

**Anais do 6º Interprogramas de Mestrado
da Faculdade Cásper Líbero
(São Paulo, SP, 5 e 6 de novembro de 2010)
ISSN: 2176-4476**

Texto original como enviado pelo/a autor/a

**SUBJETIVIDADE CONTEMPORÂNEA E NOVAS TECNOLOGIAS
Transformações no corpo que dança**

Daniele Pires de Castro ¹

Resumo

A crescente inserção das tecnologias digitais na arte torna cada vez mais íntimas as relações entre o orgânico e o cibernético. A dança, linguagem cuja principal matéria sempre foi o corpo em movimento, é particularmente afetada por essa nova configuração. O corpo, na dança contemporânea, passa por transformações que advêm tanto do uso efetivo das tecnologias digitais em cena, como da emergência de um novo imaginário, que modifica o estatuto do sujeito. Este estudo procura desvendar o corpo que dança hoje, considerando, em sua condição de mídia, a presença das novas tecnologias e a emergência contemporânea de um novo tipo de subjetividade.

Palavras-chave: Arte. Corpo. Dança. Novas Tecnologias. Subjetividade.

Introdução

Mais que um produtor de artefatos, o corpo é, ele mesmo, a manifestação dinâmica de uma cultura. Muitas vezes funciona como um suporte, recebendo as inscrições das mais diversas formas de expressão, como tatuagens, enfeites e vestuários. Em outras, é

¹ Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. E-mail da autora: danielepcastro@gmail.com

objeto de representação, como quando motiva a criação de obras de artes ou a investigação científica, estando presente em formas diversas nas pinturas e esculturas, mas também em manuais de anatomia. O corpo é também objeto de teorização, tendo sido condenado pela Igreja e por muito tempo desprezado pela filosofia. No entanto, como a manifestação dinâmica de uma cultura, ele pode ser encarado em sua condição além de suporte e objeto. Nesta proposta de estudo, o que importa não é aquilo que está inscrito no corpo ou aquilo que se fala sobre, mas como ele se apresenta - suas qualidades, seus atributos, sua forma, sua interação com o ambiente e com o sujeito que é o próprio corpo.

Nosso estudo debruça-se sobre o corpomídia, no sentido definido por Helena Katz: a palavra mídia não aparece como sinônimo de veículo de transmissão, mas transmite a ideia de um processo contínuo de constituição do qual participam o corpo, o ambiente e suas interações. Nesse sentido, procura-se valorizar o poder da experiência corporal como parte de um sistema de troca de informações e, portanto, como uma forma do homem estar no mundo, no lugar da prioridade que se dá à linguagem verbal ou à produção de imagens midiáticas.

O corpo, portanto, não está imune à tecnologia e a tecnologia não está imune ao corpo. Grandes modificações ambientais como o surgimento das grandes cidades refletem-se na maneira de estarmos o mundo. Na era da revolução digital, não seria diferente: o homem de hoje não é o mesmo que o de cem anos atrás. No entanto, além das novas formas de sociabilidade e das próteses tecnológicas que tanto modificam a experiência corporal, as transformações em voga atingem outro patamar, que é o papel do corpo na formação da subjetividade contemporânea.

A dança, linguagem artística cuja principal matéria é o corpo em movimento, é particularmente afetada por essa nova configuração, tanto no que diz respeito ao uso efetivo das tecnologias digitais para a criação coreográfica, quanto em como um novo imaginário modifica o estatuto do sujeito na dança. Os estudos do filósofo José Gil, que muito escreveu sobre a dança, mostram que foi Merce Cunningham, ainda na década de 50, quem deu o pontapé inicial para o entendimento sobre o corpo que estava por vir. A ideia de um corpo orgânico como uma totalidade finalizada, muito utilizada nas técnicas modernas de dança, foi questionada pelo coreógrafo. Ele optou por explorar novas possibilidades em um

corpo fragmentado e por gestos que negassem qualquer referente estranho ao próprio movimento. Hoje, o corpo que dança está distante tanto de sua romântica quanto de sua moderna humanidade. A graça do movimento feminino já não é mais a ordem do dia, emerge o híbrido, o grotesco, o violento, o cibernético, as próteses, os fluídos. Assim como, a moderna misteriosa interioridade do artista esfacela-se diante de uma exteriorização que pode ser vista na intensificação das experiências sensíveis, e não psíquicas, do aqui e agora.

