



## CORPORATE CANNIBAL<sup>1</sup>

Steven Shaviro

Tradução: José Cláudio S. Castanheira<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Tradução a partir do texto publicado no livro *Post-Cinematic Affect*, editado pela Zero Books em 2010.

<sup>2</sup> Doutor em comunicação pela Universidade Federal Fluminense, com estágio doutoral na McGill University - Canadá. É professor do curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e líder do grupo de pesquisa GEIST/UFSC (Grupo de Estudos em Imagens, Sons e Tecnologias) - CNPq. Pesquisador nas áreas de cultura digital, música, estudos do som e cinema. É um dos colaboradores no livro *Reverberations: The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise* (2012), editado por M. Goddard, B. Halligan e P. Hegarty, no livro *Small Cinemas in Global Markets: Genres, Identities, Narratives* (2015), editado por L. Giukin, J. Falkowska e D. Nasser e no livro *Music/Video: Histories, Aesthetics, Media*, editado por G. Arnold, D. Cookney, K. Fairclough e M. Goddard (2017).

Email: [jccastanheira@gmail.com](mailto:jccastanheira@gmail.com)



O vídeo de Nick Hooker para a música de Grace Jones, *Corporate Cannibal*, é em preto e branco. Ou, mais precisamente, apenas em preto. As únicas imagens que aparecem na tela são as do rosto e da parte de cima do corpo de Jones. Essas imagens foram capturadas por duas câmeras de vídeo em uma única tomada. O diretor lembra que, na época das filmagens, Jones tinha acabado de passar vários meses na Jamaica; como resultado, sua pele “era intensamente negra, um negro escuro, *bem* escuro”. Não há fundo para contrastar com o negro da figura de Jones ou com o que Hooker chama de “o brilho cru de sua pele” (BLUNT, 2008). O vídeo, na verdade, foi filmado em cores, com uma parede branca como fundo, mas na pós-produção o diretor “dessaturou as imagens [...] e aumentou o contraste, o que fez a parede branca desaparecer completamente e, conseqüentemente, aumentou a negritude de sua pele” (HOOKER, 2009). Como resultado desse tratamento, não há literalmente nada no vídeo além da pele de Jones, seus traços e sua silhueta. Atrás dela, há apenas uma brancura vazia; é essa ausência de qualquer imagem que vemos como branco. Evidentemente, esse jogo de preto e branco, e de cheio e vazio, tem implicações raciais, bem como formais e visuais – implicações às quais retornarei.

O vídeo segue manipulando continuamente a figura de Grace Jones. Durante os seis minutos e oito segundos da canção, essa figura é expandida e contraída, dobrada e fraturada, girada, deformada e contorcida e flui de uma forma para outra. No início, há apenas uma faixa dupla diagonal e distorcida, estendendo-se pela tela vazia como uma ondulação de ruídos eletrônicos, mas ela rapidamente se expande para a imagem reconhecível de Jones. No final do vídeo, a tela inteira fica preta, como se tivesse sido completamente consumida pela presença de Jones. Entre esses pontos, a imagem de Jones é instável e em fluxo, nada permanece fixo por mais do que poucos segundos. Algumas configurações tendem a se repetir, no entanto. Na mais comum delas, o corpo de Jones, e especialmente seu rosto, é alongado para cima. É como se ela tivesse uma testa impossivelmente longa, ou como se seu conhecido corte de cabelo à escovinha, estilo do final dos anos 1980, tivesse de certa forma se expandido para além de todas as dimensões. Além de esticado, o corpo de Jones é também afinado, feito grácil (se isso não for um trocadilho muito grande) e quase insectoide. Em outros momentos, em super *close-ups*, a sua boca estende-se de forma alarmante, como se estivesse prestes a nos devorar, ou um de seus olhos se arregala e se esparrama pela tela como uma mancha tóxica. Às vezes, sua figura inteira se multiplica, como em uma casa de espelhos, em vários clones separados imperfeitamente. E, às vezes, chegamos a ver um plano quase sem distorções dos olhos, nariz e boca de Jones. Mas o rosto logo se vai, deformado de novo, quase antes de sermos capazes de entendê-lo.



Apesar de todas essas distorções, Jones permanece reconhecível o tempo todo. Isso não é surpreendente se considerarmos que, afinal de contas, Grace Jones nunca pareceu (ou soou) remotamente como qualquer outra pessoa. Mesmo em seu início como modelo, antes de se tornar cantora e *performer*, ela se destacou por sua força de pura ferocidade. No auge de sua popularidade, no final dos anos 1970 e início dos 1980, sua personalidade era dura e dada ao confronto. Ela passou por muitas mudanças, mas o que sempre permaneceu foi a sensação de que ninguém poderia imitá-la ou substituí-la – e que seria melhor nem tentar. O vídeo *Corporate Cannibal* continua essa história. Mesmo quando derrete e espalha os traços de Jones, ele mantém suas singularidades angulares e abrasivas. No decorrer das manipulações de sua imagem, a aparência de Jones perde toda a identidade, nunca é “a mesma” de um momento para o outro. Ainda assim, sua figura continua a nos confrontar insistentemente. À medida que ouvimos sua voz na trilha sonora, seus lábios e boca seguram nossa atenção visual. Através de todas as suas mudanças, a figura de Jones projeta um certo *estilo* ou *ênfase*, *marcando* a tela de uma maneira única. Tal é a *singularidade* de Jones como um ícone da cultura pop. Entendo isso de uma maneira quase material. Nick Hooker lembra-se de quando começou a trabalhar nas imagens de Jones na pós-produção: “Eu percebi rapidamente que ela começou a se sentir como um vazamento de óleo” (HOOKER, 2009). Menciono isso para explicar que sua figura na tela é fluida e mutável, mas ao mesmo tempo espessa e viscosa. Ela nunca vai embora e retém certa materialidade densa, mesmo dentro do reino sem peso das imagens digitais e eletrônicas. Assim, resiste às próprias transformações que também expressa. “Quando a música terminou”, diz Hooker, “imaginei Grace voltando a tal estado: silenciosa, imóvel, informe” (HOOKER, 2009). A viscosidade e inércia da imagem de Jones, sua retenção material através de todas as suas transformações fluidas, é o que chamo de sua singularidade icônica, sem identidade.<sup>3</sup>

Os videoclipes anteriores de Nick Hooker, para o U2 e outras bandas, fazem uso dos mesmos tipos de manipulação eletrônica que encontramos em *Corporate Cannibal*. Contudo, vários desses vídeos são coloridos, muitas vezes totalmente abstratos e tendem a envolver transformações de todo o espaço em vez de se concentrar em uma única figura humana. Como resultado, eles parecem alterados e psicodélicos – em contraste com a aspereza e ferocidade de *Corporate Cannibal*. Esses vídeos mais antigos são sobre metamorfose em um fluxo livre, mas *Corporate Cannibal*

<sup>3</sup> Especificamente, Hooker compara a materialidade viscosa da imagem do vídeo de Jones ao modo como uma piscina de óleo enche metade do espaço da galeria, espelhando o teto, na instalação de Richard Wilson, 20:50.



é sobre *modulação*, o que é totalmente diferente. A metamorfose é expansiva e aberta, enquanto a modulação é esquemática e implosiva. A metamorfose implica “a capacidade [...] de mover-se lateralmente entre categorias” (KRASNIEWICZ, 2000: 53), mas a modulação requer uma fixidez subjacente, na forma de uma onda portadora ou sinal que é submetido a uma série de variações controladas e codificadas.<sup>4</sup> A metamorfose nos dá a sensação de que qualquer coisa pode acontecer, porque a forma é indefinidamente maleável, mas as modulações de *Corporate Cannibal* implicam que, não importa o que aconteça, isso sempre poderá ser contido antecipadamente dentro de um conjunto predeterminado de possibilidades. Tudo é arrastado para a mesma fatalidade, o mesmo afunilamento, o mesmo buraco negro. Não há proliferação de sentidos, mas sim uma captura de todos os sentidos. Todo evento é traduzido para o mesmo código binário e colocado na mesma grade de variações algorítmicas, o mesmo espaço de fase.

O vídeo de *Corporate Cannibal* consiste em modulações contínuas da figura de Grace Jones. Isso exemplifica – e internaliza ou miniaturiza – a *modulação* como o mecanismo central do que Gilles Deleuze classifica como a emergente *sociedade de controle*. A modulação trabalha, diz Deleuze, “como uma moldagem auto-deformante, mudando continuamente, de um momento para o outro, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro” (DELEUZE, 1995: 179). Isto é, em um regime de modulação, não há formas fixas ou previamente dadas. Na sociedade disciplinar de Foucault, como no regime da produção industrial fordista, tudo foi adaptado ao mesmo molde fixo: trabalhadores mantidos nos mesmos ritmos disciplinares na linha de montagem, produtos idênticos e intercambiáveis. Mas na sociedade de controle, ou na economia de informação pós-fordista, as formas podem ser mudadas à vontade para atender às necessidades da situação imediata. O único requisito fixo é precisamente a *flexibilidade* subjacente: uma capacidade de assumir qualquer forma, conforme necessário, uma capacidade de se adaptar rápida e suavemente às demandas de qualquer forma, ou qualquer procedimento, seja qual for.

