facto de que os programas anteriores “baseavam-se em jogadas concebidas, executadas e armazenadas por humanos” (Huttenlocher *et al.*, 2021, p. 13). Ou seja, os programas anteriores dependiam da experiência, do conhecimento e das estratégias desenvolvidas por humanos, enquanto o *AlphaZero* “não tinha jogadas, combinações ou estratégias pré-programadas”, ele era treinado para desenvolver seu próprio estilo de jogo. “Os seus criadores forneceram-lhe as regras do xadrez e deram-lhe instruções para que desenvolvesse uma estratégia que maximizasse a proporção de vitórias sobre derrotas”. Dessa forma, o *AlphaZero* desenvolveu táticas “originais e heterodoxas”. Ele sacrificava peças que um

jogador humano consideraria vitais ou executava jogadas que nenhum humano o ensinara a considerar. Algumas delas nenhum humano sequer imaginara. (Huttenlocher *et al.*, 2021, p. 14).

Mas o que é uma inteligência artificial, e qual a diferença desta em comparação com os outros tipos de algoritmos? O termo *inteligência artificial* foi criado em 1956 durante uma cimeira nos Estados Unidos. Nela, o matemático John McCarthy organizou um *workshop* para averiguar como as “máquinas poderiam imitar os humanos” (Fiolhais, 2023, p. 83). O tema da inteligência artificial, no entanto, não se iniciou no encontro. Cerca de seis anos antes, o matemático inglês Alan Turing lançou a célebre pergunta que daria início à corrida rumo à IA: “existirão computadores digitais que funcionem bem neste jogo de imitação?”. A ideia do que significaria a inteligência de uma máquina, para Turing, baseava-se na sua capacidade de dar “respostas indistinguíveis das de um ser humano” (Fiolhais, 2023, p. 82).

Como já apontado neste capítulo, um algoritmo é uma série de instruções lógicas que determinam como uma máquina deve realizar uma tarefa. No caso da inteligência artificial, sua operação realiza-se diferentemente de outros tipos de algoritmos. Geralmente, um algoritmo atua através de uma abordagem chamada de *algoritmo baseado em regras* – quando o usuário cria instruções para determinar uma lógica para os passos que o algoritmo deve seguir. No caso da IA, trata-se de um *algoritmo de aprendizagem automática*³⁶: a inserção de dados e um objetivo é suficiente para este tipo de algoritmo trabalhar para encontrar a melhor resposta.

O mecanismo de uma *machine learning* funciona, geralmente, através de exemplos, também conhecidos como “aprendizagem induzida”³⁷. Para Bratko *et al.* (2009), os exemplos de aprendizado podem vir da natureza, de experimentos, observações, base de dados, etc.³⁸ (p. 463). Eles podem, enfim, vir de qualquer usuário interessado em preparar um cenário de exemplos para induzir a IA a cumprir um objetivo. “A situação é semelhante ao ensino para humanos, onde bons exemplos de aprendizado projetados pelo professor são especialmente valiosos³⁹” (Bratko *et al.*, 2009, p. 463). Carlos Fiolhais (2023) resumiu seu funcionamento da seguinte forma:

³⁶ O termo *Machine learning* é utilizado em inglês. Seu equivalente em português é *Aprendizagem Automática*.

³⁷ *Inductive learning*, em inglês.

³⁸ No original: “*Examples for learning may come from nature, experiments, observations, existing databases, etc.*” (Bratko *et al.*, 2009, p. 463).

³⁹ No original: “*The situation is similar to teaching humans where good learning examples designed by the teacher are especially valuable.*” (Bratko *et al.*, 2009, p. 463).

Quando se fala em algoritmos temos a ideia mecanicista de algoritmo: existe uma entrada, um processamento e uma saída. Mas a aprendizagem automática da IA quer dizer o seguinte: o software incorpora os dados, o que significa que [a IA] não é um programa rígido, as ligações entre as unidades das redes neuronais vão-se modificando de acordo com modelos probabilísticos. Dizemos que o sistema aprende e a aprendizagem pode ser supervisionada, não supervisionada ou reforçada. É preciso na machine learning um treino, uma aprendizagem inicial. [...] As mesmas entradas poderão dar saídas diferentes, se o sistema tiver aprendido. (p. 86)

Como exemplo do processo de aprendizado de uma IA, Bratko *et al.* (2009) desenvolveram um enredo simples e utilizaram uma tabela (Tabela 1) para demonstrar a sua operação de aprendizado. A situação descreveu um cenário onde três pessoas – Sra. Brown, Sr. Grey e Srta. White – buscam crédito para algum investimento. As três pessoas são descritas de três formas: se elas pagam suas contas regularmente; se são ricas; e qual a cor de seus cabelos. Na tabela consta também se o crédito foi ou não aprovado.

Tabela 1⁴⁰.

| Nome | Paga regularmente | Rico | Cor do cabelo | Crédito aprovado |
|-------------|-------------------|------|---------------|------------------|
| Sra. Brown | Não | Sim | Loiro | Sim |
| Sr. Grey | Não | Não | Grisalho | Não |
| Srta. White | Sim | Não | Loiro | Sim |

A primeira indução que pode ser compreendida pela *machine learning* é a partir da cor dos cabelos: as pessoas loiras tiveram seus pedidos de créditos aceitos. No entanto, a única pessoa com condições de arcar com os pagamentos dos créditos é a Sra. Brown – mesmo que não esteja explicitado o quão rica ela é. Há então um novo dado para a IA: já que os critérios de aprovação de crédito da IA através da “cor do cabelo” parecem insuficientes, duas pessoas com cabelos loiros tiveram seus créditos aprovados, mas apenas uma delas tem dinheiro para arcar com o empréstimo. Então, porquê as duas pessoas loiras que tiveram o crédito aprovado se apenas uma delas tem o dinheiro para pagar o empréstimo?

O terceiro critério ajuda, então, a aprovação de crédito: se os aplicantes têm histórico favorável para o pagamento dos créditos. Assim, a *machine learning*, com o acréscimo de todos os dados, pode compreender que “cor dos cabelos” não basta, e entender que se deve favorecer os clientes que têm histórico de cumprir com os pagamentos ou que têm alguma

⁴⁰ Tabela replicada na íntegra, com tradução livre. (Bratko et al., 2009, p. 464).

fonte de renda segura. E são estes os critérios, que combinados, ensinam a IA a “pensar” como determinar quem deve ou não ter seus créditos aprovados, caso solicitado no futuro.

Na configuração do maquinário de uma IA, os dados e os argumentos, como aqueles utilizados no exemplo anterior, são produzidos por equações matemáticas (algoritmos), e o conjunto destes determina a decisão a ser tomada pela máquina para atingir o objetivo no qual foi pedido. Esta lógica funciona tanto para as demandas mais simples, quanto para as mais complexas, como o auxílio na descoberta de uma cura para uma grave doença.

Por se tratar de uma inteligência que imita (ou busca imitar) a inteligência humana, e que necessita da inserção dos dados e objetivos de um humano, o debate acerca da IA acirrou-se desde a popularização do *ChatGPT*. Desenvolvido pela empresa de tecnologia norte-americana *OpenAI*, o programa é uma inteligência artificial que utiliza técnicas de *machine learning* para processar e gerar texto em resposta a consultas e interações dos usuários. Ele compreende e cria textos numa imensa variedade de tópicos graças ao seu mecanismo de *deep learning*, que são redes neurais artificiais, cujo objetivo é aprender e realizar tarefas complexas de maneira a imitar o cérebro humano.

