



# FÁBRICA DE ACELERAÇÃO: CONTOS DE FÁBRICA NA OBRA DE CAO FEI E YUK HUI

Savi<sup>1</sup>, Alemar Rena<sup>2</sup> e Larissa Brandão<sup>3</sup>

RESUMO: este artigo busca tecer reflexões a respeito das obras *Whose Utopia*, *Rumba II: Nomad* e *RMB City*, da artista chinesa Cao Fei 曹斐 através de uma ótica do aceleracionismo e da cosmotécnica, tecendo relações entre China 中华人民共和国 e Ocidente, especificamente as relações geradas por e entre os espaços urbanos, fabris e digitais e sua indissociação do tempo, ambos anexados pelo tecnocapital em estado de aceleração desenfreada.

PALAVRAS-CHAVE: Cao Fei; Yuk Hui; aceleracionismo; China; tecnocapital.

ABSTRACT: this article seeks to analyze the works *Whose Utopia*, *Rumba II:*

*Nomad* and *RMB City*, by Chinese artist Cao Fei 曹斐 through the lens of accelerationism and cosmotechinics, weaving relationships between China 中华人民共和国 and the West, specifically the relationships generated through and between urban, factory and digital spaces and their indissociation from time, both annexed by technocapital in a state of unbridled acceleration.

KEYWORDS: Cao Fei; Yuk Hui; accelerationism; China; technocapital

---

<sup>1</sup> Graduanda em Som, Imagem e Movimento com Habilitação em Audiovisual pela Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), interessada nas intercessões entre arte, filosofia e tecnologia.

<sup>2</sup> Alemar S. A. Rena é professor adjunto da UFSB (Universidade Federal do Sul da Bahia) nos cursos de Jornalismo e Som, Imagem e Movimento, e docente permanente do programa de pós-graduação em Artes na mesma instituição.

<sup>3</sup> Graduanda em Som, Imagem e Movimento pela Universidade Federal do Sul da Bahia, investiga as artes gráficas, principalmente no tocante à fotografia e ilustração, além de navegar pelo campo das ciências sociais.

**WHOSE UTOPIA: SONHOS E ALIENAÇÃO**

*I ascend the North Mountain, alas!*

*I behold the imperial capital, alas!*

*How elevated are the palaces, alas!*

*How laboring are the people, alas!*

*And there is no end to it, alas!*

— *The Poem of Five Alases*

*Long live factory girls! Long live factory girls!*

— *PRD Anti-Heroes*

*2005, China.*

*2006, Delta do Rio das Pérolas 珠江三角洲, sul da China 中华人民共和国.*

Ouve-se a umidade confinada por metais tubulares, água corrente, o cantar dos pássaros, o cintilar da solda, um transe que ressoa pelos ouvidos, enquanto a tela preta dá lugar a um texto em branco, apresentando “WHOSE UTOPIA”, um trabalho de Cao Fei 曹斐, um vídeo feito em colaboração com empregados da Osram China Lighting Ltd., Foshnan, Guangdong, China, parte da série “What are they doing here?” da Siemens Arts Program 2006. A primeira parte desta obra é: “IMAGINATION OF PRODUCT”, então começemos a imaginar... E para isso usaremos poeticamente conceitos elaborados por Deleuze e Guattari, tendo em vista que “há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 11) e “uma máquina se define

como um sistema de cortes”; acerca da produção maquínica e de suas relações, observamos não só cortes, mas fluxos. “A máquina só produz um corte de fluxo se estiver conectada a outra máquina que se supõe produzir o fluxo. Sem dúvida, esta outra máquina, por sua vez, é na realidade corte, mas ela só o é em relação a uma terceira máquina que produz idealmente, ou seja, relativamente, um fluxo contínuo infinito. (...). Toda máquina é máquina de máquina (...) e depois, e depois, e depois...” (idem, p. 54-55); máquinas, tão somente (?) máquinas, máquinas de mover, para baixo, solta, sobe, abre, de pegar, então pega, junta, para baixo, solta, sobe... tão somente (?) máquinas a trabalhar, uma quantidade enorme de acoplagens que trabalham exaustivamente na repetição, seguindo seu fluxo, queima, solda, derrete, injeta, o espaço-tempo é ditado pelas máquinas que giram, produzem, acendem, lâmpadas e mais lâmpadas. (cf. Imagem 1)