A flexibilidade é valorizada hoje, em primeiro lugar, como uma forma de cortar custos, tornando a produção *just-in-time* possível. Em segundo lugar, a flexibilidade é o atributo que as corporações da “nova economia” buscam em seus empregados: os

---

<sup>4</sup> A modulação é, inicialmente, um processo analógico, como na modulação de amplitude (AM) ou na modulação de frequência (FM) das ondas de rádio. Nas modulações analógicas, “algumas *dimensões* de um meio são moduladas para servir como marcas que carregam as variações de outro meio, *transmutando*, assim, o corpo da forma original sem *transformar* essas variações formais.” Quando a modulação se torna digital, contudo, um passo adicional é incluído: “no digital, tanto transformamos *quanto* transmutamos o meio”, rompendo a cadeia de semelhanças analógicas através de uma tradução para código binário, de modo que a variação não é apenas controlada, mas também *codificada* e redutivamente *homogeneizada* (SHORES, 2009).



trabalhadores devem ser “*adaptáveis* e *flexíveis*, capazes de mudar de uma situação para outra muito diferente, ajustando-se a ela; e *versáteis*, capazes de mudar atividades ou ferramentas, dependendo da relação criada com os outros ou com objetos” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2007: 112). A flexibilidade, por fim, também caracteriza os consumidores, que não se contentam mais com a padronização e uniformidade fordistas, mas, em vez disso, exigem produtos personalizados para as suas “preferências” particulares ou caprichos do momento. Em um mundo de *acumulação flexível* (HARVEY, 2006: 141-172), a modulação é o processo que permite a maior diferença e variedade de produtos, porém ainda mantendo um controle de fundo.

Claro que a modulação não é apenas um traço especial de *Corporate Cannibal*; ela é uma característica básica dos processos digitais em geral.<sup>5</sup> Todo vídeo digital é expresso em código binário e tratado por meio de procedimentos algorítmicos, permitindo uma modulação contínua da imagem. Mas, em *Corporate Cannibal*, esses meios técnicos, ou condições de possibilidade, tornam-se o conteúdo evidente e efetivo do vídeo. Aqui, o meio é realmente a mensagem. Já mencionei que o branco por trás da imagem de Jones é um vazio, não um fundo. Isso tem consequências importantes para como apreendemos o vídeo. Normalmente, nós “lemos” as imagens em termos de uma relação figura-fundo, mas não podemos olhar para *Corporate Cannibal* dessa maneira. O corpo imagético de Jones não é uma figura em um espaço implicado, mas um *sinal* eletrônico cujas modulações pulsam através da tela. Esta trabalha como suporte material *para* esse sinal/imagem. Porém, a tela não emite ela própria um sinal; e não está presente, não figura nada, *dentro* da imagem. *Corporate Cannibal* não é, portanto, nem um trabalho clássico (como, digamos, os filmes de Renoir), em que a tela é uma janela para um mundo representado, nem um trabalho modernista (como, digamos, os filmes de Godard), que reflexivamente focam na materialidade da tela enquanto superfície.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Deleuze diz que, se os antigos mecanismos de confinamento, destacados por Foucault em sua sociedade disciplinar, são *analógicos*, na emergente sociedade de controle, com suas modulações contínuas, “os diferentes modos de controle [...] são variações inseparáveis, formando um sistema de geometria variável cuja linguagem é *digital*” (DELEUZE, 1995: 178).

<sup>6</sup> Penso aqui, em parte, na discussão de Laura Mulvey sobre como “o cinema é dividido em duas partes [...] separado entre sua substância material, a fita de celuloide sem glamour, percorrendo o projetor de um lado e, do outro, imagens extasiantes em uma tela em um espaço escuro”. Mulvey alinha essa divisão formal com a “oposição fundamental e irreconciliável entre fixidez e movimento que reverbera através da estética do cinema”. Ela também associa as imagens em movimento com o impulso narrativo dos filmes ficcionais *mainstream* e a fixidez, com o projeto *avant-garde* de trazer “o mecanismo e o material do filme à visibilidade” (MULVEY, 2006: 67). Mulvey está interessada em considerar como a transferência dos trabalhos cinematográficos para a mídia digital permite uma contemplação renovada dos mesmos, precisamente porque nossa habilidade de congelar o frame a qualquer momento torna a dialética cinematográfica entre fixidez e movimento mais acessível para nós. Estou tentando olhar, em vez disso, para os modos como trabalhos em vídeo digital recentes, como *Corporate Cannibal*, rejeitam ambos os lados da dicotomia fixidez/movimento e operam de acordo com uma lógica diferente: alinhada não em torno de fixidez e movimento, mas de composição de forças, modulação e *feedback*.



Em contraste com os paradigmas tanto clássico quanto modernista, *Corporate Cannibal* não nos oferece nenhuma estrutura preexistente de espaço no qual o sinal/imagem de Jones possa estar localizado. Há apenas um campo eletromagnético que é gerado dinamicamente pelo próprio sinal no curso de suas modulações contínuas. *Corporate Cannibal*, portanto, não implica e não acontece dentro do espaço absoluto e perspectivado da experiência perceptual comum. Em vez disso, o vídeo constrói um *espaço relacional*, do tipo teorizado por Leibniz e Whitehead e, mais recentemente, por David Harvey. Como Harvey descreve, “a visão relacional do espaço sustenta que não há isso de espaço ou tempo fora dos processos que os definem [...] Processos não ocorrem *no* espaço, mas definem sua própria moldura espacial. O conceito de espaço está embutido ou é interno ao processo” (HARVEY, 2006: 123). O espaço relacional varia de momento para momento, junto com as forças que o geram e envolvem. Ele altera sua curvatura e suas dimensões continuamente; ele não persiste como um recipiente estável e duradouro para objetos que estariam situados solidamente dentro dele.<sup>7</sup>

Isso significa que o espaço apresentado por *Corporate Cannibal* é radicalmente diferente de qualquer tipo de espaço cinematográfico. A fotografia e o filme analógicos são indexicais, como argumenta David Rodowick, eles “transcrevem ou documentam em vez de representar” (RODOWICK, 2007: 58). Sua materialidade consiste nos persistentes vestígios químicos de objetos que de fato se situaram na frente da câmera em determinado tempo, em determinado lugar. O cinema, portanto, sempre admite – porque sempre se refere a – algum tipo de espaço pré-existente e absoluto. E essa referencialidade, ou “ver/vendo de uma distância no tempo” (RODOWICK, 2007: 64), é o que o permite ser, também, um registro da *duração*. Esse não é mais o caso do vídeo digital. Como vimos, a figura hiperbólica de Grace Jones em *Corporate Cannibal* gera seu próprio espaço no decorrer de suas modulações. Essas modulações acontecem em “tempo real”, em um presente perpétuo, mesmo que o vídeo seja pré-gravado.

Obviamente, é verdade que Jones de fato se posicionou diante da câmera em um ponto da produção de *Corporate Cannibal*. A consistência ontológica do vídeo, porém, não depende do fato dessa presença física anterior da mesma forma que um

---

<sup>7</sup> Na verdade, Harvey descreve três concepções de espaço. O primeiro é o *espaço absoluto* da percepção comum; esse é o espaço cartesiano-newtoniano. O segundo é o *espaço relativo* de Einstein e da física moderna. O *espaço relacional* é o terceiro. Harvey enfatiza que não é uma questão de determinar qual desses três seria o conceito “verdadeiro” de espaço, mas de entender como “o espaço pode se tornar um ou todos simultaneamente, dependendo das circunstâncias. O problema da conceitualização apropriada do espaço se resolve através da prática humana em relação a ele” (HARVEY, 2006: 125-126). Estou interessado aqui em como as práticas daquilo que Deleuze chama de “sociedade de controle” e os mecanismos da mídia digital participam de e são, por sua vez, eles mesmos afetados pela construção social do espaço relacional.



filme dependeria. *Corporate Cannibal* não nos remete ao que André Bazin descreveu como o suporte fundamental de toda fotografia e cinematografia: “o próprio objeto [...] a imagem das coisas [que] é, da mesma forma, a imagem de sua duração” (BAZIN, 2004: 14-15). Em contraste com a fotografia analógica, como descrito por Roland Barthes, o vídeo digital não nos oferece mais “um certificado de presença”; ele não pode mais “atestar que o que eu vejo realmente existiu” (BARTHES, 1981: 87; 82). Em termos mais gerais, não há lugar, no espaço relacional, para a estranha sensação de “espaço passado [...] o curioso sentimento de que as coisas ausentes no tempo podem estar presentes no espaço”, que Rodowick identifica como uma característica ontológica básica da fotografia e do cinema tradicionais (RODOWICK, 2007: 63; 67).