O uso da palavra “profundo” (*deep*, em inglês) refere-se à profundidade das “redes neurais”, o que potencializa a capacidade da IA em trabalhar com grandes quantidades de dados, em velocidade muito alta. Assim, e de acordo com Fiolhais (2023), as métricas de um sistema como o do *ChatGPT* consegue ultrapassar a capacidade humana na capacidade de processar texto. (p. 87). É também por conta do seu mecanismo de *deep learning* que o *ChatGPT* aparenta processar linguagem de forma natural, o que pode criar *a ilusão de semelhança com a comunicação humana*.

Se a IA busca imitar a inteligência humana, haverá o momento em que ela deixará de ter no homem sua única referência? Por conta desta pergunta, a IA é um tema que desperta muita sensibilidade e curiosidade. A literatura sobre o tema não é unânime. Por um lado, há autores, como Nick Bostrom (2023, p. 82), que acreditam que a IA irá revolucionar a vida humana espírita, criativa e filosoficamente. Segundo o autor, após a inteligência artificial avançar ao ponto de transformar-se numa superinteligência, ela conseguirá realizar “a eliminação do envelhecimento, da doença e da pobreza, viagem pelo espaço, a duração indefinida do tempo de vida”⁴¹ (Bostrom, 2023, p. 82). Ela poderá, inclusive, alcançar as

⁴¹ No original: “*Élimination du vieillissement, de la maladie et de la pauvreté, voyage dans l’espace, durée de vie indéfinie*” (Bostrom, 2023, p. 82).

possibilidades mais radicais, como “descarregar as nossas consciências em computadores”, para depois melhorá-las e expandi-las, de várias maneiras⁴² (Bostrom, 2023, p. 82).

Já Sasha Luccioni (2023) descartou grandes profecias, especialmente as catastróficas: para ela, o maior perigo – ao menos momentaneamente – da IA está na relação com o meio ambiente. Segundo Luccioni (2023), apenas para treinar uma IA, utiliza-se a mesma quantidade de energia que 30 casas num ano inteiro. Ou então, para criar uma piada com ajuda da inteligência artificial, pode-se liberar 25 toneladas de dióxido de carbono, o mesmo que conduzir um carro cinco vezes para dar a volta à Terra. Isso ocorre porque, mesmo que a máquina seja abstrata, ela ainda precisa de uma máquina material, como equipamentos de servidores e supercomputadores que exigem enorme quantidade de energia para seu funcionamento (Luccioni, 2023).

Para a dissertação, o estudo da inteligência artificial é relevante para perceber se, até o momento de conclusão desta investigação, as consequências do avanço da inteligência para os atores resumem-se apenas ao campo dos direitos autorais, como tem sido baseado o debate até então.

2.6. IA e os atores

Em 13 de julho de 2023, a comunicação social de todo o mundo noticiou o início da greve dos atores de Hollywood. Segundo informação do jornal Público (Nogueira, & Duarte, 2023), o comitê de negociação do Sindicato dos Atores da América, os *Screen Actors Guild e Federation of Television and Radio Artists* (SAG-AFTRA) – que, ao todo, representa 160 mil atores, atrizes, apresentadores, locutores e outros profissionais da indústria – tinha recomendado unanimemente a greve, cuja convocação já havia sido autorizada por 98% dos membros (2023a).

Dentre as reivindicações da categoria diante da *Alliance of Motion Picture and Television Producers* (AMPTP) – representante dos estúdios, produtoras e das empresas de *streaming* – constavam cláusulas referentes à maior transparência em relação aos valores pagos pelos direitos conexos pelas plataformas de *streaming*, aumento de salários, melhores condições de trabalho e, por fim, maior proteção da imagem digital dos atores. A greve foi encerrada em novembro de 2023 (Lusa, 2023b), com as exigências sobre direitos conexos, aumento de salários e melhores condições de trabalho atendidas pela AMPTP.

⁴² No original: “Des possibilités plus radicales deviennent également réalistes dans un tel scénario, comme le téléchargement de nos esprits dans des ordinateurs, puis leur amélioration et leur expansion de diverses manières. On peut également imaginer des simulations entièrement réalistes” (Bostrom, 2023, p. 82).

Sobre a proteção da imagem digital dos atores, o acordo foi assinado com muitas desconfianças por parte dos membros do SAG-AFTRA. “O acordo alcançado entre o sindicato dos atores SAG-Aftra e a aliança dos estúdios de Hollywood, AMPTP, pode ter acabado com a greve que durava há 118 dias, mas não resolveu a discórdia sobre o uso de Inteligência Artificial (IA) nas produções”, noticiou o mesmo Público (2023b). De acordo com o texto, os atores não se sentiram protegidos sobre o tema, e muitos denunciaram que haveria brechas no acordo. Para o ator Chris Marrone, por exemplo, o contrato da SAG devia especificar a palavra *atores* para seres humanos, assim como a atriz Katja Herbers defendeu a iniciativa por oposição a “actores sintéticos”.

Alguns já se anteciparam: no dia 20 de setembro de 2023, ainda durante a greve, o ator indiano Anil Kapoor conseguiu ganhar, no Supremo Tribunal de Nova Deli, “um processo que lhe garante a protecção do seu nome, da sua imagem, da sua voz e de 'outros atributos da sua personalidade'” (Público, 2023a). Reconhecido por seu trabalho no filme *Quem Quer ser um Bilionário*, de 2008, ele argumentou, de acordo com o jornal, que sua intenção era proteger os seus “direitos de personalidade e impedir qualquer uso indevido deles para efeitos comerciais, particularmente no cenário actual de transformações tecnológicas aceleradas”. O texto apontou ainda que “a decisão tomada pelo Supremo Tribunal de Nova Deli protege os direitos do ator em todo o mundo e em todos os formatos, sejam eles televisão, cinema ou qualquer outro meio”. (Público, 2023a)

Utilizar a imagem e a voz de um ator já falecido, no entanto, não pode ser considerado uma novidade. Em outro texto, o jornal Público (Cardoso, 2016) relatou o caso no qual a produtora *Lucasfilm* e o estúdio *Disney* desenvolveram a série *Rogue One: Uma história Star Wars* com a presença de um ator já falecido na altura. O ator Peter Cushing trabalhou no primeiro filme da saga *Star Wars – A New Hope*, de 1977 – como a personagem Governador Tarkin. “Quarenta anos depois, Cushing é o ator que 'faz' pela primeira vez um papel secundário de peso num filme que não rodou e que nasce depois da sua morte. Tudo graças a uma combinação de acção real e CGI (imagens geradas por computador, efeitos digitais)”, noticiou o jornal, que também apontou inúmeros casos de uso de tecnologia digital para rejuvenescer atores, por exemplo (Cardoso, 2016). O trabalho da equipa responsável por “reviver” Cushing foi bastante elogiado por muitos espectadores, mas despertou imensos debates legais; assim como a decisão de Anil Kapoor acompanhou a argumentação sobre as capacidades de uso da IA pela indústria do cinema e entretenimento (Cardoso, 2016).