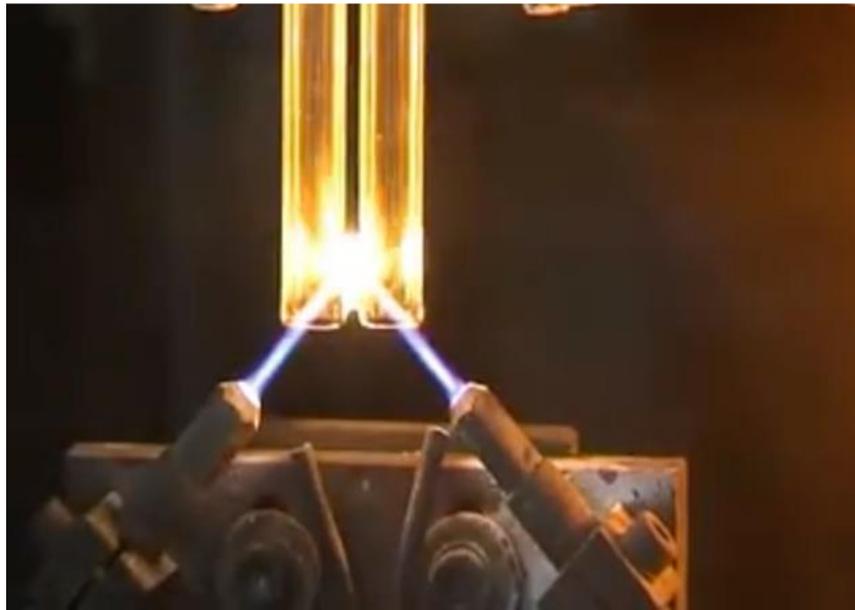


Imagem 1: Cao Fei. WHOSE UTOPIA, 2006

A automação segue e até agora nenhum humano foi captado pelos aparatos de som-imagem-movimento. Seguimos vendo o que pela ótica iluminista seria a dominação da natureza pela racionalidade, na produção justamente de lâmpadas! Essas, ocidentalmente atreladas ao conceito de ideias, estão sendo produzidas em escala padronizada e levam o nome de uma empresa alemã, a Osram, que até aquele momento era parte da Siemens. Lâmpadas feitas na China, no que chamaremos de “iluminismo made in china”, pois esse projeto filosófico tecnopolítico não chegou ao fim, como atesta o filósofo chinês da tecnologia Yuk Hui 許煜 em seu artigo “What Begins After the End of the Enlightenment” – originalmente publicado no e-flux Journal n. 96 em 2019 – que ao descrever as políticas aceleracionistas de Deng Xiaoping 鄧小平 afirma: “Essa aceleração tecnológica não se caracteriza como ruptura, mas como continuação do Iluminismo” (HUI, 2021, p. 84). O que o filósofo nos propõe então é “transcender os limites da pura racionalidade”, de forma utópica talvez?<sup>4</sup> Mas que não se confunda “racionalidade com um tipo de raciocínio rigoroso e estanque”, erro recorrente, assim talvez consigamos de fato encerrar com a modernidade sem apagar as luzes.

