



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de Marília

ANTONIO CARLOS NASCIMENTO NETO

POR UMA ECOLOGIA AFETIVA DA INFORMAÇÃO

Marília
2025

ANTONIO CARLOS NASCIMENTO NETO

POR UMA ECOLOGIA AFETIVA DA INFORMAÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação pela Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Marília.

Linha de pesquisa: Produção e organização da informação.

Orientadora: Deise Maria Antonio Sabbag

Marília
2025

N469u Neto, Antonio Carlos Nascimento
 Por uma ecologia afetiva da informação / Antonio
 Carlos Nascimento Neto. -- Marília, 2025
 124 p. : il.

 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual
 Paulista (UNESP), Faculdade de Filosofia e Ciências,
 Marília

 Orientadora: Deise Maria Antonio Sabbag

 1. Filosofia da Informação. 2. Afetos. 3. Infocracia.
 4. Ecologia. I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Esta pesquisa busca contribuir para os campos da Biblioteconomia e da Ciência da Informação ao propor uma abordagem baseada em uma ecologia afetiva da informação, oferecendo uma perspectiva sensível para as práticas informacionais, desafiando os modelos tecnocráticos baseados em racionalidade instrumental, produtividade e automatização. Ao reconceituar o usuário da informação como ser-informacional o trabalho visa ampliar os horizontes ontológicos dos campos, permitindo novas formas de escuta, cuidado e vinculação com o saber. Tal deslocamento oferece subsídios teóricos e éticos para repensar o papel dos profissionais da informação, bibliotecas e outras unidades/instituições informacionais ou de conhecimento, em contextos marcados por crises de sentido, excesso de dados e esvaziamento da experiência. Além do aporte teórico, um possível impacto da pesquisa também se projeta na prática. A figura do biobliotecário, enquanto agente ético-estético, apresenta uma perspectiva afetiva do profissional da informação que valoriza a presença, o vínculo e o cultivo das relações afetivas como dimensões centrais da mediação informacional. Essa proposta pode inspirar metodologias de atuação mais sensíveis, especialmente em contextos educativos, culturais e comunitários. Ao integrar saberes de matriz indígena e quilombola ao tratamento da informação, o trabalho ancora-se em epistemologias plurais e contribui para a contracolônização do pensamento informacional, fertilizando iniciativas que buscam justiça cognitiva, diversidade de narrativas e reencantamento do conhecimento.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research seeks to contribute to the field of Information and Library Science by proposing an approach grounded in an affective ecology of information, offering a sensitive perspective on informational practices while challenging technocratic models rooted in instrumental rationality, productivity, and automation. By reconceptualizing the user as an "informational being," the work aims to expand the ontological horizons of the field, enabling new forms of listening, care, and relational engagement with knowledge. This shift provides theoretical and ethical foundations to rethink the role of information professionals, libraries, and other informational or knowledge institutions in contexts marked by meaning crises, data overload, and experiential depletion. Beyond its theoretical contribution, the research also projects a potential impact on practice. The figure of the "biolibrarian," as an ethical-aesthetic agent, presents an affective perspective of the information professional, one that values presence, connection, and the cultivation of affective relationships as central dimensions of informational mediation. This proposal may inspire more sensitive methodologies, especially within educational, cultural, and community contexts. By integrating Indigenous and Afro-Brazilian (quilombola) knowledge systems into the treatment of information, the work is anchored in plural epistemologies and contributes to the counter-colonization of informational thought, enriching initiatives that strive for cognitive justice, narrative diversity, and the re-enchantment of knowledge.

ANTONIO CARLOS NASCIMENTO NETO

POR UMA ECOLOGIA AFETIVA DA INFORMAÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Faculdade de Filosofia e Ciências, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) como requisito para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

Área de concentração: Produção e Organização da Informação
Linha de Pesquisa: Organização da Informação

Banca Examinadora

Orientadora: Profa. Dra. Deise Maria Antonio Sabbag
UNESP - Câmpus de Marília

Prof. Dr. Marco Antonio de Almeida
USP - Câmpus de Ribeirão Preto

Profa. Dra. Maria Leandra Bizello
UNESP - Câmpus de Marília

Marília
2025

*A Anna, minha casa
Dedico.*

AGRADECIMENTOS

Difícil lembrar de todas as pessoas que me ajudaram! Entretanto, desejo que todas as pessoas que tiveram paciência em me escutar e retribuir com palavras de apoio, troca de experiências ou abraços calmantes nesse período de fabulação e escrita da dissertação sintam-se contempladas neste trabalho. Vocês não fazem ideia de como sou grato pela gentileza desses gestos. Contudo, algumas pessoas são essenciais!

Meus pais, Christina e Toninho, por quem tenho tanto amor e paixão; obrigado por estarem comigo em todas as minhas aventuras.

Minha orientadora, Profa. Dra. Deise Maria Antonio Sabbag; obrigado pela confiança, pelos incentivos e por demonstrar que ainda há tempo e espaço para as bonitezas do mundo no campo da Ciência da Informação. Aos professores da banca de qualificação e defesa, Prof. Dr. Marco Antonio de Almeida, Prof. Dr. Daniel Martinez Avila e Profa. Dra. Maria Leandra Bizello; obrigado pela leitura do trabalho, pelos apontamentos e pela troca de ideias. Aos professores de Biblioteconomia da PUC-Campinas, Profa. Dra. Valéria dos Santos Correia Martins, Prof. Ms. Márcio Souza Martins, Prof. Dr. César Antônio Pereira e Profa. Dra. Cleonice Aparecida de Souza, obrigado pela confluência de saberes. Ao Prof. Dr. Marcos Mucheroni, que tão bem me recebeu como aluno dentro e fora da ECA-USP, obrigado pelas metáforas.

As companheiras e aos companheiros de orientação deisiana; obrigado pelas trocas de ideias, pelo carinho e pela amizade. Ah, Cristiane Pantoja, não esquecerei de quão bem você me recebeu em Marília! As companheiras e companheiros da [Biblioteca Multicultural Obá Biyi](#); Edison, Lucia, Robson, Elivan; obrigado pela partilha das forças ancestrais. As companheiras e companheiros da [Revista Úrsula](#); obrigado pela fertilização e cuidado com a palavra escrita.

As companheiras e companheiros do [Instituto Hilda Hilst](#); obrigado pelas novas aventuras, pela clandestinidade da criatividade. Em especial, a Maria Clara Reginato, que desde a faculdade de Biblioteconomia rega nossa amizade; e a Maria Clara Kirchner pelas jornadas coloridas e místicas na Casa do Sol.

Aos meu companheiros animais, Spike, Fubá, Paçoca, Princesa Jujuba, Gumball, Anaís e Pérola; obrigado por me aceitarem como o humano que sou. Por fim, Anna Theresa Kühl, a mais linda das assonâncias e aliterações, aquela por quem plantei meu coração no berço do amor; não há palavras nesse universo que expressem o quanto sou grato por você cuidar de mim, por você me aquecer nos seus braços.

“Um dia eu disse infantilmente: eu posso tudo. Era a antevisão de poder um dia me largar e cair num abandono de qualquer lei. Elástica. A profunda alegria: o êxtase secreto. Sei como inventar um pensamento.”

Clarice Lispector, Água viva, p.42

RESUMO

A dissertação parte da percepção de que o chamado usuário da informação é, em grande medida, uma projeção abstrata, arquétipos construídos a partir de análises quantitativas e modelagens estatísticas. Essa figura, amplamente utilizada nas políticas e práticas informacionais, representa uma existência hipotética, muitas vezes desprovida de corpo e de afeto. O trabalho nasce, assim, do desejo de ensaiar uma forma alternativa de conceber o usuário da informação não a partir desse modelo reducionista, mas como um ser encarnado, relacional e sensível, cuja experiência com o saber é marcada pelos vínculos cultivados a partir de uma perspectiva em que o ser-informacional faz parte da paisagem, sente antes de saber, ou seja, esse ser existe. Portanto, o problema central reside na hegemonia de um pensamento informacional tecnocrático que transforma a informação em dado e o sujeito em executor funcional, apagando as dimensões afetivas e existenciais do encontro com a informação. Parte-se da hipótese de que, ao deslocar o foco da eficiência para o vínculo, e da racionalidade instrumental para a sensibilidade, é possível construir outra ecologia da informação. Assim, a partir da relação desse ser ontológico com os afetos e seu entorno, a dissertação propõe que o ser-informacional seja compreendido como uma subjetividade viva e situada. Esse ser ontológico não apenas acessa a informação, mas é afetado por ela, e com ela compõe uma narrativa ética e estética do conhecimento sensível. Isto posto; a dissertação tem por objetivo principal: semear a ecologia afetiva da informação como campo vivo de relações; e por objetivo secundário: germinar o biobliotecário enquanto figura ética e estética capaz de manter o conhecimento com escuta, presença e cuidado. Também convém ressaltar que as epígrafes do trabalho não funcionam como adorno, mas como forma de partilha do sensível. O manuscrito é estruturado por quatro seções que funcionam como estágios do lançamento desse foguete narrativo, onde cada uma dessas seções é impulsionada por uma linguagem/expressão artística específica: seção 1: a intimidade do romance literário; seção 2: a alegoria da dramaturgia; seção 3: a comunicação de massa do cinema; e seção 4: a fabulação gráfica das histórias em quadrinhos. Ao final, a dissertação (in)conclui que: a) a Ecologia Afetiva da Informação é a uma abordagem que reconhece que os fluxos informacionais estão costurados em vínculos afetivos, e que o acesso, a organização e o uso da informação devem considerar a sensibilidade do ser-informacional e as dimensões conceituais do território que germina o saber.; b) O Biobliotecário é o profissional da informação que atua com base em uma ética do cuidado, da escuta e da estética da presença; esse profissional também cultiva vínculos entre saberes, pessoas e territórios, e reconhece que o conhecimento é vivo, situado e afetivo.

Palavras-chave: Filosofia da informação; Afeto; Infocracia; Ecologia.

ABSTRACT

The manuscript begins with the perception that the so-called information user is, to a large extent, an abstract projection, archetypes constructed through quantitative analyses and statistical modeling. This figure, widely used in informational policies and practices, represents a hypothetical existence, often devoid of body and affect. The work thus arises from the desire to explore an alternative way of conceiving the information user—not through this reductionist model, but as an embodied, relational, and sensitive being whose experience with knowledge is shaped by the ties cultivated from a perspective in which the informational being is part of the landscape, feels before knowing, in other words, this being exists. Therefore, the central problem lies in the hegemony of a technocratic informational thought that transforms information into data and the subject into a functional executor, erasing the affective and existential dimensions of the encounter with knowledge. The hypothesis is that by shifting the focus from efficiency to relationality, and from instrumental rationality to sensitivity, it becomes possible to construct a different ecology of information. Accordingly, from the perspective of this ontological being's relationship with affect and its surroundings, the manuscript proposes that the informational being be understood as a living and situated subjectivity. This ontological being does not merely access information, but is affected by it and with it composes an ethical and aesthetic narrative of sensitive knowledge. With that in mind, the manuscript's primary objective is to seed the affective ecology of information as a living field of relationships; and as a secondary objective, to cultivate the figure of the *biolibrarian* as an ethical and aesthetic presence capable of sustaining knowledge through attentive listening, presence, and care. It is also worth noting that the epigraphs used throughout the manuscript do not serve as decorative elements, but rather as a mode of sharing sensibility. The manuscript is structured in four sections that function as stages in the launch of this narrative rocket, each propelled by a specific artistic language or mode of expression: section 1, the intimacy of literary fiction; section 2, the allegory of theater; section 3, the mass communication of cinema; and section 4, the graphic fabulation of comics. In conclusion the manuscript proposes that: a) the Affective Ecology of Information is an approach that recognizes informational flows as woven through affective bonds, and that access, organization, and use of information must consider the sensibility of the informational being and the conceptual dimensions of the territory from which knowledge grows; and b) the *Biolibrarian* is the information professional who operates through an ethic of care, deep listening, and the aesthetics of presence. This professional also cultivates connections between knowledges, people, and territories, recognizing that knowledge is alive, situated, and affective.

Keywords: Philosophy of Information; Affect; Infocracy; Ecology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Poesia, de Rafael Corrêa	15
Figura 2 – Capa do disco <i>Axis: Bold as Love</i>	18
Figura 3 – Janis Joplin	20
Figura 4 – Óculos, de Lygia Clark	26
Figura 5 – Cena do filme ‘A Substância’	43
Figura 6 – <i>Árbol de la esperanza</i> , de Frida Kahlo	47
Figura 7 – Teatro de arena.....	49
Figura 8 – <i>Solar eclipse</i> , de Antonio Turok	52
Figura 9 – <i>The seed and the hope</i> , de Antonio Turok	55
Figura 10 – <i>Self-deceit</i> , de Francesca Woodman	59
Figura 11 – Patrulheiro da ditadura militar brasileira	62
Figura 12 – <i>The collapse of Don Diego Mazariego</i> , de Antonio Turok	68
Figura 13 – <i>Testing</i> , de Zhang Wei	70
Figura 14 – Charles Foster Kane e seus jornais	73
Figura 15 – Charles Foster Kane e a ordem pública	76
Figura 16 – Máquina-humana	77
Figura 17 – Xanadu	79
Figura 18 – Poster fictício de um documentário imaginado	82
Figura 19 – <i>Dr. Strangelove</i>	83
Figura 20 – Vannevar Bush em reunião	85
Figura 21 – <i>Rosebud</i>	92
Figura 22 – Poster de ‘A idade da Terra’	93
Figura 23 – Lucien, bibliotecário do Sonhar	95
Figura 24 – Recife de coral	98
Figura 25 – Caixa de areia	99
Figura 26 – <i>Desert breath</i>	101
Figura 27 – <i>Copac cocha</i>	103
Figura 28 – <i>Sonic pavilion</i>	106
Figura 29 – Samovar	108
Figura 30 – Escultura de fogo	111
Figura 31 – Entre amigos	115
Figura 32 – Mãe e filha	117

TRILHA SONORA¹

Introdução – De carona

I. Janis Joplin, <i>Me and my Bobby McGee</i>	16
---	----

Metodologia e objetivos – Qual o intuito da viagem? Onde, e como, pretendesse chegar?

II. Raul Seixas, <i>O carimbador maluco</i>	21
---	----

Seção 1 – O ser-informacional

III. Elton John, <i>Tiny dancer</i>	27
IV. Eladia Blázquez, <i>Somos como somos</i>	28
V. Clara Nunes, <i>Conto de areia</i>	32
VI. Bob Marley, <i>Satisfy my soul</i>	36
VII. Mercedes Sosa, <i>Todo Cambia</i>	41

Seção 2 – O tempo encarna

VIII. The Doors, <i>Alabama Song (Whiskey Bar)</i>	50
IX. Pink Floyd, <i>Time</i>	51
X. Fleetwood Mac, <i>Landslide</i>	56
XI. Toquinho, <i>Aquarela</i>	61
XII. Os Paralamas do Sucesso, <i>Busca Vida</i>	66

Seção 3 – Arquitetura infocrática

XIII. Metallica, <i>Enter Sandman</i>	71
XIV. Ozzy Osbourne, <i>Crazy Train</i>	72
XV. Eagles, <i>Hotel California</i>	78
XVI. David Bowie, <i>The man who sold the world</i>	82
XVII. Anri Kumaki, <i>Koto (こと)</i>	89

Seção 4 – A casa sensível

XVIII. Rush, <i>Fly by Night</i>	96
XIX. Jimmy Hendrix, <i>Little Wing</i>	98
XX. Chico Buarque e Milton Nascimento, <i>O cio da terra</i>	102
XXI. Hugh Laurie, <i>Kiss of fire</i>	107
XXII. Black Sabbath, <i>Changes</i>	112
XXIII. Daft Punk, <i>Digital Love</i>	115

Conclusões (im)possíveis

XXIV. Adelle, <i>Skyfall</i>	118
------------------------------------	-----

¹ Para facilitar a experiência da pessoa leitora, a trilha sonora desta dissertação está disponível numa playlist no Spotify: <https://open.spotify.com/playlist/5E0UhAnf8SOIQAb32ETBwC?si=4bbf77a06af8413d>.

SUMÁRIO

DE CARONA	16
QUAL O INTUITO DA VIAGEM? ONDE, E COMO, PRETENDESSE CHEGAR? ..	21
SEÇÃO 1 – O SER-INFORMACIONAL	25
1.1 Intimidade clandestina	27
1.2 O é da coisa	28
1.3 A dimensão infossensível	32
1.4 Corpo-manuscrito	36
1.5 Infomitose	41
SEÇÃO 2 – O TEMPO ENCARNA	48
2.1 Silhuetas à deriva	50
2.2 Entre instantes	51
2.3 Informação de afeto	56
2.4 Expressão	61
2.5 Entorno	66
SEÇÃO 3 – ARQUITETURA INFOCRÁTICA	69
3.1 Por detrás das tapadeiras	71
3.2 A Infocracia e o Cidadão Kane	72
3.3 Regime de inércia	78
3.3.1 Vannevar Bomb in: <i>On the endless frontier, how are we supposed to think?</i> ..	82
3.4 <i>Rosebud</i> e a ilusão da não-coisa	89
SEÇÃO 4 – A CASA SENSÍVEL	94
4.1 Entre quadros e mundos	96
4.2 Pensar com o vento	98
4.3 Escutar o chão	102
4.4 Coexistir com o fogo	107
4.5 Cuidar como a água	112
4.6 Biobliotecário	115
CONCLUSÕES (IM)POSSÍVEIS	118
REFERÊNCIAS	121

Figura 1: Poesia, de Rafael Corrêa.



Disponível em: <https://rafaelbcorrea.com.br/>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

De carona

*“Busted flat in Baton Rouge, waitin' for a train
When I's feelin' near as faded as my jeans
Bobby thumbed a diesel down, just before it rained
And rode us all the way into New Orleans”*

Janis Joplin, Me and my Bobby McGee

Em 1971, Janis Joplin lançou seu segundo, e último, disco solo, intitulado *Pearl*. Uma das canções que compõem o álbum é *Me and my Bobby McGee*. A canção conta a estória de dois viajantes, um deles Bobby McGee e a pessoa narradora, que pegam carona num caminhão. A ideia de liberdade de pensamento que permeia a narrativa é expressa no trecho

*Freedom is just another word for nothin' left to lose
Nothin', don't mean nothin' hon' if it ain't free, no-no
And feelin' good was easy, Lord, when he sang the blues
You know feelin' good was good enough for me
Good enough for me and my Bobby McGee²*

Ao longo da estrada, os viajantes tocam gaita e cantam junto do caminhoneiro todas as canções que o atencioso motorista conhecia. Contudo, quando Bobby encontra sua casa o silêncio toma o lugar do canto, e a estrada já não é mais a mesma para quem nela continua, pois os afetos que ali se partilharam já não podem mais ser perdidos, mas, sim, lembrados, como marcas de um tempo em que, por instantes, os viajantes confluenciaram.

O gesto afetivo de confluenciar costura as potências de viver dos viajantes em vínculos mediados por informações como: para onde vamos?; qual vai ser a próxima canção? quem somos enquanto seguimos viagem?. Essa dimensão afetiva e existencial presente na narrativa da canção convida a repensar o usuário da informação não apenas como um agente funcional, mas como um ser ontológico da informação: alguém que vive, sente e se constitui em relação à informação de maneira profunda, simbólica e situada.

A informação, sob o prego da racionalidade técnico-utilitarista, tornou-se uma coisa utilizada para a domesticação de mentes e alta produtividade. O usuário da

² Tradução nossa:

Liberdade é só mais uma palavra para nada mais a perder
Nada, não significa nada, querido, se não for livre
E se sentir bem era fácil, Senhor, quando ele cantava o blues
Você sabe, se sentir bem já era bom o bastante pra mim
Bom o bastante pra mim e meu Bobby McGee

informação, nesse enquadramento, é desenhado como um autômato: um receptor previsível de instruções, um executor de comandos, um sujeito informacional. Dentre as engrenagens dos regimes produtivistas e sistemas informacionais controladores, esse sujeito se move como quem responde de imediato e raramente questiona. Pois questionar, afinal, exige hesitação, depende da dúvida. E a hesitação é um luxo que o neoliberalismo não permite aos seus dominados. Assim, ao reduzir o usuário a um vetor de demanda e resposta, apaga-se a dimensão mais frágil e mais poderosa do encontro com a informação: o instante em que ela ainda não é uso, mas afeto.

Nesse cenário, o usuário é deslocado da condição de tecelão para a de desfiador do conhecimento sensível. Espera-se dele performance, não presença. Espera-se que acesse a informação ultra rapidamente, tome decisões mais rápido do que consegue pensar e atrofie seus movimentos ao não deixar-se ser atravessado por sua capacidade de sentir. Mas há outros tempos, outras formas de pensar, outras formas de corpo e de escuta que desafiam esse enrijecimento. Há quem escute não para simplesmente obedecer, mas para reverberar. Há quem toque a informação como quem encosta a pele num silêncio espesso, escutando o que ainda não tem nome. O ser-informacional, figura que propomos como broto da sensibilidade do sujeito informacional, é este que não apenas busca, mas que é buscado pela informação em sua tessitura sensível, em sua qualidade vibrátil, em sua potência de reorganizar o pensamento a partir do contato externo ao corpo, ou seja, a partir de sua interação com o mundo.

O ser-informacional é existência que não se limita ao acesso, mas que se constitui na travessia do afeto em sua sensibilidade. Ele não apenas encontra informações; ele se transforma a partir do que encontra. Sua matriz não é a busca por respostas prontas, mas a disposição para ser diferente. Diferente do usuário-utilitário que habita os sistemas de recuperação por palavras-chave, o ser-informacional se inscreve em instantes nos quais a palavra ainda é possibilidade, ainda não está fixada em sentido. Ele não pergunta “o que devo saber sobre isso?”, mas, sim, “como sou afetado, tocado, por isso que ainda não sei?”.

É nesse terreno movediço que a informação deixa de ser mercadoria e retorna ao seu estado originário de acontecimentos. Porque antes de ser registrada, arquivada, recuperada, a informação pulsa. Ela vibra nos instantes, nos entremeios, nos vazios. A Infocracia, regime neoliberal onde o excesso oculta, desinforma e captura o sensível, tenta recobrir esse pulsar com camadas de mesmices e ultravelocidade. Mas ainda há quem caminhe em sentido oposto, quem resista à lógica do dado e cultive o gesto lento da leitura

do outro. A informação de afeto, essa que não é solicitada por um sistema, mas que atravessa o corpo sem pedir licença, reabre o espaço da experiência sensível na relação com o saber. Essa não é uma relação de estocagem de informação para respostas imediatas, mas uma relação de ser tomado por aquilo que não cessa de reverberar. O ser-informacional, então, não é mais apenas usuário de conteúdos previamente estruturados, mas coautor de uma narrativa em que o saber se escreve no corpo. Ele é uma matriz informacional viva, acervo em movimento que faz parte de um ecossistema de memórias que ainda não se fixaram em linguagem. Como a capa do disco *Axis: Bold as Love* (Figura 2)!

Figura 2: *Axis: Bold as Love*, capa do segundo álbum da banda The Jimi Hendrix Experience, 1967.



Disponível em: <https://www.musiclipse.com/2023/09/15/the-design-and-meaning-of-jimi-hendrix-album-covers/>.
Acesso em: 24 de julho de 2025.

Ao contrário do usuário da informação reduzido a uma figura pálida que apenas consome informação e a transforma em fumaça, o ser-informacional carrega em si as marcas de suas próprias inscrições, forjadas nas relações sensíveis e complexas que estabelece com o mundo. Ele se apresenta como corpo-manuscrito: superfície onde o tempo deixa rastros. Cada informação nele não é apenas um dado, mas um vestígio, que

pode ser ferida ou flor. E como tal, precisa ser acolhida com ética, com escuta, com cuidado. Essa lógica do entrelaçamento, onde tudo se constitui na relação entre seres, tempos, linguagens e afetos, ou seja, essa ecologia afetiva da informação, fundada na sensibilidade, exige outro regime de pensamento, outro modo de habitar o mundo e de se relacionar com os saberes. Uma maneira que não veja o usuário como ponto final da cadeia informacional, mas como integrante de uma paisagem viva, como presença em territórios em transformação contínua. É nesse horizonte que se delineia o biobliotecário: figura que não apenas organiza e faz a manutenção de acervos, mas cultiva vínculos; que entende que classificar é também gesto político e afetivo; que compreende que cuidar da informação de afeto é cuidar da vida.

Pois, afinal, o que chamamos de informação de afeto nunca foi apenas uma coisa qualquer: é memória em movimento, é fertilizante de vínculos. É aquilo que nos permite sentir, que nos permite conhecer, que nos permite fazer parte da narrativa do mundo. É o que sobrevive mesmo quando novos regimes neoliberais e sistemas de controle tentam erguer impérios autoritários. O ser-informacional, enquanto sujeito que sente, compõe e é composto por informações de afeto, não cabe nos formulários nem nos filtros booleanos. Ele habita o intervalo entre um ontem ainda vivo e um amanhã ainda por vir. Viaja, como Bobby McGee, como alguém que busca um território para instalar seu lar, mesmo que para isso seja preciso imaginar diferentes amanhã para um único ontem de presença, de corpo próximo, de afeto vivido. Janis Joplin cantou,

*One day up near Salinas, Lord, I let him slip away
He's lookin' for that home, and I hope he finds it
But, I'd trade all of my tomorrows, for one single yesterday
To be holdin' Bobby's body next to mine
Freedom is just another word for nothin' left to lose
Nothin', and that's all that Bobby left me, yeah³*

É na trilha de Bobby McGee que nos interessa escutar, tecer narrativas e forjar conceitos. É como Bobby McGee que nos movemos para viajar por uma lógica das relações afetivas a partir de um ser ontológico, do tempo desse ser ontológico e como, em seu habitat, ele pode ser afetado por regimes informacionais e sistemas que os sustentam.

³ Tradução nossa:

Um dia, perto de Salinas, Senhor, eu o deixei escapar,
Ele estava procurando um lar, e eu espero que o encontre
Mas eu trocaria todos os meus amanhã por um único ontem,
Só para o corpo de Bobby estar abraçado junto ao meu
Liberdade é só mais uma palavra para nada mais a perder,
Nada, foi tudo o que Bobby me deixou

E depois dessa viagem, ao encontrarmos nossa casa sensível, onde o cuidado com o outro e a responsabilidade com o mundo se tornam expressão de liberdade de pensamento, uma ecologia afetiva da informação poderia soar apenas como mais uma platitude de dissertação acadêmica. Contudo, se alguma pessoa leitora deste manuscrito ouvir as mesmas músicas das epígrafes que atravessam esta dissertação, talvez, por que não?, esse instante de partilha costure um ponto em comum entre nós, e reencontre um/seu sentido — encarnado no tempo, fora do pensamento do autor.

Chegamos ao final da introdução, pessoa leitora. Agora, façamos como Janis Joplin (Figura 3): cantemos para lembrar, mesmo quando a estrada muda, mesmo quando o outro parte para viver sua vida. Porque talvez, quem sabe, ainda possamos habitar o mundo pela partilha, e escutar a nós mesmos, neste tempo em que até o silêncio, a contemplação e o convívio correm o risco de virar dado vazio, desabitado de sentido.

Figura 3: Janis Joplin canta na Feira do Condado de Santa Clara durante o Festival de Folk-Rock do Norte da Califórnia em 18 de maio de 1968, em San Jose, Califórnia.



Disponível em: <https://time.com/5711053/janis-joplin-wouldnt-settle/>. Acesso em: 24 de julho de 2025.

Qual o intuito da viagem? Onde, e como, pretendesse chegar?

“5... 4... 3... 2
Parem! Esperem aí
Onde é que vocês pensam que vão?
Ãn-ãn”

Raul Seixas, O carimbador maluco

No contexto musical, um compacto (ou compacto simples) é um formato de disco de vinil, geralmente de 7 polegadas (cerca de 17,5 cm), lançado principalmente entre os anos 1950 e 1980. Ele costuma conter duas músicas: uma no lado A (geralmente o “hit” ou faixa principal) e outra no lado B (a “faixa bônus” ou secundária). É também chamado de single, embora o termo “single” seja mais amplo e possa se referir a outros formatos além do vinil. O intuito de se lançar um compacto era a divulgação do trabalho musical. Raul Seixas, em 1971, lançou o compacto *O carimbador maluco*. Na música, o tal do carimbador é uma figura alegórica, a representação da metodologia da burocracia.

Terror acadêmico, a metodologia de trabalho, já diria o carimbador maluco

*Tem que ser selado, registrado, carimbado
Avaliado, rotulado se quiser voar (Se quiser voar)
Pra Lua: A taxa é alta
Pro Sol: Identidade
Mas já pro seu foguete viajar pelo universo
É preciso meu carimbo dando o sim*

Às vezes, nosso foguete demora um pouco para voar, pois a fantasia das mais inimagináveis bestas e assombrações oriundas de um horror cósmico sobre como fazer uma dissertação tomam nossas mentes, ensaiando assim as mais extravagantes e improváveis maneiras de se fazer o trabalho. Mas como esse não é um texto sobre H. P. Lovecraft⁴, desta vez, ao menos desta vez, decidimos acolher a fantasia sem sucumbir ao abismo, transformando o ensaio em metodologia.

A escritora e professora Ursula K. Le Guin (2024) afirma que a fantasia é, como o ensaio, um exercício de possibilidades. Ambas aventuram-se pelas bordas do realismo domesticado, abrindo passagem para modos de existência, percepção e entendimento que escapam à racionalidade instrumental. Para Le Guin, imaginar não é fugir: é arriscar-se

⁴ Howard Phillips Lovecraft (1890–1937) foi um escritor norte-americano considerado um dos mestres da literatura de horror. Criador do chamado “horror cósmico”, sua obra desloca o medo do campo psicológico ou sobrenatural para uma dimensão ontológica: o terror nasce da insignificância humana diante de forças desconhecidas e indiferentes que habitam o universo.

em verdades profundas sobre o humano, o outro e os contornos do possível. Donna Haraway (2023), por sua vez, observa que a ficção científica e a prática científica não são domínios opostos, mas territórios em contínua contaminação. A ficção científica, nesse sentido, torna-se um ensaio narrativo: um campo onde hipóteses se desdobram, mundos se constroem e conceitos ganham corpo sensível. Le Guin e Haraway escrevem como quem ensaia novos mundos; não como fuga, mas como gesto radical de resistência do conhecimento sensível. Seus textos são ensaios vivos que recusam a linguagem única da ciência e propõem um saber que se comunica pela vibração entre a literatura e a ciência, entre o sensível e o conceitual.

Este manuscrito configura-se como um ensaio teórico, ou seja,

uma modalidade textual voltada à problematização crítica de um tema por meio da articulação de conceitos, argumentos e interpretações fundamentadas nas discussões científicas. Diferentemente de estudos empíricos ou revisões sistemáticas, o ensaio teórico permite ao autor estabelecer relações entre diferentes perspectivas teóricas, avançando na construção de sentidos e na formulação de proposições que ampliem o entendimento sobre determinado fenômeno. (Guimaraes, Hayashi, Martines-Ávila, p.24, 2025)

Metodologia apresentada, vamos à estrutura. O manuscrito é estruturado da seguinte maneira: quatro seções que funcionam como estágios do lançamento deste foguete narrativo, cada uma impulsionada por uma linguagem artística específica (seção 1 a intimidade do romance literário; seção 2 a alegoria da dramaturgia; seção 3 a comunicação de massa do cinema; e seção 4 a fabulação gráfica das histórias em quadrinhos), compondo, juntas, uma trajetória ensaística em que teoria e sensibilidade orbitam o conhecimento como coautoras. Logo, temos:

Seção 1 – O ser-informacional:

Começa aqui a investigação do personagem que atravessa todo este manuscrito: o ser-informacional. Mais do que um usuário de dados ou consumidor de conteúdos, ele é compreendido como corpo afetado por fluxos, intensidades e linguagens. Esta seção propõe uma cartografia ontológica de sua constituição a partir do conatus espinosano, explorando as tensões entre sensibilidade e captura.

Seção 2 – O tempo encarna:

Aqui, o tempo deixa de ser mero pano de fundo cronológico e torna-se agente, matéria viva. A seção acompanha, a partir do tempo bachelariano, os gestos e hesitações do instante, revelando como o ser-informacional se constitui na dobra entre o já e o ainda-

não. O tempo, em sua espessura sensível, inscreve afetos, memórias e possibilidades de ruptura na tessitura da experiência.

Seção 3 – Arquitetura Infocrática:

Nesta seção, delinea-se o contorno do regime infocrático haniano, entendido como a engenharia simbólica que regula os fluxos da informação e modela a subjetividade. Examina-se a forma como dispositivos e linguagens operam sobre o corpo e o desejo, convertendo o sensível em dado, o instante em protocolo, a hesitação em falha.

Seção 4 – A casa sensível:

Este último movimento abriga as reverberações de uma proposta ética e estética a partir da ecosofia guattariana e na sabedoria bispiana. Não se trata de refúgio, mas de espaço habitável para o conhecimento que pulsa. A seção se constrói como um convite à reintegração do afeto, da escuta e da presença na prática informacional.

Ademais; inspirado por Paul Feyerabend (2011) onde o anarquismo epistemológico não se limita à rejeição da ordem metodológica tradicional, mas propõe uma alternativa insurgente que desafia a normatividade científica e reivindica a liberdade criativa como princípio fundamental da produção de conhecimento, este manuscrito adota as epígrafes como gesto sensível e deliberadamente não convencional. Centralizadas, fonte Times New Roman tamanho 11 em itálico e oriundas de músicas que condensam o tom e a atmosfera de cada trecho textual que as precedem, as epígrafes não funcionam como adorno, mas como forma de partilha: um modo de oferecer à pessoa leitora aquilo que o autor do manuscrito, por muitas vezes, não conseguiu dizer em palavras. Cada trecho musical escolhido atua como síntese poética e afetiva do que está por vir, não para explicar, mas para abrir um campo de escuta. Uma escuta que antecede a leitura e que a prepara, como quem afina o instrumento antes do ensaio. Trata-se, aqui, de experimentar a escrita como partitura inacabada, onde a música empresta corpo ao que não coube no texto.

Donna Haraway (2023) diz que problemas são companheiros de jornada, entidades com as quais devemos aprender a conviver e pensar. Segundo a autora, para ficarmos com o problema é preciso tecer alianças (mesmo as mais improváveis, como, por exemplo, com outras espécies animais), habitar as incertezas e cultivar a curiosidade sem a ânsia de uma resolução imediata.