O tema dos direitos autorais e da inteligência artificial é ainda “penoso”, como definiu Patrícia Akester (2023). A investigadora apontou duas questões no que se refere à produção

de conteúdos pelo IA e ao direito de autor: 1) as possibilidades de protecção jusautoral dos conteúdos, ou seja, se o que é produzido pela IA deve ser enquadrado dentro dos conceitos de “obra”, “autor” e “originalidade”; e 2) a possibilidade de violação de direito de autor, quando uma inteligência artificial produzir um conteúdo em que pode haver uma ilegalidade – por exemplo, réplica, alteração ou adaptação de dados que estão inclusos em leis de protecção autoral. Ambas as questões são uma novidade para os tribunais que acolhem este tipo de causa, como a autora demonstrou no mesmo texto ao especificar as diferenças de jurisprudência entre os tribunais da União Europeia, dos Estados Unidos, do Reino Unido e da Índia.

Sobre a primeira questão, Akester (2023) argumentou que “o grande desafio reside, para os formuladores de políticas públicas, em decidir qual o nível de envolvimento humano que deve ser requerido para a concessão, em tal cenário, de protecção jusautoral”, já que uma IA não cria nada sem os comandos de um usuário; e em relação à segunda questão, ela defendeu que, se confirmada a utilização de conteúdos “tutelados pelo direito de autor” por uma IA num determinado processo de produção criativa com fins comerciais, caberá a decisão de violação do direito de autor. (p. 58). Defendeu a autora:

Sabemos que o direito de autor tem capacidade para se adaptar a esta nova revolução tecnológica, tal como se ajustou a outros desafios, como os consubstanciados pelo aparecimento das tecnologias fotográfica, cinematográfica, fonográfica e digital. Crucial é não esquecer que o âmago do direito de autor reside na protecção da expressão original emanada do espírito humano. (Akester, 2023, p. 59)

No caso da utilização da imagem e da voz do ator britânico Peter Cushing, Joyce Broughton, gestora do legado profissional de Cushing, assinou um acordo confidencial com as produtoras *Disney* e a *Lucasfilm* que supostamente garantiu a autorização para uso do “trabalho” do ator. A discussão sobre os direitos legais de autor coexiste com o debate sobre a capacidade da inteligência artificial em criar e fazer arte, como questionou Martin Legros (2023). “Diante das capacidades surpreendentes do *Chat GPT*, *Midjourney* (que gera imagens a partir de textos), *Bing* e outras IAs prontas para discursar como Bossuet ou pintar como Miguel Ângelo”, a pergunta a se fazer passou a ser se uma máquina deve receber ou não os direitos de autor⁴³ (Legros, 2023, p. 69).

⁴³ No original: “*Face aux étonnantes capacités des ChatGPT, Midjourney (qui génère des images à partir de textes), Bing et autres IA prêtes à discourir comme Bossuet ou à peindre comme Michel-Angel, se posent des questions de copyright – qui est l’auteur? –, de droits à accorder ou non à des machines*” (Legros, 2023, p. 69).

O questionamento de Legros (2023) se faz pelo facto de que as IAs necessitam obrigatoriamente dos dados gerados por tudo que foi produzido pela humanidade e que foram acrescentados à infosfera. Ou seja, para uma inteligência artificial de produção de imagens, como por exemplo o *Midjourney*, criar algo semelhante a uma pintura de Monet, ele precisa de ter acesso à imensa quantidade de imagens de suas pinturas. Sem a obra do pintor francês, o *software* não tem a capacidade de criar algo semelhante sozinho, pois como já mencionado, trata-se de um programa de imitação. Como apontou Daniel Innerarity (2023), “a ‘criação artificial’ é feita através da análise do material histórico disponível, extraindo padrões de obras passadas que podem ser recombinadas para produzir mais” (p. 17).

Luciano Floridi (1999) utilizou uma anedota de Pablo Picasso para pensar sobre a capacidade de uma IA equiparar-se ao homem em termos de inteligência se, porventura, a nova máquina for capaz de criar sem os comandos de um ser humano. Quando questionado por fascistas se ele pintou a célebre *Guernica*, Picasso terá respondido: “não, vocês a pintaram”. O autor, então, perguntou-se: “seria um computador capaz de entender um diálogo similar?⁴⁴” (p. 139). Em outro livro, Floridi (2014) argumentou que “somos bons em tarefas inteligentes porque também estamos emocionalmente envolvidos com elas, pelo que a verdadeira IA só será possível se for factível desenvolver alguma *inteligência emocional*” (p. 156). Foi a mesma consideração de Carlos Fiolhais (2023): inteligência como capacidade de interagir com o mundo, de modelar o mundo e raciocinar sobre ele; a inteligência como habilidade de aprender e adaptar-se (pp. 82-83).

Portanto, segundo Floridi (2014), é a capacidade de agir (agência) da IA que deve levantar questões éticas, sociais e filosóficas sobre responsabilidade e controlo na sociedade; e não sua capacidade criativa e intelectual. Para ele, a IA possui a capacidade de mudar o mundo a depender de como a sociedade vai relacionar-se com ela. No entanto, já há artistas que trabalham com a inteligência artificial na composição de suas obras como uma ferramenta, da mesma forma como ocorreu com a fotografia:

A interacção entre a arte e a tecnologia existia quando os pintores utilizavam a fotografia como estudo preliminar da figura ou da paisagem, da qual retiravam livremente a inspiração para os seus quadros. [...] Os artistas que trabalham com IA não pensam que um programa produzirá obras de arte, mas que a interacção com a máquina os libertará de certas tarefas pouco criativas e abrirá novas possibilidades (Innerarity, 2023, p. 22).

⁴⁴ No original: “One day, some fascists went to see Picasso. Referring to *Guernica*, they asked him, “Did you do it?”; he replied, “No, you did”. Apparently, the reply was good enough to save Picasso any further trouble. Would a computer be able to understand a similar dialogue?” (Floridi, 1999, p. 139).

Um exemplo de artista que utiliza a IA como ferramenta de criação é o artista visual Refik Anadol. Para uma exibição no *The Museum of Modern Art – MoMA*, intitulada *Unsupervised* (2022), Anadol coletou uma imensa quantidade de dados dos arquivos do MoMA e, com a ajuda de uma inteligência artificial, desenvolveu uma imagem em tempo real da análise de todas essas informações, como um tipo de mapa em 3D, para sugerir o que “sonharia uma máquina após ver a coleção do MoMA”.

A possibilidade no campo das artes – ao menos, até o momento de conclusão desta investigação – é a de que a IA caminhe para ser uma ferramenta para criação artística, para depois, a depender do processo de evolução e uso da tecnologia, tornar-se ela mesma uma vertente artística, como ocorreu com a fotografia. Innerarity (2023) comparou o debate entre IA, inteligência humana e criação com o debate no passado entre a fotografia e a pintura, citando inclusive Charles Baudelaire, que afirmou em livro *Salon de 1859*, que a nova tecnologia era “uma tentativa de replicar a natureza e suplantar a arte”, e “um refúgio para todos os pintores falhados” (p. 24).