Posto que vamos embarcar em um pensamento para além do fim do Iluminismo, Hui nos propõe a intentar múltiplas cosmotécnicas<sup>5</sup>, pois essa nova agenda daria asas a uma nova imaginação tecnológica que possibilite “novas formas de vida social, política e estética e novas relações com não humanos, a Terra e o cosmos” (HUI, 2021, p. 95). Portanto, para Hui, ao abrimos mão de uma unificação da técnica e acelerarmos (mudando a direção do movimento) estaremos abrindo novos referenciais e orientações no que diz respeito ao tempo e ao desenvolvimento tecnológico, criando novas possibilidades de futuros que nos afastem do apocalipse. Contudo “para que isso seja possível, precisamos refletir sobre como nos reapropriar da tecnologia moderna por meio da reflexão sistemática e da abordagem da questão das epistemologias e das epistemes à luz” da tecnodiversidade (HUI, 2021, p. 88).

De acordo com os ricos arquivos extraídos da ata da reunião de criação de uma nova associação distinta e independente da associação thereolinguística, para sermos mais específicas, o de número 324 (fundo da associação ciências cosmo-fônicas e paralinguísticas)

---

<sup>4</sup> Adentraremos melhor em como podemos pensar Cao Fei e utopia mais à frente.

<sup>5</sup> “Cosmotécnica é a unificação do cosmos e da moral por meio das atividades técnicas, sejam elas da criação de produtos ou de obras de arte” (HUI, 2021, p. 39).

uma grande vitória para a associação e também para a tecnodiversidade, ao nosso ver, foi o reconhecimento que a bela cartografia sedosa de memórias em permanente evolução, chamada teia de aranha, tecnologia pioneira de conservação dos acontecimentos, integrou a lista do Patrimônio Mundial da Unesco, pois antes mesmo de ser armadilha, arquitetura ou território, é memória material e externalizada de comportamentos, de técnicas e de estilo.

Não podíamos ter deixado de citar aqui também, ainda se tratando de nossas companheiras aracnídeas, que acoplamentos aracno-humanos estão presentes em práticas divinatórias dos Mambila (povos que ocupam a Nigéria e a República dos Camarões) de acordo com o que o antropólogo David Zeitlyn tece em seu livro "Mambila Divination", onde podemos enxergar um exemplo de cosmotécnica mambila.

Nos apropriamos aqui das "fabulações especulativas e especulações realistas" extraídas do livro "autobiografia de um polvo" da Vinciane Despret, para apresentar exemplos pouco ortodoxos de tecnodiversidade e cosmotécnica, pois acreditamos que através de "devaneios enteitados" podemos abrir nossa percepção a novos modos de pensar a tecnologia, e assim, a partir de novos mundos fabulares poderemos nos aproximar de outras cosmovisões vigentes em nosso atual tempo-espaço ou não (ainda).

Outro exemplo que tangencia o pensamento cosmotécnico é o de "inovação autóctone" 自主创新 um dos pilares apresentados pelo Plano Estratégico Nacional de Médio e Longo Prazo para o Desenvolvimento da Ciência e Tecnologia 2006-2020 (do inglês MLP<sup>6</sup>), coincidentemente no mesmo ano de lançamento da obra audiovisual que está sendo analisada. De acordo com o MLP, a inovação autóctone “busca aprimorar a originalidade da inovação, a inovação integrada e a re-inovação baseada na assimilação e absorção da tecnologia importada

---

<sup>6</sup> O MLP é um extenso plano de desenvolvimento, que inclui dezesseis "megaprojetos financiados pelo Estado, focados na política industrial chinesa, buscando desenvolver uma indústria competitiva através da inovação científica e tecnológica gerando grandes impactos econômicos e sociais. o programa encontra -se traduzido para o inglês pela International Telecommunication Union (ITU). Disponível em <[https://www.itu.int/en/ITUDE/Cybersecurity/Documents/National\\_Strategies\\_Repository/China\\_2006.pdf](https://www.itu.int/en/ITUDE/Cybersecurity/Documents/National_Strategies_Repository/China_2006.pdf)>. Acesso em 20 de set. de 2023.