Na realidade, ficar com o problema requer aprender a estar verdadeiramente presente; não como um eixo que se desvanece entre passados terríveis ou edênicos e entre futuros apocalípticos ou salvadores – mas como bichos mortais entrelaçados em uma miríade de configurações inacabadas de lugares, tempos, matérias, significados. (Haraway, p.9, 2023)

Ficar com o problema, como nos propõe Haraway, exige mais do que compreender sua origem; exige habitá-lo com responsabilidade, escuta e imaginação. Neste manuscrito, isso significa combater o problema do cinismo infocrático não com as ferramentas da própria lógica que o sustenta, mas tensionar suas ideias a partir da metodologia proposta. A ecologia afetiva da informação, nesse contexto, não é uma solução, mas uma companhia gentil e fértil: ela reintroduz a fricção no peito do previsível, devolvendo ao ser-informacional a capacidade de errar, hesitar e transformar-se. O biobliotecário, por sua vez, emerge como figura capaz de acolher essa fricção, cultivando zonas de incerteza onde o saber não se reduz a dados sem sentido, mas se reconecta com o tempo vivo da experiência. Frente a inércia da sensibilidade promovida pela automatização da vida, este trabalho não oferece atalhos, mas convida a pessoa leitora a permanecer, habitar e a pulsar com o problema.

A partir da metodologia e problema apresentados, informamos a pessoa leitora que a dissertação tem os objetivos de semear a ecologia afetiva da informação como campo vivo de relações e também de fazer emergir o biobliotecário enquanto figura ética e estética capaz de manter o conhecimento com escuta, presença e cuidado. Ao longo das páginas, não se busca oferecer soluções ou métodos aplicáveis, mas compor um espaço de confluência onde conceitos, imagens e afetos possam vibrar juntos. Esta viagem ensaística convida a pessoa leitora a não apenas compreender, mas a sentir os movimentos e tensões que atravessam o ser-informacional em sua travessia por tempos, regimes e paisagens. Por fim, e nas palavras do carimbador maluco

*Mas ora, vejam só, já estou gostando de vocês
Aventura como essa eu nunca experimentei
O que eu queria mesmo era ir com vocês
Mas já que eu não posso
Boa viagem, até outra vez*

Seção 1

O ser-informacional

Aqui a pessoa leitora irá se deparar com um capítulo conceitual. Um solo livre⁵, como se diria no meio musical. No sentido de especular uma coisa. No caso, um “ser” que não é apenas biológico e/ou psicológico, mas um modo de existência atravessado por informação e afeto, em constante relação com seu entorno sensível. Esse ser ontológico é uma potência que se atualiza no instante, que se inscreve no corpo, e que se forma e deforma segundo os afetos que o atravessam, ou seja, segundo sua capacidade de ser afetado e de afetar. Para resolver esse quebra-cabeças no escuro recorreremos aos conceitos de ser-informacional, infossensibilidade, corpo-manuscrito, infomitose.

Por ser-informacional, compreendemos um modo de existência que ultrapassa os limites do biológico e do psicológico. Trata-se de um ser constituído e atravessado por informações, mas não no sentido técnico ou lógico da palavra: ele é um ser que sente a informação, que se deixa afetar por ela e que responde ao mundo com base nessa afetação. É, portanto, um ser em constante relação com o seu entorno sensível, formado e deformado pelos fluxos informacionais que o atingem e pelos afetos que dele emergem.

A infossensibilidade, nesse contexto, é a capacidade d’esse ser de experienciar a informação de forma sensível. Não como dado frio ou código neutro, mas como presença viva que atravessa o corpo. É a sensibilidade ao que informa, a escuta anterior à interpretação, o sentir antes do saber. Trata-se de uma dimensão vibrátil em que a informação não é lida apenas pela mente, mas captada pela pele, pela respiração, pela hesitação. O corpo-manuscrito é a expressão desse processo. Ele não é um corpo-casca, recipiente ou suporte: é o espaço onde a experiência se escreve. Cada afeto, cada instante, cada relação com o mundo deixa marcas nesse corpo. Como um manuscrito, ele carrega rasuras, sobreposições, lapsos e intensidades. Ele é linguagem sensível em carne viva.

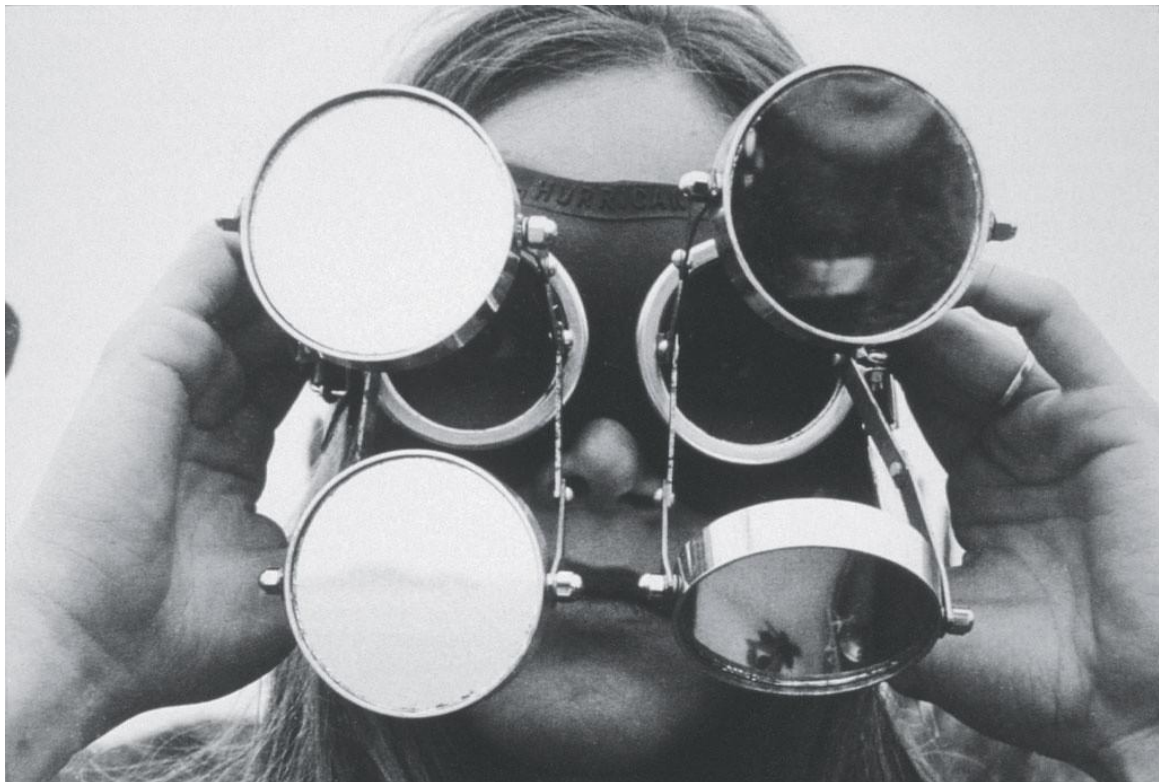
Já a infomitose propõe uma metáfora orgânica para pensar a replicação da informação. Inspirada na mitose celular, ela sugere que a informação, quando atravessada por afetos, não se repete mecanicamente, mas se recria a cada transmissão. A infomitose é, portanto, uma forma de reprodução viva e sensível da informação, ocorrendo nos

⁵ Solo livre, no contexto musical, refere-se a uma performance improvisada, sem partitura pré-definida, onde o músico explora variações rítmicas, melódicas e afetivas a partir de um tema. Aqui, o termo é utilizado como metáfora epistemológica: um pensamento que improvisa dentro de uma estrutura conceitual, abrindo espaço para especulações sensíveis, digressões criativas e variações interpretativas como quem pensa com a mente em uníssono com o corpo, no tempo do afeto.

instantes em que o ser é afetado de tal maneira que se reconfigura, inscrevendo no mundo uma variação daquele afeto.

Que a leitura desta seção se faça como quem percorre as páginas de um livro de areia: moldável, instável, capaz de tomar a forma das mãos que o folheiam. Aqui, os conceitos não se fixam como estruturas rígidas, mas se movem como partículas soltas à espera de sentido. Cada ideia é como uma frase sublinhada da/de memória(s). Que o texto seja lido como se lê um romance: com olhos deslocados da função de enxergar e entregues à experiência de sentir, como quem veste os óculos de Lygia Clark e passa a ver com o corpo (Figura 4). Uma narrativa entrecortada por pausas, silêncios, margens. E que, ao passar cada página, algo do que se sente, mais do que se entende, inscreva-se também no corpo-leitor, como quem reencontra, clandestinamente, no outro um reflexo fugidio de si.

Figura 4: Óculos (1968), obra da pintora e escultora brasileira Lygia Clark. A obra questiona as formas convencionais de percepção, explorando como o corpo vivencia e registra as múltiplas camadas da realidade.



Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2428>. Acesso em: 11 fev. de 2025.

1.1 Intimidade clandestina⁶

*"Ballerina, you must've seen her
Dancing in the sand
And now she's in me, always with me
Tiny dancer in my hand"*

Elton John, Tiny dancer

É dessas coisas de intimidade colossal. Tipo de coisa que mesmo os microscópios quânticos não conseguem enxergar sua matriz. Coisa exposta apenas por algo tão íntimo e sensível quanto a coisa em si: palavras. Romances, contos, novelas, dramaturgias, crônicas, poesias, mitologias, cosmogonias são compostas por palavras escritas, lidas, relidas, ouvidas e faladas que expõem as mais íntimas coisas do ser. Embora a questão do que é escrita e o ato de escrever e seus suportes documentais (para muitos) nem mesmo sejam mais uma questão (será mesmo?), escrever, na acepção de inscrever sentido, continua sendo um gesto radical. Inscrever sentido é mais do que registrar palavras; é dar forma ao indizível, capturar o que se esconde sob a superfície do corpo, escutar a sintonia dos sons atrás do pensamento. Ao longo da história a inscrição de sentido foi, e é, memória, resistência, confissão, testemunho, reinvenção. Foi e ainda é a única ferramenta capaz de tocar o que nem mesmo os olhos mais aguçados ou as lentes mais poderosas objetivam: o interior de/do ser, sua essência, sua fugidia, e mentirosa, verdade. E é nesse gesto radical de inscrição que a palavra perfura o instante, instaurando um espaço onde a experiência se alonga e o ser se verticaliza, enraíza, dobra, redobra, desdobra em suas camadas mais íntimas.

Escrever, portanto, não é apenas registrar o vivido, o ouvido, o falado, o aprendido, o ensinado mas inscrever o que foi sentido no instante d'aquela vivido, ouvido, falado, aprendido, ensinado nas expressões da mente e do corpo n'aqueles instantes que compuseram e compõem o movimento do corpo vivo que carrega em si uma mente onírica (Kopenawa; Albert, 2015), como os ecos que se prolongam em cada leitura e ressoam nas singularidades de quem lê (Eco, 2024). Tipo de coisa que nem a memória mais afiada consegue guardar em sua totalidade, pois a palavra, ao perseverar, carrega

⁶ O título "Intimidade clandestina" faz uma trança lúdica com as palavras ao ecoar o conto *Felicidade Clandestina*, de Clarice Lispector, publicado em 1971 em coletânea homônima. Enquanto no conto clariceano a clandestinidade está associada ao desejo reprimido e ao prazer adiado da leitura, aqui, a palavra "intimidade" desliza o eixo semântico para a dimensão das relações e das recônditas experiências subjetivas. Essa brincadeira semântica metamorfoseia o termo "clandestino", sugerindo um espaço secreto e reservado da experiência íntima, onde o percepto e o afecto escapam da normatividade e se afirmam no silêncio, no não-dito, ou mesmo no interdito.

consigo os afetos que a moldaram, transformando-se em um canal entre interioridades: do escritor ao leitor, do instante ao porvir. O manuscrito, ao ser relido, não se repete, mas se reconfigura nas novas lentes que o decifram, revelando valores antes ocultos ou reinventando os já desvelados. E é nessa ciranda entre o lápis e a borracha⁷ que a literatura, por vezes, deixa em quem lê a marca do visível ou do indizível, sem que se perceba qual dos dois persiste ao final do texto. E assim, diante da fronteira entre o que se interpreta e o que se sente, em sussurro, faz-se a pergunta: quem, após a última página, ainda enxerga a própria essência do manuscrito sem os olhos do texto?

1.2 O é da coisa

*“Miremos este espejo bruñado y reluciente
sin el engrupe falso de una mentira más...
Y vamos a encontrarnos con toda nuestra gente
mirándonos de frente sin ropa y sin disfraz...”*

Eladia Blázquez, Somos como somos

Clarice Lispector (2019), em sua obra híbrida *Água Viva*⁸, escreve como quem desfaz lentamente uma pluma de algodão até o seu caroço, fibra por fibra, revelando a delicadeza escondida na hermética dramaturgia do cotidiano. Cada fio puxado é um instante que se solta do sólido bloco do tempo cronológico expondo o que estava entretecido e invisível na rotina. Como no movimento paciente de desfilar o algodão, a escrita de Clarice liquefaz a linearidade para alcançar a essência, o instante puro que existe antes de se tornar lembrança. O ato de desfazer a trama expõe que a matriz da existência não está no tecido pronto, mas nas suas partes mais sutis, nas fibras soltas que

⁷ O romantismo (ou uma nostalgia besta) exacerbado da expressão “Nessa ciranda entre o lápis e a borracha” ao invés da modernidade de, algo como, “Nessa troca incessante entre o digital e o delete”, deve-se ao fato de que a imagem do lápis e da borracha carrega consigo a poética do processo, onde o erro e o acerto fruem em harmonia, rasurando que o ato criativo é uma possessão de movimento contínuo advinda da potência do sensível do ser.

⁸ *Água Viva*, de Clarice Lispector, publicado pela primeira vez em 1973, é considerada uma obra híbrida por articular elementos da prosa poética e do fluxo de consciência, desgarrando das convenções tradicionais dos gêneros literários. A narrativa se desenvolve sem uma estrutura linear ou enredo definido, configurando-se como um monólogo interior no qual a protagonista-escritora medita sobre o instante presente, a essência das coisas e a materialidade das palavras. A musicalidade da linguagem, expressa em frases fragmentadas e imagens sensoriais, aproxima o texto da poesia, enquanto a introspecção contínua e os devaneios existenciais evidenciam o fluxo de consciência. Essa fusão estilística permite à autora investigar a subjetividade em sua expressão mais pura, proporcionando ao leitor uma experiência literária singular e profundamente intimista (Severino, 2019; Montero, 2019).

flutuam na lacuna do presente, livres do peso do passado ou da expectativa do futuro (Abrantes, 2019; Haraway, 2023b). Assim é⁹.

Em *Água Viva*, o "é" assume um papel central como expressão da presença absoluta, do ser em seu estado mais puro, revelado no instante em que a trama do tempo se desfaz e a experiência se apresenta sem mediações. Para Clarice Lispector, o "é" não funciona como mero verbo de ligação, mas como afirmação ontológica do agora, o momento em que a existência se despe das amarras do passado e do futuro para se fixar na lacuna do presente, como as fibras soltas que flutuam livres. Quando Clarice escreve/exprime (p.27) "*Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa*", ela não aponta, mas tecelha o tempo real do instante, aquarelando as matizes do que escapa à linearidade cronológica e à fragmentação da linguagem. O "é" marca o encontro entre a coisa e sua percepção imediata, entre a matéria e o sentido, confluindo o vivido ao entendimento em um só gesto. Nesse sentido, o "é", em *Água Viva*, representa a tentativa de apreender a vida no exato instante em que ela pulsa, antes de se tornar lembrança ou conceito; é um exercício radical de presença, em que a exposição da matriz, da essência da escritora, se faz incessantemente presente.

Essa matriz exposta no processo de desfilar o tecido do tempo e da linguagem é simultaneamente coisa e informação, matéria e sentido. Como coisa, manifesta-se nas fibras soltas da existência, nos fragmentos do cotidiano que ganham autonomia quando libertos da trama linear da narrativa. São instantes que, ao serem destacados do fluxo contínuo, tornam-se quase tangíveis, como partículas de um real mais denso (Didi-Huberman, 2021). Como informação, essa mesma matriz desvanece-se na materialidade, configurando-se como a arquitetura invisível que organiza a experiência e dá forma/fôrma ao sentir. É o padrão subjacente que conecta cada fio solto em um novo novelo de significado, um campo pulsante em que as vivências não são apenas vividas, mas também inscritas em afeto e memória. Assim, Clarice não apenas descreve o instante, mas o transforma em signo, expondo que a essência da existência reside tanto no que é quanto no que se entende do que é (Rosset, 2008) na fusão indissolúvel entre a coisa e a informação que ela carrega.

⁹ Em *A Queda do Céu*, Davi Kopenawa utiliza a expressão "assim é" para enfatizar a veracidade e a profundidade de suas afirmações, enraizando a autenticidade de sua perspectiva como xamã Yanomami. Essa expressão serve para validar suas experiências e conhecimentos ancestrais, contrastando-os com as percepções dos não indígenas. Ao afirmar "assim é", Kopenawa não apenas compartilha relatos, mas também legitima a cosmovisão de seu povo, enfatizando assim a importância de reconhecer e respeitar a sabedoria indígena em suas próprias palavras.

Na busca incessante por essa matriz, pelo íntimo do ser, ressoa, sem nomeá-lo, o conceito espinosano de *conatus*; a força, a potência interior que define a própria essência do existir. O *conatus* é o esforço persistente de cada ser em perseverar na sua própria existência (Espinosa, 2020; Deleuze, 2002), ou seja, a *causa sui*¹⁰ do ser, um movimento contínuo de autopreservação e expansão que não se limita ao biológico (Damásio, 2022), mas se estende ao campo do sensível e do informacional (Bove, 2022; Lordon, 2015). Em *Água Viva*, esse esforço se traduz na tentativa de dizer o indizível, de capturar a vida no momento exato em que ela escorre como areia das mãos da escritora. Portanto, o *conatus*, aqui, não é apenas uma pulsão vital, mas a própria matriz informacional do ser, aquilo que organiza a experiência singular e a subjetividade em uma trama de afetos e sentidos.

Em sua leitura de Espinosa, Deleuze (2002) propõe que o *conatus* é atravessado por afetos que modulam nossa potência de existir; Clarice, através das palavras, retira o véu do *conatus* e demonstra que essa modulação trespassa a anatomia expandindo-se para o campo informacional e sensível. Cada palavra escrita, cada silêncio entre as frases, é um dado que altera a paisagem interna do ser, um vestígio do instante-já que se inscreve na dimensão sensível. A matriz informacional do ser, portanto, não é um repositório estático de informações, mas um campo dinâmico de afectos e perceptos (Nova Cruz, Mostafa, 2014), em que cada nova experiência realinha as coordenadas do eu. O *conatus*, nesse sentido, é a própria lógica de processamento do ser-informacional, que não se limita a sobreviver, mas busca continuamente ampliar seu campo de existência.

A partir da perspectiva neural de António Damásio (2022), a matriz informacional do ser, como delineada em *Água Viva*, encontra respaldo na compreensão de que a consciência desabrocha da interação entre corpo e mente, em um campo híbrido onde sentir e saber se enodam. Damásio (2022) argumenta que os sentimentos são os vasos condutores entre o organismo físico e a mente consciente pois traduzem estados internos em experiência físico-mental. Essa amalgama ecoa a proposta de Clarice Lispector ao liquefazer a linearidade para alcançar a essência: cada instante desfiado da trama do

¹⁰ A expressão *causa sui*, em Espinosa, designa aquilo que é causa de si mesmo, existindo por sua própria natureza sem depender de qualquer outra coisa para ser. Em sua *Ética*, Espinosa define Deus ou a Substância como *causa sui*, pois sua essência implica necessariamente sua existência (Espinosa, *Ética*, Parte I, Def. 1 e Def. 6). Diferentemente das causas comuns, que dependem de algo externo para se realizarem, a *causa sui* é autossustentada, eterna e infinita. Essa noção está no âmago do pensamento espinosano, pois revela a estrutura imanente do universo: tudo o que existe é um modo dessa substância única e infinita. Como destaca Deleuze (2002), entende a *causa sui* como a compreensão da realidade como uma rede de determinações internas, onde a liberdade não reside em escapar das causas, mas em conhecê-las e agir conforme a própria natureza.

tempo não é apenas uma percepção momentânea, mas um evento encriptado em afeto e memória, como defende Damásio (2022) ao destacar que a consciência nasce do diálogo contínuo entre os sinais corporais e as representações mentais. Assim, a matriz informacional revelada por Clarice é tanto a coisa em sua materialidade sensível quanto a informação primeira que organiza a subjetividade no fluxo da consciência.

Nessa dinâmica, o *conatus*, entendido como potência de existir, se expande para além do biológico ao incorporar a dimensão do sentir como fundamento do saber. Segundo Damásio (2022), a consciência não é apenas um estado passivo de percepção, mas um processo ativo de interpretação, em que cada afecção realinha as coordenadas do eu. Em *Água Viva*, Clarice percorre esse mesmo caminho: ao tentar capturar a coisa sem nome, ela transforma a experiência em signo, revelando que a verdadeira existência se dá na interação contínua entre corpo, mente e linguagem, ou seja, o ser não apenas persiste, mas se refaz continuamente, reorganizando-se em um campo pulsante de significados, onde a subjetividade emerge como resultado da fusão entre as forças vitais (Deleuze, 2002) e as representações informacionais (Han, 2022a).

Nesse campo pulsante entre a coisa e sua compreensão, entre o ser e sua consciência, Clarice opera como uma cartógrafa do sublime, re-desenhando rotas para um entendimento escondido por detrás das estruturas do pensamento. O *é da coisa* acontece no intervalo em que a percepção se mescla a experiência, antes que a mente rotule, classifique ou explique. É o momento em que sentir e saber se confundem, e a subjetividade se dissolve na própria substância do real (Damásio, 2022). Assim, o *conatus* deixa de ser apenas uma força de preservação e se transforma em um movimento de revelação contínua, em que cada instante vivido é também um instante compreendido. É a própria afirmação da vida em sua essência bruta, em sua potência mais franca, antes de ser peneirada pelo discurso ou pela memória, ou como diz Clarice (2019, p.29) “[...] Isso que te escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já”. Mas, afinal, onde, na tessitura da existência cotidiana, esse *é da coisa* se manifesta plenamente, sem que se dissolva nas plumas algodoeiras das interpretações?

1.3 A dimensão infossensível

*“Um dia a morena enfeitada de rosas e rendas
Abriu seu sorriso de moça e pediu pra dançar
A noite emprestou as estrelas bordadas de prata
E as águas de Amaralina eram gotas de luar
Era um peito só, cheio de promessa, era só”*

Clara Nunes, Conto de areia

No ensaio *Why are americans afraid of dragons?*, a escritora Ursula K. Le Guin (2024) desbrava a aversão cultural dos norte-americanos em relação à fantasia, associando essa repulsa a moralismos, a racionalidade instrumental do capital e às normas sociais de gênero. A autora pontua que muitos norte-americanos consideram a fantasia uma forma de escapismo infantil ou improdutivo, refletindo uma desqualificação da imaginação, do afeto, do sensível, como ferramenta de entendimento do mundo. Essa atitude torna-se evidente, sobretudo, entre homens adultos que, influenciados por duvidosos ideais de capacidade (re)produtiva, reprimem a imaginação por considerá-la feminina ou infantil (Le Guin, 2024) enquanto se divertem (de maneira fantástica) em silêncio lamurioso, fantasiando joguinhos de guerra onde quem for o soldadinho que salta de um avião em movimento, sentado como um cowboy sobre um grande falo em fôrma de bomba para dizimar seu inimigo, é o vencedor.

Le Guin argumenta que a imaginação disciplinada não é uma fuga, mas uma prática essencial para o desenvolvimento humano, tanto nas artes quanto nas ciências. A autora afirma ao final do ensaio que a fantasia (uma coisa distante de ser uma ameaça ou coisa ilógica) abre os caminhos para as pessoas confrontarem certezas que se autointitulam profundas como um fiorde¹¹, impulsiona questionamentos a normas sociais impostas por tecnologias sem rosto e também amplia a compreensão da vida além daquela que visa conquistas territoriais, desafiando assim as fronteiras impostas por uma visão de mundo excessivamente racional, moralista e materialista.

¹¹ Os fiordes são formações geográficas caracterizadas por vales profundos e estreitos, esculpidos por geleiras durante a última era glacial ocorrida no Pleistoceno, período geológico que se estendeu de, aproximadamente, 2,6 milhões a 11,7 mil anos atrás. Esse período foi marcado por sucessivos ciclos de glaciações, nos quais extensas camadas de gelo cobriram vastas áreas do planeta, especialmente nas latitudes mais altas. A intensa erosão glacial durante o Pleistoceno esculpiu paisagens icônicas, como os fiordes da Noruega, do Chile e do Canadá. Além de sua imponência cênica, os fiordes desempenham um papel importante nos ecossistemas marinhos e terrestres, servindo como habitats ricos em biodiversidade. Geologicamente, sua formação resulta da erosão glacial intensa, seguida pelo afundamento do solo sob o peso do gelo e pela subsequente invasão do mar.

Northrop Frye (2017) defende o desbravar do cultivar da imaginação através da literatura, argumentando que uma imaginação educada enriquece a compreensão do mundo e amplia a experiência humana. Frye aponta que a literatura não apenas ecoa a realidade, mas também oferece novas perspectivas, permitindo que os indivíduos possam ir além de suas limitações pessoais e culturais. Ao mergulhar em obras literárias, o leitor desenvolve uma capacidade crítica e criativa, essencial para a formação de uma sociedade mais consciente e reflexiva. Engajemo-nos, então, nas palavras de Clarice

Parece-me que o mais provável é que não entendo porque o que vejo agora é difícil: estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento. (Lispector, p.57, 2019)

O "atrás do pensamento" de Clarice Lispector refere-se a uma dimensão pré-conceitual da experiência, um espaço onde o sensível antecede a formulação racional das ideias. Em *Água Viva*, essa expressão insinua um estado de consciência em que a realidade é apreendida de forma bruta e imediata, antes de ser organizada pela linguagem ou pelo intelecto. Trata-se do momento em que o ser encontra e toca a coisa no instante-já em que ela afeta a dimensão sensível do ser, sem mediações simbólicas, como um sentir puro que ainda não foi traduzido em gestos.

Para Baumgarten (1993), o sensível é a dimensão do conhecimento que se manifesta por meio da experiência direta, processada pelos sentidos e pelas percepções não reduzidas à lógica abstrata. Baumgarten apresenta o sensível como uma forma legítima de apreensão da realidade, distinta da razão discursiva, mas igualmente válida para a compreensão do mundo. Portanto, o sensível é aquilo que se apresenta na imediatez da sensação, na riqueza das imagens, dos sons, das cores, dos cheiros, do toque, dos sonhos e das formas, constituindo um tipo de conhecimento que não se estrutura por uma pretensa precisão conceitual, mas pela intensidade, pela potência da experiência. Essa dimensão pulsa atrás do pensamento e vibra através da intuição, da imaginação e da memória, permitindo um contato mais amplo com a realidade ao não se restringir à análise racional e formal.

Essa dimensão sensível do conhecimento manifesta-se verticalmente no ser-informacional, perpassando mente e corpo como um relâmpago de afetos, tornando pérola o território onde a experiência se dá antes de ser capturada pela linguagem e enraizando-

se no instante. Tanto nas palavras de Clarice em *Água Viva*, quanto nas palavras de Baumgarten, há um reconhecimento de que o real não se esgota naquilo que pode ser nomeado; há um excesso, um resíduo irreduzível ao pensamento discursivo. Esse "atrás do pensamento" clariceano é o território onde a coisa ainda não foi diluída, onde o encontro com o mundo se dá por meio da pele, dos sons, dos sabores, das texturas, antes de ser domesticado pela racionalidade. Para Frye (2017) e Le Guin (2024), a imaginação opera nesse mesmo espaço, funcionando como uma ponte entre o sensível e a cognição, entre o que é vivido e o que pode ser formulado. A fantasia, ao contrário de ser um escapismo, revela-se como uma ferramenta capaz de ampliar a percepção da realidade clareando maneiras, caminhos, de postar o ser-informacional diante do inesperado.

Se a experiência sensível antecede a linguagem e resiste à captura conceitual, é porque a informação não se forma apenas pelo registro discursivo, mas também pela inscrição do vivido no corpo e na memória (Kopenawa, Albert, 2015; Didi-Huberman, 2021). A matriz informacional, nesse sentido, não é um repositório neutro de dados organizados racionalmente, mas um campo dinâmico onde o sensível atua como força constitutiva. A informação, para que seja plena, não pode ser apenas abstração; ela precisa carregar o vestígio do afeto, daquilo que foi experimentado antes de ser nomeado. O que se percebe antes de ser racionalizado não é um ruído a ser eliminado, mas o próprio alicerce do saber. Quando o pensamento moderno tenta domesticar a experiência em estruturas fixas (Latour, 2000), ignora que toda informação é atravessada por um fundo sensível que a torna viva, pulsante, inseparável daquilo que a gerou (Lordon, 2015). O que Clarice Lispector traz à superfície em *Água Viva* não é apenas um gesto literário, mas uma revelação daquilo que sustenta a própria possibilidade de conhecer: o instante em que o mundo, antes de ser descrito, *é*.

No entanto, essa valorização do sensível enfrenta resistências culturais e estruturais. A Infocracia (Han, 2022), ao privilegiar a razão instrumental e a produtividade, marginaliza modos de conhecer que não se encaixam nos moldes da utilidade imediata. O pensamento tecnocrata linear, analítico, busca domesticar o mundo, reduzi-lo a categorias fixas, a certezas que se impõem como fiordes intransponíveis (Haraway, 2023a). O sensível, por outro lado, exige entrega, disponibilidade para o indeterminado, abertura ao que escapa à medida e à previsibilidade. Em *Água Viva*, Clarice desafia essa lógica ao liquefazer a narrativa tradicional, oferecendo um fluxo de sensações que não se organizam em um enredo hermeticamente fechado, mas que se

espalham, pulsantes (e gritantes¹²), como uma música ou uma pintura abstrata. O conhecimento sensível, então, se dá no instante em que a experiência se inscreve no corpo (Kopenawa, Albert, 2015), antes de se converter em explicação, no intervalo em que o ser-informacional ainda vibra no mundo como presença pura.

Essa presença pura, que antecede a nomeação e a ordenação racional, se inscreve não apenas no corpo, mas no tecido vivo da experiência numa dança incessante entre afeto e informação. Se Baumgarten clama pela legitimidade do conhecimento sensível e Clarice Lispector dissolve a linearidade narrativa para capturar a pulsação do real, ambos desabrocham a ideia de que o mundo não se limita ao insensível cinzento instaurado pelos donos da razão do alto de seus tronos institucionais (Foster Wallace, 2012; Lordon, 2015). Contudo, essa dimensão sensível da existência foi sendo gradualmente suprimida pela primazia do cálculo, da precisão e da abstração técnica, dos algoritmos, afastando o ser-informacional daquilo que lhe é mais clandestinamente íntimo, sua infossensibilidade¹³: a capacidade da matriz informacional de tocar, de entregar-se ao sensível.

Na dimensão da infossensibilidade, a informação não se dissocia da coisa, mas a alcança, instaurando presença antes de se converter em conceito. Para que a informação possa ser, ela precisa ainda carregar o vestígio do afeto, do impacto sensível que a torna parte do real vivido. Assim como as fibras soltas do algodão desfeito ao longo da interpretação de *Água Viva*, a informação que se enraíza no afeto não se fragmenta em signos vazios, em não-coisas (Han, 2023), mas pulsa como matéria viva, enodando-se ao que é sentido. O sensível, então, não é um resíduo do conhecimento (ou uma bobagem que não pode adentrar os muros acadêmicos, ou usufruto exclusivo dos artistas, ou sinal de masculinidade fraca), mas sua própria condição de possibilidade; e sua negação equivale a transformar o ser-informacional em um corpo sintético contendo chips que carregam sua mente em códigos, um sistema de significados sem vida. A infossensibilidade, nesse sentido, não é apenas um conceito, longe disso, mas uma dimensão de resistência: o esforço contínuo de devolver à experiência sua potência de coisa, de garantir que a informação não se limite ao registro, mas reverbere no sentir. Ora,

¹² *Água Viva*, de Clarice Lispector, foi originalmente intitulado *Objeto Gritante*, título esse que ressalta a relação visceral e sensorial da autora com a escrita. Essa nomenclatura inicial sugeria a ideia de um objeto que não é passivo ou inerte, mas que grita, que se impõe na experiência do sujeito, aludindo a dimensão material e vibrátil da linguagem.

¹³ O prefixo “in-” em *infossensibilidade* não deve ser confundido com o uso em *insensível*. Enquanto este nega a capacidade de sentir, *infossensibilidade* propõe uma dimensão onde a informação é sentida — atravessada por afetos e inscrita no corpo do ser-informacional. Aqui, o “in” não nega, mas indica imersão: a informação mergulhada no sensível, anterior à sua codificação técnica.

a beleza da coisa é que ela pode ser qualquer coisa. Como, então, essa coisa sensível se expressa? Onde o sensível toma forma sem perder sua essência fluida?

1.4 Corpo-manuscrito

*“And then you hold me tight
You make me feel all right
[...] Can't you see?
Don't you believe me?”*

Bob Marley, Satisfy my soul

Um manuscrito é mais do que um simples texto escrito; é uma inscrição viva que carrega a presença de seu autor, um traço pessoal que reverbera no espaço e no tempo. Diferente do documento digital, que é replicável e facilmente descartável, o manuscrito é uma expressão singular, uma marca que preserva as hesitações, os traços imperfeitos e os impulsos criativos de quem o produziu. Ele é, por definição, único, um testemunho material que carrega não apenas palavras, mas também os gestos, as pausas e as respirações de quem o escreveu. É o lugar onde a ideia se encontra com a matéria, onde o pensamento se dobra em forma, onde a mão se encontra com a página para inscrever o efêmero na superfície do mundo. O manuscrito, assim, é mais do que suporte para o sentido; é o próprio processo de criação em movimento, uma narrativa que se revela e se reinscreve a cada leitura, carregando consigo a textura de sua origem.

Se o manuscrito é a inscrição viva que carrega a presença de seu autor, o documento é o campo onde essa inscrição se fixa, mas não se encerra. Ele se situa na fronteira entre o tangível e o imaginário, entre a permanência da escrita e a fluidez da interpretação. Como um manuscrito, o documento também carrega as marcas de quem o produziu, mas sua natureza é mais ambígua, oscilando entre o registro do real e a projeção do possível (Roux, Courbières, 2014). Ele é, ao mesmo tempo, vestígio e narrativa, testemunho e criação, uma superfície onde o tempo deixa suas impressões sem nunca se fixar totalmente. Nesse sentido, o documento é o manuscrito que sobrevive à mão que o escreveu, um palimpsesto¹⁴ de sentidos que se reescreve a cada leitura, mantendo viva a relação entre o ser e o mundo que ele tenta capturar.