Em vez disso, como Rodowick lamenta: “nada se *move*, nada perdura em um mundo digitalmente composto [...] no cinema digital, não há mais continuidade no espaço e no movimento, mas apenas montagem ou combinação” (RODOWICK, 2007: 171-173). Se o cinema clássico era analógico e indexical, o vídeo digital é processual e combinatório. Se o cinema analógico era sobre a duração de corpos e imagens, o vídeo digital é sobre a articulação e composição de forças. Se o cinema era uma arte de presenças individualizadas, o vídeo digital é uma arte daquilo que Deleuze chama de *dividual*: uma condição na qual identidades são continuamente decompostas e recompostas, em múltiplos níveis, através da modulação de numerosos parâmetros independentes (DELEUZE, 1995: 180;182).<sup>8</sup>

*Corporate Cannibal*, portanto, não se refere indexicalmente ao corpo de Grace Jones como fonte ou modelo. Ele não figura, reflete e distorce alguma realidade de Jones-come-presença-física anterior e, supostamente, mais autêntica. Devemos dizer, em vez disso, que as múltiplas fontes do vídeo incluem imagens de Jones dublando a sua canção. Essas fontes foram sampleadas por dois dispositivos digitais: um sensível a sinais no espectro visual e outro a sinais infravermelhos. No decorrer da pós-produção, essas fontes foram *colocadas em composição* entre si e com certas outras fontes: mais notavelmente, com os sinais de áudio da música pré-gravada (que incluem, mas não estão limitados a, amostras digitais da voz de Jones). Isso significa que a figura de Jones é um sinal eletrônico complexo, agregado e codificado digitalmente – em vez de uma “transcrição visual”, um “testemunho ou prova”, como Rodowick caracteriza a imagem cinematográfica (RODOWICK, 2007: 58; 61). O rosto de Jones, seu torso e sua voz – os elementos individuais de sua persona – já são, por si mesmos, eletricidade, luz

<sup>8</sup> A não indexicalidade do vídeo digital tem perturbado muitos teóricos do filme ultimamente, incluindo Rodowick (2007). Para uma abordagem minha anterior sobre esse assunto, vejam meu artigo *Emotion capture: affect and the digital film* (SHAVIRO, 2007).





(ou escuridão) e som, matriz digital e vibração intensa. Nick Hooker não manipula a imagem de Jones tanto quanto ele modula – e recompõe ativamente – os sinais eletrônicos que ela já é e cuja interação define o campo de seu vir-a-ser.<sup>9</sup>

Em outras palavras, a imagem eletrônica é mais uma iteração – particularmente visceral – de “Grace Jones” como um ícone de celebridade. Eu digo *iteração*, em vez de *versão* ou *cópia*, porque não há original ou ideal platônico de uma celebridade: todas as instâncias são geradas através dos mesmos processos de composição e modulação e, portanto, toda instância é tão válida (ou “autêntica”) quanto qualquer outra. *Corporate Cannibal* é apenas a mais recente de uma longa série de reinvenções de si mesma por parte de Jones. Ao longo de sua carreira, ela reorganizou continuamente seu corpo, sua aparência e sua persona geral. Agora, pode haver uma lacuna entre Grace Jones, a pessoa privada, e “Grace Jones”, a celebridade icônica. De fato, Jean-Paul Goude, parceiro de Jones e seu colaborador artístico no final dos anos 1970 e início dos anos 1980 – e o pai de seu filho –, diz que seu relacionamento pessoal desmoronou quando Jones “sentiu que eu tinha começado a amar a personagem que criamos mais do que eu a amava” (MCDOWELL, 2005). Mas o ponto principal dessa anedota é que “Grace Jones”, a personagem ou persona, existe realmente no mundo, tanto quanto Jones, a pessoa privada – precisamente porque as duas não coincidem. Jones, a pessoa privada, não é o modelo ou a fonte privilegiada de Jones, o ícone. No mínimo, o problema para Goude, e talvez também para nós, tem a ver com a possibilidade de mesmo Jones, a pessoa humana, ter uma existência tão completa quanto sua imagem: satisfazer as exigências – e as promessas – de Jones, a figura célebre.<sup>10</sup> Em qualquer

<sup>9</sup> Cineastas como Godard e teóricos do cinema, de Eisenstein a Chion, têm se interessado em explorar as múltiplas relações entre som e imagem, especialmente em apontar como imagens e sons são gravados em aparelhos diferentes, de modo que sua sincronização é uma ilusão – ou, no mínimo, um artifício criado após o fato. O vídeo digital, porém, não é mais limitado pela dicotomia imagem/som. “Os componentes da imagem” (DELEUZE, 1989: 225-261) são múltiplos e, não obstante as fontes sensoriais a partir das quais foram extraídos, todos são transcodificados para o mesmo e indiferente código binário, que se torna então material para novas construções. Não apenas o vídeo digital é *composto* em vez de editado, fazendo com que ele tenha a ver com “uma combinação palimpséstica de camadas de dados” em vez de “conjuntos espaciais contíguos como blocos de duração” (RODOWICK, 2007: 169); adicionalmente, um estímulo de um modo sensorial pode se tornar um efeito em outro, como no caso de programas de visualização de músicas – que geram padrões similares àqueles de alguns dos vídeos anteriores de Hooker.

<sup>10</sup> Em um artigo sobre Andy Warhol, eu argumento que os múltiplos retratos de Marilyn Monroe por Warhol, todos feitos após a morte da atriz, dramatizam o fato de que “mesmo Marilyn Monroe, podemos dizer, nunca foi totalmente bem-sucedida em representar o papel de ‘Marilyn Monroe’ [...] Essa discordância entre a *performer* e o papel ou entre a pessoa empírica e o ideal de beleza que ela deveria encarnar podem ser considerados como a causa da morte trágica de Marilyn Monroe, não importa quais os fatos concretos do caso. A carne de Marilyn simplesmente não poderia suportar o que ela deveria ser”. Os retratos de Marilyn por Warhol, com suas variações numerosas e aleatórias, geradas pelas imperfeições do processo de *silkscreen*, ilustram “o fracasso da encenação em adequar-se ao papel. É por esse motivo que essas pinturas são todas quadros da morte de Marilyn” (SHAVIRO, 2004: 134). Evidentemente, Jones teve sucesso onde Monroe falhou: em negociar a brecha entre a pessoa existencial e a celebridade icônica. O esforço de Monroe para fechar essa brecha e viver sua encarnação como uma estrela falhou inevitavelmente, com consequências trágicas. Jones, ao contrário, afirma e





caso, a icônica “Grace Jones” é um objeto ou uma presença tão “real” como qualquer outro – mesmo que o seu modo de ser envolva não apenas a mídia da carne, mas também muitas outras mídias. Nós encontramos “Grace Jones”, o ícone, nos espaços físicos da passarela e do palco do show, nos espaços virtuais de estúdios de televisão e sets de filmagem e nos espaços relacionais de telas de vídeo e monitores de computador. Jones, como construção de celebridade, está presente em sua pele, em sua maquiagem, em suas roupas, em suas *performances* ao vivo, em suas fotografias, filmes e vídeos e em suas gravações de áudio, tanto analógicas quanto digitais. A figura que conhecemos como “Grace Jones” é simplesmente a “rota histórica de ocasiões vivas”, como Whitehead (1929/1978: 119) definiria, através das quais passou a série completa de suas transduções, traduções e modulações.