A ideia de que a IA possa ser apenas uma ferramenta para artistas, no entanto, pode deparar-se com um problema apontado por Vilém Flusser (2022) ainda na década de 1980: uma inversão na relação homem-instrumento. Aquando do seu processo de inversão, o filósofo indicou os *instrumentos como simulações do corpo humano*. Num primeiro momento histórico da humanidade, “os instrumentos são simulações do corpo humano, e neste sentido prolongamento do corpo humano”, onde a simulação é “imitação que exagera um determinado aspecto do original e despreza as demais”. O exemplo que Flusser (2022) escolheu foi do martelo como uma “simulação do punho”: pela necessidade de melhorar as capacidades do punho humano, o homem criou o martelo para “exagerar” o aspeto da “perfuração”. Isso não significa que o martelo seja melhor ou mais complexo que o punho; significa apenas que para uma determinada função, o instrumento como simulação é mais eficiente que o homem. Em essência, ao longo do primeiro movimento, *o humano seguiu como sujeito e o instrumento seguiu como objeto*. (Flusser, 2022, p. 213)

Já o segundo momento histórico da humanidade, segundo o autor, foi a revolução do humanismo (ou, renascimento) e que resultou no industrialismo. Nesse percurso, o homem passou a manipular a natureza a ponto de aumentar a complexidade dos instrumentos para além de uma função simulante. Através da reconfiguração da noção de teoria, que “passa de contemplação de modelos eternos para manipulação de modelos invalidáveis”, a ciência passou a operar com a teoria e a prática concomitantemente (Flusser, 2022, p. 213). Flusser (2022) ilustrou essa revolução ao citar a diferença de um tear manual e um tear mecânico:

“uma análise fenomenológica do tear manual revelará, como seu *eidos*, dedos humanos que tecem. Uma análise fenomenológica do tear mecânico revelará, além disto, uma determinada teoria da física do século XVIII” (p. 213). Por outras palavras, se um tear manual simulou um dedo, um tear mecânico extrapolou a função do dedo, a produzir em escala maior e mais rápida que qualquer dedo poderia, além de criar produtos que o dedo jamais conseguiria. Enfim, a ciência aplicada ao instrumento expandiu as possibilidades de função e utilidade de um instrumento.

Ao avançar para o terceiro acontecimento – “a automação ou a cibernética” – Flusser (2022) indicou que “os novos instrumentos parecem simular cérebros humanos (órgãos), mas simulam efetivamente decisões humanas (agentes)”. Esse novo tipo de instrumento continua sendo simulante, ou seja, muito menos complexo do que o original simulado. Mas é simulante também no sentido de ser muito mais eficiente no exagero, “na capacidade decisiva”. Como se fosse uma resposta à possibilidade da descorporização, o autor, enfim, concluiu: “*Ao ter sido simulado desta forma como agente, parece que se inicia uma nova fase da história, uma fase na qual o humano passa a ser eliminado dessa mesma história como agente*”. (Flusser, 2022, pp. 214-215).

Se os humanos eram cercados de instrumentos, agora são os instrumentos que são cercados de humanos – algo similar com que Berardi (2019) propôs, no entanto, ao pensar a relação dos homens “rodeados e penetrados por máquinas internas”. Ainda de acordo com Flusser (2022), “em nada adianta querer minimizar a revolução [humano-instrumento] com a afirmativa que os novos instrumentos são resultados da manipulação humana e continuam dependentes da programação humana, e, neste sentido, continuam objetos humanos” (p. 215). Por isso, o autor argumentou que tal ideia ignorou o fenômeno da “autonomia”:

Autonomia é aquele salto pelo qual uma estrutura que se originou de outra passa a explicitar regras apenas implícitas na primeira. Quando o salto se der, a nova estrutura passa a ser independente da antiga, e deixa de ser explicada por ela. [...] Embora, portanto, o humano possa ser explicado geneticamente como primata, a explicação não é satisfatória e deve ser substituída por outra. Com efeito, sabemos que dada a autonomia do homem em relação aos primatas, este pode, por feedback, programar, por exemplo, chimpanzés enjaulados e fazer com que fumem charutos e andem de bicicleta (Flusser, 2022, p. 215).

Por tudo isso, ele apontou que pelo mesmo fenômeno de autonomia exemplificado entre homens-primatas, é possível prever uma “crescente inversão do fluxo de programação entre homem e instrumento”. Ou seja, o instrumento passou a automatizar-se, a adquirir autonomia perante ao homem, pois a humanidade, agora, já é programada parcialmente pelos

instrumentos, e o seu comportamento já demonstra um caráter caracteristicamente instrumental e funcional (Flusser, 2022, p. 215). Assim como investigado no tópico dedicado à subjetividade maquínica. O próprio capitalismo pode ser considerado um exemplo: *uma ferramenta (o capital) criada pelo humano que automatizou-se e inverteu a relação humano-instrumento para instrumento-humano*.

As máquinas criadas ao longo da história do capitalismo exerceram o mesmo poder de relação com o homem, e não seria diferente com a maquinaria abstrata e algorítmica, geradora da IA. Portanto, “dizer que os instrumentos cibernéticos continuam a ser programados por humanos, é afirmar, já agora, que os instrumentos se reprogramam por retroalimentação, usando para tal os humanos” (Flusser, 2022, p. 215). Por outras palavras, argumenta-se que a IA é dependente do homem para obtenção de dados e objetivos para se cumprir, quando na verdade, é o humano que já fornece automaticamente os dados e os objetivos ao instrumento (algoritmos e IA), tamanha sua dependência da infosfera.

Foi este o dilema sugerido por Floridi (2014) ao focar sua linha de pensamento da capacidade de agir da IA – sua nova agência – ao invés de debater se a inteligência equiparar-se-á com a humana. Para além do debate acerca da capacidade da IA em criar arte, o problema para a dissertação, passa a ser então, como se dará a relação homem-IA, nos moldes propostos por Flusser (2022): instrumento-homem; e por Berardi (2020): conjunção e conexão. É dizer, em que medida a IA conduz à descorporização não mais parcial, mas total.

2.7. Descorporização total

Logo no primeiro minuto do documentário *Listen to me Marlon*⁴⁵ (Riley, 2015), o ator Marlon Brando começou a gravação a dizer: “Deixe-me contar-te algo que fiz; digitalizaram a minha cabeça”. De seguida, ele relatou como utilizaram um *laser* para capturar seus sorrisos e a sua cara triste. No minuto 1’25”, Brando sacramentou: “os atores não vão ser reais. Eles estarão dentro de um computador. [...] Talvez esse seja nosso último momento”⁴⁶ (Riley, 2015). A sentença de Brando ilustra a primeira proposta de descorporização total do ator, pois como está explícito no nome, ela se faz na ausência total e literal do corpo do ator. Ela é, portanto, uma forma mais aguda e radical do fenómeno da desencarnação.

Há dois modos de realizar tal descorporização, e sua hipótese tornar-se-á possível apenas pelo avanço da máquina algorítmica da inteligência artificial acoplada ao poder acumulativo do capital representado, nesse caso, pelas figuras das empresas de tecnologia e

⁴⁵ A Verdade sobre Marlon Brando, em Portugal.

⁴⁶ Tradução livre direta do filme.

internet, os *media*, os estúdios de cinema, televisão e *streaming* — a chamada indústria do audiovisual.