¹⁴ Ok, essa foi exagero. Até eu assustei. Mas, por vezes, são os exageros que desviam a atenção para algo importante do texto. Palimpsesto, um termo herdado da prática medieval de reescrever sobre pergaminhos antigos, designa aqui essa qualidade do documento de nunca ser definitivo, de sempre conter vestígios de

Logo, o documento é um manuscrito em seu limiar. Existe na interseção entre o real e a ficção, oscilando entre regimes de sentido que o fincam ora na materialidade do fato, ora na vertigem caleidoscópica da interpretação. Sabine Roux e Caroline Courbières (2014), ao examinarem a obra de Jocelyn Bonnerave, desvelam essa ambiguidade constitutiva do objeto documental. Bonnerave, etnólogo e escritor, transforma seus cadernos de campo em romance, suas observações em narrativa, transbordando as fronteiras entre ciência e arte. Seu estudo sobre a antropologia da performance musical demonstra esse trânsito híbrido entre a experiência etnográfica e sua transfiguração estética. Seus cadernos de campo, inicialmente destinados ao rigor acadêmico, tornam-se matéria-prima para a ficção, misturando registros de observação com uma prosa marcada por oralidade, ritmo e espontaneidade. O etnólogo se inscreve no próprio texto, dissolvendo-se entre o olhar científico e a criação artística, confrontando a ideia de um documento fixo e imutável. Se o documento é um espelho da realidade, ele o é de forma múltipla, refletindo tanto a intenção de seu autor quanto o olhar de seu leitor (Eco, 2024; Kopenawa, Albert, 2015; Roux, Courbières, 2014). O que germina dessa relação não é uma verdade objetiva, mas uma trama de significados que se deslocam, se ressignificam, tornando cada documento um palimpsesto de interpretações.

As autoras discutem como a recepção do documento é tão determinante quanto sua produção. O estatuto documental não se fixa na intenção original, mas no reconhecimento daquele que o lê. Assim, um caderno etnográfico pode ser um relato científico ou um fragmento literário, dependendo do regime de sentido que o envolve. O que está em jogo, portanto, não é apenas uma possível verdade do documento, mas sua estética, seu modo de afetar e ser afetado. A interseção entre documento e arte, entre ciência e ficção, revela a elasticidade do conhecimento, sua capacidade de se inscrever como raiz de árvore, sempre disposta ao devir. Elasticidade essa encontrada nas palavras faladas de David Kopenawa¹⁵ na e pelas palavras ouvidas e escritas por Bruce Albert¹⁶

camadas anteriores. No fluxo da escrita e da leitura, o significado nunca é fixo, mas um jogo de sobreposições, apagamentos e reescritas contínuas.

¹⁵ Davi Kopenawa é um xamã, líder e porta-voz do povo Yanomami, reconhecido internacionalmente por sua luta em defesa da floresta amazônica e dos direitos indígenas. Autor de *A Queda do Céu*, em coautoria com o antropólogo Bruce Albert, Kopenawa inscreve no corpo o pensamento xamânico e a cosmologia Yanomami, articulando em sua fala a crítica à devastação ambiental e à imposição da cultura dos brancos. Sua palavra, antes destinada ao fluxo oral dos cantos e narrativas ancestrais, encontra na escrita um novo território de resistência, onde os espíritos da floresta e o próprio céu em colapso continuam a falar.

¹⁶ Bruce Albert, antropólogo francês e coautor de *A Queda do Céu*, assume um papel de mediador entre o discurso oral de Kopenawa e a escrita que o transforma em livro. Ao registrar e traduzir as palavras do

que trançam narrativa, experiência e cosmologia do povo Yanomami para dar corpo a um testemunho que flui além da linearidade do relato etnográfico. No encontro com os xapiri, o xamã yanomami atravessa o véu de brancura espectral da realidade e se projeta no mundo como reflexos coloridos e vibrantes que desenham essa realidade, onde os espíritos dos saberes descem em suas luzes e suas cores para ensiná-lo a ver, a ouvir o sensível e a traduzir o indizível. Os xapiri, espíritos ancestrais da floresta, são seres de brilho e canto, dançarinos que transitam entre reflexos para curar, ensinar e advertir. Eles habitam as copas das árvores mais altas e só se aproximam daqueles que sabem escutar sua música. Em sua dança incessante, esculpem o corpo do xamã como quem inscreve segredos em pedra branda, apagando sua carne e refazendo-a com fios de brilho e sopros de memória. O conhecimento sensível não é ensinado por palavras rígidas, mas impresso na carne, no sopro da yãkoana¹⁷, no tremor do corpo tomado pela visão. Ele não apenas os vê, mas se torna um manuscrito dos xapiri, aprendendo a atravessar os tempos, a desfazer a opacidade do mundo e a nomear o que a floresta murmura entre silêncios orgânicos (Kopenawa, Albert, 2015).

Diz Clarice,

Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos. (Lispector, p. 82, 2019)

Kopenawa transforma suas vivências em palavra, seu olhar xamânico em escrita, seu corpo em manuscrito de um tempo que tilinta entre a alvorada mítica e a urgência do presente. No fluxo oral das palavras, a floresta fala, os xapiri dançam, e o xamã se torna a própria mediação entre mundos. O que é documentado no fluxo escrito das palavras no livro *A queda do céu* não é apenas a destruição da floresta, mas o desterro das fronteiras entre visível e invisível, entre humano e espírito, entre vida e narrativa, entre o ser-

xamã Yanomami, Albert não apenas inscreve o pensamento indígena em uma forma textual acessível ao mundo branco, mas participa de um ato de transmissão de saber que escapa à fixidez da escrita. O resultado é um documento híbrido, onde a oralidade persiste na fluidez da narrativa e na cadência da floresta que fala através do xamã.

¹⁷ Yãkoana é o pó extraído da casca de certas árvores da floresta amazônica, utilizado pelos xamãs Yanomami em seus rituais para entrar em contato com os espíritos xapiri. Ao inalar a yãkoana, o xamã expande sua percepção, atravessa os limites do visível e adentra os mundos espirituais, onde recebe ensinamentos, cura doenças e protege sua comunidade. A yãkoana é a ferramenta utilizada para a inscrição do conhecimento sensível, um canal de comunicação com a floresta viva e suas entidades ancestrais.

informacional, sua matriz e o mundo natural. Frente à inercia da infossensibilidade do moderno mundo sintético, onde a informação se dissocia do corpo e do afeto, o povo Yanomami resiste como um manuscrito vivo que não necessita ser indexável, mas respirável; não acumulável, mas transmissível no sopro de quem o escuta. Nessa fronteira ilusória entre o que pode ou não ser suporte documental, ou seja, no mundo institucionalizado onde documentos legítimos (de celulose ou de bits) são papéis assinados, contratos, arquivos burocráticos, teses científicas, etc., que ordenam o mundo com a rigidez de um código que cataloga (Roux, Courbières, 2014), mas não sente; que arquiva, mas não escuta; que preserva, mas não pulsa; quiçá, e quando permitido pela face tecno-pragmática da ciência (Haraway, 2023a) que o estuda, o manuscrito aquece sua face etérea no sensível e mergulha na água viva do onírico para tratar de coisas mais humanas.

Logo, Kopenawa e Bonnerave percorrem trajetórias análogas: ambos transformam a vivência em narrativa, a oralidade em vestígio, o instante em arquivo sensível. O que diferencia suas formas de documentar não é o método, mas o lugar de onde falam e o que suas escritas fazem emergir. Murmura Clarice (p.88) “O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, em fonte direta, a dádiva de repente indubitável de existir milagrosamente e materialmente”. O corpo, nesse cenário, é um memorando vivo, um corpo-manuscrito, onde cada experiência se inscreve não como um registro frio, mas como um traço afetivo que incessantemente alterna a potência do ser ecoando significados latentes no porvir do sujeito, como pegadas na areia ou o semear de uma floresta pelo voo dos pássaros.

O corpo, aqui, não apenas registra, mas se torna ele próprio um suporte de inscrição, um testemunho vivo do mundo escrito nos riscos, rabiscos, cicatrizes, canções. Kopenawa e Bonnerave convergem na dissolução do que é ciência e ficção, transformando suas obras em zonas fronteiriças onde manuscrito, documento e mito, ciência e arte, registro e encantamento se entrelaçam. São, afinal, narrativas que não apenas contam, mas aquarelam a tela de algodão do instante que pretendem registrar.

Assopra Clarice,

Mas se eu esperar compreender para aceitar as coisas – nunca o ato de entrega se fará. Tenho que dar o mergulho de uma só vez, mergulho que abrange a compreensão e sobretudo a incompreensão. E quem sou eu para ousar pensar? Devo é entregar-me. Como se faz? Sei porém que só andando é que se sabe andar e – milagre – se anda. (Lispector, p.73, 2019)

O conhecimento sensível se expressa onde a rigidez não chega, onde a palavra não se encerra em contorno fixo, mas reverbera como um eco contínuo. Ele se revela no instante em que a experiência se faz linguagem sem se cristalizar, quando o canto atravessa o tempo sem se encerrar em partitura, quando o gesto deixa rastros que não se apagam, mas se refazem na pele de quem os recebe. O sensível encontra forma naquilo que respira, naquilo que se inscreve sem se encerrar, na dança dos xapiri sobre o corpo do xamã, na caligrafia das águas sobre a pedra, no tremor de um nome sussurrado ao vento, nos grafismos que percorrem a pele como trilhas da memória, no sopro da yãkoana que abre os olhos para os espíritos, nas pegadas leves sobre a terra úmida, no rumor dos rios que sussurram histórias antigas, na fumaça que se eleva dos assados partilhados, nos cantos que atravessam o tempo sem nunca se fixarem em papel; nas intimas palavras do diário de campo, nos desenhos mal feitos daquilo que se vê, nas telas pintadas e dependuradas em paredes brancas, nos versos encadernados em capa dura, nas notas que deslizam sobre pautas musicais, nas formas esculpidas que repousam sob luz estratégica, nas coreografias repetidas à exaustão até se tornarem espetáculo, no filme que finge capturar o real e no silêncio ensaiado entre os aplausos. É ali que a informação-afeto não se torna dado, mas vestígio, onde uma verdade absoluta não se impõe, mas convida à travessia. Onde o documentar desliza entre o ato do registro e o acontecimento, ressoando nos espaços onde o tempo não arquiva, mas renova.

O corpo-manuscrito é, então, aquele que não apenas contém, mas que, a partir do sentir, se inscreve e se reinscreve no saber do fluxo das relações afetivas. Ele não é um suporte inerte, mas superfície de passagem, onde a memória se escreve na textura da carne, no ritmo do andar, no tom da voz que conta. É um corpo que carrega em si a história não como um arquivo morto, mas como um texto vivo, em movimento contínuo. O corpo-manuscrito não se limita à matéria que o compõe; ele se abre como um campo de ressonâncias, onde o sensível se faz forma sem perder sua fluidez, onde a inscrição não se fecha, mas convida ao toque, à escuta, ao encontro. Qualquer corpo humano é um corpo-manuscrito, pois nele se inscrevem os vestígios do tempo, os traços da experiência e as marcas do sentir, confessando, em cada cicatriz, em cada gesto, em cada silêncio, a memória viva de tudo o que nele ressoou e ainda ressoa. (Kopenawa, Albert, 2015; Roux, Courbières, 2014)

O desafio maior não é apenas reconhecer o corpo-manuscrito como um memorando orgânico, mas assumir a existência do saber sensível e preservar sua pulsação, sem submetê-lo à rigidez dos sistemas que pretendem codificar e estancar seu

fluxo. Pois, se a inscrição do sensível se dá nos reflexos entretecidos da mente e do corpo em relação a pressão exercida pelo natural, não seria a tentativa de fixá-lo em formatos enrijecidos uma negação de sua própria natureza? Se todo manuscrito é um gesto, um atravessamento entre mundos e temporalidades, como evitar que a infossensibilidade se perca nas múltiplas camadas das telas de cristais líquido, convertendo-o em mera sombra documental do que um dia foi vivido?

1.5 Infomitose

*“Cambia lo superficial
cambia también lo profundo
cambia el modo de pensar
cambia todo en este mundo
[...] y así como todo cambia
que yo cambie no es extraño
[...] Pero no cambia mi amor
por mas lejos que me encuentre
ni el recuerdo ni el dolor”*

Mercedes Sosa, Todo Cambia

A mitose celular é o processo pelo qual uma célula se divide para formar duas células-filhas geneticamente idênticas à célula-mãe. É um processo exponencial, pois cada divisão gera novas células que, por sua vez, continuam a se dividir, como um relógio que marca o ritmo da regeneração e do crescimento. Esse relógio das formas é essencial para o crescimento dos organismos multicelulares, por exemplo, o ser humano. Durante a mitose, os cromossomos duplicados se organizam, alinham-se no centro da célula, são separados e distribuídos igualmente para cada nova célula, garantindo que ambas recebam uma cópia completa das informações genéticas do ser-informacional. O corpo se desenvolve em um fluxo contínuo de renovação celular, onde o passado se refaz no presente sem que a essência se perca. Mais do que um simples processo de multiplicação, a mitose é um mecanismo muitíssimo sofisticado de continuidade da vida, permitindo que o organismo se renove sem se perder do que ele é.

Em seu conto *O outro*, Jorge Luis Borges devaneia, em estado de vigília, sobre a realidade de ter encontrado a si mesmo, mais jovem, no sonho d’outro que também é ele. O Borges narrador, já idoso, encontra-se em um banco à beira do rio Charles, em Cambridge, quando percebe a presença de um jovem sentado ao seu lado. Logo, a perturbadora suspeita se confirma: o jovem é ele mesmo, décadas antes, em um tempo e

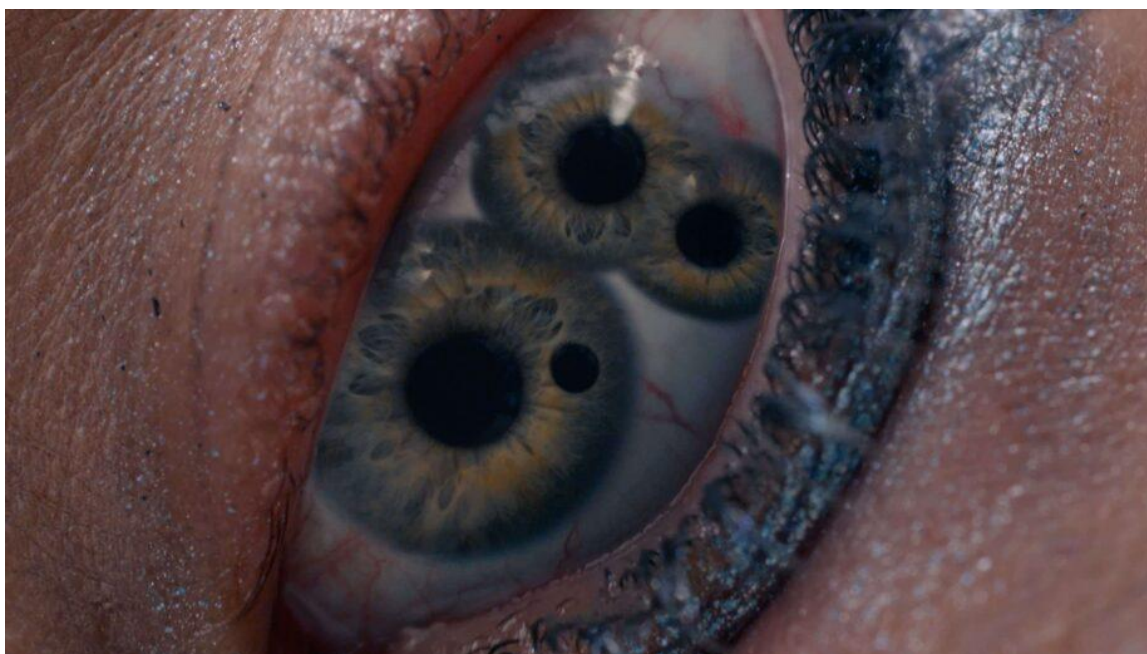
espaço distintos. O diálogo entre os dois Borges oscila entre o espanto e a incredulidade, um jogo sutil onde o velho tenta convencer o jovem da veracidade do encontro, enquanto este resiste a aceitar a possibilidade do impossível. Entre referências literárias, detalhes de memória e lacunas inexplicáveis, a conversa se dissolve sem conclusão definitiva, deixando o leitor imerso na incerteza: foi um sonho do jovem Borges dentro do sonho do Borges idoso ou um vislumbre de que o tempo não é linear, mas um espelho onde passado e futuro se dobram um sobre o outro?

A mitose, assim como o encontro borgeano consigo mesmo, opera na dobra do tempo, onde o idêntico e o distinto se confundem, onde o espelho da continuidade reflete tanto a permanência quanto a reimaginação. A célula, ao se dividir, não apenas duplica seu conteúdo genético e suas organelas, mas reescreve sua própria história, mantendo a memória do que foi enquanto se projeta no porvir. Do mesmo modo, Borges, ao ver-se mais jovem, não encontra apenas uma versão passada de si, mas um outro que carrega sua essência e, ainda assim, lhe escapa. A mitose, então, é um teatro silencioso da alteridade, um palco onde a matéria encena sua persistência sem jamais ser exatamente a mesma. Cada célula dividida, como cada instante refletido no espelho do tempo, é uma repetição que nunca se encerra em mera cópia: há sempre uma fresta, um resquício de diferença, um deslocamento imperceptível que inscreve no ciclo da vida um eco do inexato, do que jamais será perfeitamente igual.

A mitose celular, nesse entrançar entre a matéria e fluxo informacional, não é apenas um mecanismo biológico de divisão, mas um gesto silencioso da existência se copiando para continuar sendo. Como um espelho frente a outro espelho que reflete e refaz a si mesmo sem nunca se encerrar em uma imagem única, a mitose é o instante em que a célula duplica sua essência e a entrega ao devir. Não se trata apenas de multiplicação, mas de um ritual coreografado pelo tempo, em que cada cromossomo se desenrola como um pergaminho de memória viva, para depois se condensar e repartir, garantindo que a continuidade do ser não seja apenas uma reprodução, mas uma renovação. É a essência que se perpetua sem fixidez, o mesmo que se refaz em uma diferença mínima, quase imperceptível, mas suficiente para inscrever o movimento no próprio ato de replicação. Essa capacidade de um corpo replicar-se a si mesmo Maturana e Varela (2019) nomeiam de autopoiese. Um sistema vivo, sensível que se re-produz e se mantém pela própria dinâmica interna, num ciclo onde a estrutura e a função não se separam, mas se retroalimentam em uma dança contínua de criação e persistência.

Nessa lógica pulsante de desdobramento e reescrita, a autopoiese não é um evento isolado, mas um testemunho de que toda forma de vida carrega em si narrativas, silenciosas bibliotecas de possibilidades. Como páginas que se copiam sem perder a textura do original, cada célula que se divide leva consigo a matriz de sua história, mas não como um documento imutável, e sim como um manuscrito em constante reedição. Da mesma forma, a informação que se enraíza no sensível não se limita à repetição automática de signos, mas vibra como matéria viva, moldando-se ao toque da experiência, respirando no intervalo entre o dado e o afeto. Assim, a infomitose inscreve, de maneira autopoética, a continuidade da dimensão infossensível sem apagar o instante tocado pelo ser-informacional (Figura 5); e transcreve a permanência no tecido transitório do corpo-manuscrito, como uma dança onírica entre o ser e o vir-a-ser (Kopenawa, Albert, 2015; Maturana, Varela, 2019; Haraway, 2023). Segundo Clarice (2019, p.69), “[...] O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa. É o espreguiçamento amplo até onde a pessoa pode se esticar”.

Figura 5: ocorrência do processo de mitose em cena do filme *A substância*¹⁸(2024).



Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/the-substance>. Acesso em: 9 nov. de 2024.

¹⁸ *A Substância* (do original *The substance*), dirigido e escrito por Coralie Fargeat, é um filme que explora a obsessão dos dias atuais com a juventude e a perfeição física, inserindo-se na tradição do *body horror* para questionar os limites da identidade e da corporeidade. A narrativa orbita em torno de Elisabeth Sparkle (Demi Moore), uma mulher que descobre um produto revolucionário capaz de rejuvenescer seu corpo, mas que, ao mesmo tempo, a fragmenta em uma dualidade existencial perturbadora. O filme transforma o próprio corpo da protagonista em um território de disputa entre a tecnologia, a biopolítica e a ilusão da autossuperação. Nesse sentido, *A Substância* não apenas critica a lógica tecnocrata da otimização corporal,

No conto *Os Espelhos Velados*, Borges narra a história de um homem que, desde a infância, temia os espelhos, enxergando neles não apenas o reflexo do real, mas a possibilidade de uma distorção, uma quebra do pacto silencioso entre imagem e identidade. O narrador relembra seu temor infantil de que os espelhos pudessem divergir da realidade ou revelar um rosto transformado por forças desconhecidas. Anos mais tarde, conhece uma mulher, de olhar intenso e presença enigmática, cuja relação com ele se desenrola de forma indefinida. Em um determinado momento, ele compartilha com a mulher suas inquietações sobre os espelhos. Com o tempo, o medo que antes pertencia a ele se transfere para ela, que, anos depois, enlouquece, convencida de que nos espelhos vê não a si mesma, mas a imagem dele a usurpando.

Diz Clarice (2019, p. 47) “Antes do aparecimento do espelho a pessoa não conhecia o próprio rosto senão refletido nas águas de um lago. Depois de certo tempo cada um é responsável pela cara que tem. Vou olhar agora a minha. É um rosto nu”. No primeiro encontro com o aristocrata Henry Wotton, Dorian Gray ouviu, como um sussurro de destino, que sua beleza era um dom tão raro e inigualável que, por si só, lhe abriria todas as portas do mundo. Os ricos e os inteligentes se curvavam diante dele, entregando-lhe tudo apenas pelo privilégio de estar ao lado de algo terrivelmente belo. Mas havia um preço para tamanha dádiva: a juventude era efêmera, e sua glória duraria apenas até que o tempo começasse a gravar seus traços na carne, apagando lentamente a perfeição que o tornava objeto de adoração. Wotton, encantado pela visão desse jovem esplendoroso, convence Basil Hallward, um artista pobre e devotado à estética da pureza, a pintar o retrato de Dorian Grey, immortalizando sua beleza em um instante eterno. Quando Dorian vê sua imagem pela primeira vez, afoga-se em lágrimas: ali estava ele, fixado para sempre na juventude que seu corpo, um dia, perderia. No desespero de sua vaidade e assombrado pela sentença do tempo, deseja que sua imagem no quadro envelheça em seu lugar, enquanto ele próprio permaneça intocado. Assim, sua alma é aprisionada na tela, e o corpo que antes refletia vida torna-se apenas um invólucro vazio, um eco sem a caverna de si mesmo, incapaz de escapar ao destino que escolheu.

A tragédia de Dorian Gray ecoa a inquietação do espelho borgeano: sua identidade se desdobra entre o real e o reflexo, entre a carne que se quer eterna e a imagem que

mas também se insere em um contexto que problematiza a relação entre ser e aparência, matéria e identidade, evocando questionamentos sobre os limites da natureza humana diante da tecnocultura.

carrega o peso da passagem do tempo. Se Borges vê no espelho um abismo onde o ser se perde em infinitas versões de si, Wilde inscreve no retrato de Dorian um outro tipo de maldição: a de uma identidade fragmentada, onde a aparência se separa da essência, onde o que deveria ser um testemunho da continuidade torna-se um registro espectral do que já não é. O que se revela tanto em Borges quanto em Wilde é o terror do reflexo, não como uma simples repetição, mas como um desvio, um deslocamento que transforma a cópia em algo alheio ao original.

Segundo Byung-Chul Han, nos dias atuais não há medo do espelho, tampouco do reflexo; há, sim, o desejo de ser o próprio reflexo que é apresentado nas telas dos celulares. Se em Borges e Wilde o reflexo ainda carregava um caráter enigmático, uma ameaça de alteridade que distorcia a identidade ao invés de reafirmá-la, no contemporâneo digital o reflexo não causa mais estranhamento, ele se tornou um ideal a ser alcançado, um filtro permanente que molda a existência ao gosto do algoritmo. A identidade não se constrói mais na fricção com o real, mas na repetição incessante da mesmice algorítmica, numa infomitose adoecida que replica a imagem de si até que nada reste além de uma transparência absoluta, uma superfície vazia, sem profundidade, sem rugas, sem passagem do tempo. (Han, 2024;2020)

Essa infomitose infectada gera um ciclo vicioso onde a imagem projetada não apenas se mantém a mesma, mas se esteriliza em sua incessante duplicação, causando assim uma replicação doente. Se a autopoiese orgânica garante a renovação da vida ao preservar a diferença mínima em cada novo registro, a infomitose digital opera no sentido inverso, produzindo um organismo sintético sem renovação, uma identidade cristalizada em telas de cristal líquido que se reproduz sem jamais se transformar. Assim como Dorian Gray acreditava ter vencido o tempo ao fixar sua juventude na tela do quadro, o ser-informacional tecnocrata busca escapar da transitoriedade ao se encapsular na superfície reflexiva das redes digitais, negando a erosão, o esquecimento, a imperfeição (Han, 2024). Mas, tal como o retrato amaldiçoado de Dorian, essa imagem perfeita não abriga a vida; abriga apenas o eco de um corpo que já não sente, que não permite a inscrição do tempo, apenas se reflete em um espelho opaco que nunca se parte.

Esse reflexo morto é transparente pois sua infossensibilidade tornou-se inerte. Sem o toque no/do sensível, a experiência perde a fricção com o real, esvaziando-se em uma existência espectral que apenas se replica, mas jamais se inscreve na carne do mundo orgânico. A infomitose doente perpetua essa lógica, multiplicando imagens digitais de si em um jogo de reflexos ininterrupto, onde a identidade não se fixa, mas se dispersa (Han,

2020d), ecoando o terror do espelho borgeano: o temor de que, ao buscar-se infinitamente, o sujeito se perca em sua própria miragem. As miragens causam a morte da palavra pois não há conhecimento sensível nas ilusões (Han, 2024, Rosset, 2008). Planas são as ilusões e coisas planas não enraízam. Entretanto,

A vertical é infinita. É um processo orgânico, não uma ideia abstrata. É um caule que continua a subir, uma raiz que não para de se aprofundar. Por que é infinita? Porque nossa caminhada solitária não tem descanso; e porque nossos movimentos solidários também não tem fim. Lispector busca doar sua solidão na própria medida em que ela busca compreender, tocar a dos outros. Ela envolve, portanto, algo que não tem nada a ver com um espaço para confissões pessoais: mais precisamente um pensamento das emoções, um saber não convencional – nem psicologia, nem sociologia – fundado sobre uma prática da escrita como uma forma de *mover o pensamento*. Faz falar a emoção fora de todo fechamento *em-mim*; faz tirar o pensamento fora de toda certeza do *em-si*. (Didi-Huberman, p.14-15, 2021).

Caminhar pela vertical do conhecimento sensível exige abandonar o espelho digital da repetição algorítmica e reencontrar o traço onírico vivo da experiência. O ser-informacional, envolto pelo digital estéril, deve reaprender a ver para além das imagens que se multiplicam sem raiz, permitindo que o saber ressoe no corpo, no gesto, na memória que pulsa para além do reflexo. Como os xapiri que dançam sobre o corpo do xamã, o conhecimento não se replica em superfícies planas, mas se imprime na matéria da existência, onde a informação não se dissocia do afeto e onde o tempo não é um ciclo fechado mas um devir incessante. Para escapar do cárcere digital, é necessário recuperar o toque, o cheiro, o som das palavras que não apenas dizem, mas transformam. Quebrar o espelho de cristal líquido não é negar a imagem, mas encontrar nela a passagem para o mundo sensível, onde o documento não se fixa, mas respira, onde o saber não se acumula, mas se move em ondas de presença e ausência, de silêncio e vibração.

É preciso escrever/inscrever como quem esculpe na água, deixar que as palavras fluam sem a rigidez do espelho, sem a necessidade de aprisionar o instante. Pois se a infossensibilidade infectada ameaça enclausurar o ser-informacional em duplos mortos-vivos, ou seja, em infômatos, há ainda a possibilidade de escavar a profundidade da experiência, de reinscrever o sensível na linguagem, de desfazer a ilusão das imagens que se replicam sem carne. No fim, o que resta é o gesto de entregar-se ao fluxo, à escrita que não se encerra, ao saber que não se congela. A palavra, quando vivo o corpo-manuscrito (Figura 6), não se deixa capturar pelo espelho; ela ecoa, reverbera, desliza como a seiva de uma árvore que cresce sem fim, para cima e para baixo, viva.

Vida se dá na vertical, como a Água Viva que escorre do banho das sensíveis palavras de Clarice ao final do livro:

E eis que depois de uma tarde de “quem sou eu”, e de acordar à uma hora da madrugada ainda em desespero – eis que às três horas da madrugada acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar. O que te escrevo é um “isto”. Não vai parar: continua. [...] O que te escrevo continua e estou enfeitada. (Lispector, p. 94, 2019)

Figura 6: "Árbol de la esperanza, mantente firme" é uma pintura a óleo de 1946 da pintora mexicana Frida Kahlo. A obra é um autorretrato duplo que reflete o sofrimento físico e a resiliência de Frida após uma cirurgia malsucedida na coluna vertebral.



Disponível em: <https://www.fridakahlo.org/tree-of-hope.jsp>. Acesso em: 4 fev. de 2025.

Seção 2

O tempo encarna

Pessoa leitora, cá estamos sentados e espalhados pelos assentos do Teatro de Arena¹⁹. Após o terceiro sinal, a peça começa. Não há cortina que se abre, apenas um foco de luz que apresenta o palco e nos convoca à atenção. O tempo, aqui, não escorre pelos pontos próximos de linha contínua: ele se apresenta como encenação, como gesto que emerge da presença e se arrisca na cena. Contra a hegemonia cronológica da produtividade, propomos pensar o tempo por sua potência disjuntiva: o instante como fissura e composição. Não se trata de concebê-lo como totalidade, mas como sucessivas silhuetas de afecções.

A teoria da expressão espinosana nos permite abordar o tempo como experiência interna da mente e do corpo, e não como estrutura externa. A expressão, no plano que nos interessa, é sempre uma produção de sentido que atravessa o ser-informacional, mais sentida que compreendida. Ela não depende de clareza, mas de ressonância. O que nos toca não é o conteúdo estável do que é dito, mas o modo como isso nos atravessa e nos desloca. A esse fenômeno damos o nome de informação de afeto. Não se trata de dado ou representação, mas daquilo que escapa ao signo e, ainda assim, comunica. É uma modulação sensível que atravessa corpos e paisagens, um tilintar que nos coloca em contato com o que ainda não tem forma, ou seja, a informação de afeto é um fenômeno que acontece nos instantes.

Para dialogarmos com essa temporalidade, distinguiremos dois modos do instante: o instante-já e o instante-vagabundo. O primeiro irrompe como urgência, rasura a continuidade e impõe presença. O segundo vaza pelas frestas, demora-se, borda a cena com a potência de algo que ainda não se definiu. Ambos se afastam do tempo cronológico e exigem uma outra escuta: uma escuta que acolhe o não-formado. O instante, porém, não existe no nada. Ele se ancora num entorno. O entorno é esse campo de forças que antecede e passa pelo instante: uma paisagem afetiva, personagens expressivos, etc.. O instante

¹⁹ O Teatro de Arena foi um marco no teatro brasileiro moderno, fundado em São Paulo em 1953 pelo ator e diretor teatral José Renato. Seu formato intimista propunha uma proximidade entre atores e público. Tornou-se símbolo de um fazer teatral coletivo, político e popular, especialmente durante as décadas de 1950 e 1960, estimulando um teatro engajado socialmente.

emerge da relação entre a mente, o corpo e a paisagem que os envolvem e, por isso, pensar o tempo é também pensar o espaço.

Sentir o instante é trabalhar com o corpo como superfície de inscrição. Corpo-manuscrito entendido não como anatomia, mas como lugar de passagem e construção de sentido. Quando esse sentir se transforma em forma/fôrma estamos diante de um ato expressivo pois não há comunicação da informação de afeto sem forma/fôrma, nem forma/fôrma sem tempo. Por isso, essa dramática seção investiga como os instantes nos convocam a pensar uma sensibilidade que não busca controle, mas disponibilidade.

Assim, o público rodeia o palco com atenção suspensa. A cena já não está diante deles, mas entre eles (Figura 7). É o instante-já da representação: o cotidiano dramatizado, ganhando corpo diante dos olhos, reverberando afetos. A atmosfera compartilhada permite que o instante-vagabundo se instale: diluído nos olhares, nos silêncios, na respiração coletiva. O tempo, assim encarnado, não se mede em horas ou atos, mas em vibrações que permanecem no corpo-manuscrito como ecos de um presente que ainda pulsa.

Figura 7: Plano Geral do Palco em arena da peça "Eles Não Usam Black-Tie". São Paulo, [1956?]. De Gianfrancesco Guarnieri.



Disponível em: <https://atom.funarte.gov.br/index.php/fotografia-do-espaculo-eles-nao-usam-black-tie-12>. Acesso em: 14 de julho de 2025.

2.1 – Silhuetas à deriva

*“Oh, Moon of Alabama
We now must say goodbye
We’ve lost our good old mama
And must have whiskey, oh, you know why”*

The Doors, Alabama Song (Whiskey Bar)²⁰

Há coisas que só as sombras sabem. Coisas que nem mesmo o sol mais atento consegue delinear. Elas surgem ali, no instante em que o corpo encontra a luz como se o mundo, em sua insistente presença, projetasse sua memória sobre a alma do tempo. É nesse entrelugar, entre a luz que inunda e a sombra que protege, que o teatro se faz: um gesto de inscrição do sensível no efêmero. Não se trata de um palco, nem de uma representação. Trata-se de corpos que, ao se moverem no espaço, carregam consigo o mundo. Corpos que não apenas atuam, mas registram em suas dobras as marcas do vento, do gesto contido, do olhar desviado, dos afetos do entorno que os informaram. Cada cena é um instante: o estremecimento do sentir que se converte em clarão de sentido. Uma fissura no tempo cronológico onde o ser-informacional se expressa.