1. Interioridade em crise, arte mínima

Cristopher Lasch, em *O Mínimo Eu*, explica através das falas do coreógrafo Merce Cunningham e do escritor Philip Roth porque a arte tem voltado as costas para o expressionismo e para a exaltação da individualidade e se entregado ao mínimo, ao comum. De acordo com Roth, a realidade mostrada nos noticiários é tão grotesca e extravagante que surpreende a criatividade do escritor, constituindo-se uma “espécie de constrangimento à nossa própria e escassa imaginação” (ROTH apud LASCH, 1986:117). A arte, desconcertada diante dos acontecimentos reais, ilustra a dificuldade do homem em encontrar sentido na vida social. A estratégia passa a ser uma atitude autodefensiva, que faz com que ambos, homem e arte, voltem-se para si mesmos.

A arte mínima, não como um estilo, mas como “uma convicção generalizada de que a arte somente pode sobreviver através de uma drástica restrição do seu campo de visão” (LASCH, 1986:118) seria a única adequada a esta época. De maneira geral, as obras parecem não referir-se a nada exterior a elas próprias, como propõe Cunningham com sua dança. Para o coreógrafo, “uma vez que nossas vidas... estão tão carregadas de crise que não mais nos damos conta disso, então está claro que a vida continua de qualquer maneira e, além do mais, que cada coisa pode existir e existe separada de toda e qualquer outra” (CUNNINGHAM apud LASCH, 1986:119).

Uma das características desta arte da qual falamos é, portanto, a ausência completa de um eu soberano. No romance *Love and Napalm: Export U.S.A.* (título da edição americana de *The Atrocity Exhibition*), de J. G. Ballard, Lasch destaca que os nomes do protagonista variam entre os capítulos, na tentativa de enfatizar a ausência de qualidade que o personalize efetivamente. Nesta obra, “os seres humanos encolheram-se até

a invisibilidade, enquanto as imagens que eles fizeram de si próprios, grotescamente ampliadas em dimensões gigantescas e não mais identificáveis como imagens humanas, ganham vida própria” (LASCH, 1986:124). A sensibilidade minimalista, que caracteriza boa parte das correntes artísticas das décadas de 60 e 70 seja nas artes plásticas, nas cênicas ou na literatura, diminui ao máximo o papel do artista na representação da realidade, despersonaliza a obra, nega a autoexpressividade. Essa necessidade de redução faz oposição à primazia do conteúdo (mais profundo) por trás daquilo que é mostrado, ao contrário, aquilo que se vê, a aparência, a superfície, é o mais importante.

Nas artes cênicas, essa tendência leva a uma nova forma de apresentação do corpo. No teatro, Hans-Thies Lehmann ressalta o advento da estética pós-dramática, que tirará dos elementos teatrais, inclusive do corpo do ator, sua função de significação para fazer emergir seu poder de atração. A superação de um corpo semântico é, para ele, ainda mais evidente na dança. “A dança é radicalmente caracterizada por aquilo que se aplica ao teatro pós-dramático em geral: ela não formula sentido, mas articula energia” (LEHMANN, 2007:339). A dança pós-moderna, como o teatro pós-dramático, conduzirá a uma situação onde “a realidade própria das tensões corporais, livre de sentido, toma o lugar da tensão dramática” (LEHMANN, 2007:339). Enquanto a dança moderna procurava a expressão da unidade de um eu dotado de uma interioridade em ebulição, a dança pós-moderna se volta à mecânica do movimento, ao gesto que pode ser intenso em sua capacidade de atração visual ou sinestésica e que, no entanto, é destituído de significado.