Antes de avançar para a descoporação total, faz-se necessário esclarecer que esta dissertação propõe uma hipótese explicativa que apenas poderá ser confirmada futuramente, conforme a evolução tecnológica e a utilização inteligência artificial a curto, médio e longo prazo. Além disso, o desenvolvimento e o uso da tecnologia dependem ainda das novas regulamentações a serem feitas pelos Estados-nações. Como exemplo, no dia 13 de março de 2024, a União Europeia aprovou a versão final da Lei para a Inteligência Artificial (*AI Act*, em inglês). Como noticiou o jornal Público (Pequenino, 2024), “o âmbito da lei é vasto, cobrindo desde programas que filtram *emails* indesejados (*spam*), a sistemas utilizados no diagnóstico de doenças ou na gestão das redes energéticas”. A lei abrange ainda “plataformas como o *ChatGPT*, que utilizam modelos treinados com enormes quantidades de dados recolhidos automaticamente da Internet para replicar actividades humanas, como produzir texto, código informático ou ilustrações”. Por fim, tampouco é possível aferir as futuras circunstâncias do próprio capitalismo em decorrência das imensas mudanças políticas que o mundo está a atravessar ao longo do primeiro terço do século XXI (Pequenino, 2024). Logo, a hipótese de descoporação total ainda deve ser testada.

De todos modos, é possível vislumbrar desde já algumas possibilidades. A primeira forma de descoporação total do ator parte do pressuposto de que a indústria do audiovisual consiga adquirir, no futuro, capacidade tecnológica suficiente para *desenvolver seus próprios atores digitalmente*. Algo similar com o que foi proposto pelo filme *The Congress*⁴⁷ (Folman, 2013), no entanto, sem precisar de uma máquina externa para digitalizar o corpo da atriz — como será explicado de seguida — *nem de contratar um ator-humano: pode-se entregar o “papel” a um ator-digital*. Para isso, é suficiente a produção desenvolver a imagem do corpo e da voz, além dos gestos e pormenores como línguas e sotaques, a eliminar a necessidade dum ator-humano para a geração de um ator-digital, temor de muitos profissionais do meio, como demonstrado no tópico anterior. Cria-se assim *a não-necessidade de atores-humanos*. Para isso, é suficiente um projeto audiovisual criar um tipo de *avatar* de dados armazenados na infosfera sem necessidade de que ele seja réplica de atores, mas réplica de infinitas partes de muitos seres humanos, como um Frankenstein digital. Reutilizar o rosto e a voz de um ator já falecido exige um imenso trabalho burocrático em relação a direitos de imagem e de

⁴⁷ O Congresso, em Portugal.

autoria, como explicado por Patrícia Akester (2023) – além de implicações éticas sobre o uso das características de alguém ainda vivo ou que já morreu.

A hipótese, portanto, aponta para outro caminho: criar um ator-digital sem nenhuma referência a um ator que existe ou que já existiu. Através de uma inteligência artificial avançada, um tipo de “ator-*AlphaZero*” com bilhões de dados pode ser criado sem a necessidade de imitar ou reaproveitar a imagem de um ator-humano (vivo ou morto). Além disso, os custos de utilizar um ator-digital podem ser muito menores, pois a produção não precisaria de arcar com seu cachê, nem com custos de alimentação e deslocação, nem direitos de imagem para o presente nem para depois de seu falecimento. O ator-digital pode permanecer sempre jovem, ou envelhecer e depois rejuvenescer. Pode ter suas características alteradas, como língua e sotaque: num filme é inglês, noutra é francês. Se preferir, a produção pode dedicar-se para desenvolver apenas os gestos do rosto, já que o rosto e as expressões que nele constam são fundamentais para a transmissão de uma emoção, como afirmou Paulo Filipe Monteiro, ao citar Claude Lévi-Strauss:

As funções naturais, diz Lévi-Strauss, “pertencem ao corpo: respiração, circulação, assimilação, geração – e sobre ela temos pouco controlo. A cara, por outro lado, é o lugar das funções ‘socializadas’, ou talvez devesse dizer, ‘socializantes’: primeiro a linguagem, articulada pela boca; depois esse outro sistema de signos que constitui a expressão de sentimentos, de origem natural, sem dúvida, mas que cada cultura remodelou numa dimensão e estilo diferentes. É por causa da cara e através dela que o homem comunica com o homem”. (Monteiro, 2010, p. 22)

Através da máquina abstrata, actualmente nem se faz necessário criar um rosto a partir de outros reais. Já existem *sites* gratuitos que utilizam algoritmos para gerar faces que nunca existiram, como o *This person does not exist* (Lopukha, 2021); além de *softwares* capazes de determinar e interpretar emoções faciais. Conforme investigado por Crary (2023), “este escrutínio computacional do rosto também consegue interpretar microexpressões, como tremores involuntários na atividade motora que possam, por exemplo, esconder uma emoção que se manifesta ou simular uma emoção que não sentimos. Trata-se de leitores que detectam as expressões faciais assimétricas, como traços ligeiros de esgares ou sorrisos forçados” (p. 130). Como no processo de abstração do capital, basta signos e dados para criar um ator-digital suficientemente credível para a realização dos projectos. *Com a utilização de algoritmos mais sofisticados de previsão de sucessos de bilheteira, pode-se determinar uma probabilidade de sucesso de um ator-digital, ou criá-lo a modo do gosto do público.*

A segunda forma de descorporização total do ator é ainda mais radical: é a possibilidade de não se desenvolver atores-digitais, mas sim personagens criados diretamente a partir de dados. Se um projeto deseja realizar um filme sobre o clássico grego Medeia, por exemplo, a produção pode desenvolver sua personagem Medeia sem a necessidade de uma atriz-digital: cria-se, portanto, Medeia. Com a quantidade de informações na infosfera sobre a cultura da Grécia antiga – sua mitologia, investigações acadêmicas sobre o período e sobre as peças clássicas, além de textos filosóficos, etc. É dizer, um programador (ou uma equipa de programadores) pode criar um *avatar-personagem* de Medeia, ou melhor, uma *sombra digital* extraída da infosfera. Seriam os programadores a realizarem o trabalho que um ator pode realizar: pesquisar sobre o personagem, buscar informações relacionadas a seu contexto histórico, estudar as possibilidades de emoção e gestos em momentos específicos da interpretação, etc., sempre com comandos e equações sofisticados, como demonstrado na Tabela 1 do Tópico 2.5.

A intenção seria a de criar um humano-digital, *uma simulação perfeita e credível do corpo, dos gestos e da inteligência de um humano*. Tanto para o ator-digital, quanto para o personagem-digital, pode-se desenvolver uma série de equações para induzir uma *machine learning* a desenvolver um avatar bom o suficiente para atender a demanda de um projeto específico. Se o filme utilizar-se-á de um ator-digital ou de um personagem-digital, seria uma escolha da produção. Porém, diferentemente do que sugeriu Brando (Riley, 2015) e o filme *The Congress* (Folman, 2013), *não serão necessárias máquinas externas como um laser ou um scanner: a máquina capaz de criar tal feito é digital e abstrata*.

Conforme analisado no tópico dedicado à descorporização parcial – no qual a fórmula A-O-A' transformou-se em A-A' –, a dissertação utilizará da mesma estratégia para perceber o fenómeno completo. Ao transpor a mesma equação para a descorporização total do ator, A torna-se AD (para ator-digital) ou PD (para personagem-digital). No entanto, *sem o ator, não há sua arte (O), mas também não haverá nem A nem A', pois AD e PD os substituem*. Ademais, AD e PD não têm acréscimo de lucro para si mesmos, apenas para a produção, pois a justificativa para seu desenvolvimento é, *a priori*, retorno financeiro. Portanto, a fórmula transformar-se-á radicalmente:

$$AD \text{ — } D' \text{ ou } PD \text{ — } D'$$

Sendo D' dinheiro acrescido, e apenas isso. Por outras palavras, a exclusão do ator do processo de criação de um produto de audiovisual serve apenas para gerar dinheiro acrescido.