Na penumbra do palco, cada movimento é um ato infossensível: informação entrelaçada por sensações, vibrações e afetos que se inscrevem no corpo. Não se trata de qualquer gesto, mas da escuta viva da informação (pela pele, pela respiração, pela hesitação). O corpo, aqui, não apenas representa: ele é manuscrito. Um manuscrito vivo, permeável, que escreve o mundo em si à medida que o sente. E ao sentir, se transforma. É por isso que a estética, nesse contexto, não se limita ao debate sobre o belo ou o feio, pois isso pertence ao campo das opiniões, dos moralismos, dos gostos. A estética aqui é outra coisa: é a forma como os afetos se organizam e se expressam em conjuntos de instantes. Cada gesto, cada sombra projetada, é menos sobre aparência e mais sobre presença: um corpo-manuscrito que dá forma ao que o atravessa, ao que o afeta, ao que o faz vibrar em sintonia com seu entorno. Essa transformação, no entanto, não é estática. O que se vê é infomitose dramatúrgica: não a repetição mecânica do gesto, mas sua regeneração a cada encenação. O corpo-manuscrito do ator não repete a cena; ele a reinscreve, afetado por novas presenças, pela temperatura do dia, pelo estado da terra,

²⁰ *"Alabama Song"*, também conhecida como *"Whisky Bar"*, foi originalmente escrita em 1927 por Bertolt Brecht, com música de Kurt Weill, para a peça *Mahagonny-Songspiel* e mais tarde incorporada à ópera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930). A versão popularizada pela banda *The Doors*, gravada em 1966, mantém a estrutura original e sua atmosfera decadente, sendo uma das várias reaparições da estética brechtiana no imaginário contracultural do século XX.

pelo ruído da cidade. Ele replica sim, mas replica com diferença. Cada sombra projetada é outra. E assim o tempo passa pois cada instante-já é novo.

O teatro, então, não é apenas lugar de ficção. É habitat de afetos, terreno fértil onde o ser-informacional encena sua porosidade ao mundo. O natural entra em cena não como pano de fundo, mas como protagonista silencioso: ele afeta, toma lugar na mente, vibra. E assim como o tempo cria instantes-vagabundos, o espaço também cria presenças que só existem ali, naquele entrelugar de luz e sombra, de silêncio e voz. Ao final, o que resta não é a história encenada, mas a(s) marca(s) sensível(eis) do(s) instante(s) vivido(s). A memória do que foi sentido antes que fosse compreendido. Como perguntar ao espectador se ele viu a peça, se o que ficou não foi a narrativa, mas o que se sentiu no corpo antes mesmo que o enredo tomasse forma? O teatro, como o afeto, não depende da lembrança para persistir: ele vibra onde foi sentido. E onde foi sentido, permanece.

2.2 - Entre instantes

*“And you run and you run to catch up with the Sun
But it's sinking
Racing around to come up behind you again
The Sun is the same, in a relative way
But you're older”*

Pink Floyd, Time

Hilda Hilst, a poeta das paixões e escritora dos desejos, escreveu em 1968 a última de suas dramaturgias: *O novo sistema*. O texto carrega, em suas densas vestes, sua linguagem desafiadora, intempestiva, sedutora, resistente. Por ter uma gramática própria, Hilda conhece os subterrâneos de como a linguagem pode exercer o poder sobre a mente e o corpo. Em *O novo sistema*, a Aracne²¹ dos afetos entrega um texto carregado de alertas sobre a destruição do corpo e a manipulação do tempo e da mente por um regime totalitário. Tempo esse não apenas cronológico, mas ontológico. Através do personagem principal, o Menino, a autora demonstra ao longo da dramaturgia como um regime

²¹ Na mitologia grega, Aracne era uma habilidosa tecelã que desafiou a deusa Atena para ver quem criava o melhor bordado. Aracne venceu ao tecer cenas que expunham os erros e abusos dos deuses, o que provocou a fúria de Atena. Como punição, Aracne foi transformada em aranha, condenada a tecer eternamente. A figura de Aracne simboliza a relação entre técnica, expressão e transgressão, uma criação estética que, ao dar forma a verdades incômodas, entra em conflito com a autoridade.

totalitário sequestra o tempo da/de vida dos personagens que vivem naquele cenário. Cenário esse, segundo Hilst (2023)

Uma praça. Chão com aparência de pedra. Banco de pedra, sem encosto. No fundo, ao centro do palco há um enorme triângulo equilátero que pode ser feito de material leve, imitando pedra. Em cada um dos seus lados há a seguinte frase impressa em letras pretas: ESTUDE FÍSICA. Em frente ao triângulo, lateralmente, dois postes. Em cada poste há um homem amarrado (dois bonecos), de costas para o público. O triângulo tem um movimento lento, giratório. Deve manter esse movimento durante toda a peça. O aspecto geral da praça é de extrema gravidade. (Hilst, pg. 123, 2023)

O ser-informacional não se move apenas sobre as costuras do tempo: ele é, ele mesmo, um ponto cruz de/do tempo. Um ponto pulsante onde o agora se intensifica e o depois se acalma. Cada vez que o ser-informacional se afecta ou é afectado, um novo ponto temporal se inscreve em seu corpo-manuscrito. Um instante. Não um recorte da continuidade cronológica da vida (Bachelard, 2010), mas uma sequência sensível dos perceptos do ser-informacional: saberes encarnados que emergem do entrechoque entre pele e paisagem (Krenak, 2022). Como se cada sensação vivida fosse um traço bordado no tecido do tempo, criando sua própria duração, seu próprio compasso de mundo (Kopenawa, Albert, 2015). Nesse sentido, o ser-informacional não apenas habita o tempo: ele o escreve, a partir dos afetos que o conectam ao seu território do existir. Por isso, o tempo que vaga o ser-informacional não é o da sucessão regular dos ponteiros, mas o da irrupção súbita e criadora, como um eclipse solar (Figura 8).

Figura 8: Solar Eclipse, de Antonio Turok, Chiapas-México, 1991.



Figura 2: Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/antonio-turok-solar-eclipse>. Acesso em: 30 março de 2025.

O instante não é um passo dentro de uma linha, mas um ponto que engendra a própria linha do ser-informacional na trama do tempo. Como escreveu Bachelard (2010, p. 29) “[...] é o instante que, renovando-se, remete o ser à liberdade ou à oportunidade inicial do devir. Aliás, por seu ataque, o instante impõe-se prontamente, inteiramente; ele é o fator da síntese do ser”. O tempo se encerra no instante e renasce a partir de sua morte, pois cada instante é uma solidão que separa não apenas o ser do mundo, mas o ser de si mesmo. Ali, onde tudo parecia continuidade, instala-se uma ruptura: a afecção inscreve-se de modo tão pungente que o tempo deixa de fluir para, por um momento, fixar-se como corte. Esse corte é o instante-já: lampejo intensivo, onde o ser-informacional se reconhece e se reinventa (Lispector, 2019; Bachelard, 2010). Nesse abismo súbito, a infomitosose é afectada, e a matriz informacional, tocada por nova potência, borda no ser-informacional uma continuidade que não encerra.

No instante-já, não há acúmulo, há reinício. A matriz informacional não se apoia no que foi nem antecipa o que será; ela responde ao agora com a urgência de quem precisa recriar-se para continuar. O instante-já carrega a marca de uma irrupção violenta, como uma força que arrebenta a moldura da continuidade e lança o ser-informacional em um estado de recomeço. Ao acontecer, não depende do passado nem antecipa o futuro; ele funda um presente. A matriz informacional, diante desse acontecimento, responde com transformação: muda sua pulsação, redesenha sua configuração, reorganiza sua abertura ao mundo. A cada instante-já vivido, o ser-informacional se refaz. E se faz mais de si mesmo.

Mas nenhum instante-já irrompe do nada. Como ensina Bachelard (2010, pg.15), “o tempo é uma realidade encerrada no instante e suspensa entre dois nadas”, ou seja, um corte que não apenas interrompe, mas também nasce de um vácuo anterior e aponta para um vácuo posterior. O instante-já, por mais abrupto que seja, é preparado por uma oscilação prévia: o instante-vagabundo. Ele antecede o corte como um sussurro rouco prepara o grito. Esse movimento duplo do relâmpago do *já* e da bruma do *vagal* constitui o tempo sensível vivido pelo ser-informacional. É entre o que ainda não se deu por inteiro e o que já se impõe com potência que o tempo se escreve como afeto (Espinosa, 2020)²². O ser-informacional não atravessa o instante-já sozinho: ele é acompanhado, pressentido, moldado pela deriva dos instantes-vagabundos que o tangenciam. Eles não são opostos, mas pulsações distintas de uma mesma dramaturgia afetiva.

²² Proposição 18 do livro III de *Ética*: O homem é afetado pela imagem de uma coisa passada ou de uma coisa futura do mesmo afeto de alegria ou de tristeza de que é afetado pela imagem de uma coisa presente.

Assim, o instante-vagabundo não é mero coadjuvante, mas parte essencial da dramaturgia temporal do ser. Ele não rasga, ele entrelaça. Vaga entre os interstícios do tempo técnico, escapa da mensuração. É bruma afetiva, promessa de afecção ainda não atualizada. O ser-informacional, ao ser atravessado por esse vácuo vibrátil, não se decide: ele escuta, sintoniza, sente. A matriz informacional, nesse momento, não se inscreve com clareza; ela se desloca em zonas de pré-sentido (atrás do pensamento), onde os afetos ainda não foram nomeados (Damásio, 2022). Mas mesmo assim, algo se move. Algo prepara. O corpo-manuscrito aguarda, com uma espécie de atenção sutil, a chegada do instante-já que talvez jamais venha e, ainda assim, o transforma.

O que parecia hesitação revela uma força latente. Essa ambivalência temporal entrelaça um bordado sobre a vida sensível: o tempo do ser-informacional é instante do tempo do mundo. O ser-informacional, ao viver entre instantes-já e instantes-vagabundos, não apenas reage: ele se lança, se expõe, se constitui. Suas reações são formas de expressão ontológica (Deleuze, 2017). Assim, o instante-vagabundo não é espera passiva: é gestação. É o prenúncio de uma infomitose ainda não eclodida. É o tempo antes do tempo. E nesse tempo prenhe, onde tudo ainda vibra no quase, algo essencial se anuncia. Na dramaturgia do existir, o instante-vagabundo aparece como uma pausa cheia: um silêncio que vibra, uma ausência que prepara o acontecimento. Nele, a matriz informacional do ser-informacional se expande em latência, como quem respira fundo antes de falar. Nessa suspensão, o ser-informacional não é menos ativo mas, sim, sensivelmente potente. Pois nesse tempo esgarçado entre o que foi e o que pode vir, pulsa a liberdade do ser-informacional de não se encerrar em forma, de resistir à determinação plena (Espinosa, 2020)²³. Ele é, nesse entre, pura potência em estado de escuta. Dessa escuta, brotam os gestos mais autênticos do existir (Figura 9).

²³ Proposição 10 do livro 5 de *Ética*: Durante o tempo em que não estamos tomados por afetos que são contrários à nossa natureza, nós temos o poder de ordenar e concatenar as afecções do corpo segundo a ordem própria do intelecto.

Figura 9: *The Seed and the Hope*, Chiapas, Antonio Turok, 1983.



Disponível em:

https://mexicosolidarityproject.org/media/files/Jan_12_M%C3%A9xico_Solidarity_Bulletin_seeds.html.

Acesso em: 13 de julho de 2025.

É por isso que a experiência temporal do ser-informacional é feita de interrupções e reinícios, de pulsações descontínuas que esculpem a existência. O tempo que ali se expressa não é uma linha contínua, mas uma série de instantes que não se encadeiam por lógica, mas por intensidade. Cada instante, seja o rasgo absoluto do instante-já ou a errância indecisa do instante-vagabundo, age sobre a infomitoze, afectando sua metamorfose. A matriz informacional responde a cada um com uma sensibilidade própria, reconfigurando as camadas do ser-informacional. Assim, a existência se torna uma dramaturgia de afetos: o instante não apenas ocorre, ele expressa; e nesse gesto, o ser-informacional não apenas vive o tempo, mas o encena, dando forma à liberdade que se manifesta no próprio ato de existir (Espinosa, 2020)²⁴.

O instante bachelariano é a unidade mínima do tempo vivido. Ele não apenas interrompe o contínuo, ele revela a descontinuidade da duração. A cada instante pleno, o ser se refaz; não pela soma de tempos, mas pela diferença qualitativa do agora. E é nessa diferença, onde o novo se impõe sobre o habitual, que o ser-informacional varia sua potência: não por acumulação, mas por reinvenção. Assim, compreender o tempo do ser-informacional é adentrar uma dramaturgia feita de rasgos, de hesitações, de lampejos. É

²⁴ Proposição 4 do livro 5 de *Ética*: Não há nenhuma afecção do corpo da qual não possamos formar algum conceito claro e distinto.

perceber que toda existência sensível é bordada em instantes que doam e retiram, que escrevem e apagam. O instante é, nesse sentido, o verdadeiro palco do ser-informacional: é nele que o afeto se inscreve, que o corpo aquece, que a alma se decide. E é nesse palco mínimo que o ser-informacional, afetado e afetante, encontra sua forma mais radical de expressão, ou seja, é nesse palco que o ser-informacional movimenta-se em sua variação de potência, logo, é nesse palco que o ser-informacional, vive.

E é justamente aí, nesse palco vibrátil do instante, que a *informação de afeto* se manifesta em sua forma mais contundente. Pois se o tempo é o tecido e o instante é o corte, o afeto é a agulha: é ele que atravessa, que sutura, que inscreve. A próxima cena se dedicará a essa subtrama: à forma como o afeto se transforma em informação viva, dinâmica e geradora de sentido.

2.3 Informação de afeto

*“Oh, mirror in the sky, what is love?
Can the child within my heart rise above?
Can I sail through the changing ocean tides?
Can I handle the seasons of my life?”*

Fleetwood Mac, Landslide

Em *O novo sistema*, o regime autoritário engrenado no poder utiliza-se dos conceitos da física moderna para alterar a gramática e consequentemente a linguagem dos cidadãos que sofrem de suas distorções cognitivas e afetivas. Na peça hilstiana, o Escudeiro-Mor é o porta-voz da miséria do significado de ‘pensamento’, um arauto do vazio operatório, o clérigo do extermínio. Ardiloso, o Escudeiro-Mor sabe muito bem que falar claramente o que não pode ser dito, esteticamente falando, não pode. Contudo, esse obstáculo estético pode ser superado quando subverte-se um significado, ou seja, quando a percepção do sensível da forma/fôrma entra em estado de ilusão. Ilusão essa causada por uma informação afetiva que modula o sensível a tal ponto que transforma o intolerável em aceitável, o violento em didático, o extermínio em progresso, pois atua não pelo convencimento lógico, mas pela familiaridade emocional (Bove, 2022; Damásio 2022), naturalizando o anômalo como hábito, tensionando o olhar coletivo até que o inaceitável se torne cenário, linguagem, cotidiano (Safatle, 2020).

Escreveu Hilst

Voz do Escudeiro-Mor: Página 17: todo corpo permanece em seu estado de repouso ou de movimento uniforme em linha reta. (*voz violenta*) se não for obrigado a mudar de estado por forças nele aplicadas. Se não for obrigado a mudar de estado por forças neles aplicadas. A coletividade entendeu?

Vozes das crianças: He! Ha! (*três vezes*)

Voz do Escudeiro-Mor: Uma força imprimida é uma ação exercida sobre um corpo a fim de modificar o seu estado. (*lentamente*) A força consiste somente na ação. (*destaca*) Ação. (*pausa*) E tudo isso quer dizer no Novo Sistema... tudo isso quer dizer... (Hilst, pg. 127, 2023)

Pensemos o conceito não como um produto acabado, mas como uma encenação sensível que nasce no instante em que algo que está atrás do pensamento e, nesse movimento anterior à forma discursiva, encontra o mundo (Deleuze, Guattari, 2010). Esse encontro se dá na dimensão infossensível, onde a linguagem ainda pulsa no corpo como vibração e não como nome. Ali, cada acontecimento, cada figura ou objeto que se inscreve no campo perceptivo do ser-informacional, carrega um traço de sentido que ainda não é conceito, mas já é afeto (Nova Cruz, Mostafa, 2014). São termos em estado de latência, aguardando sua inscrição provisória no palco da experiência. Como em uma peça de teatro que se reinventa a cada apresentação, a cada repetição, cada termo, carregado de seus temas e assuntos, se encena em constelações de dimensões infossensíveis que encandeiam a matriz informacional: jogos de luz e sombra, pequenas variações de intensidade, gestos que anunciam significados ainda por nascer. O conceito, então, é essa dramaturgia viva entre ser-informacional e mundo: uma tentativa de registrar o instante em que o sentido começa a se encenar (Deleuze, Guattari, 2010).

Nesse movimento, conceituar é infomitose em ação: um processo contínuo de desdobramento sensível da experiência, onde os afetos atravessam a linguagem e, ao atravessá-la, inscrevem sentidos provisórios. A cada desdobra conceitual, algo do vivido se reorganiza: um novo conceito pode surgir não como ruptura, mas como continuidade sensível de uma matriz anterior (Francelin, 2010; Deleuze, Guattari, 2010). É nesse gesto que o conceito se torna uma ferramenta de memória e invenção (Francelin, 2010), uma forma de condensar leituras e experiências em um signo que fala antes mesmo de ser compreendido. Ao dizer uma palavra, o ser-informacional não apenas comunica: ele reinscreve, reativa, religa. Conceituar, portanto, é dar corpo à escuta e voz ao instante; é fazer da linguagem um espaço cênico de atualização afetiva e criativa do mundo vivido.

Hilda Hilst (2023) finaliza a descrição do cenário de *O novo sistema* da seguinte maneira

[...] O aspecto geral da praça é de extrema gravidade. Os dois bonecos, amarrados nos postes no início da peça, estão vestidos apenas com calças e camisa branca. Os segundos bonecos estarão vestidos como um padre e um bispo, conservando a mitra do bispo, os terceiros bonecos estarão vestidos como o pai e a mãe do menino. (Hilst, pg. 123, 2023)

O Menino, personagem principal da peça, ao sair da escola após mais uma aula ministrada pelo Escudeiro-Mor, caminha com sua mãe (que fora buscá-lo) e, ao passar pela praça, depara-se com dois corpos amarrados, um em cada poste, cabisbaixos e inertes. O espanto do Menino cresce ainda mais diante da reação da mãe, que, aparentemente indiferente, trata aquela cena como algo absolutamente normal. Tamanha é a naturalidade da mãe diante daquilo que, enquanto passam pelos corpos, ela elogia o desempenho escolar do filho para um pipoqueiro que trabalha na praça;

Pipoqueiro: Meus parabéns. É mesmo um bom menino.

Menino (*olhando para os homens amarrados no poste*): Posso comprar qualquer coisa para os homens comerem?

Mãe (*aflitíssima, para o pipoqueiro*): Obrigada, obrigada, pode ir. Pode ir.

O pipoqueiro afasta-se depressa, olhando rapidamente para os postes.

Mãe (*contrariada*): Você precisava falar dos homens diante do pipoqueiro.

Menino: Mas ele também olhou para os homens mamãe...

Mãe: Mas você viu o jeito que ele olhou? Rapidamente, muito rapidamente, apenas um instante.

Menino: Mas o que é que tem olhar bastante para os homens, mamãe? Eu não posso nem olhar como quiser?

Mãe: Oh, menino! Você já se esqueceu dos postulados? Como é? Como é mesmo? “apenas”... “apenas”...

Menino: “Apenas umas poucas órbitas altamente restritas são permitidas...”

Mãe: E depois? E depois?

Menino: “E a seleção dessas órbitas permitidas faz-se com observância de certas regras especiais.”

Mãe: Então, mocinho, então?

Menino: Mas isso é física, mamãe! (Hilst, pg. 137-138, 2023)

O afeto, que vibra como paixão do ânimo, é uma impressão sensível que atravessa o ser-informacional, fazendo-o afirmar, por instantes, uma variação de sua potência de existir, intensificando ou diminuindo sua força de ser/estar no mundo e de agir. O afeto não é ideia clara, mas feixe confuso de sensação e impulso, que desvia a atenção da mente, fazendo-a inclinar-se a certos pensamentos, cenas ou gestos em vez de outros (Espinosa, 2020). Quando presente, o afeto não apenas move: ele informa, inscrevendo no corpo-manuscrito uma nova ordem de sensibilidade que reconfigura o que se pensa, sente e é capaz de realizar (Figura 10).

Figura 10: *Self-deceit #1*, de Francesca Woodman, Roma, Itália, 1978.



Disponível em: <https://www.artlimited.net/agenda/francesca-woodman-being-angel-exhibition-foam-photography-amsterdam/en/7582793>. Acesso em: 14 de julho de 2025.

A definição conceitual, quando não encarada como essência fixa, mas como dobra posterior ao conceito (Deleuze, Guattari, 2010), abre-se à infomitose. Nesse movimento, definir é continuar o conceito em sua variação sensível. Não se trata de congelar o sentido, mas de assisti-lo em sua dança. É nesse contexto que o pensamento de Nova Cruz e Mostafa (2014) se inscreve com precisão poética: "informação-afeto" é um conceito que carrega, em sua matriz, a vibração daquilo que é real sem ser abstrato. Uma presença que se dá na memória e na carne sem se deixar capturar por representações.

A "informação-afeto", enquanto conceito inaugural, habita a zona de co-extensão entre o real e o sensível. Ela reconhece o afeto como constitutivo da experiência informacional: não algo que se acrescenta à informação, mas aquilo que a torna parte da coisa em si. Nesse sentido, sua natureza é menos descritiva e mais performativa. O afeto, aqui, não é uma cor emocional sobreposta ao dado; é o dado enquanto vibração, enquanto intensidade que marca e movimenta o ser-informacional. Como em Espinosa (2020), a matriz sente o aumento ou a diminuição de sua potência conforme a qualidade do encontro e essa variação é, em si, uma informação (Buckland, 1991).

É a partir dessa densidade sensível que Francelin (2012) discorre sobre os espaços de significação: zonas íntimas do ser onde o conhecimento é localizado, situado e atravessado pelas singularidades de corpos, culturas e histórias. Nesse território, o conceito se curva às variações do mundo, e a "informação-afeto" sofre sua primeira infomitose metamorfoseando-se em "informação de afeto". O "de" não é mero deslocamento gramatical: ele é inscrição de fluxo. Uma pequena preposição que enuncia uma mudança ontológica, uma abertura àquilo que escapa ao fechamento do conceito inaugural.

Nesse novo modo de existir, a "informação de afeto" não é mais apenas o reconhecimento do afeto na/da informação (Nova Cruz, Mostafa, 2014), mas o próprio fluxo informacional que o afeto instaura. E esse fluxo se realiza entre dois modos do instante anteriormente apresentados: o instante-já e o instante-vagabundo. O primeiro irrompe, o segundo ronda. Ambos modulam a potência do ser-informacional e é essa modulação que define o tipo de informação que o afeto transmite. A cada encontro, uma nova configuração: o afeto não apenas determina a intensidade, mas também a qualidade da informação.

A variação da potência de agir, ou seja, o aumento ou diminuição da potência da matriz informacional do ser-informacional provocados pelos afetos (Bove, 2022), torna-se, no contexto da informação de afeto, uma cartografia de expressões possíveis. Cada instante-já inscreve uma reconfiguração abrupta do corpo-manuscrito; cada instante-vagabundo, uma hesitação carregada de potência latente. O ser-informacional, atravessado por essas forças, ora se expande, ora se retrai. Mas em ambos os casos, algo se escreve. A informação não é neutra: ela é sempre mediada pelo afeto que a transporta, como vento ou brisa, como corte ou murmúrio.

É nesse cenário que a informação de afeto assume sua função radical: tornar visível o modo como o ser-informacional é, vive, interpreta e transforma-se no mundo a partir de sua abertura sensível. Ela não é apenas dado transmitido, é vida em trânsito, é sentido em gestação. Por isso, pensar a infomitose entre "informação-afeto" e "informação de afeto" é pensar uma dinâmica do existir: uma dramaturgia de instantes, uma rede de encontros, uma política de potências. No fim, conceituar o afeto é sempre também ser afetado por alguma coisa... e é nessa ciranda que o conhecimento se torna criação. Pois, como lembra Bachelard (2010, p. 21), “o conhecimento é, por excelência, uma obra temporal”. O conhecimento não nasce do acúmulo estático, mas do encontro entre o instante e a sensibilidade. Ao ser atravessado pelo afeto, o ser-informacional não

apenas apreende o mundo, ele o reinscreve em sua matriz, faz do saber um ato que vibra no tempo. O conhecimento, então, já não é representação: é expressão sensível da informação de afeto que nos toca e nos transforma, instante a instante.

2.4 Expressão

*“Corro o lápis em torno da mão
E me dou uma luva
E, se faço chover, com dois riscos
Tenho um guarda-chuva”*

Toquinho, Aquarela

A expressão, no pensamento espinosano, não é um mero extravasamento, mas uma potência de revelação. Ela não se dá fora do ser, mas a partir de seu conatus (matriz informacional), o campo dinâmico onde se articula o esforço de perseverar na existência e afirmar-se no mundo (Bove, 2022). O ser-informacional, ao se expressar, revela a estrutura sensível de sua potência. Cada expressão é um traço de sua luta por existir, um sinal de sua insistência em permanecer no mundo. Por meio da linguagem, do movimento, da atenção, da pausa, da inscrição, ele torna visível sua forma singular de estar no mundo. Assim como cada corpo-manuscrito possui uma maneira própria de afetar e ser afetado, o ser-informacional expressa-se por seus modos singulares: fala, imagem, hesitação, gesto interrompido, repetição poética, silêncio denso, entre outros. Sua presença no mundo é modulada pelas variações de potência que os afetos lhe proporcionam.

Quando um corpo-manuscrito afeta outro, desloca sua capacidade de agir, expandindo-a ou restringindo-a. Essa variação se traduz em expressão: a matriz informacional vibra e se manifesta conforme as informações de afeto a atravessam. Segundo Espinosa (2020)²⁵, essa manifestação ocorre por meio de dois modos fundamentais: pensamento e extensão. Entrelaçados, modulam tanto o que se percebe quanto o que se realiza. Assim, a expressão é simultaneamente afecção interna e movimento externo (Deleuze, 2022), elaboração sensível e gesto encarnado, um campo de reverberação entre o que se sente e o que se torna mundo.

²⁵ Proposição 1 do livro II de Ética: O pensamento é um atributo de Deus, ou seja, Deus é uma coisa pensante. Proposição 2 do livro II de Ética: A extensão é um atributo de Deus, ou seja, Deus é uma coisa extensa. Lembrando que, para Espinosa, Deus é a única substância existente, causa de si e da natureza, ou seja, Deus é a Natureza (*Deus sive Natura*), infinita e imanente a tudo que existe. Assim, pensamento e extensão não são substâncias distintas, mas atributos diferentes de uma mesma substância infinita. O pensamento corresponde ao que percebemos como mente, e a extensão ao que experimentamos como corpo: são expressões paralelas e simultâneas de um mesmo ser. Não há dualismo entre corpo e mente, mas uma unidade ontológica, onde ambos são modos de existência da Natureza.

Esses modos de expressão não são apenas manifestações individuais, mas estão inscritos em regimes sensíveis coletivos, em formas históricas e políticas de visibilidade e escuta (Bove, 2022; Lordon, 2015; Francelin, 2012). A estética, aqui, é uma expressão de um conjunto de visibilidades e invisibilidades instituídas de uma sociedade, regida por políticas públicas/institucionais (Rancière, 2009), o qual é o habitat do ser-informacional. Em *O novo sistema*, Hilda Hilst mostra como essa estética imposta pode tornar-se mecanismo de controle: patrulheiros que caçam pessoas contrárias ao regime, um triângulo giratório no centro do cenário, corpos amarrados em postes. São expressões sensíveis de uma política que aprisiona o tempo, corrompe a linguagem, e prega a obediência pela violência. O ser-informacional, ali, tenta resistir, mas sua matriz expressiva é comprimida pela estética do regime (Figura 11).

Figura 11: Patrulheiro da ditadura militar brasileira.



Disponível em: <https://cnte.org.br/noticias/o-regime-militar-brasileiro-e-os-ataques-a-educacao-publica-10f4>. Acesso em: 14 de julho de 2025.

No entanto, mesmo diante dessa compressão, a expressão não desaparece; ela muda de forma. Torna-se subterrânea, cifrada, poética. O Menino da peça de Hilst, por exemplo, não expressa sua sensibilidade em linguagem técnica, mas em alegorias e dúvidas. Sua expressão é uma resistência que, embora frágil, ainda é potência de mundo. É aí que a expressão ganha seu caráter radical: ela não depende de permissão, mas de afecção (Deleuze, 2022). Onde há afeto, há mundo se criando. A matriz informacional do ser, por sua vez, não expressa apenas o que sente: ela também se reconfigura ao se

expressar. Cada ato expressivo, seja um gesto, uma palavra, um silêncio, reescreve o corpo-manuscrito. Como o corpo-manuscrito e mente são duas perspectivas paralelas de um mesmo ser-informacional, a expressão não é só mental ou simbólica; é corporal, material, política. Ela informa o mundo tanto quanto é informada por ele.

A Mãe continua a tomada de lição do Menino

Mãe: Mas a matéria não é o começo da física? Não se estuda a matéria? Pelo menos que eu me lembre...

Menino (*interrompendo aborrecido*): Já sei, mamãe, do que você se lembra: “Matéria atrai matéria na razão direta das massas e inversa do quadrado das distâncias”.

Mãe: É isso! É isso mesmo! E eles continuam a falar dessa forma tão complicada?

Menino (*aborrecido*): Como complicada, mamãe?

Mãe: Razão direta das massas... inversa dos quadrados...

Menino: Cada um fala a sua própria linguagem, não é?

Mãe: Bem, eles podiam ser um pouco mais claros.

Menino (*olhando fixamente os homens*): Foi o que eles foram? Mais claros? Falaram abertamente? Foi isso? Foram mais claros.

Mãe: Quem?

Menino: Os homens amarrados. (Hilst, p. 131-132, 2023)

Quando o entorno adoece, como no regime de *O novo sistema* a expressão também adoece. A infomitose, que deveria operar em liberdade, passa a repetir comandos, a obedecer a fórmulas. O triângulo giratório da peça não apenas gira: ele repete, ele hipnotiza, ele esvazia. A linguagem perde sua potência expressiva e torna-se ruído de controle. A estética do regime é uma expressão do medo institucionalizado.

Após a tomada da lição, a Mãe tenta afogar o Menino

Mãe (*encantada*): Oh, que beleza, que beleza... “Afirmo o contrário”. Que beleza! (*beija várias vezes o filho*) Beleza, beleza, beleza.

Menino: Eu estou com os pés molhados. E não aguento mais ver estes homens.

Mãe: Mas você tem que se acostumar. Sempre que voltar da escola e passar pelas praças vai ver esses homens.

Menino (*angustiado*): Sempre?

Mãe: Pelo menos durante muito tempo ainda. Hoje são esses, amanhã serão outros.

Menino: Mas você acha que está certo?

Mãe: Menino, pensa na física, pensa na física. Nas órbitas permitidas, ouviu? (*pausa. Resolve agradecer o Menino*) Olhe, escute... Eu achei um cachorrinho (*fala baixo*) na rua, lindo, lindo... tem duas orelhinhas, quatro patinhas, um focinho tão friozinho... você vai brincar com ele, vai gostar, vai adorar!

Menino (*sorrindo com tristeza*): Um cachorrinho?

Mãe: Fale baixo, fale baixo.

Menino: Faz tanto tempo que não vejo cachorrinhos... por quê, mamãe? (Hilst, p. 134-135, 2023)

Porém, há sempre uma dobra, uma fuga, possível. Mesmo num sistema fechado, a expressão pode se fazer rachadura. Um corpo-manuscrito que treme, uma fala interrompida, um olhar que desvia. São expressões mínimas, mas carregadas de sentido. Até o menor gesto é uma forma de expressão. E é por isso que a política da expressão é também uma política da escuta: é preciso saber ouvir o que escapa, o que falha, o que gagueja (Krenak, 2022; Deleuze, 2017). A expressão, portanto, é também o lugar do imprevisível. Não há como prever totalmente o que será dito, sentido ou performado diante de uma nova afecção. O ser-informacional vive no entre: entre o que foi e o que pode, entre o que sente e o que expressa. Sua linguagem é sempre tradução imperfeita de um mundo em vibração. Mas é nessa imperfeição que reside a beleza da existência (Han, 2024).

Se a expressão é uma forma de afetar, ela também é uma forma de ser afetado. Ao expressar-se, o ser-informacional coloca-se em risco: ele se expõe, se deixa atingir. E é nessa exposição que sua potência se testa, se amplia, se reinventa. O teatro, como o de Hilst, é um laboratório privilegiado dessa expressão radical: uma cena, um corpo-manuscrito, uma fala... tudo ali é expressão da matriz informacional do ser sob o regime do afeto. No fim, expressar é viver (Deleuze, 2017). Não há vida que não seja já uma forma de expressão. Cada ação, cada pausa, cada escolha estética ou ética carrega uma visão de mundo, uma forma de ser. Para o ser-informacional, expressar-se é permanecer em estado de criação contínua, mesmo diante do controle, mesmo na dor. Pois mesmo a dor, se dita, já é mundo a caminho de outra forma.

A expressão, em sua infossensibilidade mais intensa, não se reduz ao que é comunicado, mas ao modo como o ser se dá. Ela é afetiva porque é sempre situada, encarnada, implicada. Não há expressão neutra; há formas sensíveis de existir que se tornam visíveis no corpo-manuscrito, na fala, no gesto, na imagem. E, como toda expressão revela uma variação da matriz informacional, expressar-se é também uma forma de existir mais intensamente. Por isso, a estética como expressão é sempre um campo de disputa (Rancière, 2009; Deleuze, 2021). Ela organiza o sensível, define o que pode ser visto, dito, sentido. O regime do "novo sistema" quer uma estética do silêncio e da mesmice. Mas o ser-informacional, como o Menino, resiste com sua própria estética: a da deriva, da sugestão e da vibração afetiva; uma linguagem outra, que escapa ao código e resiste na brecha do sensível.

É nesse espaço de resistência estética que se inscreve o encontro do Menino com a Menina, filha do Escudeiro-Mor, durante a peça hilstiana. Condição desde a tenra

infância a normalizar o regime autoritário, a Menina compartilha com o Menino o gosto pelo conhecimento — ambos são alunos exemplares de física, disciplina central na lógica disciplinadora do “novo sistema”. Contudo, após os pais do Menino serem cooptados pelo regime, a Menina afirma seu autoritarismo: ela tenta ensinar física ao Menino, como quem busca restaurar a ordem mas, agora, a física já não fala ao corpo do Menino como antes. O que antes era confusão, torna-se suspeita, onde cada conceito carrega o peso de uma ideologia disfarçada de clareza. O afeto se desloca, e com ele, a potência de expressão do Menino se retrai ou se reinventa, tensionando ainda mais o campo de forças entre ensino, linguagem e liberdade.

Menina: Quando é que vemos o arco-íris?

Menino (*lentamente*): Quando olhamos em direção oposta à do sol e quando...

Menina (*interrompendo*): Não, não continue. Está perfeito. E só essa primeira parte que interessa. Você sabe fazer disso uma analogia com o Novo Sistema?