Essas transformações não são exclusivas da arte, obviamente elas refletem aquilo que acontece em um contexto social mais amplo. A tese mais importante para sustentar essa perspectiva a respeito da arte das últimas décadas remete à ideia de declínio da interioridade. Para Benilton Bezerra, a crise das metanarrativas tradicionais abre espaço para o crescimento da ciência como narrativa dominante nas construções identitárias contemporâneas. As chamadas bioidentidades são formadas a partir de um entendimento científico que se tem sobre o organismo individual e não a partir de crenças e valores supra-individuais. As explicações biológicas baseadas sobretudo nos estudos da neurociência e da genética sobre comportamento e problemas psicológicos provocam um deslocamento da crença em um eu dotado de uma interioridade misteriosa e desafiadora para um corpo que

pode ser esquadrihado pela pesquisa científica e moldado através das mais modernas invenções tecnológicas. Para Paula Sibilia, é notório que a interioridade, traço característico da subjetividade moderna ocidental, vem perdendo sua importância como elemento definidor daquilo que cada um é. Este declínio provoca um deslocamento do eixo em torno do qual o sujeito constrói a si mesmo: da alma subterrânea e invisível para o corpo e sua imagem visível.

2. Vida decodificada, arte cibernética

A proliferação de aparatos tecnológicos que permitem a comunicação em rede dá nova força à cultura das aparências, pois disponibiliza um rol de possibilidades de exibição e experimentação do mundo. Isto quer dizer que não se alargam apenas as oportunidades de ser visto, mas também as de se ver. Muitas vezes o formato da interação permitida pelo aparato confunde performer e espectador, podendo ambos cumprir os dois papéis, simultâneo ou alternadamente. Se, cotidianamente, ainda é o órgão da visão o mais estimulado pelas novas mídias, as invenções tecnológicas prometem abrir o campo das experiências sensíveis. Os sensores de movimento, por exemplo, já são uma realidade, principalmente no mundo dos *games*. Fala-se, tanto no lazer quanto na arte, em ampliar os sentidos através das próteses, seja quando se trata essa tendência como uma tecnologização do corpo ou uma humanização da tecnologia.

De acordo com Frank Popper, a arte cibernética tem início na década de 60, mas é na década de 80, com a entrada do computador no cotidiano, que ela toma impulso. Um dos pontos chave dessa nova estética é a relação entre tecnologia e vida social que traz ao campo das artes a possibilidade de questionar os limites da criação, da apreciação e da interação entre artistas e público. Para o autor, “a intensa participação do público, procurada pelos artistas há muito tempo, e cujos limites pareciam atingidos no fim dos anos 70, tomou um novo impulso graças às possibilidades abertas pelo computador” (POPPER in PARENTE, 1993:205). Assim surge uma arte muito mais preocupada com o processo do que com a obra acabada e o artista se torna um operador, um catalisador da experiência que será vivida pelos participantes.

Para Fernanda Bruno, destacam-se técnicas de intervenção intracorporais e intercorporais. Nas primeiras, o corpo do artista torna-se um ambiente de ingresso de aparatos tecnológicos, como microchips e microcâmeras, que acabam por transfigurar a condição humana suscitando o diálogo entre o orgânico e inorgânico, natural e artificial, interioridade e exterioridade. Esse tipo de introdução não é um privilégio da arte, pois, afinal, as tecnologias biomédicas dispõem de dispositivos capazes de chegar às menores estruturas do interior corporal, tornando-as visíveis, bem como, a biologia molecular tem mostrado que é possível manipular as informações genéticas e conseqüentemente o corpo. Já as técnicas intercorporais buscam novas formas de conexão e expressão que ultrapassam as visualidades por experiências que proponham a imersão de todo o corpo e que, ainda, ampliem os sentidos do homem. Para a autora, este também não é um privilégio da arte, já que as tecnologias digitais oferecem novos espaços que redimensionam a experiência, provocando modulações nas capacidades físicas, sensoriais e cognitivas.

A aproximação entre tecnologia digital e corpo sugere a metáfora da vida como informação. O código genético, de maneira similar à combinação dos números binários de um programa de computador, é entendido como a cadeia de dados que determinam todos os aspectos da vida, desde a forma física até os comportamentos. Através da decifração deste código, o homem tornar-se-ia capaz de manipular seus próprios atributos com o fim de melhorar o desempenho de seu corpo ou de sua mente, consertar erros ou implantar qualidades. Este é o sonho. A realidade é que, apesar de as pesquisas sobre decodificação genética e sua manipulação ainda estarem longe dos objetivos mais desejados, a metáfora da vida como informação está presente no cotidiano contemporâneo. Os esforços para ampliação de capacidades, melhoria de desempenho, transformação dos corpos e dos comportamentos têm se voltado para a ideia de manipulação de um “código-fonte” que se encontra em uma interioridade que não é mais psicológica, mas biotecnológica.