Vale também salientar que o plano foi renovado em 2021, quando entrou em sua “fase de aceleração da modernização socialista” do qual se estenderá até 2035. Disponível em <[https://www.gov.cn/xinwen/2021-03/13/content\\_5592681.htm](https://www.gov.cn/xinwen/2021-03/13/content_5592681.htm)>. Acesso em 20 de set. de 2023.

com a finalidade de aperfeiçoar a capacidade de inovação chinesa” (tradução nossa) assim podemos notar o que seria uma medida econômica governamental que se aproxima da proposta de Hui, quando o mesmo escreve que devemos "propor uma nova agenda e uma nova imaginação tecnológicas que possibilitem novas formas de vida social, política e estética e novas relações com não humanos, a Terra e o cosmos" (HUI, 2021, p. 61). Essas "novas relações com não humanos, a Terra e o cosmos" pode ser vista a título de exemplo no projeto piloto para o desenvolvimento rural-urbano de Xiong'an 雄安新区<sup>7</sup>.

Um último exemplo a ser brevemente citado será o do cultivo dos cogumelos Matsutake 松茸, que de acordo com a extensa pesquisa realizada por Anna Tsing e organizada no livro "O cogumelo no fim do mundo: Sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo" a antropóloga atesta que "Os cientistas de países exportadores de matsutake estão ocupados inventando suas próprias ciências para estudar o matsutake. Essa não é a ciência universal que fomos ensinados a imaginar. Observar o desenvolvimento desigual dessas pesquisas nos mostra a ciência operando enquanto tradução pós-colonial" (TSING, 2022, p. 317). Tsing nos dá exemplos tecnodiversos de como o Japão, os Estados Unidos e a China lidam com o fungo, cada qual com sua cosmotécnica e nos mostra que "Nesse processo, ocorre uma fragmentação entre práticas de pesquisa e a produção de conhecimento, formando manchas isoladas." (TSING, 2022, p. 318) Além da tecnodiversidade entre países, a pesquisadora nos apresenta que dentro do vasto território chinês habitam diferentes cosmotécnicas, como "Nas florestas de matsutake do nordeste da China, (onde) os cientistas japoneses mantêm fortes colaborações com seus colegas chineses. Mas em Iunã 云南, os especialistas em conservação e desenvolvimento dos Estados Unidos chegaram em massa e a ciência do matsutake foi atraída para essa esfera de influência." (TSING, 2022, p. 318).

---

<sup>7</sup>O projeto piloto se encontra disponível em mandarim no site do governo chinês <<http://www.xiongan.gov.cn/>>. Acesso em 20 de set de 2023. Está também disponível pelo site da Chapman Taylor, a responsável pelo design do projeto: <<https://www.chapmantaylor.com/zh/news/chapman-taylorcreates-concept-design-for-xiongan-intercity-station-in-chinas-hebei-province>>. Acesso em 20 de set de 2023. Na busca de um melhor debate sobre o assunto, sugerimos a leitura do artigo "Superar o aceleracionismo por uma ecocivilização" dos Marcelo Reis Maia e Caio Augusto Gonçalves Silva. Disponível em <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/indisciplinar/issue/view/1815/361>>. Acesso em 20 de set. de 2023.

Voltemos ao expediente... Enquanto o Ocidente colonial pensa em lâmpada como ideia, países do Oriente, como a China, veem as lanternas milenarmente como símbolo daquilo que ilumina o futuro, ambos os significados simbólicos me parecem muito ricos para o curta, e se estamos nos permitindo “imaginar o produto” , para além das estruturas ocidentais, imaginemos também a “utopia de quem” está sendo produzida, para além do olhar colonial. Como se fossem poucas das questões, trazemos mais uma, tirada diretamente do título da série do Siemens Arts Program 2006, “o que eles estão fazendo aqui?”. Aqui colocamos em relevo uma das infinitas linhas de pensamento que podem surgir dessa pergunta, e ela é relativa ao fluxo migratório dos proletários chineses, pois a fábrica está localizada na província de Guangdong, região do Delta do Rio Das Pérolas, um das primeiras áreas da China comunista a abrir-se ao comércio exterior, no início da década de 1980. A região recebeu e ainda recebe um fluxo migratório intenso de proletários (entre os maiores da China). Fato curioso é que em 1978, justamente na província de Guangdong 广东省, nascia Cao Fei, que acompanhou o crescimento acelerado dessa região – que faz parte da aglomeração urbana mais populosa do mundo – junto com o próprio.