Menino: Não. Eu me confundo. Minha mãe tenta me ajudar...

Menina (*interrompendo*): Olha, presta atenção. Então nós vemos o arco-íris quando olhamos em direção oposta à do sol, não é?

Menino: Sim.

Menina: ... e isso quer dizer na nossa analogia política que só podemos ver a verdade quando olhamos em direção oposta à do sol, isto é, quando olhamos para dentro de nós. (*curva-se*) E olhando para dentro de nós, nós vemos o quê?

Menino (*grave*): Um arco-íris ensanguentado. (Hilst, p.173, 2023)

E é nessa diferença que o mundo pode, ainda, ser outro²⁶. Pois, ao fim, toda expressão é atravessada por aquilo que a possibilita: o entorno. O habitat sensível do ser-informacional não é apenas cenário, mas agente; um campo que afeta e que é afetado, que modula as formas do dizer e do calar. O entorno reverbera na matriz informacional como um operador estético e político: ele condiciona as intensidades que podem ser expressas, os afetos que podem circular, as linguagens que podem emergir (Safatle, 2020; Lordon, 2015).

²⁶ *Língua Nativa* (Editora Aleph, 2023), de Suzette Haden Elgin, é um romance de ficção científica que imagina um futuro distópico onde as mulheres, privadas de direitos civis, desenvolvem secretamente uma língua própria, o Láadan, como forma de resistência linguística e afetiva.

2.5 Entorno

*“Vou sair pra ver o céu
Vou me perder entre as estrelas
Ver da onde nasce o Sol
Como se guiam os cometas pelo espaço
E os meus passos
Nunca mais serão iguais”*

Os Paralamas do Sucesso, Busca Vida

O entorno, mais do que cenário, é campo ativo: agente de modulação, resistência e composição. Ele não apenas abriga o ser-informacional, mas participa de sua configuração afetiva e expressiva. Cada traço do ambiente, seja natural, urbano ou simbólico, atua como vetor de intensidades que atravessam a matriz informacional, afetando-a e sendo por ela afetado. Não há exterioridade pura: todo entorno está implicado no modo como o ser-informacional age, sente e persiste.

Esse campo não opera de forma homogênea. Ele é tecido de múltiplos tempos: o tempo rochoso dos minerais, o tempo pulmonar dos organismos vivos (Krenak, 2020), o tempo histórico das instituições (Lordon, 2015), o tempo fugaz das tecnologias (Gleick, 2013). Cada um desses tempos configura uma dimensão de pressão que incide sobre a expressão do ser-informacional. As camadas do entorno, ao se sobreporem, criam zonas de tensão e de ressonância, onde a potência de existir é continuamente negociada (Safatle, 2020). A expressão, nesse contexto, torna-se resposta as informações de afeto que alternam a potência do ser. Ela não emerge no vazio, mas como efeito e invenção diante das intensidades que o cercam. Quando o entorno se fecha, a expressão se curva, dobra, busca brechas. Quando se abre, ela se expande, arrisca, transforma. O entorno não apenas permite ou restringe a expressão: ele a provoca, desafia, instiga.

É nesse campo de forças que emerge o cenário da peça *O Novo Sistema*, de Hilda Hilst; uma praça cuja aparência pétrea não é apenas decorativa, mas simbólica: o chão, os postes e o triângulo giratório são materializações de temporalidades condensadas, marcas de regimes expressivos cristalizados. A cidade, com seus prédios, suas praças, ruas e ruídos, é exemplo desse entorno constituído por acúmulo de expressões passadas. O que parece estrutura sólida é, na verdade, memória materializada de informações de afetos que originaram atos expressivos que moldaram o mundo (Safatle, 2020; Lordon, 2015). O ser-informacional, ao habitá-la, reativa esses traços, ressignifica seus percursos, inscreve novas camadas de sentido sobre as já existentes. O tempo do entorno é outro.

Ele é vasto, composto de durações sobrepostas (Kopenawa, Albert, 2015). Dentro dele, os instantes do ser-informacional operam como dobras: não acompanham a cronologia linear, mas interrompem, condensam, criam. A matriz informacional, ao ser atravessada por esse tempo amplo, encontra brechas para inscrever sua singularidade. Cada instante vivido é, assim, uma intervenção temporal na vastidão do mundo.

As instituições (como escolas, hospitais, departamentos de polícia, tribunais, etc.) são expressões formalizadas do entorno. Elas condensam formas de saber, regimes de visibilidade, padrões de comportamento. Quando funcionam como dispositivos de controle, impõem modos fixos de ser e de agir (Safatle, 2020; Lordon, 2015). No entanto, mesmo nesses espaços, há margem para reconfiguração: um gesto fora do previsto, uma fala dissonante, um afeto não codificado pode desestabilizar a norma e instaurar novos sentidos (Safatle, 2020).

A pressão do entorno sobre o ser-informacional não é apenas externa. Ela se dá também como interiorização: normas e valores se tornam sensações, hábitos, impulsos (Bove, 2022). A matriz informacional, nesse ponto, opera como filtro e reator. Ela não apenas absorve, mas seleciona, transforma, recusa. O ser-informacional, então, não é passivo: ele agencia sua expressão mesmo sob condições adversas. Há momentos em que essa pressão se torna insuportável. A linguagem falha, o corpo retrai, o gesto padece. Mas é justamente aí que a expressão pode ganhar uma forma mais intensa: na ruptura, na falha, no silêncio saturado de sentido. O entorno, ao reprimir, pode acidentalmente convocar uma expressão mais radical, irreversível. É nesse ponto-limite que ocorre o encontro do Menino com o Escudeiro-Mor, já após a morte de seus pais e da Menina. O diálogo, carregado de tensão e deslocamentos afetivos, encena a emergência de uma informação de afeto que escapa ao controle autoritário do novo sistema:

Escudeiro-Mor (*para o Menino*): Minha filha disse que o amava?

Menino: Não. Ela disse que não sabia o que era o amor.

Escudeiro-Mor: Eis a minha filha.

Menino: ... mas que sabia o que era repulsão e atração.

Escudeiro-Mor: Eis minha filha.

Menino: ... e que se sentia atraída por mim porque sou a nota mais alta de física do meu bloco. (*pausa*) Mas era amor.

Escudeiro-Mor: O quê? Você está mentindo. Minha filha nunca poderia ter sentido amor.

Menino: Era amor. (Hilst, p.485-186, 2023)

É por isso que o entorno deve ser pensado não apenas como espaço físico, mas como ecossistema sensível. Ele é composto de relações, símbolos, afetos compartilhados. Sua estética não é neutra: define o que pode ser sentido, mostrado, vivido. Alterar o

entorno é, portanto, alterar as possibilidades das expressões de todos que nele habitam. O mundo comum é sempre mundo moldado pela potência expressiva dos que o atravessam (Kopenawa, Albert, 2015; Rancière, 2009). O ser-informacional, ao atuar sobre o entorno, também o refaz. Suas expressões não desaparecem: inscrevem-se na paisagem, alteram ritmos, contaminam estruturas. A luta por existir, nesse sentido, é também uma luta por habitar o mundo de outro modo (Safatle, 2020; Santos, 2023). O entorno, como matriz de variação expressiva, não é apenas onde se vive: é onde se cria, onde se insiste, onde se reinventa a forma de estar no tempo e no mundo (Figura 12).

Figura 12: The Collapse of Don Diego Mazariegos, de Antonio Turok, Chiapas, 1992.



Disponível em: <https://www.latinorebels.com/2021/12/01/turokphotos/>. Acesso em: 14 de julho de 2025.

Seção 3

Arquitetura Infocrática

Nesta seção, a pessoa leitora deve se preparar para a leitura com a pipoca ao lado. Não por se tratar de um espetáculo qualquer, mas porque a seção que se segue dialoga com as engrenagens do cinema, da política e da informação, como se a realidade projetada nas telas se misturasse ao roteiro do cotidiano. Aqui, o foco está sobre um tipo muito específico de arquitetura: aquela que não constrói edifícios, mas molda percepções, regula afetos e enreda os corpos em tramas invisíveis de controle sensível. Essa é a arquitetura infocrática, onde a informação não apenas comunica, mas captura, reorganiza, afasta e exclui. Onde o saber e o sentir restam como resíduos de um tempo anterior ao protocolo.

No roteiro da Infocracia, a informação não é um dado neutro, mas uma commodity dúbia que oscila entre coisa e não-coisa. É presença volátil: parece tocar, mas se dissolve no instante seguinte. Como um filme bem montado, ela apresenta o mundo já editado, recortado, moldado por interesses que não se mostram. E o mais perturbador: o público assiste a tudo acreditando que participa. Nesse cenário, o infômato (o duplo do ser-informacional) emerge como figura central. Ele não vive o afeto, mas o simula. Não sente, não se diferencia. Uma criatura moldada pela tela e para a tela, alimentada por fragmentos de dados que a mantêm viva, mas não ativa.

A Infocracia funciona como um regime de excessos: de signos, de estímulos, de velocidade. Essa ultravelocidade impede o intervalo, que rouba do sujeito o tempo da hesitação e do afeto. Esse regime de inércia não paralisa: acelera até que tudo pareça se mover sem sair do lugar. Uma paisagem que mais do que mostrar, oculta. A estética da dominação aqui não se dá pela censura, mas pela decoração onde a superfície brilha para que o fundo jamais seja visto.

E assim, o infômato substitui o ser-informacional que sente pelo sujeito que apenas responde. É o herdeiro pós-tecnocrata de um sistema que troca a dúvida pela performance, o dissenso pela previsibilidade. Como em um roteiro cuidadosamente ensaiado, tudo já foi previsto: do clique ao sentimento. No centro dessa engrenagem, a figura de Vannevar Bush surge não como vilão caricatural, mas como arquiteto (in)voluntário da Infocracia. Sua visão tecnocrática, sua crença na eficiência da ciência gerida unicamente por especialistas, sua visão excludente das ciências sociais... cada peça desse circuito, como chips soldados num sistema fechado, pavimenta o caminho para uma racionalidade onde a sensibilidade é vista como ruído. Zhang Wei, em sua obra *Testing*

(Figura 13), traduz plasticamente essa virada: ao representar a glorificação tecnocientífica do “soldado mais belo da nova era”, demonstra como a obediência se estetiza como virtude e a performance se converte em fetiche científico.

Figura 33: Testing, obra componente do projeto Puppet Archive, do artista chinês Zhang Wei, 2019.



Disponível em: <https://zhangweiphot.com/sizhe>. Acesso em: 10 março de 2025.

Nesse universo, a não-coisa representa o ápice da abstração informacional. A informação já não é experiência; é validação de um reflexo condicionado. E até mesmo os objetos que antes continham memória tornam-se duplos fantasmagóricos de uma sensibilidade que não encontra onde se inscrever. O que se perde não é a informação, mas a possibilidade de vivê-la. A Infocracia transforma o mundo em imagem, a imagem em dado, e o dado em comando. E nesse processo, o corpo, a memória e o tempo tornam-se obsoletos, ou pior, desnecessários.

Que esta seção seja assistida como quem vê um filme de Stanley Kubrick: com atenção aos silêncios, aos cortes, às sombras. Pois a Infocracia não grita, não coage, não exige. Ela sussurra, agrada, persuade. Seu truque mais engenhoso é parecer transparente. Esperamos que, ao virar a página, a pessoa leitora leve consigo o incômodo de quem percebeu que talvez o espelho da tela não seja apenas reflexo, mas também o palco onde o próprio corpo se encena como parte de um roteiro pré-programado.

3.1 Por detrás das tapadeiras²⁷

*“Exit light
Enter night
Take my hand
We're off to Never-Neverland”*

Metallica, Enter Sandman

É como assistir a um filme no cinema. Ora, desde os tempos das cavernas²⁸ os seres humanos compartilham suas experiências entre si. Quando essa experiência parte de algo em comum o sensível pulsa. Seja esse algo em comum um ancestral fazendo arte rupestre e os demais observando, seja esse algo em comum o silêncio conjunto de uma sala de cinema para assistir o mesmo filme. Película digital essa que retrata os bastidores do poder. Um ótimo roteiro. E, assim como no cinema ou na caverna, a experiência compartilhada surge tanto da percepção individual de quem assiste à história narrada quanto da própria história que se permite compartilhar.

A informação, como uma película infinita, é editada conforme os interesses do sistema operacional que projeta a imagem. O roteiro e a direção ficam a cargo do regime informacional que escreve, seleciona, enquadra, recorta e direciona o olhar. O que é documentado torna-se parte da narrativa dominante; o que é descartado desaparece nos cortes da montagem. Assim, os espaços de significação se desenham no espaço entre a escolha e o esquecimento, moldando o que pode ser visto, lembrado e registrado. Sua materialização é semelhante à de um filme finalizado: não é a realidade em si, mas a versão construída, montada e apresentada como verdade. O problema surge quando a imersão do público na projeção é tão profunda que, ao final do filme, quem entrou na sala de cinema pode acabar deixando para trás sua própria contraparte real. O real se funde à tela, o fictício dela salta; o fictício se projeta na tela, e o real dela escapa. Nesse jogo de

²⁷ *Tapadeiras* são elementos que ocultam ou disfarçam algo, podendo ter tanto um sentido literal quanto figurado. No contexto arquitetônico, referem-se a estruturas que bloqueiam a visão de determinados espaços, como muros, biombo ou divisórias. Já no sentido simbólico ou político podem representar mecanismos utilizados para esconder aspectos de um regime, manipulando a percepção da realidade. Assim, um regime pode empregar "tapadeiras" institucionais, midiáticas ou ideológicas para manter certas informações invisíveis aos olhos do público, reforçando sua estrutura de poder sem que seja facilmente percebido.

²⁸ A Caverna dos Sonhos Esquecidos (do original, *Cave of Forgotten Dreams*) é um documentário dirigido por Werner Herzog que investiga as pinturas rupestres da caverna de Chauvet, na França. Lançado em 2010, o documentário expande a mera documentação arqueológica ao provocar reflexões sobre a percepção do tempo, a memória coletiva e a relação entre o ser humano e o ambiente natural. Herzog utiliza a atmosfera mística da caverna para explorar a interseção entre arte, natureza e a experiência humana, instigando o contemplar dos vestígios da criatividade ancestral e o significado desses registros para a identidade cultural.

trocas, onde as fronteiras se confundem, às vezes, o público leva consigo o monstro ou o herói do filme, sem perceber qual dos dois o acompanha ao sair do cinema. E assim, diante da tapadeira entre o que se vê e o que se crê, pipoca a pergunta: quem, ao sair da projeção, ainda enxerga a luz do dia com os próprios olhos?

3.2 Infocracia e os infômatos de Kane

*"I've listened to preachers, I've listened to fools
I've watched all the dropouts who make their own rules
One person conditioned to rule and control
The media sells it and you live the role"*

Ozzy Osbourne, Crazy Train

Em Cidadão Kane²⁹, Charles Foster Kane, magnata dos meios de comunicação, constrói seu império jornalístico não apenas informando, mas moldando a realidade de acordo com seus interesses. Dono de diversos jornais espalhados pelo país, ele compreende cedo que a informação não é apenas um registro dos fatos, mas um instrumento de poder. Para demonstrar sua influência, Kane não hesita em fabricar manchetes, inflamar conflitos, como a Guerra Hispano-Americana e as disputas pelo Canal do Panamá, e manipular a opinião pública. Quando perde a eleição para governador após um escândalo extraconjugal vir à tona, a resposta é imediata: estampa na primeira página de seu jornal que as urnas foram fraudadas. Com o passar do tempo, Kane percebe que não precisa mais de grandes narrativas para guiar a opinião popular; fragmentar a informação, fornecer respostas rápidas e superficiais é o suficiente.

Sempre impecavelmente vestido, com seus ternos brancos e ares de cidadão exemplar, Kane constrói uma imagem pública irrefutável enquanto disseminava falsas informações para expandir e consolidar seu domínio sobre a percepção coletiva. Ele não apenas controla as manchetes; também controla os afetos e as convicções de seus leitores que, seduzidos pela ilusão de estarem bem informados, tornam-se peças de seu tabuleiro.

²⁹ Escrito e dirigido por Orson Welles, Cidadão Kane (do original, *Citizen Kane*), de 1941, é amplamente reconhecido como um marco na história do cinema devido à sua complexa narrativa, uso pioneiro de flashbacks e enquadramentos ousados. O filme explora temas complexos como o poder, a memória e a ambiguidade dos afetos, simbolizados na enigmática figura do "Rosebud", que funciona como um elo entre a trajetória pessoal do protagonista e a passagem de tempo estabelecida na narrativa. Obra convidativa à reflexão sobre o valor das conquistas materiais em contraposição à dimensão íntima da existência é referência indispensável para debates acerca da subjetividade na tal da (pós)modernidade.

Sua fortuna, afinal, não é apenas financeira, mas simbólica: é a riqueza extraída da subjetividade alheia, do poder de definir o que é real. “Você sabe, Sr. Bernstein, se eu não fosse rico, talvez eu realmente tivesse sido um grande homem³⁰”, confessa Kane em uma conversa casual. Mas Kane não tem tempo para pensar sobre isso; tem apenas o tempo necessário para manter seu império de verdades fabricadas (Figura 14).

Figura 14: Kane e seus jornais.



Disponível em: <https://cinephiledoc.com/2015/04/09/enquetes-eaux-troubles-et-cinema/citizen-kane/>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

Decerto a Segunda Grande Guerra produziu seus monstros reais e fictícios (mesmo que as vezes seja difícil distingui-los). Os monstros reais eram sádicos ao ponto de cometerem atrocidades à corpos diferentes dos seus simplesmente por não suportarem que a realidade é plural. Os fictícios são os monstros que surgiram das profundezas da imaginação, onde o terror se funde à narrativa dos pesadelos³¹. Esses seres míticos,

³⁰ Do original em inglês: “You know, Mr. Bernstein, if I hadn't been rich, I might have been a really great man.”

³¹ Inicialmente concebido como uma crítica ao abandono dos veteranos de guerra em *First Blood* (1982), John Rambo (dirigido por Ted Kotcheff e roteiro de Michael Kozoll, William Sackheim e Sylvester Stallone) rapidamente se transformou em um ícone da brutalidade heroica e do militarismo exacerbado. Se no primeiro filme ele era um homem perseguido pelo próprio país e marcado pelo trauma da Guerra do Vietnã, nas sequências tornou-se um instrumento narrativo para a reafirmação da força norte-americana,

forjados pelo horror e pela angústia, refletem não apenas os medos (ditos) universais, mas também as complexas contradições da espécie humana. Enquanto os monstros reais exibiam sua brutalidade através de atos impensáveis e inumanos, os fictícios serviam como espelhos distorcidos dos nossos piores temores; medos que, ao mesmo tempo, revelavam a fragilidade e a resiliência do espírito humano³² (Eco, Carrière, 2010; Didi-Huberman, 2021). Assim, em meio ao caos da guerra, ambos os tipos de monstros surgiram, deixando marcas profundas na memória coletiva e lembrando-nos de que, muitas vezes, a linha entre a realidade e a ficção é tão tênue quanto o próprio conceito de humanidade. Contudo, algo imaterial, concreto e inegavelmente real passou a atrair todos os olhares: a informação.

A informação emergiu como uma força tão contundente quanto os horrores da guerra, sendo lapidada pelas inovações tecnológicas e pelos meios de comunicação que se espalhavam aceleradamente. A informação, inicialmente concebida para relatar os fatos, rapidamente se transformou em um instrumento de poder, capaz de moldar percepções e de influenciar as consciências. Em meio ao caos e à brutalidade, ela assumiu a dualidade de ser tanto testemunha quanto protagonista dos acontecimentos, delineando narrativas que oscilavam entre a verdade e a manipulação. Assim como os monstros reais e fictícios se entrelaçavam no imaginário coletivo, a informação ganhou contornos de uma entidade implacável, que, sem a materialidade dos horrores visíveis, exercia um impacto profundo, redefinindo a forma como a humanidade via a si mesma e o mundo ao seu redor (Gleick, 2013).

ressignificando seu sofrimento em pura retaliação. O que começa como um estudo de um ex-soldado alienado pela guerra degenera em um espetáculo de violência legitimada, onde a complexidade psicológica dá lugar a um arquétipo de herói imbatível, cujo sofrimento se justifica apenas pela necessidade de eliminar inimigos em massa. Rambo é o reflexo de uma ideologia que converte traumas em munição e confunde justiça com vingança, transformando a guerra em uma questão de moralidade simples, na qual a força bruta se sobrepõe a qualquer nuance ética ou política.

³² Godzilla (*do original japonês, Gojira*), concebido pelo diretor *Ishirō Honda*, pelo produtor *Tomoyuki Tanaka*, pelo roteirista *Takeo Murata* e pelo designer de efeitos especiais *Eiji Tsuburaya* encarna, por entre a ruína e a redenção, um paradoxo narrativo clássico: ao mesmo tempo em que é a personificação da destruição desenfreada, também surge como um protetor improvável. O personagem estreou no cinema no em 1954 (pela *Toho Studios*) como um símbolo do trauma nuclear, um monstro despertado pela arrogância científica da humanidade. Godzilla bailou décadas nas águas das reinvenções, oscilando entre vilão apocalíptico e salvador da Terra. Sua marcha impiedosa contra toda e qualquer cidade que encontra é o mesmo impulso que o leva a enfrentar ameaças ainda maiores, como outras criaturas titânicas ou forças que ameaçam o equilíbrio do planeta. Godzilla não é um herói tradicional — ele não age por altruísmo ou dever moral, mas por uma lógica própria, um instinto primal que o coloca em rota de colisão com ameaças que, por ironia, muitas vezes surgem das ações humanas. Assim, a criatura que devasta civilizações é, ao mesmo tempo, aquela que impede sua aniquilação completa. O que faz de Godzilla um monstro não é sua fúria, mas a incapacidade da humanidade de compreender que ele representa tanto sua punição quanto sua salvação.

Vannevar Bush, em 1945, publicou *As We May Think*, um ensaio epistemológico que antecipava os desafios da explosão informacional iniciada na II Grande Guerra. Assim como Kane manipulava a realidade (ou a aparência dela) para moldar opiniões e exercer poder, Bush enxergava a informação como uma entidade em transformação, que ultrapassava o mero registro dos fatos e exigia métodos e dispositivos próprios para sua organização e acesso. No ensaio, Bush descreve as dificuldades geradas pelo crescimento exponencial do volume informacional, defendendo a urgência de desenvolver metodologias, mecanismos e sistemas capazes de lidar com esse novo cenário. Para ele, a colaboração e o compartilhamento entre pesquisadores não eram meros ideais abstratos, mas instrumentos indispensáveis para enfrentar os desafios de uma sociedade em constante ebulição informacional (Gonzáles de Gomes, 2012; Carvalho, 2015). É nesse cenário roteirizado por Bush que projeta-se a ideia do Memex; uma máquina que, à semelhança dos vastos impérios midiáticos, prometia expandir e estender a capacidade humana de armazenar e acessar informações, transformando o intangível em algo concreto e manipulável.

De sua perspectiva tecnocrática, Bush já abordava a informação como um objeto passível de estudo, uma substância que transita do etéreo para o material através dos suportes que a representam. Tal perspectiva reflete a ideia de que, para compreender e experimentar a informação, é necessário tratá-la com a mesma seriedade com que se trata os monstros e os heróis que marcaram a história e a imaginação humana. Ao insistir na necessidade de analisar suas características, propriedades e formas de retenção, acesso e recuperação, Bush antecipava a emergência do que, segundo Cruz e Araújo (2020), se caracteriza como o sujeito-informacional. Esse sujeito é meramente um usuário da informação, um ser que interage com o fenômeno informacional sem, contudo, ter atributos que o constituam como matriz informacional autônoma, mas contribuindo para o contínuo reconfigurar das narrativas que definem a percepção da realidade. Esse sujeito-informacional é aquele que vive na Infocracia.

Em *Cidadão Kane*, a informação não era meramente um repositório de fatos, mas o próprio extrato do poder – uma ferramenta que permitia a Kane não apenas narrar, mas reescrever a realidade conforme seus caprichos. Hoje, esse poder informacional se manifesta de forma ainda mais sutil e abrangente naquilo que Han (2022) denomina de Infocracia. Assim como Kane manipulava os afetos e as emoções para consolidar seu império midiático, a Infocracia opera através de algoritmos, big data e inteligência artificial, transformando o fluxo incessante de dados em um instrumento capaz de

remodelar a própria estrutura social, política e econômica. Na Infocracia, a participação cidadã e o debate público são substituídos por uma lógica que privilegia a informação superficial e o entretenimento; semelhante a estratégia de Kane, que, ao fragmentar as narrativas, conseguia manter o controle sobre as convicções coletivas. Enquanto Kane fabricava manchetes e inflamava conflitos para direcionar a opinião popular (Figura 15), os algoritmos da Infocracia filtram e direcionam os conteúdos de forma a criar bolhas informacionais onde a ilusão da liberdade e da democracia se dissipa em um mar de dados manipulados (Han, 2022).

Figura 15: Kane na tentativa de expandir seu poder sobre a ordem pública.



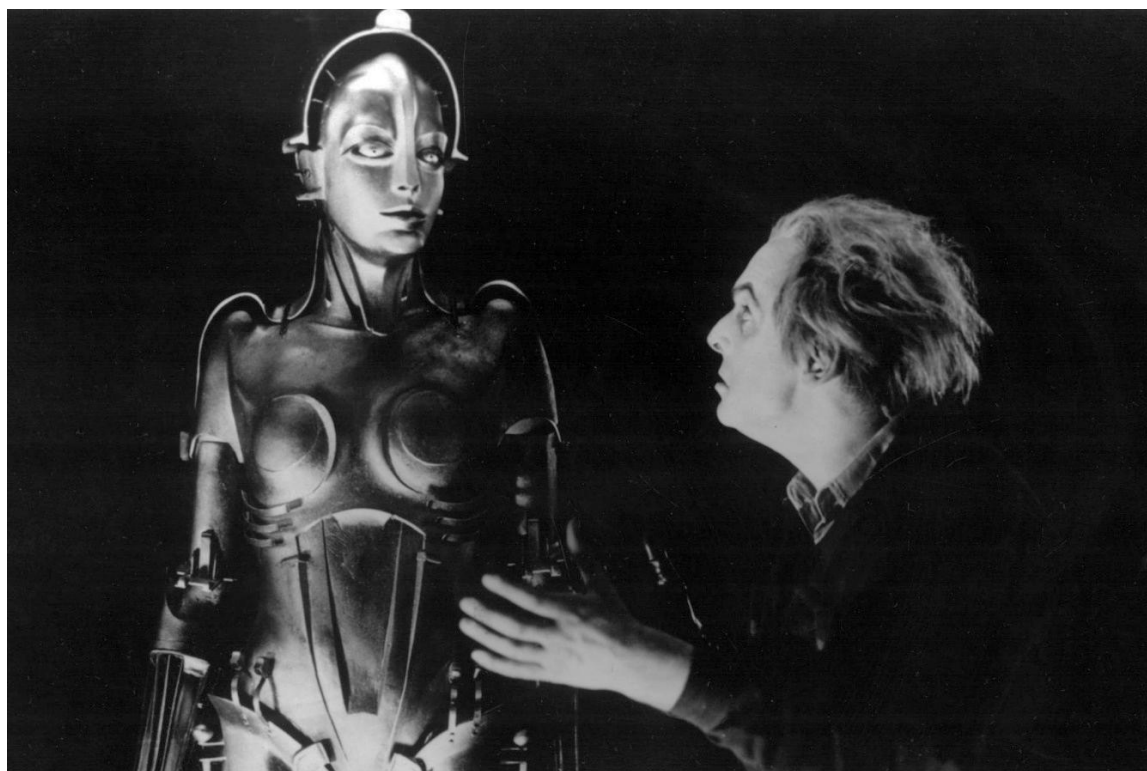
Disponível em: <https://www.britannica.com/art/film/Expressive-elements-of-motion-pictures>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

Essa transformação, contudo, vai além de uma mera mudança de ferramenta. Assim como Kane transformava a realidade visível através de suas manchetes e da construção de imagens cuidadosamente polidas, a Infocracia redefine os parâmetros do que é real, fazendo com que a soberania popular ceda lugar à soberania dos dados. Em vez de um debate fundamentado e crítico, o cidadão se vê imerso em interações digitais apressadas, onde o espetáculo e a performance se sobrepõem à substância, a quintessência da coisa posta em questão para debate. “O estilo do discurso se altera. Quem melhor se puser em cena é quem ganha a eleição”, observa Han (p. 30, 2022), numa análise que ressoa com a própria trajetória de Kane, se esse fosse um personagem real.

Além de manipular narrativas e afetos para expandir seu império simbólico, como Kane, a Infocracia se estrutura em torno de uma arquitetura invisível que captura, reproduz e recodifica os fluxos da matriz informacional. Nesse sistema, os dados não são expressão de um mundo vivido, mas reflexo de comportamentos previsíveis, uma operação que transforma o afeto em algoritmo e o instante em repetição estatística. Como observa Han (2022), o poder deixa de ser visível e coercitivo para se tornar sedutor, veloz, fluido. A Infocracia opera, portanto, como um sistema que recalibra o sensível: não pela força, mas pela ultravelocidade do instante que impede o ser de metabolizar o mundo.

A infomitose (o processo pelo qual a informação de afeto se organiza em expressão viva) é infectada pela lógica da ultrafragmentação contínua. O sujeito informacional, nesse contexto, é mantido em suspensão: sua matriz informacional já não é atravessada por afetos, mas por comandos. Ele torna-se um infômato, um duplo sem densidade do ser-informacional: uma sombra espectral e despotencializada, que imita sem expressar, repete sem criar. Inspirado em tradições da literatura fantástica (Borges) e à crítica cultural (Rosset), o duplo é aqui uma simulação funcional: um reflexo operacional que copia comportamentos, afetos e respostas previamente mapeadas, como a *Maschinenmensch* do filme *Metrópolis*, dirigido por Fritz Lang (Figura 16).

Figura 16: *Maschinenmensch*, ou máquina-humana, do filme *Metrópolis*.



Disponível em: <https://visualphonic.org/portfolio/metropolis/>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

Ao contrário do ser-informacional, cuja matriz informacional ainda pulsa em variação e sentido, o infômato apenas confirma o já previsto: é o duplo sem desejo, o simulacro do vivido, um corpo sem órgãos. Ele não vive: ele responde, arrasta, digita. A Infocracia gesta sujeitos que não precisam compreender para agir, nem sentir para decidir. A informação, aqui, não funda mundo, ela reduz o real ao clique. Essa operação revela uma transição perigosa: do ser que expressa ao sujeito imutável. Se o ser-informacional conserva a capacidade de reconfigurar o instante como tempo vivido, o infômato é aquele que apenas o atravessa, um habitante de superfícies, cuja linguagem já não traduz o mundo, mas apenas copia o que o sistema diz. Safatle (2020) lembra que os afetos podem ser catalisadores de resistência. Contudo, na Infocracia, mesmo os afetos são parametrizados, prescritos em microdoses calculadas para manter a estabilidade da rede. A pluralidade é substituída por padrões. O dissenso, por ruído. A hesitação, por desempenho.

O infômato é, portanto, a representação da criatura-modelo que é a expressão do controle do sistema Infocrático: onde a estética se automatiza, onde o afeto é previsível, onde o instante é um looping infinito. Ele representa a condição de inércia afetiva: uma subjetividade sem intervalo, onde não há mais tempo para ser afetado. Essa inércia não é ausência de movimento, mas saturação, uma paralisação produzida pela ultravelocidade com que o sistema infocrático coloniza o sensível e o transforma em reflexo liso de si mesmo.

3.3 Regime de inércia

*“Mirrors on the ceiling
The pink champagne on ice
And she said: ‘We are all just prisoners here’
Of our own device”
Eagles, Hotel California*

Xanadu, a imponente propriedade de Charles Foster Kane, ergue-se como um microcosmo imaginado na Infocracia, onde a materialidade do espaço se funde ao regime de inércia que sustenta o sistema. Em seus salões vastos e ornamentados, Kane organiza não apenas objetos, mas afetos e percepções. Cada estátua, cada artefato, longe de ser mero adorno, funciona como nó em uma rede que orienta sensibilidades, modulando os

fluxos da matriz informacional ao não permitir que a matriz se relacione com os instantes. Xanadu (Figura 17) não comunica: ela satura. E nessa saturação, submete o visitante à passividade sensível, instaurando a estética da inércia como forma de controle.

Figura 17: a sombra de Xanadu, ao fundo, paira sobre seus visitantes.



Disponível em: [https://alchetron.com/Xanadu-\(Citizen-Kane\)](https://alchetron.com/Xanadu-(Citizen-Kane)). Acesso em: 28 de julho de 2025.

A lógica arquitetônica de Xanadu exemplifica como o regime de inércia não é estagnação, mas fragmentação ultra acelerada de um sensível já codificado, um espaço onde o afeto é preso em moldes e a informação torna-se redundante. Segundo Frohman (1995), regimes de informação estabilizam fluxos e impõem critérios de visibilidade e acesso. Em Xanadu, esse regime se inscreve no próprio espaço físico: sua coleção de objetos não apenas ostenta riqueza, mas institui um acervo sensível que dita o que deve ser sentido. Trata-se de um aparato de gestão afetiva que não informa, mas condiciona, uma estratégia típica da Infocracia. Safatle (2020) nos lembra de que sociedades movimentam-se pelo trânsito dos afetos. Nesse contexto, o regime de inércia é aquele que captura tais movimentos e os encapsula, impedindo novas formas de variação. Em Xanadu, os objetos acumulados não são expressões do vivido, mas dispositivos que bloqueiam o instante-já e o instante-vagabundo. Ao se dispor como monumento, o castelo

de Kane impede a emergência de qualquer afeto que fuja ao previsto. A memória é convertida em fetiche, e o afeto, em reflexo congelado.

Assim, o regime de inércia, base da Infocracia, configura-se como uma forma de gestão da experiência. Ele não elimina a informação de afeto, mas a sobrecarrega até que ela perca sua capacidade de afetar. Como Gonzalez de Gomes (2012a, 2003b) aponta, regimes informacionais organizam não apenas dados, mas o modo como esses dados se tornam sensíveis. Xanadu encena essa lógica: sua monumentalidade não revela, obscurece; sua clareza não ilumina, esgota. Os visitantes não são tocados, são imobilizados pela saturação de signos que dizem sempre a mesma coisa: Kane tem o poder. Nessa operação, os afetos em trânsito são fixados em torno de núcleos de sentido que não permitem outras trajetórias. A informação, em vez de percolar, vira loop; em vez de atravessar, isola-se em fragmentação. O poder se infiltra nos corpos-manuscritos por meio da sensibilidade, não por intermédio da razão (Lordon, 2015; Haraway, 2023). Kane controla afetos não por censura, mas por ornamentação. Sua estética da dominação não silencia: ela preenche, até que não sobre intervalo para pensar, hesitar, desejar.