Na equação, o ator não se faz necessário, mas o ser humano sim: *é ele na infosfera quem abastece com dados a IA geradora do ator-digital ou do personagem-digital que contribuirá com a produção dos lucros necessários para os estúdios*. Assim, rompe-se por completo o elo que Marie-José Mondzain (2015) determinou como a “ligação imaginária” que o corpo do ator opera entre um cineasta e um espectador:

De ambos os lados de um ecrã, estão dois corpos invisíveis um para o outro: o corpo do cineasta e o do espectador. Entre eles, o corpo do actor vai operar uma ligação imaginária, em que o corpo real do actor torna visível o desejo do realizador e desdobra a autoridade invisível do seu desejo de fazer ver o que nele excede (Marie-José Mondzain, 2015, p. 356).

A escolha da produção por um ator-digital ou personagem-digital dependerá do que for mais vantajoso em termos de retorno financeiro: por exemplo, um ator-digital pode ser vantajoso em termos de *marketing*, como uma *Marilyn Monroe-digital*. Assim, pode-se gerar certa quantidade de lucro também para além do produto final. O trabalho de artes cénicas, neste cenário, será dos programadores, que através da linguagem matemática desenvolveriam algoritmos aperfeiçoados para a tarefa de criação de um avatar: os programadores tornar-se-iam os artistas.

Pode-se pensar também na componente da receptividade do público em relação às obras sem atores, e sua capacidade de empatia com eles. Se um usuário consegue dialogar com o *ChatGPT* como se a IA fosse um ser humano, talvez exista a possibilidade do público aceitar um ator-digital ou um personagem-digital. Isso pode ocorrer por conta do processo de dessensibilização apontado por Berardi (2020), quando um indivíduo trabalha com um algoritmo como se fosse a mesma relação ser consciente com ser consciente: *quando o símbolo existe sem semântica, basta a simulação de um humano para que o público passe a acreditar que outro humano está no ecrã* (p. 98-99). Pode ser suficiente, em outras palavras, criar uma *sombra digital* de bilhões de dados para que o homem contemporâneo reconheça-se a si mesmo. Dado o grau de conexão em detrimento da conjunção, a conformidade do público com o ator-digital ou personagem-digital pode, enfim, realizar-se.

Além disso, como apontou Flusser (2022), a nova relação entre instrumento-humano não deve ser ignorada: a manipulação humana não garante a não realização do potencial de autonomia do instrumento. Isso não se trata de uma profecia apocalíptica distópica onde as máquinas exterminarão o homem: *trata-se da habilidade da máquina inverter sua dependência do homem, para ser o homem dependente da máquina*, como já citado no tópico anterior.

A partir desse cenário, a hipótese pensou a descorporização total apenas no campo do cinema e do audiovisual por conta da diferente relação do ator e sua presença física no palco e no ecrã; além da ligação histórica entre a fotografia, o cinema e a televisão são inventos do capitalismo industrial. Ou seja, existe uma indústria de produção que torna o cinema e o setor audiovisual mais suscetíveis ao capital. Para o teatro, onde a presença física do ator e do público é essencial para sua existência, a tecnologia da IA poder-se-á utilizada para algum fim estético, como tantas outras já as foram. Porém, se utilizarem a IA para criar um ator através de um holograma – um ator-digital ou personagem digital – configurar-se-á o espectáculo em teatro? A fórmula AD ou PD — D', cabe para o teatro? *O teatro precisa de dinheiro acrescido (D') como necessita a indústria do audiovisual?* A “massa orgânica“ do ator-público, dessa forma, seria anulada: haveria apenas a presença exclusiva do corpo do público. Ainda assim, *o público do teatro também aceitaria um ator-digital ou um personagem-digital no palco? Conseguiria o espectador do teatro conviver sem o contágio de Fischer-Lichte? Se não, seria teatro? E se não for teatro, que arte seria? Seria arte?*

Paulo Filipe Monteiro (2010) apontou para um problema semelhante. Referindo-se às propostas estéticas do teatro de vanguarda do século XX, onde existia uma “tendência à desconstrução e à montagem”, ele demonstrou que “a questão da organicidade” não deve ser tratada como uma abordagem conservadora: “é certo que a analogia entre a obra de arte e um organismo vivo pode ser conservadora, [...] mas precisamos de começar a admitir que a especificidade do teatro o leva a não fazer a abstração do humano e do orgânico” (p. 312).

Todavia, como apontaram Floridi (2014) e Flusser (2022), sobre a importância de pensarmos a capacidade de agência da IA e o risco do novo instrumento eliminar o homem como agente, respetivamente, *será a capacidade da IA em ser extensão do corpo, do cérebro e da mente que poderá determinar o tamanho do efeito no teatro e nas outras artes performativas; será a capacidade da IA em manter a potencialização da relação instrumento-homem que determinará se o público contagiar-se-á com atores-digitais ou personagens-digitais. Ou então, serão as incapacidades da inteligência artificial que indicarão seus limites na interferência nas artes cénicas, logo, no corpo do ator.*

Por isso – e para contrapor alarmismos e preocupações –, a dissertação reconhece também que a partir desse momento histórico, pelo nascer de um novo instrumento (IA), *poderá nascer um novo tipo de arte, talvez um híbrido de cinema e teatro, ou uma terceira possibilidade; enfim, uma nova forma de performance que ainda nos é desconhecida.* “A adaptabilidade das técnicas de representação do século XX ao novo teatro tecnológico parece, no entanto, mais discutível”, segundo afirmou Borja Ruiz (2012). “Sem dúvida, este novo

quadro *estético* [grifos do autor] dará origem a novas técnicas de representação que permitirão ao ator adaptar-se às exigências cénicas que se apresentam” (p. 525).

Ao pensar as dificuldades do homem contemporâneo no mundo da infosfera, Luciano Floridi (1999) indicou a necessidade do desenvolvimento de um “projecto para um *homo ludens* [homem lúdico]”, para que este possa transformar-se num “projeto de *homo poeticus*”⁴⁸ (p. 233). Ele não está sozinho: ao identificar o homem moderno como o homem da atividade (da acção), Byung-Chul Han (2023) propôs recuperar a capacidade humana para contemplação como antídoto à “aceleração da vida” causada especialmente pelo capitalismo neoliberal: “a perda da capacidade contemplativa atua sobre a nossa relação com a linguagem. Aturdidos com o delírio de informação e comunicação, afastamo-nos da poesia como contemplação da linguagem e começamos mesmo a detestá-la” (p. 27). Franco Berardi (2020), enfim, também apostou no mesmo sentido:

Enquanto a esfera das finanças é regida por algoritmos que conectam fractais de trabalho precarizado, a esfera da vida é invadida por fluxos de caos que paralisam o corpo social e abafam e sufocam a respiração. Não há escapatória política dessa armadilha: só a poesia, esse excesso de transações semióticas, pode reativar a respiração. Só a poesia nos guiará através do apocalipse que já está começando como um dos efeitos de décadas de absolutismo financeiro. Só a poesia aliviará o sofrimento das consciências do engenheiro e do poeta e reverterá o domínio da esfera financeira sobre a linguagem. (Berardi, 2020, p. 10)

Analogamente aos autores anteriores que evocaram a poesia, esta dissertação aponta para a possibilidade de *as artes do corpo e a presença física dos performers serem, no fim, antídotos para um processo universal de descorporização do humano.*

Conclusão

A investigação examinou as transformações do capitalismo do século XX até março de 2024 para identificar, em essência, as consequências de tal mutação no campo político, económico e social, sobretudo em relação às artes cénicas. Assim, esta dissertação tentou explorar uma combinação de áreas para encontrar possibilidades de compreensão do estado da arte do ator contemporâneo.