Enquanto essas questões surgem, a produção não cessa, fumaça, fogo, metal fundido, fluido, pressão, calor, máquinas se acoplando e desacoplando perfeitamente, fluxos e cortes, num som-imagem-movimento transcendental, enquanto que aos quatro minutos e vinte segundos de vídeo, vemos mãos humanas, um delas acoplada a outra máquina de pegar, uma pinça acoplada a uma mão, outra mão que faz o trabalho de separação, como em campos de arroz, um olhar humano, entre tantos rostos, mãos, peças que se assemelham a filamentos delicados, dedos acoplados a anéis, muitos corpos que podem ser lidos como de mulheres, eles são majoritários até então, numa separação constante, cortes, limpeza do chão fabril, pinça, movimento, corte, produção, pés pressionam alavancas, como num piano, num pedal de carro ou de um tear, o olhar é atento, mas também não deixa de vagar pelos cantos, para depois voltar ao foco, é tudo muito iluminado, hermético e enclausurado em cabines, rotaciona e adiciona, a máquina de observar não para de inspecionar a qualidade do que está em produção, uma máquina inspecionando a outra, se retroalimentando, uma tenta não permitir que o espaço-tempo falhe, a outra tenta não permitir que as falhas que se acumularam durante o processo passem adiante, tudo parece muito bem planejado, há uma estrutura que age sobre aquelas máquinas, corpos, olhares, há uma sintonia, uma cibernética, entre números, gráficos, mãos, órgãos, tudo está em movimento, em fluxo, sons cintilantes que geram um transe

industrial incessante, testa, acende, próximo, dobra, monta, embala, transporta, anota, comunica, calcula, papéis vem e vão, mouses se movimentam, clicks, pranchetas, empilhadeiras, EPIs trajam os corpos, um estoque é carregado por trabalhos que envolvem acoplagens a máquinas de transportes de materiais pesados, que são ocupados por aquilo que pode ser lido como corpos masculinos, a percepção da dimensão da produção só aumenta diante do tamanho que os corpos humanos ocupam, as lâmpadas acesas atestam sua funcionalidade, até que novamente uma tela preta toma conta, a música muda, ouvimos a melodia de um piano, e o texto em branco surge, “Part II FACTORY FAIRYTALE”.

Um barulho de digitação, daqueles que remetem a uma máquina registradora, ou datilográfica, surge para compor a melodia, um corpo, desta vez, sem EPIs, mas com um vestido branco, caminha, no longo corredor do estoque, a imagem-movimento é cortada então para o que se assemelha a uma bailarina angelical, com asas, auréola, meia calça, sapatilhas e um vestido de tule, todos brancos, bailando entre as máquinas, novamente a imagem é cortada, agora um corpo, todo trajado de preto, performa passos de dança no meio do corredor da fábrica, com máquinas e sinalizações diversas, no chão, em placas suspensas, esses corpos não parecem se importar com todos os avisos, diretos e indiretos, que esse espaço-tempo que ocupam lhes dão, naquele momento, eles estão livres, assim como a câmera, que agora faz movimentos mais soltos, diferentes da primeira parte do vídeo. Enquanto os vemos expressar sua liberdade, outros tantos corpos, a maioria deles, seguem as funções das quais foram designados, resignados, um som de guitarra vai compondo com a trilha aos poucos, assim como outros corpos são vistos dançando, entrando em contato com outros espaço-tempos, até que vemos o anjo “voltar ao trabalho” (cf. Imagem 2), ainda a caráter, porém ao lado de suas companheiras vestidas com roupas cotidianas, nos remetendo ao que pode parecer uma efêmera abstração durante um dia massivo de trabalho, porém o fato de o anjo permanecer com suas vestes nos faz questionar, o retorno nunca é para o mesmo lugar no tempo, aquele corpo passou por uma metamorfose, no sentido grego da palavra μεταμόρφωσις (metamórphosis, “transformação”).