Essas transformações sempre tiveram um limite transgressor e conflituoso. As *performances* de Jones no final da década de 1970 e início da década de 1980 apropriaram-se, zombaram de e inverteram os significantes tradicionais (racistas e sexistas) da negritude e branquitude, da feminilidade e masculinidade. Em primeiro lugar, Jones criou espetáculos que abraçaram parodicamente imagens euro-americanas brancas historicamente dominantes de pessoas negras – incluindo imagens animais e imagens tiradas dos espetáculos de menestrais<sup>11</sup> – a fim de jogá-las de volta na cara do público. Segundo, ela exibiu-se alternadamente com roupas masculinas (com referências a boxeadores e outros atletas) e com itens bem estereotipados do visual “feminino” (*drag queen*) como saltos *stiletto*. As *performances* de Jones desse período, como Miriam Kershaw afirma, “oscilaram entre explorar o mito ‘feminino’ de sensualidade ‘primitiva’ e a construção ‘masculina’ de selvageria ameaçadora”, com o intuito de fazer um “comentário irônico sobre essa iconografia de poder e subordinação” (KERSHAW, 1997: 21). Em outras palavras, Jones *encarnou* uma muito familiar iconografia racista e sexista com um excesso tão sarcástico e vicioso que poderia destruí-la. Ao mesmo tempo, ela cruzou as fronteiras que separam os homens das mulheres, não com uma androginia confortável, nem mesmo com as estilizações do período do *glam rock*, mas exibindo um corpo rígido, frio e proibitivo, mais do que masculino e, em última instância, não classificável por gênero.

---

mesmo replica essa brecha com uma estratégia performática irônica de *desidentificação*. Como afirma Francesca Royster, “A adoção por Jones de posições hiperssexualizadas, animalísticas, maquínicas e, aparentemente, degradantes atua como o que José Muñoz chama de ‘desidentificação’ com os aspectos tóxicos da ideologia dominante da feminilidade negra” (ROYSTER, 2009: 84). Em vez de tentar *tornar-se* o seu papel de celebridade, portanto, Jones *performa* precisamente sua impossibilidade e distância.

<sup>11</sup> Espetáculos teatrais populares nos Estados Unidos, especialmente depois da Guerra Civil, que contavam com atores brancos com o rosto maquiado de negro (N. do T).



Ao transgredir, assim, fronteiras de gênero e raça, a icônica “Grace Jones” ultrapassa completamente o humano. Ela abraça sua própria objetificação extrema, sua embalagem como uma mercadoria vendável e se transforma (bem antes disso se tornar moda) em um ser pós-humano ou transumano, um robô ou ciborgue. Nas palavras de Anneke Smelik, Jones aparece como “o mais recente produto de alta tecnologia [...] apresentando autoimagens com citações do mundo da publicidade e da fotografia de moda” (SMELIK, 1993). Ou, como diz Mark Fisher, Jones se transforma em uma fria máquina-objeto, cujos “gritos e [...] risos parecem vir de algum outro lugar, uma zona terrível da qual Jones retornou, mas apenas parcialmente. É o riso de quem passou pela morte ou o grito de uma máquina que está voltando à vida?” (FISHER, 2006). Dessa forma, Jones não apenas expressa um novo ou diferente modo de subjetividade. Ela não apenas dá voz a uma perspectiva feminina negra que antes era excluída da expressão pública. Além disso, ela *também* transgride a própria noção do que significa ser um *eu* ou um sujeito como um todo. Ela se transforma em uma *coisa* – forçando-nos, assim, a confrontar a forma como a escravidão e o racismo transformam os negros em coisas, como o patriarcado transforma as mulheres em coisas e como o capitalismo transforma a todos nós em mercadorias ou coisas estranhamente animadas. Ela revive – e recupera os poderes latentes em – todas essas reificações. Ela incorpora e transmite fluxos de afeto tão intensos – e tão impessoais e inumanos – que eles não podem ser contidos em formas tradicionais de subjetividade. É isso que faz com que suas *performances* sejam tão explosivas e, ao mesmo tempo, tão frias e distantes, tão *estranhas* ou inumanas. “Grace Jones” foi além da identificação, e além de qualquer tipo de política de identidade, para um reino completamente diferente: um que só pode ser expresso em termos de ficção científica.

Donna Haraway, escrevendo no início dos anos 1980 – no exato momento da maior fama de Jones como artista – identificou três “colapsos fronteiraços” que ela via como precursores de uma nova “informática da dominação”, mas também como as condições de possibilidade para uma emergente “política ciborgue” que seria “opositiva, utópica e completamente sem inocência” (HARAWAY, 1991: 151; 149-181 e passim). Em nosso mundo pós-moderno interligado e globalizado, onde “a fronteira entre a ficção científica e a realidade social é uma ilusão óptica” (p. 149), não há mais oposições firmes, mas apenas “distinções cada vez mais transbordantes”, primeiro entre “humanos e animais” (p. 151), depois “entre animal-humano (organismo) e máquina” (p. 152) e, finalmente, “entre físico e não-físico”, ou entre dispositivos materiais, mecânicos e aqueles que são energia pura, “nada mais que sinais, ondas eletromagnéticas, uma seção de um espectro” (p. 153). No curso de suas mudanças entre o preto e o branco, e do feminino para o masculino, Jones também encena todos os três colapsos de



fronteira de Haraway. Em suas *performances* do final dos anos 1970, “ela se identifica com o reino animal” (KERSHAW, 1997: 20), tanto zombando quanto reapropriando-se da atribuição de animalidade aos negros por parte do racismo euramericano. Em sua fase mais comercial, na década de 1980, quando ela muda musicalmente do *disco* para o “trabalho de base *new wave* e experimental” e “substitui seu visual sadomasoquista dos anos 1970 por uma evidenciada imagem andrógina” (PRATO, 2009), ela traça uma passagem entre organismo e máquina. Finalmente, em *Corporate Cannibal*, sua persona elimina as restrições da localidade e alcança a modulação como sinal digital.

Todas essas transformações são perigosas e Grace Jones, evidentemente, saboreia esse perigo. De fato, ela faz disso seu viver. O perigo vem do fato de que a transgressão, a reapropriação e o desvio são inerentemente ambíguos. Precisamente porque é tão radical, o trabalho de Jones, continuamente e inevitavelmente, “corre o risco de ser mal interpretado” (ROYSTER, 2009: 84). Todo ato de transgressão oferece pelo menos um elogio indireto à ordem, norma ou lei que está sendo transgredida – já que ele é apenas a continuação do poder daquela ordem, norma ou lei, que dá sentido à ação de desafiá-la. Se binarismos e hierarquias de gênero fossem desaparecer algum dia, por exemplo, a *performance drag* perderia toda sua força. Contudo, fronteiras que estão em processo de desfazer-se ainda não foram, por isso mesmo, totalmente abolidas; as distinções, fluidas, perderam um pouco de sua força, mas, não obstante, ainda são feitas. Por sua vez, reapropriação e desvio correm necessariamente o risco de dar nova vida às mesmas forças que elas tentam sequestrar e modificar para outros fins. Ao se utilizar de memórias culturais de opressão e degradação, elas reforçam essas mesmas memórias. Nenhuma *performance* é totalmente capaz de controlar sua própria recepção e interpretação. Os gestos selvagens e animalísticos trabalham para explodir toda uma mitologia racista; mas eles não podem evitar o risco de também perpetuar essa mitologia.

Eu penso que o poder de Grace Jones como um ícone midiático vem do modo como ela endereça esses paradoxos de cabeça erguida, destacando-os em suas *performances*. Em relação a isso, é instrutivo comparar a persona estelar de Jones com aquela de sua colega e rival mais jovem, Madonna. As duas divas surgiram do mundo *disco* e da *performance camp*. Ambas ganharam notoriedade por “performatizar” sua feminilidade de forma autoconsciente e, portanto, a desnaturalizando. Ambas, também, foram capazes de alternar de um culto de seguidores em grande parte composto por homens *gays* para uma popularidade *mainstream* bem maior. Tanto Grace Jones quanto Madonna ostentam uma sexualidade agressiva que conflita com velhas normas de como mulheres deveriam se comportar. Mas, não obstante, as duas permanecem profundamente conscientes de que a liberdade sexual “pós-feminista” que elas celebram



é intensamente mercantilizada. Por esse motivo, elas se apresentam, simultaneamente, como sujeitos consumidores vorazes e como objetos atrativos e perfeitamente idealizados para serem consumidos.

Ainda assim, apesar desse terreno comum, há uma enorme diferença entre essas duas *performers*. Madonna utiliza e se despe de personas como se elas fossem roupas; de fato, as roupas são o que comumente cria a persona. O brilhantismo dessa estratégia está no modo como ela sugere que tudo é uma questão de superfícies ou de estilo. Não há nada abaixo da superfície; não há profundidades ou essências. Todas as “identidades” são fictícias, e isso autoriza Madonna a jogar com elas de forma inocente e prazerosa. Uma vez que essas personas são todas estereótipos e ficções, e de maneira autoconsciente se reconhecem assim, nenhuma delas é irreversível e nenhuma delas tem qualquer custo real (além do custo financeiro inicial). As transformações de Madonna nunca têm consequências sérias, e é por isso que ela é livre para perder-se nelas.