O eixo da análise foi a seguinte pergunta: *existe um processo de descorporização do ator graças ao regime contemporâneo do capitalismo semiótico e ao avanço da máquina abstrata dos algoritmos e da inteligência artificial?*. Como resultado, o trabalho demonstrou

⁴⁸ No original: “*The project for a homo ludens may be rescued by transforming it into a project for a homo poeticus*” (Floridi, 1999, p. 233).

que as respostas não podem ser encontradas apenas nas teorias e conceitos das artes cénicas. Pelo contrário, foi necessária uma análise multidisciplinar do tema, na qual a filosofia foi fundamental.

Em essência, a dissertação concluiu que:

- i. aquando da hegemonização do capitalismo financeiro perante ao capitalismo industrial, processo iniciado nas últimas décadas do século XX, o capital sofreu uma transformação no seu processo de circulação;
- ii. o capital, ao sofrer a mutação para o capital fictício, desenvolveu uma relação de desreferencialização com a matéria (lastro e mercadoria) para potencializar a capacidade e a velocidade de acumulação, a desenvolver, assim, a relação *dinheiro que gera dinheiro* como *signo que gera signo* ou *número que gera número*;
- iii. a doutrina neoliberal avançou ao longo da segunda metade do século passado quando ela foi reconhecida como um conjunto de ideias políticas e económicas capazes de contribuir com a financeirização do capital;
- iv. o capitalismo tornou-se assim, uma grande máquina criadora de subjetividades, um tipo de poder que transformou o homem numa peça de sua engrenagem;
- v. com a necessidade de acumulação em tempo cada vez mais acelerado, as tecnologias da informática e da internet serviram para facilitar de forma inaudita sua velocidade, a potencializar também a inserção do homem na infosfera;
- vi. a máquina, que antes era física e material – tendo o carro como seu grande símbolo ao longo do século XX – transformou-se em máquina abstrata, com grande capacidade dos algoritmos em realizar tarefas em velocidade cada vez maior, enquanto que o homem necessita de as realizar com mais tempo;
- vii. o investimento científico e financeiro na máquina-algorítmica proporcionou, finalmente, o advento da nova grande tecnologia, a inteligência artificial;
- viii. a relação homem-instrumento passou, portanto, por uma mutação ao longo dos séculos, na qual agora é o instrumento que detém autonomia perante o homem;
- ix. agora abstrata, a máquina opera como o capital: acumula-se em velocidade recorde na infosfera, que se relaciona com autonomia em relação ao

indivíduo e, portanto, a promover a criação de um *cyborg* (homem-capital-algoritmo); e

- x. o homem contemporâneo pode comportar-se como o algoritmo e, dessa forma, relaciona-se com outro homem através da *conexão*, ou seja, sob efeito de funcionalidade maquínica.

Essas conclusões parciais sobre as transformações do capital e seus respectivos efeitos na subjetividade humana (e, assim, dos atores) conduziram à dissertação à possibilidade da descorporização do ator sob duas formas:

- i. Descorporização Parcial: devido ao comportamento *conectivo*, pode ocorrer um distanciamento do ator em relação aos estudos artísticos do corpo em detrimento do investimento rápido para se inserir no mercado de trabalho, assim, como na indústria do *star-system* – tornando-se assim uma peça de sua engrenagem. Porém, o ator ainda precisa de técnica. Por isso, a desreferencialização é parcial, porque ainda há corpo com técnica; não obstante, uma técnica sem semântica, sem junção com outro corpo (ou corpos) e sem gesto artístico;
- ii. Descorporização Total: através do avanço tecnológico da Inteligência Artificial, sendo capaz de criar um ator-digital ou personagem-digital que possa substituir a presença física do ator. Para eliminar o corpo/técnica, é necessário um interesse capitalista em utilizar a máquina abstrata, cuja acumulação de capital justifica sua utilização; e a capacidade do *espectador-cyborg-algoritmo* em aceitar o *avatar* no palco ou no ecrã, já que o mesmo relaciona-se como homem-máquina abstrata. Para o fenómeno ocorrer, muitos outros fatores ainda devem ser levados em conta, por exemplo, como a evolução tecnológica e a futura regulamentação. No entanto, ela pode ser possível devido à relação *instrumento-humano* que gerou a autonomia da máquina-algorítmica.

O presente trabalho também encontrou elementos que expandem a possibilidade de descorporização para além da relação do *ator-corpo* para *ator-corpos*. Ou seja: não é apenas a relação do artista com a *sua fisicalidade*, mas com outras *fisicalidades* – o público. Tal perspectiva atinge especialmente o teatro, cuja ideia central é a presença do ator e das pessoas que encontram-se num mesmo espaço. Por outras palavras, a célula embrionária do teatro – o ator e o espectador – pode sofrer alguma perturbação por conta da capacidade de *conexão*

humana a replicar a conexão-máquina, tornando difícil não reconhecer que a *descorporização parcial* possui qualificação para atingir as artes cênicas.

A dissertação encontrou também uma possível divisão entre a artesanaria dedicada ao palco e ao ecrã. Por conta da imensa diferença de relações entre o teatro e a indústria do audiovisual com o capitalismo, a descorporização parcial é uma possibilidade em ambos os casos, porém, a descorporização total é exclusiva do segundo campo. O teatro ainda exige a obrigação do orgânico, assim como o audiovisual, mas este também precisa do capital na figura do dinheiro acrescido (D') como retorno financeiro para os estúdios e investidores. Ou seja, pelo processo parcial, o audiovisual ainda utilizará do ator, porém, a depender do aprofundamento da capacidade de conexão aliada ao avanço da tecnologia abstrata, a descorporização total pode vir a ser uma realidade, pois ela pode ser um facilitador de D'. Caso o público do teatro passe a aceitar um espectáculo com um ator-digital ou um personagem-digital, os teóricos desdobrar-se-ão para explicar e pensar como definir tal arte.

Por fim, ao tentar responder a pergunta (*existe um processo de descorporização do ator graças ao regime contemporâneo do capitalismo e ao avanço da máquina abstrata dos algoritmos e da inteligência artificial?*), a dissertação concluiu que *há a possibilidade de descorporização que pode atingir o sujeito-artista, no caso, o ator e, por consequência, sua arte.*

Referências bibliográficas

Akester, P. (2023). Patrícia Akester. In Fiolhais, C. (Org.), *Inteligência artificial e cultura, do medo à descoberta* (2ª ed, pp. 49-70). Gradiva.

Benhamou, F. (2002). *L'économie du star-system*. Odile Jacob.

Benjamin, Walter. (2013). *O capitalismo como religião*. Boitempo.

Berardi, F. (2019). *Depois do futuro*. Ubu Editora.

Berardi, F. (2020). *Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. Ubu Editora.