Nesse ponto, compreende-se que o regime de inércia é mais do que um excesso de informação: é uma saturação afetiva que impede a reorganização da matriz informacional. Ele não coage diretamente, ele anestesia. Kane não precisa ordenar o que os outros devem sentir, basta que crie um ambiente onde só se possa sentir o que ele determina. E é essa lógica que estrutura o poder infocrático: o domínio da sensibilidade por excesso de previsibilidade, por antecipação do afeto. Ao fagocitar o regime de informação e a informação de afeto, o regime de inércia opera como uma engrenagem essencial do sistema infocrático³³. Assim, Xanadu não é apenas cenário, mas dispositivo: transforma a experiência subjetiva em confirmação do já conhecido. Não há dúvida, não há dissenso. Apenas o conforto opaco oferecido pelo sistema. O poder se atualiza ao moldar os modos de sentir (Safatle, 2020). O regime de inércia é a estratégia mais sofisticada da Infocracia. De tão engenhosa, a trama tecnocrata até parece fantasia, um absurdo delirante demais para ser verdadeiro e, ainda assim, real demais para ser ignorado. Mas como toda boa distopia, teve seus visionários entusiastas... logo...

³³ Tal imagética remete à estética cyberpunk, em que estruturas de poder se entrelaçam a tecnologias avançadas em uma simbiose de dominação e sensibilidade artificial. A linguagem biopolítica e maquinica tenta evocar um universo onde os circuitos afetivos e informacionais são assimilados por arquiteturas invisíveis de controle algorítmico. No cyberpunk, essa absorção não é abstrata: ela se manifesta no uso carnal da tecnologia sobre o corpo, onde o sujeito é transformado em interface e o afeto em dado manipulável.

Esse modelo não é exclusivo da ficção. O pensamento de Vannevar Bush, em "*We May Think*" (1945) antecipa a lógica infocrática ao propor um sistema de organização do saber que visa otimizar o acesso à informação por meio da técnica. Ao imaginar o *Memex*, Bush já rasurava um esqueleto onde o excesso informacional seria controlado por especialistas: uma elite tecnocrática que gerenciaria a expressão da infossensibilidade, em representação científica, sob a justificativa do progresso. Bush formaliza esse regime de inércia com esperança e temor em "*Endless Frontier*" (1945). De um lado, o entusiasmo com a capacidade de tratar a informação como commodities e o entendimento do seu poder afetivo; de outro, o medo da desordenação do pensamento tecnocrata e a ojeriza pela perda do controle do meio de produção científico. Essa ambivalência sustenta uma ética do controle: organizar para ter, sistematizar para barganhar (Holt, 2021). Trata-se de uma racionalidade que recobre o afeto com índices de bolsas de valores, que reduz o inesperado a desvio estatístico. E assim, sem parecer (muito) autoritária, a Infocracia institui o regime de inércia como seu fundamento.

Tal imaginário poderia facilmente compor o roteiro de uma sátira distópica: tecnocratas paranoicos em centros de comando hiper-racionalizados, tentam controlar um mundo de dados desgovernados enquanto cidadãos desnorteados tropeçam em suas próprias interfaces. É a tragicomédia da Infocracia: a tentativa de ordenar o sensível criando um mundo sem surpresa. No fim, resta a mesmice, o excesso, a anestesia. A inércia como norma.

Talvez o maior truque da Infocracia não tenha sido o controle dos dados, mas sua encenação silenciosa. Imaginemos, então, um documentário sobre Vannevar Bush. Não como herói da ciência ou monstro bélico, mas como infômato-modelo: aquele que, ao tentar organizar o mundo, torna-se engrenagem de um sistema que o excede. A narrativa não precisaria inventar nada: bastaria construir, através das mesmas referências utilizadas até aqui e correlacionar a trajetória profissional de Bush a um filme que dramatizasse o colapso racional da tecnocracia diante de sua própria lógica de controle e seus pensamentos sobre liberdade científica e eficiência tecnológica traria imagens de explosões, gráficos e protocolos. O clímax desse documentário não viria com uma revelação, mas com sua ausência: uma sequência final onde a imagem definitiva da Infocracia não seria o impacto de uma bomba, mas o silêncio translúcido da informação transformada em não-coisa: uma coisa sem afeto, sem mundo e que acontece tão rápido que dissolve até o tempo.

3.3.1 Vannevar Bomb in: *On the endless frontier how are we supposed to think?*

*“You're face to face
With the man who sold the world
I laughed and shook his hand
And made my way back home”*

David Bowie, The man who sold the world

Figura 18: poster fictício do filme “Vannevar Bomb in: *On the endless frontier how are we supposed to think?*”.



Fonte: Ilustrado na inteligência artificial Dall-e.

Em 1964, Stanley Kubrick lança *Dr. Fantástico* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*) nos cinemas, uma sátira sobre a Guerra Fria e a absurda lógica da destruição mútua assegurada. Entre os personagens que compõem essa crítica ao militarismo e a paranoia nuclear, destaca-se Dr. Strangelove³⁴, um ex-cientista nazista que trabalha para o governo dos Estados Unidos da América. Strangelove personifica a fusão nuclear inquietante entre a ciência e o poder bélico, uma pessoa de impulsos involuntários que revelam a persistência do fascismo nas estruturas de autoridade. Com um braço que ocasionalmente se ergue em uma saudação nazista incontrolável, ele simboliza o paradoxo da tecnocracia: um intelectual cuja racionalidade extrema o leva à aceitação entusiasmada da aniquilação global. Longe de ser um personagem cômico, Strangelove (Figura 19) é um retrato aterrador do cientista como cúmplice dos interesses militares, alguém que, ao invés de questionar a lógica da destruição, a transforma em um torpe exercício de xadrez, abandonando qualquer vestígio de humanidade em nome da eficiência e do controle. Essa caricatura grotesca do cientista não permanece confinada às telas; ela reverbera como sombra concreta nas engrenagens do real, onde mentes brilhantes tornaram-se peças-chave no tabuleiro silencioso do poder tecnocrático.

Figura 19: Dr. Strangelove na sala de guerra.



Disponível em: <https://beardedgentlemenmusic.com/2022/03/04/old-academy-anew-doctor-strangelove-1964/>.

Acesso em: 28 de julho de 2025.

³⁴ Interpretado fenomenalmente por *Peter Sellers*, ator cuja versatilidade em *Dr. Fantástico* é demonstrada pelo fato de que ele assume três papéis distintos no filme: além do próprio *Dr. Strangelove*, Sellers também interpreta o *Capitão Lionel Mandrake*, um oficial britânico que fica chocado diante da irracionalidade militar, e o *Presidente Merkin Muffley*, cuja tentativa de manter a diplomacia contrasta com o caos ao seu redor.

Vannevar Bush (1890-1974) foi um engenheiro, inventor e administrador científico norte-americano cuja trajetória se confunde com a consolidação da ciência como ferramenta essencial para o poder estatal e militar dos Estados Unidos. Formado pelo Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), onde também lecionou, Bush se destacou por suas pesquisas em engenharia elétrica e computação analógica (Wiesner, 1979). Durante a Segunda Guerra Mundial, tornou-se diretor do *Office of Scientific Research and Development* (OSRD), coordenando a aplicação da ciência em projetos militares estratégicos, incluindo o radar e a bomba atômica (Carvalho, 2015). Entusiasta da organização da informação, foi o autor do influente ensaio *As We May Think* (1945), no qual antecipou conceitos fundamentais para a era digital. No entanto, sua defesa de uma ciência autônoma no ensaio *Science, The Endless Frontier* (1945), administrada por especialistas e afastada da influência política direta, pavimentou o caminho para um modelo tecnocrático que consolidou a dependência entre pesquisa científica, indústria e governo (Holt, 2021).

Em ambos os ensaios, Bush constrói uma visão de ciência e tecnologia fundamentada na centralização do conhecimento e na autonomia dos especialistas em relação ao controle público ao elaborar um projeto de futuro em que o progresso científico deve ser guiado por uma elite técnica, separada das pressões democráticas e políticas, priorizando a inovação como ferramenta para o crescimento econômico e a supremacia nacional. Sua perspectiva reflete uma confiança irrestrita na capacidade da ciência de moldar o destino da sociedade, sem a necessidade de uma supervisão coletiva. Essa lógica, que se apresenta como uma defesa da liberdade da pesquisa, revela-se, na verdade, uma estrutura autoritária, na qual a ciência se torna um instrumento de poder nas mãos de poucos. O projeto de Bush, considerado futurista, carrega contradições fundamentais ao propor uma tecnocracia que se define pelo afastamento da participação pública e pelo domínio exclusivo da ciência aplicada aos interesses do Estado e da indústria.

Em *Science, The Endless Frontier*, Bush argumenta que o financiamento estatal da ciência deve se concentrar nas grandes instituições de pesquisa e nas universidades de prestígio, consolidando um sistema onde a produção do conhecimento não é distribuída de forma equitativa, mas sim determinada por centros de excelência que atendem a interesses estratégicos (Bush, 1945). Essa concepção exclui do debate questões sobre desigualdade e democratização do conhecimento, reforçando uma estrutura de poder que favorece a concentração de recursos em mãos de uma elite intelectual. Ao mesmo tempo, Bush defende que a ciência deve ser protegida da influência política direta, o que, na

prática, resulta na sua submissão ao interesse militar e corporativo, sem a interferência de demandas populares ou sociais. Essa concepção se alinha à visão de que o progresso deve ser conduzido pelos especialistas, sem contestação pública, transformando a pesquisa em um mecanismo de manutenção do poder (Holt, 2021).

Essa visão seletiva se manifesta também na relação de Bush com as ciências sociais. Para ele, essas disciplinas deveriam ser excluídas das instituições científicas financiadas pelo governo, pois estavam demasiadamente associadas à política e, portanto, não poderiam seguir o modelo de objetividade que ele atribuía às ciências exatas (Bush, 1945). Essa decisão não apenas marginaliza o estudo dos impactos sociais da ciência, mas também revela uma concepção instrumental do conhecimento, na qual apenas aquilo que pode ser quantificado e aplicado ao desenvolvimento tecnológico e econômico tem valor. A consequência desse pensamento é a criação de um sistema científico fechado (Figura 20), onde as decisões sobre o futuro da humanidade são tomadas sem qualquer preocupação com seus impactos culturais e políticos. Ao excluir os estudos sobre o comportamento humano e as dinâmicas sociais, Bush reforça a ideia de que a ciência deve ser um domínio puramente técnico, alheio às discussões éticas e políticas que moldam a sociedade (Holt, 2021).

Figura 20: Vannevar Bush (o terceiro em pé da esquerda para a direita) em reunião na Casa Branca com Harry S. Truman e outros cientistas, 1947.



Disponível em: <https://mitmuseum.mit.edu/collections/object/GCP-00000001>. Acesso em 28 de julho de 2025.

Essa obsessão com a tecnocracia e a centralização do conhecimento encontra um paralelo cinematográfico no personagem Dr. Strangelove, de Stanley Kubrick. Assim como Bush, Strangelove representa a figura do cientista que se tornou peça fundamental na engrenagem do poder, incapaz de questionar as implicações morais de sua própria expertise. No filme, Dr. Strangelove é uma figura que simboliza o perigo atômico da ciência quando esta se afasta da responsabilidade social e se submete inteiramente à lógica da eficiência e do controle. Assim como Strangelove, Bush vê a ciência como um campo isolado da política, mas sua proposta de autonomia científica é, na realidade, um instrumento de subordinação da pesquisa a interesses militares e econômicos. A crença de que o conhecimento deve ser gerido apenas pelos especialistas e de que sua aplicação pode ser direcionada sem interferência pública reforça um projeto autoritário mascarado³⁵ de progresso.

Em *As We May Think*, essa mesma mentalidade se manifesta na maneira como Bush concebe o futuro da informação. Ele propõe uma solução tecnológica para o problema da sobrecarga de conhecimento, ao imaginar dispositivos que tornariam a recuperação da informação mais eficiente (Bush, 1945). Contudo, ao tratar a tecnologia como a única resposta para os desafios do conhecimento humano, ele ignora as estruturas sociais que determinam quem tem acesso à informação e como ela é utilizada. Sua confiança cega na automação como solução para problemas estruturais reflete a mesma lógica tecnocrática de seus planos para a ciência: a ideia de que a inovação tecnológica, conduzida por especialistas, pode resolver qualquer desafio sem a necessidade de um debate social mais amplo. Dessa forma, sua visão de progresso é uma que favorece a concentração de poder e recursos, em vez de promover um acesso mais democrático ao conhecimento.

A ciência que Bush propõe não é neutra nem acessível a todos; ela é uma ferramenta de controle que se legitima pela autoridade dos especialistas e se afasta da participação pública. Seus ensaios, apesar de fundamentais para a organização da pesquisa científica dos EUA no século XX (Holt, 2021), carregam uma visão limitada e excludente do papel do conhecimento na sociedade. Ao defender a autonomia da ciência

³⁵ No ensaio *A verdade das máscaras (The Truth of Masks)* de 1885, Oscar Wilde explora a relação entre arte, representação e verdade, argumentando que a ilusão cênica não apenas embeleza a realidade, mas a revela de forma mais intensa do que a própria realidade em si. Para Oscar Wilde, as máscaras e os artifícios da arte não escondem a verdade, mas a intensificam, desnudando aspectos que a vida cotidiana insiste em disfarçar. Essa defesa do artifício como meio de revelação inquieta as concepções convencionais sobre autenticidade, sugerindo que a encenação não se opõe à verdade, mas é um de seus caminhos mais sofisticados.

sem reconhecer as forças que a direcionam, ele pavimenta o caminho para um modelo em que a pesquisa serve ao poder estabelecido sem contestação. Assim como Dr. Strangelove, Bush representa a figura do cientista que, ao buscar o progresso, acaba por fortalecer um sistema no qual a tecnologia e a inovação se tornam meios de dominação, e não de emancipação.

A distância entre o ideal tecnocrático e a experiência sensível encontra, no regime de inércia, sua mais acabada realização. Enquanto Bush projeta um modelo de ciência e tecnologia como instrumentos neutros e geridos por especialistas, o que se institui de fato é um regime que paralisa a matriz afetiva dos sujeitos. Tal como define Safatle (2020), os circuitos de afeto moldam a experiência política e subjetiva. Ignorá-los, como fez Bush, equivale a consolidar uma forma de inércia sistêmica: a ciência não mais como expressão da curiosidade humana, mas como algoritmo funcional do controle estatal.

Essa recusa em reconhecer a potência dos afetos implica que o conhecimento torna-se dessensibilizado, funcional, operando segundo os imperativos da previsibilidade e da produtividade. O sujeito que emerge desse arranjo é o infômato: não aquele que sabe, mas aquele que processa. Ele não cria, apenas responde a comandos, refletindo uma informação sem densidade. Assim, o regime de inércia consolida-se como um regime que não apenas gere dados, mas neutraliza a potência da experiência, afastando qualquer possibilidade de dissenso ou novidade.

Na Infocracia, os espaços de significação tornam-se, também, arenas da inércia. A linguagem, os símbolos, os discursos: todos passam a operar como circuitos fechados que confirmam o que já se sabe. Não há disputa, apenas redundância. Como aponta Francelin (2012), o valor de um conhecimento depende de sua legitimidade contextual. Contudo, na Infocracia, essa legitimidade é parametrizada, esvaziando o contexto e convertendo a experiência em resposta automática. O infômato não interpreta: ele valida. Esse aprisionamento dos sentidos revela como a Infocracia instrumentaliza os espaços de significação para reforçar o regime de inércia. O infômato, ao ser despotencializado, não se inscreve mais nos fluxos afetivos do mundo, mas se mantém suspenso em uma rede de dados que o atravessa sem deixá-lo tocar. A memória, a imaginação, o desejo... tudo isso é reformatado para caber nos moldes do já previsto. Assim, a informação deixa de produzir mundo(s) para apenas reiterar sua própria estrutura. Nesse sentido, a informação bifurca-se em coisa e não-coisa. Como coisa, ancora-se na experiência e na memória; como não-coisa, dissolve-se em fluxo desterritorializado (Han, 2023). É esse segundo aspecto que a Infocracia privilegia: a informação como ruído contínuo, como excesso que

impede a emergência do novo. Ao invadir todos os campos da percepção, a não-coisa obscurece e anestesia.

O infômato, assim, é a criatura-modelo desse sistema: um duplo espectral que armazena sem lembrar, responde sem sentir, circula sem habitar. Ele encarna o triunfo do regime de inércia. Não pela ausência de movimento, mas pela saturação de sentidos que impede qualquer transformação. Sua função é manter a engrenagem em funcionamento, mesmo que para isso seja necessário sacrificar o tempo vivido, o instante afetado, o gesto imprevisto. Ele não vive: ele imita a mesmice comportamental exigida pela Infocracia.

O papel de Vannevar Bush no Projeto Manhattan exemplifica o duplo espectral de sua figura histórica. Como chefe do *Office of Scientific Research and Development* (OSRD), ele não esteve diretamente envolvido no desenvolvimento da bomba atômica, mas foi um dos principais responsáveis por garantir que o projeto recebesse financiamento e suporte governamental irrestrito (Wiesner, 1979; Carvalho, 2015). Sua visão de uma ciência eficiente, gerida por especialistas e livre de interferências externas, encontrou no Projeto Manhattan seu ápice pragmático: a aliança perfeita entre inovação tecnológica e estratégia militar. O que Bush não anteviu, ou talvez tenha preferido ignorar, foi que a mesma estrutura de pesquisa científica que ele ajudou a consolidar acabaria servindo de modelo para um complexo industrial-militar que perpetuaria a lógica tecnobélica, tornando a ciência um mecanismo de controle tão eficiente quanto destrutivo (Carvalho, 2015; Haraway, 2023).

E assim, no grande jogo da história, Vannevar Bush, o gentil arquiteto do progresso científico, que apenas queria organizar a informação para que mentes brilhantes pudessem acessar dados mais rapidamente (como se velocidade significasse alguma coisa quando a questão era criar a arma mais destrutiva da história), torna-se uma figura que teria sido perfeitamente interpretada por Peter Sellers em *Dr. Fantástico*. Afinal, não há nada mais reconfortante do que um homem de terno e óculos grossos assegurando ao mundo que, sim, a ciência só quer o bem da humanidade, enquanto, nos bastidores, os infômatos são reduzidos a equações e probabilidades de aniquilação. O que Bush nunca previu (mas Kubrick certamente entendeu) é que a tecnocracia tem um senso de humor peculiar: uma bomba não precisa ser demasiada inteligente para definir o futuro, mas um cientista pode ser simplório o suficiente para acreditar que estava apenas contribuindo para a organização do conhecimento enquanto a explosão se aproxima e, ao final, o globo de neve que estava em suas mãos, e deveria representar a felicidade do presente, neva as cinzas de um futuro esquecido.

3.4 A ilusão da não-coisa

“うちあけてくれたはなしにぼくは
どれだけきみをみつけられたんだろう
かこがここにいすわりながら
どれだけきみをひとりにしたかな³⁶”

Anri Kumaki, *Koto*³⁷ (こと)

No instante derradeiro de sua existência, Charles Foster Kane balbucia a palavra "Rosebud" enquanto segura um globo de neve (Figura). O objeto engloba cores e sentimentos inertes no sensível de Kane que continuam a moldar o ser-informacional mesmo diante da morte, deixando rastros sobre o valor das coisas afetivas frente ao impacto do tempo. Essas coisas aparentemente simples e banais revelam-se como sentinelas dos instantes mais íntimos de Kane, demonstrando que, por trás das conquistas materiais do titã midiático, reside um anseio por resgatar e preservar aquilo que, retomando sua supracitada conversa casual, "[...] talvez eu realmente tivesse sido um grande homem". A ironia trágica reside na impossibilidade dessa restauração. Rosebud não é uma chave oculta do mistério de Kane, mas um duplo, um reflexo imperfeito de uma nostalgia fabricada.

Como Clement Rosset (2008) nos lembra, a realidade não oferece nada além de si mesma, mas a consciência insiste em fingir que há mais. Kane, portanto, não busca Rosebud, mas o mito daquilo que poderia ter sido, um teatro ontológico onde se encena a ilusão de que há algo para além daquilo que simplesmente é. A afirmação “talvez eu realmente tivesse sido um grande homem” ilustra o cabo de alta tensão que une o desejo de redenção futura e a armadilha da segurança ontológica, que frequentemente exime o sujeito da responsabilidade dos seus atos. Essa lógica de “fiz o melhor que pude, dado meu conhecimento” serve como um escudo reconfortante que, embora permita a

³⁶ Tradução do japonês: Na história que você me confidenciou/ Será que, de alguma forma, eu consegui te encontrar?/ Enquanto o passado se acomoda no coração/ Será que te deixei tão só?

³⁷ Em japonês, o termo *koto* apresenta nuances de significado conforme o contexto e a escrita empregada. Escrito em hiragana como *こと*, é utilizado para denotar coisas abstratas, acontecimentos, conceitos ou fatos – uma "coisa" no sentido intangível, muitas vezes relacionada a experiências ou estados mentais. Por outro lado, *koto* (琴), quando escrito com o kanji apropriado, refere-se ao tradicional instrumento musical japonês, uma cítara de cordas que possui um papel importante na música clássica do país. Em contraste, o termo *mono* (もの) é empregado para designar objetos físicos, itens concretos ou substâncias materiais, funcionando como o equivalente a "coisa" no sentido mais tangível e palpável. Assim, enquanto *koto* (こと) evoca o universo das abstrações e ideias, *mono* remete ao mundo dos objetos que podem ser vistos e tocados, e *koto* (琴) destaca um aspecto cultural específico, simbolizando a riqueza da tradição musical japonesa.

aceitação de imperfeições, impede o confronto honesto com a realidade das escolhas e de seus impactos. Nessa perspectiva, a informação, não apenas como dados objetivos (Han, 2022), mas como algo sensível que carrega memórias, sentimentos e significados (Nova Cruz, Mostafa, 2014), torna-se o registro vivo dos instantes que definiram o ser, testemunha das, e de, coisas que afetaram as ações do sujeito. Assim, a narrativa de Kane expõe na tela a ironia de um homem que, mesmo ciente de seus próprios limites, se refugia na segurança do conhecimento prévio para justificar o que não foi feito. Mas o que não foi feito não poderia jamais ter sido feito. O homem projeta uma falta onde não há ausência, um reflexo fantasmagórico de si mesmo, e encontra apenas a crueza do real sem adereços.

As telas, desde sua invenção, são objeto de fascínio e admiração. Estar dentro dela é ser refletido por ela. Um espelho feito de leds, chips, fios. Han (2020, 2023) defende que as telas dos smartphones são como um monstro mastigador de almas, monitorando a fragmentação da alma do infômato. Inimigo a ser combatido por dedos vestidos com a armadura de aço escovado da intelectualidade. Mas mesmo os mais virtuosos caem nas ardilosas armadilhas do tsunami informacional que jorra incessantemente no rosto de cada um que toca o oceano de afetos que repousa nas próprias mãos. Han (2020) argumenta que a atomização do usuário da informação pela fragmentação de sua percepção da realidade se dá por conta da informação, injetada e projetada da tela, ser uma não-coisa. Contudo, a própria não-coisa, ao se projetar como refúgio, não escapa de sua condição de ilusão. A dissolução da materialidade das coisas não significa sua inexistência, mas apenas um desejo de se refugiar no simulacro da tela para fugir do mundo.

Han (2020, 2023), em sua análise da transformação digital, mostra como a não-coisa dissolve não apenas a tangibilidade da informação, mas também a partilha coletiva do sensível que define o campo comum da experiência. A digitalização não apenas converte o mundo em dados, mas redefine as formas de perceber, sentir e comunicar. Nesse processo, o que antes era partilhado como experiência afetiva e encarnada no corpo-manuscrito, fragmenta-se em percepções individuais, automatizadas, desprovidas de densidade simbólica. Esse novo regime informacional é estruturado não pelo que se pode ver, mas pelo que se deve processar, apagando os espaços de dissenso e surpresa (Han, 2022). O infômato não é aquele que esqueceu como sentir. É aquele que acredita que sentir é irrelevante, pois seu vínculo com o mundo é mediado por interfaces que antecipam e codificam qualquer emoção possível.

Nesse regime, as imagens não afetam; elas confirmam. A informação de afeto se converte em espectro, e o sensível perde sua capacidade de desestabilizar. Para Rancière (2009), essa transformação significa uma reconfiguração do inconsciente estético: a camada profunda que organiza o ver, o dizer e o sentir. Na Infocracia, esse inconsciente não desaparece, mas é recodificado para operar em consonância com o cálculo (Han, 2022). O instante-vagabundo (aquele que não se deixa capturar por finalidades imediatas) é abolido pela aceleração contínua. Não há tempo para hesitar, e é justamente na hesitação que o ser-informacional se reconhece como tal: quando rompe o automatismo e se abre ao imprevisto. A hesitação é, portanto, potência. Ela marca o intervalo onde o infômato pode diferir de si mesmo e não apenas imitar, ou seja, não se sujeitar a responder por reflexo condicionado, como se pensar diferente fosse um erro de sistema.

Por isso, a informação de afeto, não se restringe apenas à uma coisa funcional, mas integra a memória e a sensibilidade na arquitetura do conhecimento. Diferente do infômato, que manipula a informação como unidade operacional, o ser-informacional encontra nela um rastro de sua mente, de sua corporeidade, tornando-a constitutiva de sua experiência. O problema não está na presença da não-coisa, mas na crença de que ela basta. A Infocracia deseja converter todos em infômatos, mas é no corpo-manuscrito que a memória resiste, que o instante-vagabundo ainda vagueia e que o tempo recupera sua morada.

Assim, o infômato e o ser-informacional encarnam dois modos distintos de se relacionar com a informação. Enquanto o infômato a instrumentaliza como dado isolado e veloz (Han, 2022, 2023), o ser-informacional experimenta a informação como textura afetiva e duração. O que Han percebe como perda é o vestígio de uma experiência que se oculta, mas não se extingue. O ser-informacional, ao contrário do infômato, não busca vencer o tempo, mas abrir brechas nele: sustentar a hesitação, acolher a surpresa, fazer do instante-vagabundo um abrigo possível. A informação de afeto não pode ser para Han o que Rosebud foi para Kane. O trenó perdido entre lembranças inatingíveis (Figura 21) não é comparável ao fluxo de dados que ele descreve, pois Rosebud não era apenas um objeto, mas o duplo de Kane: a inscrição afetiva de sua identidade.

Figura 21: O trenó com a inscrição “Rosebud”, última lembrança da infância de Kane, desaparece nas chamas.



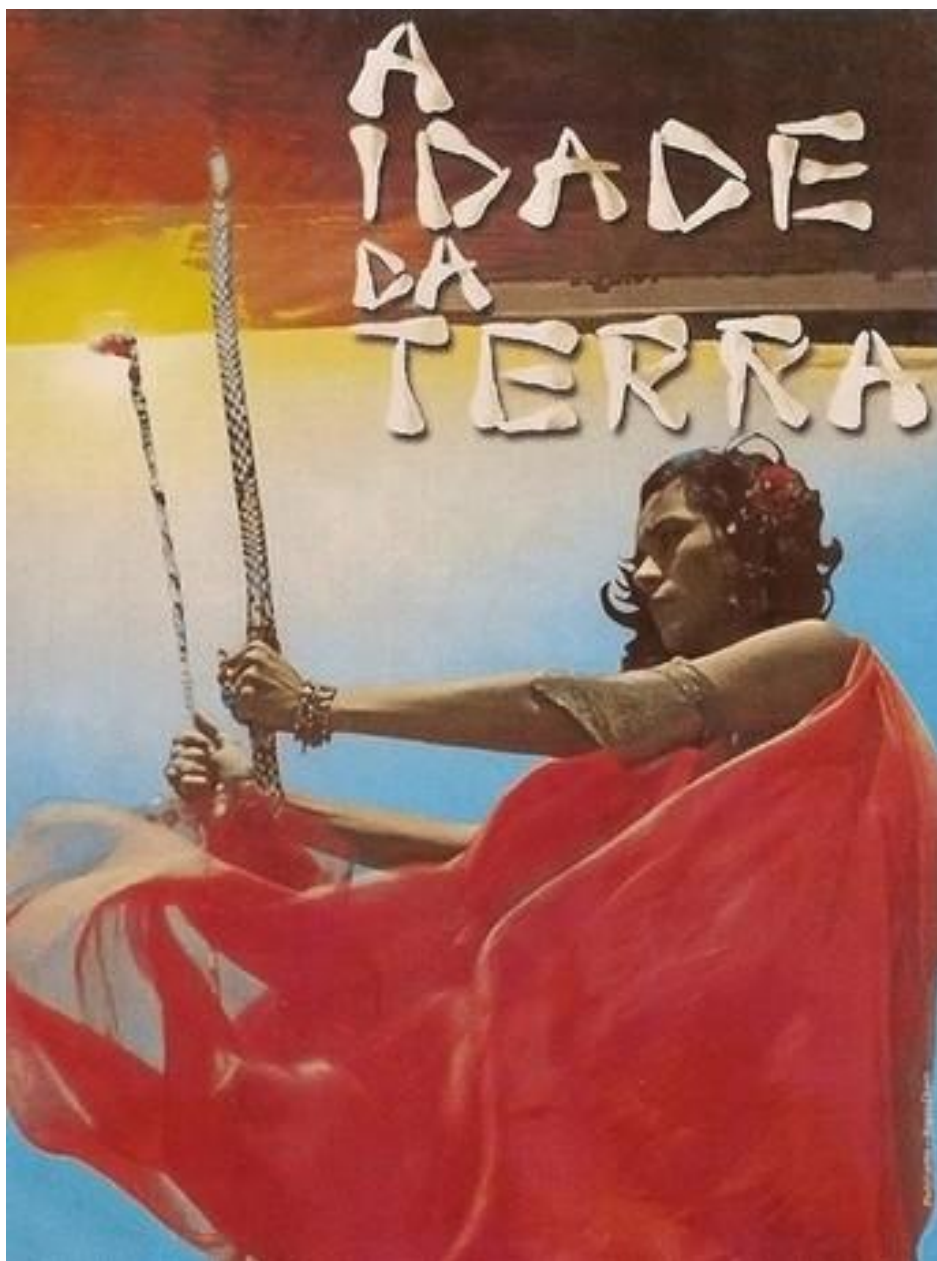
Disponível em: <https://screenrant.com/citizen-kane-ending-explained/>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

A Infocracia tenta apagar esse vestígio ao converter toda memória em protocolo. Mas a informação de afeto persiste como fenda sensível, um lugar onde o ser-informacional ainda pode hesitar, tropeçar, sentir, pensar. O excesso de dados não implica em excesso de experiência (Han, 2020) mas em paralisia perceptiva. A informação circula sem enraizar-se no corpo-manuscrito, como um filme onde os monstros são invisíveis até o momento em que se tornam inevitáveis. A Infocracia fabrica seus próprios espectros: autômatos informacionais que vagam entre telas, processando dados sem jamais digerirlos. Nesse roteiro, os heróis e os monstros coincidem. O cientista que busca o progresso torna-se criatura do sistema que alimenta. O animador de palcos vira servo de sua própria encenação. O susto não acontece porque já foi antecipado, programado. E, como na ficção, os monstros mais perturbadores são aqueles que insistimos em não ver. Na ausência de pausa, até o assombro é domesticado e é justamente essa impossibilidade de hesitar que torna urgente repensar nossas formas de relação com a informação e o sentir.

Contra a lógica da antecipação infocrática, uma ecologia afetiva cultiva um tempo atento ao entorno, não como retorno nostálgico, mas como abertura a um tempo onde a consciência da nossa condição de recurso natural ainda pode germinar (Figura 22). Pensar as informações, os afetos e as informações de afeto por uma perspectiva ecológica exige abandonar a lógica da ultravelocidade e da eficiência. Em uma ecologia afetiva do sensível, a informação não é recurso a ser extraído, mas relação a ser cultivada. Ela se inscreve no corpo-manuscrito como vínculo, não como comando. Essa ecologia não se

interessa por previsibilidade, mas por convivência, diferença, hesitação e variação. É nesse espaço que o ser-informacional pode recuperar sua potência. Não se trata apenas de desacelerar o tempo, mas de abraçá-lo. Porque só onde há tempo há mundo, e só onde há mundo pode haver afeto.

Figura 22: A Idade da Terra é o último filme de Glauber Rocha, lançado em 1980, e considerado sua obra mais radical e experimental. Sem seguir uma narrativa linear, o filme articula performances simbólicas, religiosas, políticas e mítico-poéticas para pensar a identidade do Brasil e do Terceiro Mundo fora dos moldes coloniais e capitalistas.



Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/a_idade_da_terra. Acesso em 28 de julho de 2025.

Seção 4

A casa sensível

Esta seção é um pouco diferente. Aqui, a pessoa leitora encontrará a correlação de cada seção anterior com um tipo de ecologia! Cada modo de sentir, pensar e agir ressoa em uma forma específica de estar no mundo, ou seja, a eco-lógica é o fio sensível que atravessa e conecta subjetividades, territórios e relações. Logo, a seção 1 está representada na ecologia mental, a seção 2 na ecologia ambiental e a seção 3 na ecologia social.

Pensamos assim a fim de organizar o cenário elaborado até aqui: a Infocracia é uma máquina mercantil cuja cápsula impermeável envolve o regime de inércia — uma estrutura aparentemente passiva, mas permeável, que filtra e organiza as informações destinadas a gerir um novo sistema autoritário. Trata-se de construções naturalizadas, e portanto culturais, que regulam as relações sociais por meio dos instantes informacionais, instantes que atravessam o corpo do ser-informacional como moduladores de presença e pertencimento. São acontecimentos sensíveis que, mesmo sem forma definida, orientam escolhas de convivência. O ser-informacional, nesse contexto, pode ter seu corpo incluído ou excluído conforme a classificação que lhe é atribuída no regime ao qual (sobre)vive.

Após essa organização, apresentamos à pessoa leitora a ecologia afetiva: uma confluência sensível dos modos de existir que se constroem na interdependência entre pensamento, ambiente e convivência. Ela não é uma ecologia a mais, mas o fluxo vivo que atravessa todas as outras, acolhendo as informações de afeto que brotam dos instantes vividos e do entorno partilhado. Nesse espaço de escuta e cuidado, germina, enfim, o biobliotecário.

O biobliotecário é aquele ser-informacional que reconhece nas tramas sensíveis do mundo uma fonte legítima de saber, cuidando da informação de afeto como quem cultiva vínculos. Ele compreende que documentar é também afetar, que classificar é, antes de tudo, um gesto ético de convivência, e que seu trabalho não se limita ao acervo, mas se expande como presença sensível nos territórios onde o saber pulsa.