As transformações de Grace Jones são, como um todo, mais problemáticas. De certo modo, elas estão entalhadas mais profundamente na carne da *performer* – pelo fato de que elas são, não menos que em Madonna, uma função das roupas e estilos e poderes do mundo da moda. As mudanças de Jones são mais “profundas” que as de Madonna porque elas devem ser assim: sem o privilégio da pele branca de Madonna, Jones não pode lidar com suas mutações pessoais tão casualmente quanto ela o faz. Não pode recuar para o anonimato que é o fundo implícito das *performances* de Madonna, a neutralidade e falta de profundidade que existe (ou, melhor, não existe) por trás das roupas. Grace Jones, como uma mulher negra, é sempre imediatamente “marcada” como um corpo – de uma forma que Madonna Ciccone, simplesmente pelo fato de ser branca, não é. Isso significa que Jones não pode simplesmente dispensar a profundidade e apresentar um jogo de puras superfícies da maneira como Madonna pode. Ela tem muito mais em jogo em suas transformações do que Madonna jamais poderia ter.

Então, se as transformações de Madonna são divertidas e fantasiosas, as transformações de Grace Jones são consideravelmente mais duras e ásperas. Isso não significa que elas são destituídas de prazer. Mas o prazer de Jones em relação a elas não é necessariamente algo que ela transmite e compartilha com sua plateia. Ela permanece sempre sozinha, separada de nós. Isto é, as figuras de Jones, diferentemente das de Madonna, não são necessariamente aquelas com que “nós” (seus admiradores) poderíamos nos identificar. Pense na diferença entre a timidez de *Like a Virgin*, de Madonna, e a selvageria ballardiana de *Warm Leatherette*, de Jones. Jones nunca deixa de ser uma *dominatrix* – algo que Madonna definitivamente



não é, por todos os seus ares de diva e sua vontade de brincar com as bordas do S&M. Madonna joga admiravelmente com a imagem de “feminilidade” triunfante em seu artifício, sua artificialidade e sua inessencialidade, mas Grace Jones pretende, em vez disso, explodir essa “feminilidade” em pedaços ou mandá-la para o espaço sideral.

A diferença entre Madonna e Grace Jones é, portanto, tanto afetiva quanto ontológica. Se Madonna é brincalhona, Jones está jogando para valer. Onde Madonna critica a subjetividade, sugerindo que é apenas um efeito de superfície sem nada por trás, Jones a critica, de fato, ao sondar sob as superfícies ou nas profundezas do corpo para descobrir uma densa afetividade que não é mais subjetiva. Jones rejeita a subordinação que a cultura ocidental tem inculcido há tanto tempo nas designações tanto de “mulher” quanto de “negro”, mas ela faz isso não recuperando a feminilidade e a negritude como estados positivos, nem reivindicando para si os privilégios do masculino e do branco. Em vez disso, ela sujeita o próprio campo dessas oposições à implosão ou a algum tipo de torção e distorção hiperespacial. Ela assume o risco de que essas manobras possam falhar em atingir seu objetivo, ou mesmo de que o tiro saia pela culatra.

Esse projeto e esse risco colocam Jones dentro da genealogia do que veio a ser conhecido como *afrofuturismo*. Mais imediatamente, esse termo refere-se à “ficção especulativa que trata dos temas afro-americanos e aborda as preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século XX e, de forma mais geral, a significação afro-americana que se apropria de imagens de tecnologia e de um futuro melhorado proteticamente” (DERY, 1994: 180). Mas, num sentido mais amplo, o afrofuturismo usa os tropos da ficção científica e da especulação futurista, e uma visão da potencialidade transformadora das novas tecnologias, a fim de reavaliar todos os aspectos da experiência afrodiaspórica (e não apenas afro-americana). No caso da música, em particular, Kodwo Eshun (1998) traça uma linha afrofuturista que vai de Sun Ra nos anos 1950, passando por certos aspectos do *free jazz* nos anos 1960, depois por George Clinton nos anos 1970, pelo *techno* de Detroit nos anos 1980 e para além disso, até formas eletrônicas mais recentes. (Hoje, poderíamos pensar em *Metropolis: The Chase Suite*, de Janelle Monáe, e em *More Than Posthuman - Rise of the Mojosexual Cotillion*, de Burnt Sugar, como exemplos de obras afrofuturistas.)

Em termos puramente musicais, este é um grupo muito diversificado e heterogêneo de artistas, mas todos eles fazem músicas em que a voz humana cantada de forma emocional – tradicionalmente no centro da música afrodiaspórica – é apagada, descentrada ou submetida a distorção e modulação eletrônicas. Todos eles desenvolvem o ritmo de formas surpreendentes, de modo que este deixa de ser “orgânico” e centrado na respiração ou no corpo, tornando-se, em vez disso, mais ou



menos *inumano*. Ou o ritmo torna-se mecanicamente repetitivo, como geralmente acontece no *Techno*, ou então torna-se sobre-humanamente polirrítmico, disperso para além de qualquer foco único de atenção, de modo que (nas palavras de Erik Davis) ele “impede o ouvinte a explorar um espaço complexo de batidas, a seguir qualquer uma das várias linhas de voo fluidas, tortas e inconstantes, para se submeter ao que o antigo grupo de *hip-hop* *A Tribe Called Quest* chama ‘a inspiração rítmica para se render e viajar além das forças de vida existentes’” (DAVIS, 2008: 56).<sup>12</sup>

Os empreendimentos musicais afrofuturistas também tendem a invocar as imagens da ficção científica – alienígenas, robôs e tecnologias eletrônicas avançadas – para representar tanto a alienação, o sofrimento e o horror da história da opressão aos negros quanto a esperança utópica de escapar de ou derrubar essa opressão. Olhando para o passado, os afrofuturistas veem o sequestro e a escravização dos africanos e a Passagem do Meio, que os levou à força para o Novo Mundo, como algo que hoje chamaríamos de um episódio de abdução alienígena. Esses africanos foram sobrepajados e subjugados por um invasor bárbaro, mas tecnologicamente poderoso, de outro mundo. Uma vez levados àquele outro mundo, os próprios africanos se tornaram alienígenas, pois sua humanidade não foi reconhecida e eles foram postos para trabalhar como escravos. O horror dessa experiência os impulsionou à modernidade. Como Eshun coloca, parafraseando Toni Morrison, “os sujeitos africanos que sofreram captura, roubo, rapto, mutilação e escravidão foram os primeiros modernos. Eles sofreram condições reais de desabrigo existencial, alienação, deslocamento e a desumanização que filósofos como Nietzsche definiriam como quintessencialmente moderna” (ESHUN, 2003: 288). Esses africanos sequestrados foram os primeiros a viver a experiência moderna, assim como o trabalho retirado deles à força permitiu a acumulação de riqueza para o início da modernização capitalista em uma escala global,<sup>13</sup> estendendo, assim, essa experiência para todos.

<sup>12</sup> Claro que esse tipo de experimentação é uma tendência mais ampla da música afrodiaspórica em geral ao longo da segunda metade do século XX. James Brown não é comumente citado como um afrofuturista, mas quando ele se transforma em uma *Sex Machine*, ele está, de fato, expressando tanto a repetição robótica e mecânica quanto a dispersão sobre-humana e polirrítmica, ao mesmo tempo.

<sup>13</sup> A consideração clássica sobre esse processo permanece a de Eric Williams (1994). O modo de produção capitalista industrial, com trabalhadores “livres” vendendo seu poder de trabalho para proprietários capitalistas, pareceria ser mais ou menos incompatível com a escravidão formal. Isso não contradiz, porém, a alegação de que acumulações de riqueza durante a escravidão foram uma parte crucial da “acumulação primitiva” de que o capitalismo precisava para se expandir em escala global. Também não contradiz a observação de que focos de escravidão “residual” continuam a existir hoje em dia dentro de uma economia predominantemente capitalista, dado que “acumulação primitiva” é um fenômeno recorrente e contínuo de acumulação de capital em vez de apenas um “estágio” que precederia o estabelecimento do capitalismo *tout court*.





Por outro lado, olhando para o futuro, os afrofuturistas também concebem a liberação em termos derivados da ficção científica. Isso envolve uma inversão radical na qual figuras de opressão e estranhamento inumanos – figuras de alienígenas e robôs – agora funcionam como imagens de fuga, através da transfiguração pós-humana. Em contraste com o movimento *mainstream* dos Direitos Civis, que exigia o pleno reconhecimento da humanidade dos negros, os afrofuturistas equiparam “o humano” *per se* com a supremacia branca e com as posições normativas do sujeito da sociedade branca e burguesa. Portanto, eles consideram a humanidade não como algo a ser alcançado, mas, de forma nietzschiana, como “algo que deve ser superado”. Através de figuras que vão desde *Starchild*, de George Clinton, até as máquinas cibernéticas do *techno* de Detroit, músicos afrofuturistas constroem suas próprias versões da chamada “singularidade”, em que limitações muito humanas são transcendidas através de novas tecnologias e pela subsunção da carne em máquinas.<sup>14</sup> Para Eshun, a música afrofuturista é um fenômeno “pós-*soul*”, envolvendo “uma ‘rede interconectada’ de ritmos de computador, da mitologia da máquina e a *conceptrônica* que direciona, redireciona e cruza o Atlântico Negro” (ESHUN, 1998: -6). Essa música “se afasta do humano; ela chega do futuro”; ela manifesta “uma extrema indiferença em relação ao humano”, uma recusa em compreender a experiência negra em termos tradicionalmente emotivos e humanistas, uma vez que estes são vistos como implicando a continuação da opressão (ESHUN, 1998: -5).