Bostrom, N. (2023). Métaphysique. *Philosophie Magazine: IA, Le Mythe du XXIe Siècle*. Hors-Série, Printemps, 97-102.

- Bratko, I., Možina, M., & Žabkar, J. (2009). Argument-Based Machine Learning. In Rahwan, I., & Simari, G. (Eds.), *Argumentation in Artificial Intelligence* (pp. 463-482). Springer.
- Brook, P. (1997). Grotowski, art as vehicle. In Wolford, L. & Schechner, R. (Eds.), *The Grotowski Sourcebook*. (pp. 379-382). Routledge.
- Brook, P. (2016). *O Espaço Vazio*. Orfeu Negro.
- Butler, I. (2022). *The method. How the twentieth century learned to act*. Bloomsbury Publishing.
- Cardoso, J. A. (2016, Dez., 23). *Star Wars: Peter Cushing, morto há 20 anos, precisa outra vez de um agente?* Público. <https://www.publico.pt/2016/12/23/culturaipilon/noticia/star-wars-peter-cushing-morto-ha-20-anos-precisa-outra-vez-de-um-agente-1755779>
- Connolly, R., & Ralley, R. (2014). Brecht and the disembodied actor. *Studies in Theatre and Performance*, 28(2), 91-110. https://doi.org/10.1386/stap.28.2.91_1
- Crary, J. (2023). *Terra Queimada. Da era digital ao mundo pós-capitalista*. Antígona.
- Fiolhais, C. (2023). Carlos Fiolhais. In Fiolhais, C. (Org.), *Inteligência artificial e cultura, do medo à descoberta* (2ª ed, pp. 80-112). Gradiva.
- Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do performativo*. Orfeu Negro.
- Flaszen, L. (2010) A arte do ator. In Flaszen, L., Molinari, R., & Pollastrelli, C. (Org.), *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969; textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. Edições Sesc SP, Fondazione Pontedera Teatro, Perspectiva.
- Floridi, Luciano. (2014). *The 4th Revolution. How the Infosphere is reshaping human reality*. Oxford University Press.
- Flusser, V. (2022) *Imagem, arte e cibernética*. Edições Lusófonas.
- Folman, A. (Realizador). (2013). *The Congress*. [Filme]. Bridgit Folman Film Gang.
- Foucault, M. (2018). *Vigiar e Punir - Nascimento da Prisão*. Edições 70.

- Fry, H. (2019). *Olá futuro. Como ser humano na era dos algoritmos*. Planeta.
- Ghiraldelli, P. (2022) *Semiocapitalismo*. Cefa Editorial.
- Ghiraldelli, P. (2023) *Subjetividade maquínica*. Cefa Editorial.
- Giancristofaro, H. (2011). *Corpo sem órgãos. A estética da crueldade em Deleuze*. Editora Multifoco.
- Gillespie, T. (2018). A relevância dos algoritmos. *Parágrafo*, v. 6, n. 1, 95-121. <https://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/722>
- Guardian. (2013, Abr., 8). *Margaret Thatcher: a life in quotes*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/politics/2013/apr/08/margaret-thatcher-quotes>
- Han, B. (2023). *Vita Contemplativa*. Relógio D'Água.
- Huttenlocher, D., Kissinger, H. A., & Schmidt, E. (2021) *A era da inteligência artificial. E o nosso futuro humano*. (4ª ed.). D. Quixote.
- Innerarity, D. (2023). O sonho da máquina criativa. In Fiolhais, C. (Org.), *Inteligência artificial e cultura, do medo à descoberta* (2ª ed, pp. 15-48). Gradiva.
- Kaplan, F. (2011, Nov.) *Quand les mots valent de l'or*. Le Monde Diplomatique. <https://www.monde-diplomatique.fr/2011/11/KAPLAN/46925>
- Lacoue-Labarthe, P. (2011). *O paradoxo e a mimese*. Projecto Teatral.
- Lapyda, I. (2023). *Introdução à financeirização*. Cefa Editorial.
- Lazzarato, M. (2014). *Signs and machines. Capitalism and the production of subjectivity*. Semiotext(e).
- Le Breton, D. (2015). *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*. Éditions Métailié.
- Le Breton, D. (2023). *La sociologie du corps*. Que sais-je?
- Legros, M. (2023). ChatGPT va-t-il nous remplacer? *Philosophie Magazine: IA, Le Mythe du XXIe Siècle*. Hors-Série, Printemps, 69-76.

- Lehmann, H. (2017). *Teatro pós-dramático*. Orfeu Negro.
- Lipovetsky, G. (2022). *A Sagração da Autenticidade*. Edições 70.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2015) *A estetização do mundo. Viver na era do capitalismo artista*. Companhia das Letras.
- Lopukha, S. (2021). *This Person does not exist*. <https://this-person-does-not-exist.com/en>
- Lusa. (2023b, Dez., 1). *Greve acabou, mas Inteligência Artificial continua a dividir actores em Hollywood*. Público. <https://www.publico.pt/2023/12/01/culturaipilon/noticia/greve-acabou-inteligencia-artificial-continua-dividir-actores-hollywood-2072216>
- Maia, T. (2022). *Vida a crédito. Arte contemporânea e capitalismo financeiro*. Documenta.
- Mcluhan, M. (1977). *A galáxia Gutenberg; a formação do homem tipográfico*. Editora Nacional.
- Mondzain, M. (2015). *Homo Spectator: Ver > Fazer Ver*. Orfeu Negro.
- Monteiro, P. F. (2010). *Drama e Comunicação*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Nogueira, R., & Duarte, M. (2023, Jul., 13). *É oficial: os actores e atrizes de Hollywood vão mesmo entrar em greve*. Público. <https://www.publico.pt/2023/07/13/culturaipilon/noticia/oficial-actores-hollywood-vao-entrar-greve-2056803>
- Oida, Y. (2007). *O ator invisível*. Via Lettera.
- Pequenino, K. (2024, Mar., 13). *Lei da IA adoptada na UE. O que mudou em cinco anos de discussões?* Público. <https://www.publico.pt/2024/03/13/tecnologia/entrevista/lei-ia-adoptada-ue-mudou-cinco-anos-discussoes-2083376>
- Público. (2023a, Set., 20). *Tribunal consagra direitos de actor de Quem Quer Ser Bilionário? face à inteligência artificial*. Público. <https://www.publico.pt/2023/09/20/culturaipilon/noticia/tribunal-consagra-direitos-actor-quer-bilionario-face-inteligencia-artificial-2063987>
- Riley, S. (Realizador). (2015). *Listen to me Marlon*. [Documentário]. Cutler Productions.

Ruiz, B. (2012). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias* (2ª ed.). Artezblai Editorial.

Stanislavski, C. (1997) *Manual do ator*. Martins Fontes.

Stanislavski, C. (1999). *A preparação do ator*. Civilização Brasileira.

TED (2023, Nov., 6). *AI Is Dangerous, but Not for the Reasons You Think* | Sasha Luccioni | TED. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=eXdVDhOGqoE&list=LL&index=10>

The Museum of Modern Art (2022, Nov., 19). *Refik Anadol: Unsupervised*. MoMA. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5535>

The Museum of Modern Art (2023, Mar., 15). *AI Art: How artists are using and confronting machine learning* | HOW TO SEE LIKE A MACHINE. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=G2XdZIC3AM8&t=10s>