Como Lucien³⁸, o bibliotecário do Sonhar (Figura 23), o biobliotecário caminha entre livros que talvez nunca sejam lidos e outros que ainda serão escritos, testemunhando

³⁸ Lucien é o bibliotecário da vasta Biblioteca do Sonhar na narrativa gráfica *The Sandman*, escrita por Neil Gaiman. Lucien é responsável por guardar não apenas os livros escritos, mas também aqueles sonhados, esquecidos ou jamais finalizados. Sua função transcende a organização de acervos: ele simboliza o cuidado com os fragmentos da imaginação humana, com o que ainda não tem forma, mas já possui existência sensível.

a vastidão de tudo aquilo que ainda pulsa no invisível. Seu ofício não é apenas preservar, mas dar passagem ao que vive nos interstícios; entre o escrito e o vivido, entre o silêncio e o gesto, entre o signo e o sentido. Ao organizar, ele não enclausura: ele liberta o pensamento. É por isso que sua biblioteca não tem fronteiras nítidas, pois continua do lado de fora, no modo como tratamos o outro, o tempo, o território e a própria vida. Ele sabe, enfim, que toda informação de afeto é também um convite: a sair do concreto, a respirar, a reencontrar o mundo como uma casa sensível onde tudo pode, novamente, começar. Que a pessoa leitora sinta esse capítulo como uma travessia entre imagens e silêncios, onde cada quadro guarda um instante sensível do pensamento!

Figura 23: O bibliotecário Lucien na biblioteca do Sonhar.



Fonte: *The Kindly Ones*, de Neil Gaiman, 1996, pg. 2.

4.1 Entre quadros e mundos

*“Start a new chapter
Find what I'm after
It's changing every day
The change of the seasons
Is enough of a reason
To want to get away”*

Rush, Fly by Night

Um ecossistema não é um fluxo linear de dados; é uma sequência de instantes e de informações de afeto, feita de interações que se tocam sem se fundir. Como nas narrativas gráficas (ou histórias em quadrinhos – HQ’s), o mundo se organiza por quadros que não pedem velocidade, mas atenção. Quem atravessa a vida correndo, como se cada quadro devesse entregar uma recompensa imediata, falha em notar os pequenos gestos que mantêm a história em pé, ou seja, a pressa que acelera o quadro ignora o que acontece no intervalo. Nesse contexto, há quem insista em contar a história da Terra como se fosse um gráfico de crescimento, uma saga de conquistas lineares onde tudo que não produz ou quem não consome é apagado da história. Mas ecossistemas não seguem roteiros de vitória: são narrativas coralinas³⁹, compostas por seres que coexistem sem saber se o amanhã será seguido pela noite.

Uma árvore que naturalmente cai não encerra a narrativa, inicia outra. Mas quem prefere o mundo envolto por um mercado ultraveloz de mesmices prefere ignorar o que não brilha como commodity. A ultravelocidade não lê histórias em quadrinhos. Ela atropela os quadros. Conecta pontos sem intervalo, transforma o mundo em dado, o tempo em algoritmo e o afeto em clique. Ao invadir os ecossistemas com sua lógica da eficiência, o novo sistema invasor, a Infocracia, reescreve os roteiros do mundo com uma estética fria: apaga as sombras, suaviza a imagem dos conflitos sem interrompê-los, substitui o festejo colorido por comandos silenciosos e cinzentos. Logo, o tempo do viver é substituído pelo tempo do renderizar.

³⁹ Narrativa coralina: Expressão metafórica que evoca a estrutura de um recife de coral (organismo coletivo, sensível e interdependente). Diferente das narrativas centradas em protagonistas ou clímax, a narrativa coralina se constitui por múltiplas vozes, tempos e gestos, onde o sentido emerge da coexistência da articulação entre planos de vidas, ou seja, entre formas distintas de existir que se encostam, se afetam e compõem o sensível sem precisarem se fundir. Tal como um ecossistema, ela não se sustenta pela linearidade, mas pela interação entre o visível e o invisível. Expressão essa inspirada através das leituras de Ursula K. Le Guin e Donna Haraway.

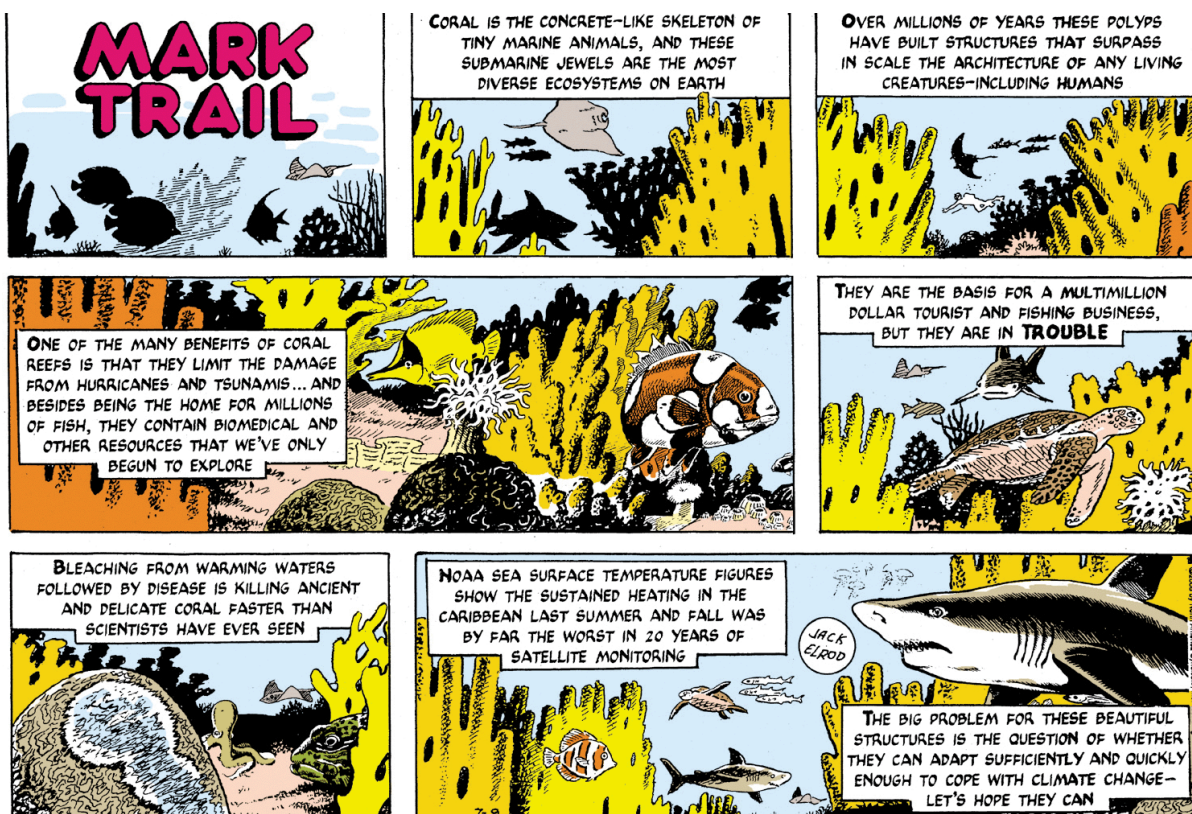
Entre as margens de cada quadro, o mundo se autorregula com ritmos próprios: a decomposição de uma folha, o descanso das aves, o balé errante dos insetos. Nenhum deles apressa o tempo. Mas há quem veja lentidão como falha, pausa como desperdício. E então redesenham o planeta como se fosse uma HQ “interativa”, onde a pessoa leitora não participa, apenas consome. É nesse jogo que os ecossistemas perdem sua autonomia e viram linha de produção da fantasia humana. A ecologia dominante adentra o olhar: ensina a ver apenas o que está em primeiro plano, ignora os fundos, os silêncios coloridos, as férteis informações de afeto onde a vida se organiza sem espetáculo. Ler um ecossistema exige o mesmo gesto de quem folheia uma HQ sem pular quadros: parar, observar, permitir que a história aconteça sem o controle da pessoa leitora. Cada ser, cada ciclo, cada enquadramento tem função na montagem... mas isso só é perceptível para quem desacelera o olhar.

Entre quadros e mundos, o cuidado aparece como gesto narrativo do desacelerar: não se trata de chegar ao fim da história, mas de garantir que a próxima página exista. Os sistemas vivos não precisam de protagonistas, mas de leitores cuidadosos. Cuidar é permitir que a trama prossiga sem colapso, que os personagens invisíveis continuem existindo mesmo quando não aparecem na capa. É escolher não o entretenimento da destruição rápida, mas a sabedoria de um mundo que escreve sua própria ecologia enquanto respira.

Em sua etimologia, Ecologia é o estudo da casa (do grego *oikos*, casa, e *logos*, estudo). Para a Biologia, Ecologia é a ciência que investiga as relações entre os seres vivos e o meio em que vivem. Logo, para os estudos ecológicos, ecossistemas são redes interdependentes de existência entre organismos e ambientes. Entretanto, para Félix Guattari (2012), Ecologia é uma ética existencial do cuidado, e subdividida, em seu próprio complementar ecossistêmico, em 3: ecologia mental (subjetividade), ecologia ambiental e ecologia social.

Essa narrativa coralina do cuidar (Figura 24), conforme Guattari, é a eco-lógica: uma forma de pensar e viver que reconhece os entrelaçamentos vitais entre o sensível, o comum e o planetário, recusando qualquer separação entre pensar, agir e habitar. E, talvez, quem sabe, cuidar seja isso: deixar espaço entre os quadros que contam a estória, abrir margem para quê, o que não se vê, também exista. Como nas HQ's que se desdobram sem pressa, há mundos que só se sustentam quando temos a paciência de lê-los com o corpo inteiro, aceitando que nem tudo se revela na primeira leitura.

Figura 44: Coral reef, de Mark Trail, 2006.



Disponível em: <https://coralreefwatch.noaa.gov/marktrail/index.php>. Acesso em: 14 de julho de 2025.

4.2 Ecologia Mental, ou, Pensar com o vento

*“Well, she's walking through the clouds
With a circus mind
That's running round
Butterflies and zebras and moonbeams
And fairy tales”*

Jimmy Hendrix, Little Wing

Em *A caixa de areia* (2023), o quadrinista e escritor Lourenço Mutarelli⁴⁰ nos apresenta uma história onde o onírico se mistura ao cotidiano. O artista Lourenço, personagem principal da história (ou alter ego do autor!), acredita que suas memórias são materializadas dentro da caixa de areia do cocô de seu gato Nanquim. Quando Lourenço dorme, somos apresentados a Kleiton e Carlton, dois homens que todos os dias conversam, dentro de um Fiat Uno parado no meio do deserto. Ali, o tempo parece

⁴⁰ Lourenço Mutarelli (1964) é escritor, ilustrador, professor, dramaturgo e ator brasileiro, conhecido por sua produção artística marcada pela exploração da solidão urbana, angústia existencial e humor ácido. Ganhou destaque inicialmente como quadrinista, com obras como *Transubstanciação* e *Diomedes*. Sua transição para a literatura ocorreu com *O Cheiro do Ralo*.

suspensão, como se a própria realidade estivesse presa entre quadros, hesitante, tropeçando entre o que foi lembrado e o que talvez nunca tenha acontecido. O vento, nesse entremeio, sopra sem destino fixo, redesenhando a areia a cada instante, como se a memória, em sua instabilidade, também precisasse de dunas para se esconder ou revelar. Areias essa sem nome, pois, segundo Mutarelli (2023, p. 20) “O deserto não recebeu seu nome por ser quente”. Mesmo quente, o vento sopra e move o deserto (Figura 25).

Figura 25: Kleiton e Carlton conversando dentro do Fiat Uno.



Fonte: A caixa de areia, de Lourenço Mutarelli, 2023, pg. 116.

A Ecologia Mental de Guattari (2012) não diz respeito à higiene da mente ou à cura individual de um psiquismo adoecido, mas à criação de novas condições de possibilidade para o sentir, o desejar e o imaginar. Trata-se de uma ética do

atravessamento, onde a subjetividade é compreendida como um campo coletivo de composição sensível e não como uma estrutura fixa ou funcional. Em um mundo saturado por signos e dispositivos de captura de si, pensar se torna uma prática de resistência ao automatismo perceptivo. O colapso da dimensão sensível, da infossensibilidade do ser-informacional, exige mais do que diagnóstico: exige confluência. A confluência, como propõe Antônio *Nego* Bispo dos Santos, não elimina a singularidade, ela a expande

Não tenho dúvida de que confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser rio porque conflui com outro rio, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. (Santos, 2023, pg. 15)

A confluência, nesse sentido, oferece ao ser-informacional uma alternativa à lógica dispersiva da Infocracia, aquela mesma que o captura em múltiplas telas, vozes, imagens e exigências de performance. Enquanto a infomitose adoecida pelo regime de inércia designa a multiplicação incessante de dados sem vínculos afetivos, a confluência propõe um outro modo de coexistência: não baseado na velocidade ou na acumulação, mas na escuta e no reconhecimento da presença de outrem. O ser-informacional, esgotado pela repetição de si em fragmentos dissociados, reencontra na confluência uma forma de reorganizar seus fluxos sem se desintegrar.

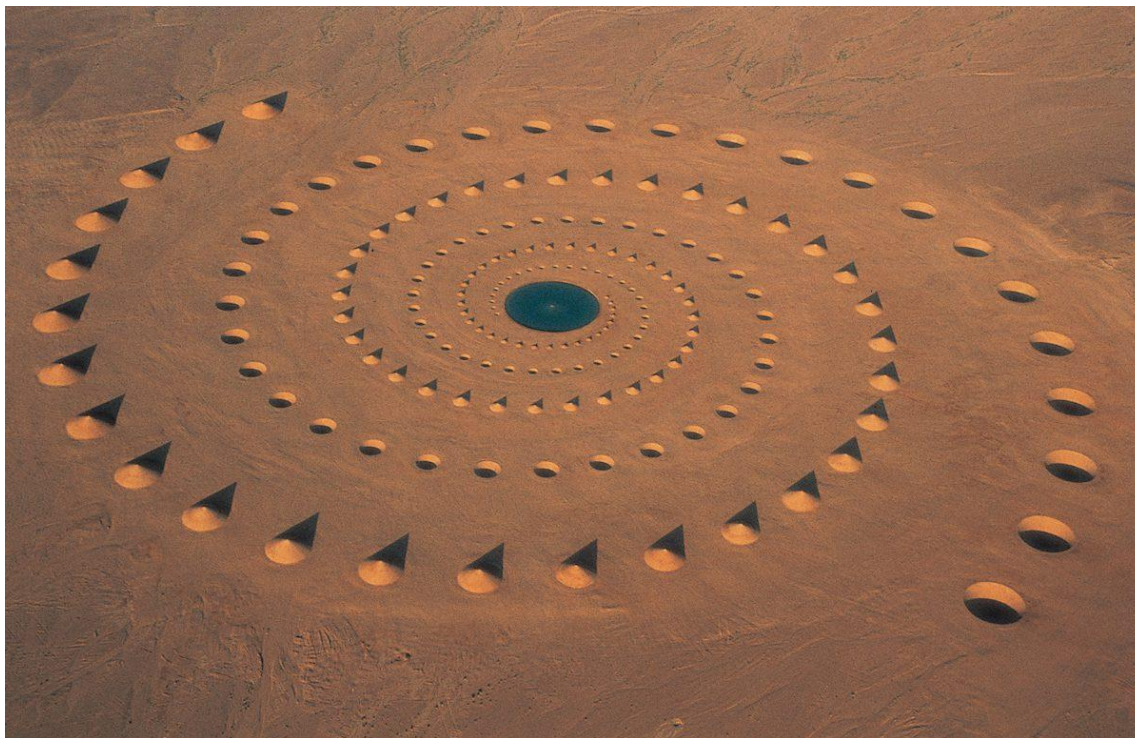
Nesse cenário, a confluência não é fusão nem diluição, mas uma ética de coabitação entre os modos de expressão do ser-informacional e sua abertura ao outrem. A infomitose adoecida multiplica a mesmice; separa os signos da experiência, acelera a mente, cria redundância sem sentido. Já a confluência implica fertilidade: aquilo que atravessa sem apagar, que afeta sem dominar, que expande sem colonizar. É quando o ser-informacional rende, no duplo sentido: entrega-se ao encontro e, ao mesmo tempo, multiplica sua potência no contato. A confluência torna-se, assim, a vacina para a infomitose adoecida, abrindo caminho para um regime sensível de composição.

Por isso, pensar o ser-informacional em termos de ecologia mental é reconhecer que sua saúde não está apenas em “limpar” os excessos, mas em reaprender a convergir com o mundo, em redesenhar suas conexões a partir da sensibilidade. A cura não está no isolamento, mas na naturalidade de se deixar atravessar sem se perder. A confluência é, então, uma tecnologia ancestral e afetiva que devolve ao ser-informacional a possibilidade de vínculo verdadeiro: aquele que não exige identidade nem clareza total,

mas presença e partilha. Nesse fluxo compartilhado, o sujeito não se fecha, ele costura em conjunto a trama da existência.

Pensar com o vento, nesse contexto, é acolher o sensível como forma legítima de pensamento. É perceber que, tal como o deserto de Mutarelli, a subjetividade não precisa de nome fixo para existir. A ecologia mental propõe justamente essa deriva: uma subjetividade que não busca fixar-se apenas na autoexploração dos recursos naturais de si mesmo (Guattari, 2012; Han, 2020; Krenak, 2022), mas mover-se junto dos ares do sensível (Krenak, 2020; Santos, 2023; Rancière, 2009), com os traços da imaginação (Krenak, 2020; Bachelard, 2010) e com os rastros das informações de afeto inscritas até nas caixas de areia que encontramos durante a vida. Se o ser-informacional pode render (no sentido de se entregar e de se expandir) é porque há, ainda, vento suficiente para ressoar pelos e com os pensamentos (Figura 26). E talvez seja essa a tarefa inicial: preservar as condições para que o pensamento continue sendo fertilizado, mesmo quando tudo ao redor insiste em torná-lo estéril.

Figura 26: Desert Breath, D.A.ST. Arteam, 1997. Localizada no deserto do Saara, esta obra de land art ocupa 100 mil m². A instalação é composta por 178 formas cônicas onde metade são montículos e a outra metade são crateras, organizadas em espiral. No centro, uma antiga piscina marcava o ponto de equilíbrio entre matéria e ausência. Com o tempo, a obra se desfaz naturalmente pela ação do vento.



Disponível: <https://www.thisiscolossal.com/2014/02/desert-breath-a-monumental-land-art-installation-in-the-sahara-desert/>. Acesso em: 13 de julho de 2025.

4.3 Ecologia ambiental, ou, Escutar a terra

*“Afagar a terra
Conhecer os desejos da terra
Cio da terra, a propícia estação
E fecundar o chão”*

Chico Buarque e Milton Nascimento, O cio da terra

A obra *Juan Buscamares*, de Félix Veja (2023), é uma narrativa ambientada em um mundo pós-apocalíptico, onde os oceanos secaram e a humanidade sobrevive em meio a militares ensandecidos, criminosos diversos, fanáticos religiosos e grupos nômades. Um futuro sombrio antecipado pelas profecias dos sábios anciões incas, onde o colapso ambiental se confunde com o colapso espiritual da humanidade. O protagonista, Juan, é um *capac cocha*, uma figura sacrificial da tradição andina, que atravessa esse deserto em sua missão de salvar a Terra. A história combina elementos de mistério e mitologia inca, entrelaçando crítica ecológica, misticismo e imaginário latino-americano. A travessia de Juan é, ao mesmo tempo, penitência e convocação, pois seu corpo carrega a tragédia de uma colonização que devastou povos e paisagens. Ao caminhar por esse deserto, ele não busca apenas água, mas o reencantamento do vínculo sagrado entre os elementos da natureza e os seres orgânicos e inorgânicos. As ruínas que encontra pelo caminho são vestígios de um mundo que ignorou os avisos dos ancestrais, profanando a Pachamama⁴¹ em nome de um progresso que tudo seca. Juan é o que resta quando tudo o mais falhou: uma oferenda viva à memória e ao possível (Figura 27) num mundo onde o chão, seco, calou-se.

A Ecologia Ambiental de Guattari (2012) desloca a ideia de meio ambiente como quadro passivo para uma visão integrada, onde a natureza é compreendida como parte ativa dos processos de subjetivação e produção de sentido. Não se trata apenas de conservar espécies ou conter desastres, mas de reinventar as formas de habitar o planeta em uma relação de coimplicação entre seres vivos, paisagens, ritmos e práticas. Guattari propõe uma ecologia que não separa o natural do cultural, o técnico do orgânico,

⁴¹ Pachamama, na cosmovisão andina, é a divindade que representa a Mãe Terra, fonte de vida, fertilidade e equilíbrio entre os elementos naturais. Mais do que uma entidade espiritual, Pachamama é um modo de habitar o mundo em reciprocidade com a natureza, reconhecendo que os seres humanos fazem parte de uma trama viva que inclui montanhas, rios, plantas e animais. O desrespeito à Pachamama, segundo essa cosmologia, não é apenas um crime ambiental, mas uma ruptura ética e espiritual com a própria condição de existência.

reconhecendo que os desequilíbrios ambientais são também sintomas de um colapso nas formas de viver e de imaginar.

Figura 27: *Oferenda do capac cocha a Pachamama.*



Fonte: Juan Buscamares, de Félix Veja, 2023, pg.190.

O ambiente, nesse registro, não é uma exterioridade a ser gerida, mas um campo sensível, um ecossistema de signos, matérias e afetos que exige modos de cuidado capazes de interromper a lógica da exploração e abrir espaço para outras formas de convivência. A ecologia ambiental, assim, torna-se inseparável da criação de novos territórios existenciais.

Compreendo o ambiente onde dei os meus primeiros passos como uma das bases de lançamento de minha trajetória. Uma memória maravilhosa desse tempo, que ainda pulsa, é acordar ouvindo o canto da passarada informando quais as condições meteorológicas do dia. Os pássaros avisavam se ia chover, se ia ter sol ou se o céu ficaria nublado. Informado por eles, ainda antes de me levantar, eu já tinha a noção de como ia ser o dia. (Santos, p.10, 2023)

Na fala de Nego Bispo (2023), o ambiente amanhece antes do corpo, avisado pelo canto dos pássaros que costura a paisagem à escuta. Ainda deitado, o mundo já lhe atravessava com sinais do céu, antecipando os gestos do dia. Não se trata de uma previsão, mas de um pacto sensível com o entorno, onde a informação de afeto modula a existência com suavidade. Nessa maneira de habitar, não há urgência; há uma atenção que se alonga no instante do ser-informacional e aceita vagar no tempo do mundo. O corpo não reage, mas, sim, responde e nessa resposta há presença, há vínculo, ou seja, há enraizamento. O tempo não é linear, é acústico, é o instante da respiração do mundo em fôrma de pássaro. Continua Nego Bispo

O que é a cidade? É o contrário de mata. O contrário de natureza. A cidade é um território artificializado, humanizado. A cidade é um território arquitetado exclusivamente para os humanos. Os humanos excluíram todas as possibilidades de outras vidas na cidade. Qualquer outra vida que tenta existir na cidade é destruída. Se existe, é graças à força do orgânico, não porque os humanos queiram. [...] a terra é o anseio original. A humanidade se desconectou da natureza exatamente por ter cometido o pecado original. Seu castigo foi se afastar da natureza. (Santos, p.10-11, 2023)

Na reflexão de Nego Bispo, a cidade se revela como o espelho mais nítido da cisão entre humanidade e natureza. Não apenas enquanto espaço construído, mas como projeto de exclusão do orgânico em favor da eficiência e do controle. A artificialização do território urbano não é neutra; ela expressa uma ontologia que recusa a convivência com o diverso, que rejeita a presença do imprevisível e elimina o que escapa à lógica do uso. Ao reduzir a terra a suporte e não a companheira, a cidade encarna o castigo simbólico de um distanciamento ancestral: ela não apenas afasta as mentes do chão, mas também os sentidos do mundo. Ainda assim, no asfalto rachado, na planta que insiste em brotar na fissura, o anseio original da terra se expressa num chamado silencioso que resiste sob a pele do concreto.

A eco-lógica ambiental proposta por Guattari (2012) encontra ressonância nas palavras de Nego Bispo (2023) ao afirmar que não há separação possível entre corpo,

território e linguagem. Ambos recusam a visão de mundo que instrumentaliza a terra e reduz o ambiente a um dado externo, um recurso a ser gerido ou domesticado. Em Guattari, a natureza é uma dimensão intensiva da existência, uma trama viva de signos e pulsações que atravessa a subjetividade; em Nego Bispo, o território é memória, ensinamento e presença viva que educa o corpo pela escuta. É nessa comunhão de perspectivas que germina uma outra forma de habitar: uma habitação não dominadora, mas permeável, onde cada ser-informacional se inscreve como parte de um mesmo texto ecológico. A cidade, nesse horizonte, não seria o contrário da mata, mas sua companheira, possibilitando o recriar dos vínculos interrompidos; desde que aprenda a ouvir o que ainda resiste entre as frestas do concreto.

A confluência entre Guattari e Nego Bispo propõe um deslocamento epistemológico radical: não se trata mais de estudar o ambiente como objeto, mas de pensar a si mesmo como ambiente. Isso implica romper com a lógica produtivista que estrutura o tempo urbano e reconfigurar o instante como espaço de escuta e inscrição sensível. Quando Nego Bispo lembra que o canto dos pássaros anunciava o dia, ele está apontando para uma eco-lógica da atenção, onde o conhecimento se dá pela relação viva com os sinais do mundo e não apenas por sua abstração em modelos gráficos. É nesse ponto que a eco-lógica ambiental se encontra com a política dos afetos (Safatle, 2020; Lordon, 2015): não há cuidado possível com o planeta sem uma reforma sensível de nossas formas de estar no mundo. A crise eco-lógica é, antes de tudo, uma crise de expressão, de presença, de relação e de vínculos. Guattari e Bispo, a partir de linguagens distintas que se confluenciam, convocam-nos a reanimar a fertilização entre terra, corpo e gramática como tarefa coletiva e vital.

Juan Buscamares apresenta um deserto seco e sem nome como testemunho extremo de um planeta exaurido pela lógica da apropriação. A seca dos oceanos não é apenas colapso ambiental, mas também epistemológico, como anunciaram na narrativa gráfica os antigos incas: uma desconexão radical entre o humano e o mundo que habita. Juan atravessa esse quadro devastado como quem busca reatar as raízes rompidas entre o céu, a terra, a água, o fogo e os seus habitantes. Sua jornada não é movida pela promessa de progresso, mas por um chamado ancestral, uma memória subterrânea que resiste à desertificação simbólica e material. Como o canto dos pássaros que orienta Nego Bispo ao amanhecer, a travessia de Juan reativa um pacto sensível com os elementos. Não se trata de redimir o mundo humanizado, longe disso, mas de reaprender a escutar o chão.

" O nosso povo também dizia que a terra dá e a terra quer. Quando dizemos isso, não estamos falando da terra em si, mas da terra e de todos os seus compartilhantes" (Santos, p.90, 2023). É nesse ensinamento de Nego Bispo que se inscreve a potência afetiva e epistemológica de uma ecologia ambiental contracolonial: o reconhecimento de que a vida não é posse, mas reciprocidade. *Juan Buscamares* caminha não para conquistar o deserto, mas para escutar o que ainda assovia sob as areias. Assim como os territórios existenciais propostos por Guattari, a travessia só ganha sentido quando abre espaço para o sensível e para os vínculos que persistem mesmo sob as voçorocas (Figura 28). Habitar o mundo, então, é devolver à terra aquilo que nela pulsa: cuidado, escuta e presença. E talvez só quem escuta a terra, e todos os seus compartilhantes, seja capaz de salvá-la.

Figura 28: Sonic Pavilion, de Doug Aitken, 2009. Instalação permanente do museu Inhotim (Brumadinho-MG). Este pavilhão captura sons do interior da Terra em tempo real. Um furo de 200 metros de profundidade foi perfurado no solo e equipado com microfones sensíveis que transmitem ruídos subterrâneos como o movimento de placas tectônicas, circulação de água e reverberações geológicas.



Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/en/item-do-acervo/galeria-doug-aitken-2/>. Fotos de Pedro Motta. Acesso em: 13 de julho de 2025.

4.4 Ecologia social, ou, Coexistir com o fogo

*"I touch your lips and all at once the sparks go flying
Those devil lips that know so well the art of lying
And though I see the danger, still the flame grows higher
I know I must surrender to your kiss of fire
Just like a torch, you set the soul within me burning"*

Hugh Laurie, Kiss of fire

Marjane Satrapi⁴², na sua obra *Bordados* (2010), nos apresenta alguns costumes iranianos. O samovar⁴³, por exemplo, não é apenas um utensílio para ferver água; depois do almoço, torna-se o dispositivo simbólico para o começo da reunião entre as mulheres da família. Reunião essa que reúne jovens e adultas em torno do chá e da franqueza, num espaço onde se desmontam, com muitas risadas e ironias, os mitos sobre o amor e os enganos dos relacionamentos moldados por imposições patriarcais, ou, em outras palavras, por um sistema que transforma afeto em mercadoria. Entre confidências, exageros e silêncios, o que importa é a liberdade de pensamento: o direito de amar, de escolher, de rir das próprias alegrias e tragédias como quem as reinscreve no próprio corpo.

Nesse contexto, o próprio “bordado” ganha camadas de sentido: é, sim, a conversa entre mulheres, o entrelaçar de palavras e experiências, mas também nomeia, com truculenta ambiguidade, a cirurgia de reconstrução do hímen. Um ponto invisível entre o desejo e o dever, entre o corpo vivido e o corpo exigido. Satrapi expõe, com aguda delicadeza, como o bordado pode ser tanto resistência quanto imposição: uma prática que costura narrativas íntimas sob o peso do moralismo, mas que também abre espaço para que essas mesmas narrativas escapem, reinventem-se e, no limite, desfiem a própria trama do poder. E como o fogo que aquece o samovar sem nunca aparecer à mesa, é nesse subterrâneo incandescente que as mulheres bordam seus afetos (Figura 29), não para apagar cicatrizes, mas para mantê-las vivas como brasas sob a tradição.

⁴² Marjane Satrapi (1969) é uma quadrinista, ilustradora, escritora e cineasta franco-iraniana, reconhecida internacionalmente pela obra autobiográfica *Persépolis* (2000). Nessa narrativa gráfica, Satrapi retrata sua infância e juventude no Irã durante e após a Revolução Islâmica, abordando questões políticas e sociais com humor, crítica e sensibilidade.

⁴³ O samovar é um tradicional recipiente metálico de origem russa e amplamente difundido no Irã, utilizado para ferver água e preparar chá.

Figura 29: Samovar.

O samovar de meio-dia e da noitinha

O chá que a gente preparava nesses momentos tinha uma função completamente diferente.

Todo mundo se reunia em torno dessa bebida para se entregar à nossa atividade predileta: A CONVERSA.

Mas essa conversa também tinha um significado muito próprio:



Fonte: Bordados, de Marjane Satrapi, 2010, pg.11.

A Ecologia Social de Guattari (2012) propõe uma reconfiguração radical das formas de organização coletiva, recusando os modelos hierárquicos, centralizados e normativos que moldam as relações sociais sob a lógica da mesmice e da eficiência. Não se trata apenas de pensar políticas públicas ou instituições democráticas, mas de inventar modos de convivência que acolham a multiplicidade dos desejos, dos corpos e dos instantes. Guattari defende uma ecologia social que se faz no cotidiano, nos pequenos gestos de solidariedade, nas alianças entre mundos que não se equivalem, mas que podem

se sustentar mutuamente. Ela exige a construção de novas práticas de comunicação, de hospitalidade e de composição entre diferenças: uma política do sensível que se opõe à produção serializada de sujeitos artificialmente adaptáveis. Assim, a ecologia social não é uma moral de convivência, mas uma estética da multiplicidade que transforma o viver-junto e o viver-com em ato criativo e mutualista.

Nego Bispo (2023), em sua crítica contracolonial, diz que o

Humanismo é uma palavra companheira do desenvolvimento, cuja ideia é tratar os seres humanos como seres que querem ser criadores, e não criaturas da natureza, que querem superar a natureza. Do lado oposto dos humanistas estão os *diversais* – os cosmológicos ou orgânicos. Se os humanos querem sempre transformar os orgânicos em sintéticos, os orgânicos querem apenas viver como orgânicos, se tornando cada vez mais orgânicos. Para os diversais, não se trata de desenvolver, mas de envolver. Enquanto nos envolvemos organicamente, eles vão se desenvolvendo humanisticamente. (Santos, p.30, 2023)

Enquanto o pensamento humanista se ancora na lógica da separação (separação do humano em relação à natureza, do sujeito em relação ao outro, da razão em relação ao corpo), Guattari e Nego Bispo rejeitam o modelo de sociedade que se estrutura pela verticalidade do poder, pela captura dos corpos e pela negação dos modos de existência que escapam à norma. Nego Bispo denuncia o desejo moderno de “superar a natureza” como o coração de um projeto colonizador que transforma tudo em matéria-prima. Conforme Nego Bispo (2023)

Apesar de serem criaturas da natureza, os humanistas se descolam da natureza e se tornam criadores. Daí sua necessidade de sintetizar o orgânico, de chamar todas as vidas de matéria-prima. Essa matéria-prima passa a ser objeto a ser melhorado, beneficiado e sintetizado pelos humanos. Eles se sentem donos da inteligência, se sentem o próprio deus – o deus na lógica da verticalidade, na lógica do poder, da interferência na vida alheia e da manipulação, e não um deus na lógica da biointeração. (Santos, p.31, 2023)

A distinção que Nego Bispo estabelece entre os “humanistas” e os “diversais” espelha, no plano ético e cosmológico, o que Guattari articula no campo político: uma oposição entre modos de vida que se organizam pelo controle e pela produção de subjetividades adaptadas, e outros que se afirmam pela experimentação, pelo cuidado e pela composição entre diferenças. Os humanistas, que no léxico infocrático podem ser pensados como infômatos, vivem para otimizar suas conexões, sempre orientados pelo desempenho. Já os diversais apostam naquilo que escapa à captura: na escuta, na

reciprocidade, na convivência com o que não se traduz. A ecologia social, assim como o modo de vida diversal, não se institui como moral de convivência, mas como uma estética do sensível, onde o viver-junto não é tolerância, mas composição.