A música de Grace Jones opera através das consequências dessa “linha de fuga” afrofuturista do humano, esse sentido em que “a existência negra e a ficção científica são uma e a mesma coisa” (ESHUN, 2003: 298). O som de Jones está enraizado primeiramente na música *disco*, que Eshun identifica como “o momento em que a *black music* abandona uma estimada tradição *gospel* em função da linha de montagem metronômica” (ESHUN, 1998: -6). Não só a batida *disco* é hipnoticamente precisa, mas também os vocais *disco*, entranhados na mixagem e reduzidos a frases repetidas como mantras, transmitem um afeto abafado e sem personalidade.<sup>15</sup> Uma diva *disco* dos anos 1970 como Donna Summer já é “pós-*soul*”, no sentido em que seus

<sup>14</sup> Claro que visões *mainstream* da singularidade – a mais famosa delas é provavelmente a apresentada por Ray Kurzweil (2005) – são completamente despolitizadas e expressam pouco mais do que fantasias de poder de potência infinita por parte de adolescentes homens e brancos e, em maior escala, de sucessos de empreendedorismo. Eu discuto essa ficção científica hegemônica sobre a singularidade em um ensaio recente (SHAVIRO, 2009). Reimaginações afrofuturistas da singularidade, contudo, a transmutam em algo mais louco e mais fantástico, aproximando-se do “mito político irônico” e utopismo distorcido sobre o qual escreve Donna Haraway (HARAWAY, 1991: 149).

<sup>15</sup> Isto é, eles se afastam da emoção pessoal em direção a uma expressão de afeto assubjetivo, aquilificado e intensivo.



estilos vocais são frios, sublimemente distantes e (nas palavras de Simon Reynolds) “curiosamente descorporificados” (REYNOLDS, 1998: 25). Mas o canto de Jones avança vários passos além disso. Sua voz é dura, precisa, indiferente e quase desdenhosamente desconectada ou (para citar Reynolds de novo) “simultaneamente imperiosa e fatalista” (REYNOLDS, 2005: 513). Esta é a expressão de uma *dominatrix* robótica. Exige a nossa obediência sem nos prometer empatia, intimidade ou identificação em troca.

Tudo isso é audível na música de Jones *Slave to the Rhythm*, de 1985. Produzida por Trevor Horn, é um híbrido estranho: como Reynolds (novamente) coloca, “começou a vida soando germânica, mas desviou radicalmente (ou mesmo racialmente) para outra direção quando soldada ao chassi polirrítmico do *go-go*” (REYNOLDS, 2005: 513). Ou seja, *Slave to the Rhythm* abrange simultaneamente ambos os extremos do contínuo sonoro afrofuturista: roboticismo no estilo Kraftwerk de um lado e multiplicidade rítmica de influência africana do outro. Ouvir isso é uma experiência estranha, um pouco como olhar para a famosa figura do pato-coelho. Você pode prestar atenção tanto ao impulso para a frente de caráter mecanicista das canções, quanto à contracorrente de suas polirritmias, mas é quase impossível focalizar ambas as coisas ao mesmo tempo.

Jones canta *Slave to the Rhythm* sem qualquer calor ou alma, seu tom é dominador, mas frio e sem envolvimento. Ela é a professora severa da pista de dança, impiedosamente impondo seu ritmo despótico, obrigando-nos a dançar. Isto é totalmente apropriado para a letra da música, que iguala o êxtase da dança com a repetição entorpecente do trabalho na linha de montagem e conecta ambas as atividades de volta à labuta da escravidão. A dança *disco*, o trabalho industrial e o trabalho nos campos para colher algodão ou cana-de-açúcar exigem uma rígida disciplina do corpo. Um movimento agitado, mas articulado precisamente, deve ser repetido várias vezes, por longas horas, sem parar. Desta forma, trabalho e lazer respondem da mesma forma às demandas implacáveis do capital: com um *prazer* terrível e abnegado. A música nos exorta a “trabalhar o dia todo [...] nunca parar a ação, continuar, continuar”. O clichê do autoabandono na pista de dança é, portanto, idêntico à ordem do gerenciamento de fluxo de trabalho taylorista. Também nos é dito para “cantar em voz alta a canção da gangue acorrentada”: isso conecta o próprio papel de Jones como uma *entertainer* musical, desde os espetáculos de menestréis até o trabalho forçado e, antes dele, ao trabalho escravo. A frase “escrava do ritmo” inicia como metáfora, mas é tornada literal ao final da música. O mesmo ritmo disciplinar domina



tudo, nos obrigando a nos mover de acordo com sua batida; devemos respirar, dançar, trabalhar, viver e amar de acordo com ela. Ritmo não é tudo: é a *única* coisa.<sup>16</sup>

*Corporate Cannibal* remonta explicitamente a *Slave to the Rhythm*; a letra inclui uma linha sobre ser “escrava do ritmo / Da prisão corporativa”. Mas a mudança de contexto é significativa. Jones muda de uma visão do trabalho duro (tanto na pista de dança quanto no chão da fábrica) para uma da própria corporação como uma entidade malévola e voraz. Em vez de ser uma *dominatrix*, agora ela é uma vampira – mas não romântica. Em vez disso, sua paixão fria lembra a famosa descrição de Marx: “O capital é um trabalho morto que, como um vampiro, vive apenas sugando o trabalho vivo e vive mais quanto mais trabalho ele suga” (MARX, 1992: 342). Em *Corporate Cannibal*, Jones é similarmente predatória, ela é uma força de vida-em-morte que nunca pode ter o suficiente. Sua voz é adulatora no começo: “Prazer em conhecê-lo / Prazer em ter você no meu prato”. Ela rapidamente se torna severa, imperativa e ameaçadora, à medida que nos tornamos conscientes de que “ter você no meu prato” não é apenas uma metáfora. Jones nos informa, em uma voz calmamente ameaçadora, que mal supera um sussurro, que ela vai nos devorar. “Eu sou uma máquina devoradora de homens [...] Comer você como um animal [...] Todo homem, mulher e criança é um alvo”. Enquanto Jones se aquece, a letra da canção justapõe de forma absurda os clichês da linguagem corporativa (“empregador do ano”) com aqueles do horror barato (“Grão-mestre do medo”). Jones utiliza zombeteiramente a linguagem dos políticos neoliberais ao ponto de dar sua própria versão da Curva de Laffer: “Você pagará menos impostos, mas eu ganharei mais em retorno”. A música que acompanha essas declarações tem um ritmo fácil e lento, mas com guitarras trituradoras e dissonantes gritando por cima disso: o equivalente audível de um punho de ferro em uma luva de veludo. O saldo final de Jones nesta canção é: “eu lido no mercado”; ela promete: “eu consumirei meus consumidores”. No final da música, a voz de Jones modulou novamente: desta vez para além das palavras, para um grunhido predatório.