3. Corpos que dançam

Vimos até agora os dois alicerces teóricos que fundamentam nossa pesquisa. Nossa hipótese é que o declínio da interioridade e a aproximação entre orgânico e cibernético alteram a percepção que o homem tem de si mesmo. A dança aparece como rico campo para um estudo que se valha desta temática, afinal, nela interagem dois pontos

chave: a questão da expressão de um Eu, que sempre foi própria da arte, mas, como vimos, começa a entrar em declínio; e a evidência do corpo como a presença desta expressão, elemento que é particularmente afetado pelas novas tecnologias contemporâneas.

A partir de agora, vamos explorar características encontradas na dança contemporânea que evidenciam os deslocamentos sobre sujeito, corpo e subjetividade indicados no texto. Não queremos dizer que tudo que se cria hoje na dança pode ser identificado com algum desses elementos, há diversas formas de se fazer arte. Entretanto, é notório que essas características são cada vez mais detectáveis.

3.1 O corpo superado

Em 1996, o artista nascido em Chipre, mas residente na Austrália, Sterlac, conectou seu corpo a um computador através de sensores e dançou estimulado por impulsos enviados pela Web. A performance foi filmada e remetida para seu site, que podia ser acessado por pessoas em todo o mundo. O performer australiano afirma, na página inicial de seu site, que “O corpo humano é obsoleto”. Para ele, o corpo humano é “biologicamente inadequado”, por isso sua dependência em relação a próteses tecnológicas que permitem a adequação ao ambiente e às necessidades de força, velocidade e capacidade de retenção de informações das quais precisa. Paula Sibilia diz que estamos diante da tirania do *upgrade*, na qual a antiga configuração biológica do homem torna-se “obsoleta” e o artifício aparece como o remédio para superar todas as insuficiências do orgânico. Se, por um lado, esse imaginário do *upgrade* pode ser visto no uso efetivo das próteses tecnológicas, como faz Sterlac, por outro, a ideia de um corpo superado pode aparecer de diversas formas na arte.

O grupo Cena 11, por exemplo, é conhecido por seu trabalho com sistemas de interação entre corpo e modificação do ambiente que utilizam a tecnologia para produzir, como eles mesmos dizem, estados de inevitabilidade. Isto quer dizer, procura-se que o corpo atinja um estado impossível de ser evitado e não que haja simulação ou mímica. A companhia também utiliza aparatos mecânicos. No espetáculo *Violência* (2000), as peças artificiais e extensões, tais como, pernas e braços metálicos, concorrem para deixar os

bailarinos “mais altos, mais fortes, mais hábeis como se fossem superpoderes”². Entretanto, mesmo nas situações em que não há próteses mecânicas ou digitais, o trabalho do Grupo Cena 11 caracteriza-se por apresentar um corpo tendente a superar seus limites físicos. Um dos principais recursos utilizados pelo grupo são as quedas, que impressionam pelo impacto e tornaram-se uma marca da companhia.

Verificamos nas coreografias do Grupo Cena 11, o imaginário de um corpo transformado pela tecnologia e que almeja ultrapassar os limites de sua própria constituição e sentidos. O corpo apresentado é forte e potente e se conecta ao ambiente de formas múltiplas e inesperadas e desta maneira envolve também o corpo do espectador. Em Pequenas Frestas de Ficção sobre a Realidade Insistente – PFdFSRi (2006), um programa de detecção de padrão treinado para reconhecer rostos promove a interação entre bailarinos, plateia e software. O que se espera do espectador não é que ele admire um espetáculo visual estético, sua imersão emocionada em uma dramaturgia psicologizante (que não existe), ou a fruição distante e racional de uma temática desenvolvida no palco, mas o envolvimento de caráter sinestésico que pressupõe a disponibilização corporal. Da mesma maneira, o que está posto na cena não é o gênio do artista criador ou uma peça de caráter essencialmente visual, mas a energia do corpo que não pode ser traduzida em palavras, apenas experimentada.