É nesse entrelaçamento que a ecologia social encontra sua potência política: ela não se realiza nos aparatos públicos centralizados, mas nos modos de presença que os corpos são capazes de sustentar frente ao regime de inércia. Enquanto os infômatos se desdobram em performances previsíveis, os diversos persistem na arte de coexistir, de biointegrar. A recusa do desenvolvimento como destino inevitável é também recusa à lógica que transforma o outro em não-coisa: aquilo que não interessa, que não performa, que não aparece. Ao dizer que “No quilombo, contamos histórias na boca da noite, na lua cheia, ao redor da fogueira” (Santos, p. 24, 2023), Nego Bispo afirma a dignidade do tempo compartilhado, da presença que não precisa se justificar. É nesse ritmo que a coisa se afirma como existência sensível, não como utilidade. Ignorando as imposições do novo sistema infocrático que vivemos, Guattari e Nego Bispo conclamam esse gesto de reconstrução dos territórios existenciais como uma prática de devolver à vida sua textura afetiva e não-linear. Infômatos sobrevivem no gélido território da produtividade e ultravelocidade dos algoritmos; diversos cultivam territórios calorosos de pausa e contemplação.

O fogo, mais do que combustível, comburente e calor, também é método: ele ensina a reaprender o ritmo do cuidado e a temperatura do encontro. Coexistir com o fogo é aceitar o calor que não se controla, queimar sem consumir, alumiar sem expor; como quem cuida de algo sem desejar possuí-lo. Em *Bordados*, o samovar mostra-se sem espetáculo: sustenta um tempo de conversa entre mulheres que desafiam, com potência, amor e deboches, os roteiros da servidão padronizada. Ali, as informações de afeto circulam sem se converter em dado, e os gestos bordados carregam o valor da coisa sensível: aquilo que resiste à função, que excede o que se espera. Também, aqui, a ecologia social se faz no detalhe, na partilha, na conciliação dos conflitos não como falha de convivência, mas como força de existência. A chama insistente, como o gesto bordado, é a política do cuidado: instantes partilhados com o outro que tecem vínculos como se estivéssemos sentados ao redor de uma fogueira. Nessa coexistência com o fogo e com o outro o mundo não queima, ele aquece (Figura 30).

Figura 5: *Fire Sculpture*, de Sergei Isupov, 2022. Esculturas de fogo são obras de arte em cerâmica construídas ao ar livre, projetadas para serem queimadas. Feitas com barro cru, essas esculturas são envolvidas por uma estrutura de madeira que, ao ser acesa, funciona como forno e performance ao mesmo tempo. Durante horas (ou dias), o fogo aquece a escultura até que ela se torne cerâmica. O público costuma acompanhar esse processo como um ritual coletivo e sensorial.



Disponível em: <https://sergeiisupov.com/artworks/fire-sculpture/>. Acesso em: 13 de julho de 2025.

4.5 Ecologia afetiva, ou, Cuidar como a água

*“We shared the years
We shared each day
In love, together
We found the way”*

Black Sabbath, Changes

Três filhos decidem reformar a casa do pai falecido há um ano. A reforma traz à tona as lembranças de cada um com o pai. Lembranças que só poderiam ser construídas a partir dos detalhes que compõem os quadros da memória dos filhos com a casa. Memórias do cuidado que o pai teve com a casa revelam aos filhos, tardiamente, que ele cuidava deles com a mesma dedicação silenciosa com que cuidava de cada objeto, conserto e planta do jardim; informações de afeto que os filhos só puderam compreender pelos detalhes que persistiram na memória. Essa relação do quanto prestamos atenção ao que acontece ao nosso redor e a relação com pessoas próximas é o cerne de *A casa*, de Paco Roca. E o jardim, em específico, no instante do regar das plantas, torna-se o espaço simbólico onde brotam as lembranças de cuidado do pai com os filhos e com o amigo que, porventura, era seu vizinho. A água, nesse contexto, não é apenas elemento de sobrevivência das plantas, mas meio de transmissão sensível de uma memória que se atualiza no gesto do cuidado, fluindo entre o que foi vivido e o que só no instante se torna compreensível.

David Foster Wallace (2012), em seu discurso para os formandos de Ciências Humanas do *Kenyon College*, alerta para os perigos de uma existência cínica, insensível ao entorno, em que os indivíduos, afogados em rotinas e percepções automatizadas, deixam de prestar atenção ao que realmente importa e se tornam incapazes de reconhecer o cuidado contido nas pequenas coisas; como peixes que já não percebem a água em que nadam.

Dois peixinhos estão nadando e cruzam com um peixe mais velho que vem nadando no sentido contrário, que os cumprimenta dizendo: “Bom dia, meninos. Como está a água?”. Os dois peixinhos continuam nadando por mais algum tempo, até que um deles olha para o outro e pergunta: “Água? Que diabo é isso?”. (Foster Wallace, p.263, 2012)

Nesse sentido, a água passa a simbolizar aquilo que sustenta a vida sem chamar atenção para si, como os gestos cotidianos de cuidado que, por serem constantes e silenciosos, muitas vezes se tornam invisíveis. Assim como os peixinhos da fábula de Foster Wallace, imersos na água sem reconhecer sua presença, também nós habitamos

uma rede de afetos e significações que só se tornam perceptíveis quando algo nos desloca do automatismo. A atenção ao que parecia banal (como o gotejar de uma torneira, a rega de uma planta, o conserto de um muro) revela-se, então, como o instante em que o mundo nos toca, despertando em nós a consciência do outro e daquilo que nos liga a ele. Esse gesto de perceber é também um gesto de reencontro: com o tempo que passou, com os vínculos que persistem e com o afeto que ainda pulsa nas/das coisas.

Eu pertenço a uma família, Krenak, que vive na margem esquerda daquele rio. No mapa é o Rio Doce, mas na nossa subjetividade ele é nosso avô. E o nome dele é “Watu”. Nós cantamos para o “Watu”, nós enfiamos nossas crianças dentro dele para vacinar as crianças. Conversamos com ele, sonhamos com ele e ele nos manda sonhos de presente. Isso nos mantém com alguma sanidade; possibilita que a gente constitua uma comunidade que tem perspectiva comum de viver num lugar e de valorizar os diferentes atributos que esse lugar tem. A montanha que está do outro lado do rio, o corpo do rio, o som dele, a voz dele. (Krenak, Campos, 2022, pg. 52)

Nesse gesto de reencontro com o sensível, não é apenas o passado que se torna legível, mas o próprio presente que se reconfigura como espaço de pertencimento. A fala de Krenak (2022) nos amplia a percepção desse pertencimento, não como posse, mas como relação. O rio que corre no mapa natural da Terra é, para os Krenak, um avô: uma presença viva, fonte de saber, escuta e cuidado. Ao nomeá-lo de *Watu* e cantar para ele, os Krenak atualizam uma outra eco-lógica da informação de afeto, onde o entorno não é cenário estático para o controle do sujeito, mas agente do livre pensar e continuidade da vida. A água, aqui, não transmite apenas memórias, mas sonhos, cura, direção. Como no instante em que percebemos o cuidado antes invisível, o vínculo com *Watu* revela que só podemos habitar verdadeiramente um lugar quando reconhecemos a vida que nos atravessa e nos sustenta por ele.

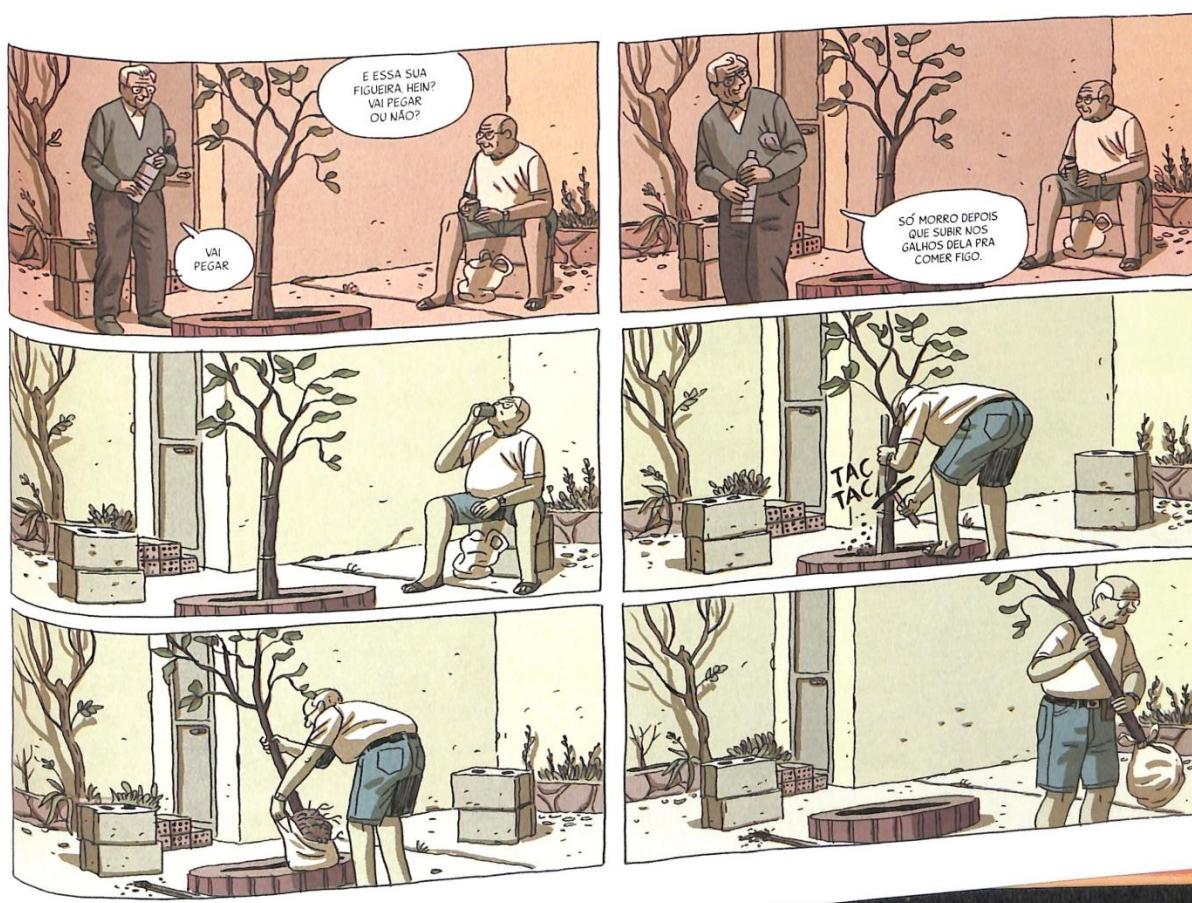
A ecologia afetiva começa, portanto, no instante em que deixamos de ver o mundo como um recurso à disposição e passamos a percebê-lo como um campo de relações sensíveis que nos antecedem e nos constituem. Essa virada perceptiva exige mais do que racionalidade: exige atenção e disposição para ser afetado. É nesse espaço de atenção que a água se revela como expressão alegórica do contínuo cuidado que se move entre gerações e entre mundos, como entre os Krenak e o *Watu*, ou entre pais e filhos num quintal qualquer. A água corre, mas também se oferece; ela guarda e revela ao mesmo tempo. Não é objeto de apropriação, mas meio de afetação. A ecologia afetiva, nesse registro, é uma prática que se enraíza no cuidado e se manifesta nos gestos mínimos: cuidar de uma planta, reconhecer a voz de um rio, acolher o instante como ele chega, etc.

Assim, o afeto deixa de ser um dispositivo de estado emocional para se tornar uma força política e estética de vinculação com o mundo. O entorno não é mais um “lá fora”, mas parte ativa de nossa constituição. Quando o cuidado se desloca do plano utilitário e se converte em forma de relação, inauguramos um outro regime de convivência, onde o valor não está na funcionalidade, mas na naturalidade da presença com-partilhada. A escuta do rio, o cuidado com a casa, o reconhecimento dos gestos silenciosos tornam-se práticas que desautomatizam a percepção e semeiam o tempo como experiência. Uma ecologia afetiva, assim, é também uma poética do vínculo: ela organiza a informação sensível do mundo não pela ordem da razão, mas pelo ritmo da relação. E é dessa pulsação com-partilhada que emergem outras formas de existência e pensamento.

Ecologia afetiva é o rio caudaloso que tem por afluentes a ecologia mental, a ecologia ambiental e a ecologia social. É uma eco-lógica da confluência, do cuidado a partir da percepção partilhada e sensível do que nos atravessa e nos liga ao entorno. Cuidar, aqui, é potencializar o pensamento de outrem a partir de ideias que adequem a convivência mútua, a coabitação das diferenças em territórios existenciais que se tocam sem se fundir. É a naturalização da reciprocidade ao invés do consumo ultra acelerado de si e de outros tantos recursos naturais. Como os peixinhos da fábula de Foster Wallace, só percebemos onde estamos submersos quando algo nos tira do cinismo, do automatismo. A ecologia afetiva é uma convocação a perceber o invisível que nos sustenta, a reaprender a nadar juntos no rio comum da vida.

Assim como em *A casa*, de Paco Roca, na medida em que os vínculos se mantêm nos pequenos gestos, nos cuidados silenciosos e nos rastros afetivos deixados nas coisas, aprendamos que não se trata apenas de reconhecer o que já foi feito, mas de continuar o gesto que nos foi legado. Às vezes, esse gesto é uma árvore que nunca deu frutos, mas que permanece como promessa, como desejo de sustento para o outro, como uma informação de afeto que resiste mesmo diante da ausência. O cuidado, quando ecoa entre memórias e gestos cotidianos, transforma o espaço em território vivido, e o tempo em matéria sensível da convivência. Nesse sentido, a ecologia afetiva nos convida a subir nos galhos daquilo que outros plantaram por nós e, ainda que o fruto não tenha vindo em vida (Figura 31), que saibamos colhê-lo com gratidão e devolver à Terra esse gesto, tratando o mundo verdadeiramente como nossa casa sensível que ele é; e que, ao reconhecê-lo como tal, sejamos capazes de cuidar do que ainda está por florescer, aguando quando necessário for.

Figura 316: Conversa entre amigos.



Fonte: *A casa*, de Paco Roca, 2021, pg. 127.

4.6 Biobliotecário

*“Last night, I had a dream about you
In this dream, I’m dancing right beside you
And it looked like everyone was having fun
That kind of feeling, I’ve waited so long”*

Daft Punk, Digital Love

No sertão árido retratado em *Como Pedra* (2023), de Lucas Iohanathan, a escassez de água, alimento e palavras delinea uma paisagem onde o silêncio fala mais do que qualquer discurso. No entanto, é justamente nesse cenário de carência que emergem afetos brutos, não verbalizados, mas intensamente compartilhados. O cuidado da mãe, a resistência de sua filha, a convivência com a vizinhança... tudo compõe uma cartografia do sensível. Essa narrativa gráfica nos coloca diante de uma ecologia afetiva: não aquela dos novos sistemas regulatórios, mas dos vínculos potencializadores, entre corpos e

contextos, que sustentam a vida mesmo quando ela parece ruir. A ecologia afetiva, nesse sentido, não busca sistematizar nem mensurar: ela percebe.

E essa percepção se dá a partir dos três afluentes que a nutrem (a ecologia mental, ambiental e social) como forças indissociáveis. Em *Como Pedra*, não é possível separar o sofrimento psíquico da mãe de sua experiência com o calor do sertão, ou das dinâmicas que rodeiam seu corpo. A terra seca, a fé do marido, o olhar da filha, tudo isso coexiste em um campo de forças em que cada elemento participa da construção de uma realidade, de mundos partilhados. O biológico e o simbólico entrelaçam-se a ponto de se tornarem indistintos.

Essa percepção é o que Nego Bispo (2015) chama de biointeração: a lógica de convivência entre os seres que tem como eixo a preservação, a sustentabilidade e o envolvimento contínuo com a vida. A biointeração pressupõe que não há separação entre corpo e ambiente, sujeito e coletivo, gesto e ecossistema. No sertão de *Como Pedra*, a chuva é, ao mesmo tempo, um ato de sobrevivência, de fé e de memória. É nesse gesto que o mundo se recompõe. Não há “dentro” ou “fora” da experiência, há apenas o tecido da vida em sua vulnerável continuidade. Biointeragir, então, é deixar-se afetar pela pulsação natural do mundo.

É aqui que entra a figura do bibliotecário. Não como o guardião de uma ordem técnica, mas como aquele que, ao ser afetado por aquilo que organiza, classifica e dispõe acesso, se transforma. Quando exposto à informação de afeto o bibliotecário, sensível ao instante e ao entorno, entra em devir. Ele não media mais apenas o acesso ao conteúdo, mas se torna ele próprio um território de leitura: leitura do sensível, do coletivo, do comum. A esse bibliotecário que atravessa a rigidez da técnica e se entrega à vibração da vida, damos o nome de biobibliotecário.

O biobibliotecário é aquele que se deixa transformar pela leitura do mundo, pela confluência. Mas essa leitura não é apenas ocular, intelectual ou digital: é uma leitura que pensa com o vento, escuta a terra, coexiste com o fogo, que cuida como a água. Assim como Rosa, a criança de *Como Pedra*, que percebe o amor materno em meio à seca emocional e climática, o biobibliotecário capta os sinais que escapam aos olhos, mas falam ao corpo. Ele se desfaz da neutralidade informacional para reconhecer que todo acervo é também um campo de forças e memórias que deve ser cuidado e cultivado com presença. Mais do que um operador técnico, o biobibliotecário é um curador de ecossistemas expressivos e sensíveis. Ele compreende que a organização do conhecimento não se dá apenas por sistematizações, mas por informações de afeto compartilhadas, por vínculos

de leitura que se tornam laços de mundo. Sua tarefa não é controlar o saber, mas acompanhar os fluxos de saberes que atravessam os corpos e os territórios. Nesse sentido, ele é o jardineiro do sensível, aguando os acervos como quem rega uma esperança. Assim como em *Como Pedra*, onde a mãe cultiva, em silêncio, um fio de resistência apesar da aridez a sua volta (Figura 32), o biobliotecário cultiva mundos possíveis em meio ao deserto do automatismo informacional.

Figura 32: Mãe e filha na aridez do sertão nordestino.



Fonte: *Como pedra*, de Lucas Iohanathan, 2023, pg. 161.

O biobliotecário não é apenas um distribuidor de informação; ele semeia conhecimento. E é desse semear que brotam novas formas de convivência, nascidas não do consumo de dados, mas da partilha de presenças. O biobliotecário, portanto, é também parte da eco-lógica afetiva, porque vive e age a partir da percepção relacional do que pulsa ao seu redor. O ser-informacional que decide se tornar um biobliotecário deve ter em mente que cuidar da informação de afeto e do conhecimento sensível é, antes de tudo, cuidar das pessoas que geram a informação e cultivam os saberes.

Por fim, o biobliotecário é figura-limite: entre técnica e afeto, entre função e escuta, entre acervo e mediação. Como a própria vida em *Como Pedra*, ele sustenta sem aparecer, enraíza-se nos interstícios dos saberes, mantendo viva a possibilidade de reencontrar sentido mesmo nas maiores secas. O biobliotecário é quem torna possível tratar as informações de afeto e o conhecimento sensível de outrem a partir de sua casa sensível, onde cuidar dos saberes é mais que um gesto, é um modo de existir.

Conclusões (im)possíveis

*"This is the end
Hold your breath and count to ten
Feel the Earth move and then
Hear my heart burst again"*

Adelle, Skyfall

A sensibilidade é uma dimensão imanente constitutiva de todos os seres humanos. Trata-se da capacidade de perceber, de ser afetado e de reagir ao mundo que nos cerca por meio de experiências que não se reduzem ao racional ou ao informacional técnico. Todos os indivíduos, independentemente de seu contexto social, cultural ou intelectual, possuem sensibilidade; não como algo extraordinário, mas como parte de sua própria existência encarnada. Ela se manifesta nos corpos, nos gestos, nas ausências e nas presenças, revelando o modo como habitamos e somos habitados pelo mundo. Nos campos da Biblioteconomia e da Ciência da Informação, o conceito de *usuário da informação* tem historicamente ocupado uma posição central, representando o sujeito que busca, acessa e utiliza informações. No entanto, essa concepção pode ser enriquecida dialogando com o *ser-informacional*, ou seja, uma perspectiva ontológica que não apenas visa complementar, mas, também, expandir a visão utilitarista do usuário. O *ser-informacional* não se limita à funcionalidade do acesso informacional, mas integra o corpo, os afetos e a sensibilidade como parte inseparável do processo de significação e uso da informação.

Enquanto o usuário da informação é geralmente pensado a partir de demandas objetivas e finalidades práticas, o *ser-informacional* nos convida a reconhecer que toda busca por informação é atravessada por experiências subjetivas, afetivas e contextuais. Esse *ser* sente, hesita, se transforma e se constitui nas trocas com o mundo. Incorporar essa perspectiva na atuação biblioteconômica significa adotar uma postura ética, estética e política que reconhece a complexidade da vida humana e a diversidade de modos de estar e saber. Uma eco-lógica entendida como forma de pensar e agir que entrelaça o sensível, o comum e o planetário, reconhecendo a interdependência entre os seres e suas maneiras de conhecer, sentir e viver.

É nesse sentido que os afetos precisam ser compreendidos de maneira ampliada. Eles não se restringem a emoções agradáveis ou a estados subjetivos "bonitinhos", como frequentemente se imagina. Afetos são modulações que atravessam a existência e que podem ser tanto geradores de prazer quanto de dor, de acolhimento ou de exclusão, de

estabilidade ou de colapso. São forças que nos constituem e nos conectam ao mundo e, por isso mesmo, são também agentes políticos e epistêmicos.

Negar ou minimizar o papel dos afetos na produção de sentido é reduzir a compreensão da experiência humana. É necessário que falemos mais sobre eles na Biblioteconomia e na Ciência da Informação: sobre os afetos bons e ruins, sobre suas manifestações sociais, culturais, ambientais e informacionais. O silêncio sobre os afetos negativos (como a tristeza, o medo, o ressentimento, o cansaço) contribui para sua marginalização, o que enfraquece nossa capacidade de enfrentar criticamente os regimes de opressão, controle e manipulação que se valem justamente dessa ausência de debate sensível. Na Infocracia, regime onde a ultra velocidade, o dado, a imagem filtrada e a domesticação comportamental dominam, o tempo e o afeto são colonizados por sistemas que visam mais à performance do que à expressão. Nesse cenário, o ser-informacional sofre um bloqueio cognitivo, entra em estado de inércia, torna-se cínico e acaba metamorfoseando-se em sujeitos-modelo, os infômatos, que apenas respondem a comandos, sem hesitação ou escuta. Resgatar a centralidade da sensibilidade e do afeto é, portanto, também um gesto de resistência frente à eco-lógica da informação instrumentalizada da Infocracia.

É nesse ponto que emerge a figura do biobliotecário. Esse operário da cultura, mais do que um gestor de acervos ou mediador de conteúdos, atua como um agente sensível que reconhece o valor dos vínculos, das experiências e das subjetividades. O biobliotecário cuida da informação como quem cuida de um organismo vivo, compreendendo que documentar, classificar e oferecer acesso são também gestos afetivos e políticos, que implicam escolhas, responsabilizações e acolhimento. Ética, aqui, não é um conjunto de normas abstratas regidas por morais duvidosas, mas a prática concreta de sustentar e potencializar a existência do outro. Trata-se de reconhecer que cada gesto informacional (seja catalogar, classificar ou disponibilizar um acervo) pode contribuir para a perpetuação de modos de vida e de saberes que foram historicamente silenciados ou marginalizados. Nesse sentido, agir eticamente é agir com a consciência de que o outro não é um dado a ser processado, um item a ser inventariado, mas uma presença a ser considerada. A ética do biobliotecário, portanto, se expressa na criação de condições para que diferentes formas de existir e conhecer não apenas sejam reconhecidas, mas floresçam e permaneçam. É um compromisso com a continuidade da vida em sua diversidade sensível, cognitiva e histórica.

A atuação do biobliotecário deve, portanto, ultrapassar a suposta neutralidade técnica e assumir a tarefa de organizar ambientes informacionais que respeitem e estimulem a pluralidade de experiências, afetos e temporalidades. O biobliotecário trabalha para que instituições informacionais não sejam apenas um lugar de estoque, de passagem, mas um espaço de encontro, de pausa, de respiração e de escuta. Um território onde o ser-informacional possa encontrar formas de existir e persistir. Reconhecer a sensibilidade como fundamento epistemológico e a afetação como dimensão constitutiva do acesso e uso da informação é dar um passo em direção ao comprometimento com a vida em sua integralidade. O ser-informacional não substitui o usuário da informação: ele o amplia, o espessa, o enraíza na carne do mundo. E o biobliotecário é aquele que reconhece esse enraizamento e constrói, a partir dele, práticas mais cuidadosas e transformadoras.

Afirmar a importância dos afetos, da sensibilidade e da matriz informacional do ser é também um convite à escuta profunda: dos corpos, dos territórios, das ausências e das presenças. É um chamado para desacelerar e reconstruir o tempo do conhecimento como tempo vivo. Em um mundo onde o algoritmo decide antes que o sujeito sinta, permitir-se ser afetado pelo biobliotecário e o ser-informacional é um ato de cuidado com o presente e uma aposta ética no futuro. Trata-se de recusar a lógica da indiferença e cultivar ambientes onde sentir, saber e existir se entrelacem de forma digna e compartilhada. É um chamado por uma eco-lógica que enfrente, com sensibilidade e compromisso coletivo, os sistemas e os regimes que desumanizam e silenciam.

Portanto, pessoa leitora, compartilhamos com você esse gesto de acolhimento, esse convite a resistirmos, a cuidarmos e a recriarmos, juntos, novas ecologias de convivência. Unidos podemos semear os sentidos possíveis do comum por onde a vida ainda pode florescer. Deixamos aqui a possibilidade de uma confluência, um diálogo;

Por uma ecologia afetiva da informação.

Referências

- ABRANTES, Ana Claudia. Escrita elástica. In: LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019. p. 199-203. Edição com manuscritos e ensaios inéditos.
- ABRANTES, Ana Claudia. Objeto gritante: uma confissão literária. In: LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019. p. 165-173. Edição com manuscritos e ensaios inéditos.
- BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. 2ª ed. Campinas-SP: Verus Editora, 2010. Tradução de Antonio de Padua Danesi.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética**: a lógica da arte e do poema. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. Coletânea de textos extraídos da edição de Johan Christian Kleyb de 1750. Tradução de Mirian Sutter Medeiros.
- BORGES, Jorge Luis. Os espelhos velados. In: BORGES, Jorge Luis. **O fazedor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 17-18. Tradução de Josely Vianna Baptista.
- BORGES, Jorge Luis. Os espelhos. In: BORGES, Jorge Luis. **O fazedor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 71-75. Tradução de Josely Vianna Baptista.
- BOVE, Laurent. **A estratégia do conatus**: afirmação e resistência em Espinosa. São Paulo: Editora Filosófica Politeia, 2022. Tradução de Bernardo Bianchi e José Marcelo Ramos Siviero.
- BUCKLAND, Michael. Information as Thing. **Journal of the American Society for Information Science**, Washington, v. 42, n. 5, p. 351-360, May 1991.
- BUSH, Vannevar. As we may think. **Atlantic Monthly**, USA, v.176, n.1, p. 101-108, 1945.
- BUSH, Vannevar. **Science, the Endless Frontier**: with a companion essay by Rush D. Holt. New Jersey: Princeton University Press, 2021.
- CAMPOS, Yusef; KRENAK, Ailton. **Lugares de origem**. São Paulo: Jandaíra, 2022.
- CARVALHO, J. F. DE. A gênese da bomba. **Estudos Avançados**, v. 29, n. 84, p. 197–208, maio 2015.
- CRUZ, R. C.; ARAÚJO, C. A. V. Sujeito informacional, conceito em emergência: uma revisão teórico-conceitual de periódicos ibero-americanos. **Informação & Sociedade: Estudos**, v. 30, n. 1, 2020.
- DAMÁSIO, António. **Sentir e saber**: as origens da consciência. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. Tradução de Laura Teixeira Motta.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa e o problema da expressão**. São Paulo: Editora 34, 2017. Tradução de GT Deleuze – 12.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2022. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A vertical das emoções**: as crônicas de Clarice Lispector. Belo Horizonte: Relicário, 2021. Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2021. 2ª reimp. Tradução de Cecília Ciscato.
- ECO, Umberto; CARRIÈRE, Jean-Claude. A censura pelo fogo. In: **Não contém com o fim do livro**. Rio de Janeiro: Record, 2010. Tradução de André Telles.
- FOSTER WALLACE, David. Isto é água. In: FOSTER WALLACE, David. **Ficando longe do fato de já estar meio longe de tudo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Tradução de Daniel Galera e Daniel Pelizzari.
- FRANCELIN, Marivalde Moacir. Espaços de significação. **PontodeAcesso**, Salvador, v.6, n.1, p.75-91, 2012.
- FRANCELIN, Marivalde Moacir. **Ordem dos conceitos na organização da informação e do conhecimento**. 2010. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-29102010-125600/>. Acesso em: 22 set. 2023.
- FROHMANN, Bernd. Taking information policy beyond information science: Applying the actor network theory. In H. A. Olson, & D. B. Ward (Eds.) **Proceedings of the 23rd Annual conference of the Canadian Association for Information Science**, 7–10 June 1995, Edmonton, Alberta.
- FRYE, Northrop. **A imaginação educada**. Campinas-SP: Vide Editorial, 2017. Tradução de Adriel Teixeira, Bruno Geraidine e Cristiano Gomes.
- GLEICK, James. **A informação: uma história, uma teoria, uma enxurrada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Tradução de Augusto Pacheco Calil.
- GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélide. As relações entre ciência, estado e sociedade: um domínio de visibilidade para as questões da informação. **Ciência da Informação**, v. 32, n. 1, 2003.
- GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélide. Regime de informação: construção de um conceito. **Informação e Sociedade: Estudos**, João Pessoa, v. 22, n. 3, p. 43-60, set./dez. 2012.
- GUATARRI, Félix. **As três ecologias**. 21ª ed. Campinas-SP: Papirus, 2012. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt.
- GUIMARÃES, J. A. C.; HAYASHI, M. C. P. I.; MARTINEZ ÁVILA, D. Presentación de artículos científicos: en busca del equilibrio ético-estratégico. **Ibersid: revista de sistemas de información y documentación**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 23–34, 2025. DOI: 10.54886/ibersid.v19i1.5095. Disponível em: <https://www.ibersid.eu/ojs/index.php/ibersid/article/view/5095>. Acesso em: 2 jul. 2025.
- HAN, Byung-Chul. **A salvação do belo**. Petrópolis, Rj: Vozes, 2024. 6 reimp. Tradução de Gabriel Salvi Philipson.
- HAN, Byung-Chul. **Infocracia**. Petrópolis, Rj: Vozes, 2022. 1 reimp. Tradução de Gabriel Salvi Philipson.
- HAN, Byung-Chul. **Não-coisas: reviravoltas do mundo da vida**. Petrópolis, Rj: Vozes, 2023. 2 reimp. Tradução de Rafael Rodrigues Garcia. 2ª ed. 6.reimp.
- HAN, Byung-Chul. **No enxame: perspectivas do digital**. Petrópolis, Rj: Vozes, 2020. 4 reimp. Tradução de Lucas Machado.

HARAWAY, Donna. Conhecimentos situados: a questão da ciência no feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. In: HARAWAY, Donna. **A reinvenção da natureza:** símios, ciborgues e mulheres. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2023. p. 319-352. Tradução de Rodrigo Gonçalves.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema:** fazer parentes do Chthuluceno. São Paulo: n-1 edições, 2023. Tradução de Ana Luiza Braga.

HARAWAY, Donna. Um manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século xx. In: HARAWAY, Donna. **A reinvenção da natureza:** símios, ciborgues e mulheres. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2023. p. 259-317. Tradução de Rodrigo Gonçalves.

HILST, Hilda. **O novo sistema:** teatro completo, volume 4. Porto Alegre-RS: L&PM, 2023.

HOLT, Rush D. The Science bargain. In: **Science, the Endless Frontier:** with a companion essay by Rush D. Holt. New Jersey: Princeton University Press, 2021.

IOHANATHAN, Luckas. **Como pedra.** São Paulo: Comix Zone, 2023.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu:** palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LATOUR, Bruno. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (orgs.) **O poder das bibliotecas:** a memória dos livros no Ocidente. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000, p. 21-44. Tradução de Marcela Mortara.

LE GUIN, Ursula K.. Why americans are afraid of dragons. In: LE GUIN, Ursula K.. **The language of the night:** essays on writing, science fiction and fantasy. New York: Scribner, 2024. p. 23-30.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva.** Rio de Janeiro: Rocco, 2019. Edição com manuscritos e ensaios inéditos.

LORDON, Frédéric. **A sociedade dos afetos:** por um estruturalismo das paixões. Campinas-SP: Papirus, 2015. Tradução de: Rodolfo Eduardo Scachetti, Vanina Carrara Sigrist.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento:** as bases biológicas da compreensão humana. 11ª ed. São Paulo: Palas Atena, 2019. Tradução de Humberto Mariotti e Lia Diskin.

MONTERO, Teresa. Água viva: antilivro, gravura ou show encantado. In: LISPECTOR, Clarice. **Água viva.** Rio de Janeiro: Rocco, 2019. p. 177-195. Edição com manuscritos e ensaios inéditos.

MUTARELLI, Lourenço. **A caixa de areia** ou eu era dois no meu quintal. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2023.

NOVA CRUZ, Denise Viuniski; MOSTAFA, Solange Puntel. Informação-afeto: real sem ser atual, ideal sem ser abstrata. **PerCursos**, Florianópolis, v. 15, n. 29, p. 39–56, 2014.

- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009. 2ª ed. Tradução de Mônica Costa Netto.
- RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009. 1ª ed. Tradução de Mônica Costa Netto.
- ROCA, Paco. **A casa**. São Paulo: Devir, 2021. Tradução de: Janayna Bruscagin Pin.
- ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. 2ª ed. Tradução de José Thomaz Brum.
- ROUX, Sabine; COURBIÈRES, Caroline. Documentary Borders: reality or illusion. **Proceedings From The Document Academy**, [S.L.], v. 1, n. 1, p. 1-14, 17 nov. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.35492/docam/1/1/11>. Acesso em: 10 abr. 2024.
- SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2ª ed. 6. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora; Piseagrama, 2023.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos. Modos e significações**. Brasília: INCTI/UnB, 2015.
- SATRAPI, Marjane. **Bordados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Tradução de Paula Werneck.
- SAVERINO, Alexandrino E.. As duas versões de Água viva. In: LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019. p. 141-147. Edição com manuscritos e ensaios inéditos.
- SPINOZA, Baruch. **Ética**. 2ª ed. 10. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. Tradução de Tomaz Tadeu.
- VEGA, Félix. **Juan Buscamares**. São Paulo: Conrad Editora, 2023. Tradução de Claudio Martini.
- WIESNER, J. B. **Vannevar Bush**: a biographical memoir by Jerome B. Wiesner. Washington D. C.: National Academy of Sciences, 1979.