Ao assumir o papel do *Corporate Cannibal*, Grace Jones expressa uma identificação absoluta com o próprio capital. Isso é algo que vai muito além de suas demonstrações anteriores de dominação. Francesca Royster comenta que “um fator

<sup>16</sup> O videoclipe de Jean-Paul Goude para a canção também merece um comentário. É uma montagem rápida de sequências surreais, muitas delas retiradas de comerciais que Goude fez com Jones. Há uma forte ênfase na transformação e distorção do corpo de Jones através de várias técnicas de edição (analógica, naquele momento) e, no real, de processos físicos de produção dessas distorções. O vídeo começa com uma série de *close-ups* mostrando o processo de cortar uma fotografia de Jones e de colar fragmentos de outras cópias da foto de forma a alongar o formato de seu rosto. Desse modo, o vídeo de *Slave to the Rhythm* prefigura, por meios analógicos, as distorções que *Corporate Cannibal* produz digitalmente. O vídeo anterior tanto exhibe o corpo/imagem de Jones como uma mercadoria, quanto mostra o trabalho requerido para produzir tal mercadoria.



complicador da arte de Jones sempre foi sua colaboração com o comercialismo, mesmo quando comenta sobre esse processo” (ROYSTER, 2009: 91). Entretanto, essa “colaboração” agora atinge um extremo hiperbólico. Jones encarna o capital livre, precisamente porque ela se tornou um pulso puramente eletrônico. Assim como as figuras sem fundo do vídeo digital não estão mais ligadas a qualquer referente indexical, também os fluxos financeiros infinitamente modulantes do capitalismo em rede e globalizado não estão mais ligados a processos concretos de produção. Incessantemente levantados e reinvestidos, esses fluxos proliferam cancerosamente – pelo menos até chegar a um ponto de necrose ou total implosão. E, assim como o capital continuamente devora e acumula valor, transformando seus materiais em mais de si mesmo, também Jones-como-pulso-eletrônico devora tudo o que ela encontra, convertendo-o em mais imagem, mais sinal eletrônico, mais dela mesma. As modulações eletrônicas de Jones acompanham e abarcam as transmutações do capital: elas expressam o ser interior de um mundo de fundos de cobertura, manipulações monetárias, instrumentos financeiros secretos e dívidas insolúveis passadas de um especulador para outro. As modulações do vídeo de Nick Hooker e a “cultura de circulação financeira” mundial (LIPUMA; LEE, 2004: 18) são ambos impulsionados pela mesma tecnologia digital.

Muita coisa mudou – política, social, econômica e tecnologicamente – desde o auge de Grace Jones no final da década de 1970 e início dos anos 1980. *Corporate Cannibal* representa essas mudanças. A música e o vídeo são aterrorizantes, mas eles encobrem esse terror com uma consciência exacerbada de que “induzir terror” se tornou, após longos anos de superexposição da mídia, um estereótipo ou um clichê. Jones sempre foi uma extremista estética e cultural. Contudo, *Corporate Cannibal* exprime de forma extrema um mundo no qual não há mais extremos – já que tudo pode ser ajustado ou modulado de uma forma ou de outra, até encontrar um nicho dentro do qual possa ser comercializado com sucesso. Jones nos obriga a confrontar o fato de que até mesmo suas transgressões de raça, sexualidade e gênero, que tanto nos emocionaram vinte e cinco anos atrás, são agora pouco mais do que conceitos de *marketing* inteligente. Para além de todos aqueles discursos cativantes sobre raça e gênero e poder e “o corpo”, a única coisa que permanece “transgressora” hoje é o próprio capital, que devora tudo sem qualquer consideração por fronteiras, distinções ou graus de legitimidade. O capital financeiro pós-moderno “transgride” a própria possibilidade de “transgressão”, porque está sempre se transgredindo só para criar ainda mais de si mesmo, devorando não apenas sua própria cauda, mas todo o seu corpo, para atingir níveis ainda maiores de monstruosidade.



Claro, tudo isso tem graves consequências para o projeto afrofuturista. Sem transgressão, como pode haver transformação ou transcendência? Em sua obra *Further Considerations on Afrofuturism* (2003), Kodwo Eshun aponta como o futurismo pós-humano tem se tornado problemático, num momento em que a ordem dominante é inteiramente futurista e do âmbito da ficção científica: “o poder agora opera de forma preditiva tanto quanto retrospectivamente. O capital continua a funcionar através da dissimulação do arquivo imperial<sup>17</sup>, como tem feito ao longo do século passado. Hoje, no entanto, o poder também funciona através da visão, gestão e entrega de futuros confiáveis [...] Os poderosos empregam futuristas e extraem poder dos futuros que eles endossam, condenando, assim, os destituídos a viver no passado” (ESHUN, 2003: 289). Em consequência, a própria ideia de “futuro” parece ter sido esvaziada de toda esperança e de todo potencial. Esse “futuro” nos deixa vazios e entorpecidos, mesmo quando chega ao presente e muda radicalmente nossas vidas. Em seu filme *Videodrome*, de 1983, David Cronenberg imaginou uma “nova carne” da incorporação visceral do vídeo. Essa “nova carne” era uma fonte tanto de maravilha quanto de terror, bem como um campo de batalha política: “a batalha pela mente da América do Norte”, nos disseram, “será travada na arena do vídeo – o videodromo”. Mas hoje, a visão extrema de Cronenberg se tornou uma realidade banal: essa é a verdadeira mensagem de *Corporate Cannibal*. A carne eletrônica modulante de Grace Jones é a condição crônica de nossa hipermodernidade, em vez de uma ruptura radical ou um sintoma agudo de mudança.

Em outras palavras, agora que o futuro pós-humano profetizado pelo afrofuturismo realmente chegou, ele não funciona como uma fuga da dominação do racismo e do capital. Em vez disso, ele serve como mais um “cenário de negócios” para a expansão contínua do capitalismo. “À medida que as ideias da Nova Economia dominam”, diz Eshun, “futuros virtuais geram capital. Uma oscilação sutil entre previsão e controle é projetada em que descrições bem-sucedidas ou poderosas do futuro têm uma habilidade crescente de nos atrair para elas, de nos ordenar para fazê-las carne [...] A ficção científica é agora um departamento de pesquisa e desenvolvimento dentro de uma indústria de futuros que sonha com a predição e o controle do amanhã” (ESHUN, 2003: 290-291). O capitalismo sempre dependeu da extensão acelerada do *crédito*, que é uma forma de monetizar – e, portanto, apropriar-se de e acumular – o próprio futuro. Nos últimos vinte anos aproximadamente, esse estoque do futuro

<sup>17</sup> Alusão à ideia de Thomas Richards – estudando narrativas do século XIX – de como instituições produtoras e armazenadoras de documentos (bibliotecas, museus etc.) funcionam como instâncias discursivas de administração e controle do Império. Cf. RICHARDS, T. *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*. London: Verso, 1993. (N. do T.)



alcançou níveis sem precedentes graças à maneira como instrumentos financeiros, como os derivativos, objetivaram e quantificaram – e, assim, “precificaram, venderam e distribuíram” – o “risco” em geral, entendido como a soma de todas as incertezas sobre o futuro (LIPUMA; LEE, 2004: 148-150 e passim). Hoje, fomos tão longe neste processo que (como diz Marlene Dietrich a Orson Welles em *Touch of Evil*) nosso futuro está esgotado. Já foi *premediado* para nós: contabilizado, somado e descontado com antecedência.<sup>18</sup>

Tal é a condição desmoralizante que Grace Jones aborda em *Corporate Cannibal*. Hoje, o capital prediz, controla, e estoca o futuro – e, assim, o *utiliza* – através de um processo de modulação contínua. Mas esse é o próprio processo que também é usado no vídeo. Jones e Hooker realizam uma proeza de magia homeopática. Eles não pretendem escapar dos mecanismos da sociedade de controle, mas deleitam-se com esses mecanismos e os estendem ao máximo. Seu remédio para o mal-estar do digital é uma dose adicional e mais concentrada do digital. Normalmente, consideramos a condição pós-moderna ou pós-humana como um jogo sem peso de superfícies. E, dependendo das circunstâncias, podemos achar essa superficialidade tanto aterradora quanto empolgante. Entretanto, *Corporate Cannibal* recusa ambas as alternativas. Em vez disso, ele explode a própria superfície do mundo, em um estouro de energia *estranha*.

Utilizo aqui a palavra “estranha” deliberadamente. A personificação por Jones da corporação como um canibal vampiresco é um tropo da “Weird Fiction”. Esse termo foi usado pela primeira vez na década de 1920, para caracterizar os escritos de H. P. Lovecraft e outros colaboradores da publicação “pulp” *Weird Tales*. Mais recentemente, foi retomado por China Miéville (2008) e outros escritores do que veio a ser conhecido como o “New Weird” (VANDERMEER; VANDERMEER, 2008). Tanto em sua encarnação mais antiga quanto na mais recente, o *estranho* transmite uma sensação de

---

<sup>18</sup> Eu tomo o termo *premediação* de Richard Grusin (2004). Desnecessário dizer, isso não significa que nossa existência futura já foi de fato determinado para sempre, ou que o sistema do capital é tão completo e totalizador que absolutamente nada pode existir fora de seu controle. Significa, entretanto, que não há alteridade *pura*, nenhum gesto ou posição tão radicais que não possam ser recuperados. Não podemos evitar o risco da recuperação, porque toda mudança ou diferença possível já foi levada em conta dentro dos cálculos e da mercantilização do “risco”, próprios do capitalismo. Nosso futuro foi hipotecado – tanto literalmente quanto metaforicamente – às altas finanças. Como diz Deleuze, na sociedade de controle “um homem [*sic*] não é mais um homem confinado, mas um homem em débito” (DELEUZE, 1995: 181). Em consequência, mesmo que possamos imaginar todos os tipos de futuros possíveis, parecemos incapazes de imaginar um que realmente *faria a diferença* em termos de nossa relação com o capitalismo. Como Slavoj Žižek coloca de forma memorável: “hoje é muito mais fácil imaginar o fim de toda a vida na Terra do que uma mudança bem mais modesta no capitalismo” (ZIZEK!, 2005). A imprecisão desesperada das atualmente populares invocações de Nietzsche, Levinas e Derrida sobre incerteza, indecibilidade e alteridade radical me parece confirmar – e ser sintomática de – essa falha fundamental da imaginação. Não parece que somos capazes de trazer alguma coisa concreta que seja independente da lógica dos fluxos financeiros.