3.2 O corpo ordinário

Para Jurandir Freire Costa, a sociedade contemporânea sofre de uma uniformidade compulsiva, que se caracteriza pela necessidade de ser igual a todo mundo para não se fazer notar. Em uma época de superexposição, a dificuldade está em ocultar aquilo que se quer manter em sigilo, neste caso, o melhor é misturar-se. Paula Sibilia interpreta o ordinário de outra forma. Para ela, as possibilidades abertas pela popularização das mídias digitais e a rede de computadores tornaram as “pessoas comuns” produtores de conteúdos, tirando-as do lugar de espectadores passivos. Estaríamos diante de um resgate do pequeno, do

² Disponível em: <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Grupo+Cena+11+Cia.+de+Dan%C3%A7a>. Acesso em: 12 ago. 2010.

ordinário, do cotidiano, que pode ser encarado tanto como um surto de megalomania ou uma humilde e modesta reivindicação de todos nós e qualquer um.

Falamos, neste artigo, sobre a autoabnegação do artista e o declínio da dramaturgia moderna como dimensões importantes de uma arte mínima. O corpo ordinário seria aquele que manifesta essas duas características de forma mais visível na dança. Ele estaria vinculado à ausência de personagens e a não-expressividade do artista, seja o coreógrafo ou intérprete-criador. Na prática, quer dizer que os papéis desempenhados pelos bailarinos em uma peça de dança são despersonalizados. Normalmente, o espetáculo se constrói a partir de estímulos físicos e não emotivos ou psicológicos. Assim, os lugares podem ser facilmente trocados e as singularidades são abolidas (os figurinos, os cabelos, os repertórios de movimentos são parecidos, inclusive evita-se a distinção entre os sexos).

A Focus Cia. de Dança, costuma trazer este corpo para a cena. O espetáculo Ímpar (2010) trata de singularidade, mas não traz o tema através de uma perspectiva que privilegia a singularidade de cada sujeito, mas sim de cada momento, ou seja, antes de ressaltar o homem, resalta a experiência. Alex Neoral, o coreógrafo da companhia, diz: “A palavra ímpar sempre me fascinou quando carrega o sentido único e singular. E esse momento se torna único quando pensamos que há uma grande importância de cada um desses instantes...”. Mais à frente, no texto, ele continua: “... busquei não me prender a um tema específico que me limitasse a apenas tratar dele. E sim parti de estímulos de movimentos, de imagens, de sensações, de indicações...”³. Para a forma de trabalho desta companhia, nem mesmo a inspiração em uma obra literária é capaz de trazer personagens para cena, o que ela evoca são “texturas coreográficas” que nascem a partir das metáforas propostas pelo livro. B-612 – O essencial é invisível aos olhos (2008) baseia-se em O Pequeno Príncipe, de Saint-Exupéry, para trazer à cena sua “visão de mundo”⁴. Na maior parte do tempo, os bailarinos não incorporam os personagens da história, mas seus

³ Texto retirado do folder do espetáculo “Ímpar”, da Focus Cia. de Dança, apresentado no Espaço SESC em 2010.

⁴ Expressões retiradas do folder do espetáculo “B-612 – O essencial é invisível aos olhos”, apresentado no Espaço SESC em 2008.

movimentos criam imagens que fazem referência aos espaços e situações apresentadas na obra do escritor.

3.3 O corpo encarnado

Do outro lado da obsolescência do corpo e de seu upgrade, está, para usar as palavras de Paula Sibilia, a teimosia da organicidade. A carne aparece insistente como o único lugar onde é possível existir o sofrimento. A autora ressalta que mesmo Descartes admitia que “o genuíno ser humano” era resultado da integração de mente e corpo, não podendo prescindir deste último, e que, em suas últimas décadas de vida, passou a pesquisar os sentimentos, as emoções e as paixões, manifestações humanas que lhe causavam tanta curiosidade quanto as sensações psicofísicas da fome, da dor e do amor sensual. Assim, ao mesmo tempo em que a superação das limitações do corpo é um tema recorrente na arte contemporânea, a carne, com sua capacidade inalienável de sentir, é constantemente invocada.