intensa ansiedade e deslocamento, com sua “insistência em um universo caótico, amoral e antropoperiférico” que é radicalmente não familiar e irrecuperável, não associável a qualquer juízo ou significado (MIÉVILLE, 2008: 112). Ao mesmo tempo, a expressão *estranho* geralmente parece um pouco piegas ou forçada porque define algo que não pode ser descrito literal e precisamente, apenas evocado vaga e incoerentemente. Miéville associa o *estranho* do início do século XX com “as tendências de crise do capitalismo [que] acabariam por levar à Primeira Guerra Mundial (para cuja representação os fantasmas tradicionais eram bastante inadequados)” (p. 111). Ele sugere que o *novo estranho* do nosso momento presente responde ao “advento do *Não Há Alternativa*<sup>19</sup> neoliberal”, para o qual “o universo [é] um lugar inelutável, inumano, implacável, *estranho*” (p. 128).

“Farei você suplicar / No meu salão executivo [...] Consumirei meu consumidor / Sem senso de humor”<sup>20</sup>: Grace Jones identifica sua persona com a monstruosidade alienígena do Capital e com seu *glamour* bárbaro (mas um tanto brega). Ao fazê-lo, ela canaliza e conduz, condensa e conjura as forças maléficas que se colocam contra nós neste momento de crise. Tais forças são onipresentes, mas impalpáveis; ela as torna visíveis, audíveis e tangíveis. “Farei o mundo explodir”. Jones renova o projeto afrofuturista virando-o pelo avesso, mesmo em sua última extremidade. Mais do que isso, não podemos pedir de nenhuma artista. As modulações perigosas de *Corporate Cannibal* dão voz e imagem à vertiginosa “sociedade em rede globalizada” na qual vivemos hoje.

### Referências

BARTHES, Roland. **Camera lucida**: Reflections on photography. Trad. Richard Howard. New York: Hill and Young, 1981.

BAZIN, André. **What is cinema?** Trad. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 2004 (v. 1).

BLUNT, Tom. Interview: How Nick Hooker turned Grace Jones into a Corporate Cannibal. **Hermitosis**, 9 Sept. 2008. Disponível em: <http://hermitosis.blogspot.com/2008/09/nick-hooker-turned-grace-jones-into.html>. Acesso em: 29 jul. 2019.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Eve. **The new spirit of capitalism**. Trad. Gregory Elliot. New York: Verso, 2007.

<sup>19</sup> “There Is No Alternative (TINA): slogan político, atribuído a Margaret Thatcher, que diz que não haveria como escapar das leis do mercado, do capitalismo, do neoliberalismo e da globalização. (N. do T.)

<sup>20</sup> “I’ll make you scrounge / In my executive lounge... I’ll consume my consumers / With no sense of humor”.



DAVIS, Erik. "Roots and wires" remix: polyrhythmic tricks and the black electronic. *In*: MILLER, Paul D. (ed.) **Sound unbound**: sampling digital music and culture. Cambridge: MIT Press, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: The time-image**. Trad. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

DELEUZE, Gilles. **Negotiations 1972-1990**. Trad. Martin Joughin. New York: Columbia University Press, 1995.

DERY, Mark. Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. *In*: DERY, Mark (ed.). **Flame wars**: the discourse of cyberculture. Durham: Duke University Press, 1994.

ESHUN, Kodwo. Further considerations on Afrofuturism. **CR: The new centennial review**, v. 3, n. 2, p. 287-302, Summer 2003. DOI: 10.1353/ncr.2003.0021

ESHUN, Kodwo. **More brilliant than the sun**: adventures in sonic fiction. London: Quartet Books, 1998.

FISHER, Mark. I, the object. **k-punk**, 4 Dec. 2006. Disponível em: <http://k-punk.abstractdynamics.org/archives/008729.html>. Acesso em: 17 ago. 2019.

GRUSIN, Richard. Premediation. **Criticism**, v. 46, n.1, p. 17-39, 2004.

HARAWAY, Donna. **Simians, cyborgs, and women**: the reinvention of nature. New York: Routledge, 1991.

HARVEY, David. **Spaces of global capitalism**: toward a theory of uneven geographical development. New York: Verso, 2006.

HOOKER, Nick. **[E-mail]**. Destinatário: Steven Shaviro. 17 Jan. 2009.

KERSHAW, Miriam. Postcolonialism and androgyny: the performance art of Grace Jones. **Art Journal**, v. 56, n. 4, p. 19-25, May 1997. DOI: [10.1080/00043249.1997.10791845](https://doi.org/10.1080/00043249.1997.10791845)

KRASNIEWICZ, Louise. Magical transformations: morphing and metamorphosis in two cultures. *In*: SOBCHAK, Vivian (ed.). **Meta-Morphing**: Visual transformation and the culture of quick-change. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

KURZWEIL, Ray. **The singularity is near**. New York: Viking, 2005.

LIPUMA, Edward; LEE, Benjamin. **Financial derivatives and the globalization of risk**. Durham: Duke University Press, 2004.

MARX, Karl. **Capital**: a critique of political economy. Trad. Ben Fowkes. New York: Penguin, 1992. (v. 1)

MCDOWELL, Collin. Goude heavens. **The Times**, 06 Nov. 2005. Disponível em: [http://women.timesonline.co.uk/tol/life\\_and\\_style/women/style/article583890.ece](http://women.timesonline.co.uk/tol/life_and_style/women/style/article583890.ece)

MIÉVILLE, China. M. R. James and the quantum vampire. **Collapse**, v. 4, p. 105-128, May 2008.



MULVEY, Laura. **Death 24x a second: stillness and the moving image**. London: Reaktion Books, 2006.

PRATO, Greg. **Grace Jones**. 2009. Disponível em: <https://www.allmusic.com/artist/grace-jones-mn0000161920>. Acesso em: 17 ago. 2019.

REYNOLDS, Simon. **Generation ecstasy: into the world of techno and rave culture**. Boston: Little, Brown, and Company, 1998.

REYNOLDS, Simon. **Rip it up and start again: Post-punk 1978-1984**. London: Faber and Faber, 2005.

RODOWICK, David. **The virtual life of film**. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

ROYSTER, Francesca T. "Feeling like a woman, looking like a man, sounding like a no-no": Grace Jones and the performance of Strangé in the Post-Soul Moment. **Women and performance**, v. 19, n. 1, p. 77-94, Mar. 2009. DOI: [10.1080/07407700802655570](https://doi.org/10.1080/07407700802655570)

SHAVIRO, Steven. The Life, After Death, of Postmodern Emotions. **Criticism**, v. 46, n. 1, p. 125-141, 2004.

SHAVIRO, Steven. Emotion capture: affect in digital film. **Projections**, v. 1, n. 2, p. 37-56, 1 Dec. 2007.

SHAVIRO, Steven. The singularity is here. *In*: BOULD, Mark; MIÉVILLE, China (ed.). **Red planets: Marxism and science fiction**. London: Pluto Press, 2009.

SHORES, Corry. Deleuze's analog and digital communication; isomorphism; and aesthetic analogy. **Pirates and Revolutionaries**, 5 Jan. 2009. Disponível em: <http://piratesandrevolutionaries.blogspot.com/2009/01/deleuzes-analog-and-digital.html>. Acesso em: 29 jul. 2019.

SMELIK, Anneke. The carousel of genders. 1993. Disponível em: [http://www.let.uu.nl/womens\\_studies/anneke/carous.htm](http://www.let.uu.nl/womens_studies/anneke/carous.htm)

ZIZEK! Direção: Astra Taylor. USA; Canada: Hidden Driver Productions; The Documentary Campaign; Zeitgeist Films, 2005. 71 min. color.

VANDERMEER, Ann; VANDERMEER, Jeff (ed.). **The new weird**. San Francisco: Tachyon Publications, 2008.

WHITEHEAD, Alfred North. **Process and reality**. New York: The Free Press, 1929/1978.

WILLIAMS, Eric. **Capitalism and slavery**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994.