Neste eixo de pesquisa, destaca-se o bailarino e coreógrafo João Paulo Gross e seus dois trabalhos: OPNI – Objeto Poético Não-Identificado (2006) e Tudo Continua Sempre (2008). Tudo Continua Sempre tem como ponto de partida a obra do artista Farnese de Andrade e a possibilidade de reflexão sobre a contemporaneidade pelo viés barroco. Ele relança uma questão, já teoricamente bastante debatida, que compreende a pós-modernidade como uma idade neobarroca. Deste período e do artista, o coreógrafo trás para cena os elementos religiosos e a solidão, mas mais do que isso, esteticamente, ele propõe a radicalidade do jogo de luzes e sombras, o exagero das formas (presente tanto no cenário quanto nos gestos) e a intensidade sensível do corpo pelo uso de diversos materiais, principalmente a água. Em OPNI, Gross também apresenta este corpo sensivelmente estimulado e recorre à carne propriamente – um dos elementos cênicos é um coração de boi ainda sangrando.

Se o Grupo Cena 11 foca na superação dos limites motores e sensíveis do homem, apresentando, sobretudo, um corpo absolutamente resistente à dor, João Paulo Gross encena o sofrimento da carne e a certeza de sua finitude, trazendo em muitos momentos a referência à morte. Quando o Grupo Cena 11 faz essa referência, ele traz para a cena a

dinâmica do jogo: em PFdFSRi, um programa de detecção de padrão treinado para reconhecer rostos emite um sinal elétrico que aciona o disparo de três armas de paintball em cima do bailarino. Não há distinção entre o real e o *game*, entre o corpo carnal e o virtual, os espaços se misturam, homem e programa interagem. Essas duas formas de apresentar o corpo são distintas, mas, de alguma forma, demonstram a angústia de uma época em que a certeza sobre a condição humana está abalada.

Conclusão

Quando falamos em declínio da interioridade e cultura das aparências, no cotidiano, ou abnegação da auto-expressividade do autor e interesse na arte pela arte e não pelo “conteúdo”, logo nos remetemos ao superficial, que, para muitos é sinônimo de visualidade, ou imagem. Defendemos aqui que esse movimento que faz o artista voltar-se para fora de si mesmo não pressupõe necessariamente a primazia da imagem sobre o próprio homem, como propõe Lasch. Afinal foi o homem que se redimensionou. Ele se reconhece hoje como corpo, tanto nos seus limites que precisam ser superados, quanto nas suas formas que precisam ser moldadas, como quanto na experiência da carne que é tanto mais completa quanto mais seus sentidos forem provocados.

Procuramos evidenciar três formas de apresentação do corpo na dança contemporânea. O corpo superado, o corpo ordinário e o corpo encarnado, de forma diferente, refletem um mesmo imaginário sobre o homem contemporâneo. Acreditamos que, dramaturgicamente, elas mostram um homem que começa a se voltar para o exterior e que por isso, antes de colocar sua mente como lugar primeiro da experiência, ele coloca seu corpo que não é apenas uma imagem, mas um conjunto de sensibilidades. O problema é que este corpo ainda é um objeto de angústia, pois o próprio entendimento do que é um organismo biológico vem sendo questionado pelas possibilidades abertas pela biotecnologia e a existência material do homem é posta em xeque pela virtualização.

Bibliografia

BEZERRA, Benilton. O Ocaso da Interioridade e suas Repercussões Sobre a Clínica. In: PLASTINO, Carlos Alberto (org.). *Transgressões*. Rio: Contracapa, 2002, p. 229-239.

BRUNO, Fernanda. Membranas e Interfaces. In: VILLAÇA, Nízia et al., (orgs.). *Que Corpo É Esse?* Rio de Janeiro, Mauad, 1999, p. 98-111.

COSTA, Jurandir. *O Vestígio e a Aura: Corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

GIL José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

LASCH, Christopher Lasch. *O Mínimo Eu: Sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

POPPER, Frank. As Imagens Artísticas e a Tecnociência (1967-1987). In: PARENTE, André (org.). *Imagem-Máquina: a era das Tecnologias do Virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p.201-213.

SANTAELLA, Lucia. *Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SIBILIA, Paula. *O Homem Pós-Orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2002.

_____. *O Show do Eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.