Imagem 2: Cao Fei. WHOSE UTOPIA, 2006

O que nos parece aqui é que o trabalho da Cao Fei atua construindo esse espaço-tempo entre a alienação e o sonho, um entre-lugar que gera microutopias, para empregar o termo de Nicolas Bourriaud, mas o que seria essa construção de fato? Bom, segundo o próprio: “as utopias sociais e a esperança revolucionária deram lugar a microutopias cotidianas e a estratégias miméticas” (BOURRIAUD, 2009, p. 43), portanto Cao Fei, ao realizar *Whose Utopia*, está possibilitando “espaços-tempo relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos,

momentos de convívio construído” (BOURRIAUD, 2009, p. 62). Para utilizar a declaração da própria Cao Fei, “What this project does is release the workers from a standardised notion of productivity. What we are doing is production, but a type of production that connects back to the personal. I am like a social worker. They don’t regard me as an artist.” (Cao Fei and Strom 2007, acessado em 17 de fevereiro de 2015).

Voltemos à obra... Uma pessoa tocando uma guitarra vermelha metálica aparece em cena, ao seu redor, a produção não cessa, mãos daquele corpo de vestido branco, que ocupava o imenso estoque, faz gestos diferentes, e não automatizados como a maioria das mãos que vimos até agora, remetendo a uma ave. As expressões artísticas dos trabalhadores, mesmo que em minoria, perante a quantidade de agenciamentos maquínicos tão somente preocupados com o tecnocapital, continuam, um dançarino com o logotipo “OSRAM” vermelho em sua juponeta preta liberta seu corpo para se expressar, no meio de tantos outros trabalhadores — que assim como ele, migraram para o Delta do Rio das Pérolas para trabalhar no sistema 9968 —, rotaciona, rotaciona, figurino, uniforme, sonho, alienação, o corpo agenciado pela dança e pelos sentimentos que são deixados fluir a partir dela, apesar de estar dentro da fábrica, em seu horário de trabalho, habita também outro espaço-tempo, da utopia, 996<sup>8</sup> agora é só mais um amontoado de números. Corta. Agora esse corpo está em seu lugar de descanso, dentro de um das centenas de dormitórios da Osram e é ali, deitada em um espaço não muito grande, que mais uma vez se põe a sonhar a trabalhadora, a construtora dessa utopia sinofuturista que está a encantar a classe intelectual de todo o mundo. A tela escurece... You cry and say “Fairytale is a lie”. Assim se encerra a segunda parte do curta.

A parte três é apresentada, “MY FUTURE IS NOT A DREAM”. A música que toca ao fundo é de composição dos próprios trabalhadores, a banda se chama 我的未来不是梦<sup>9</sup> (My Future is not a Dream) – e cantam:

---

<sup>8</sup> Jornadas de trabalho das 9h às 21h, 6 dias por semana, ou seja, 72 horas por semana. Essas jornadas são muito comuns na República Popular da China. Em Março de 2019 houve um grande protesto “anti-996” nas redes (através do GitHub). Em 2021 o 996 foi considerado ilegal pelo Supremo Tribunal Popular da China. A legislação atual do país garante jornadas de 44 horas semanais e é permitido um acréscimo de 38 horas mensais através de horas extras.

<sup>9</sup> Título de uma canção popular chinesa do final dos anos 1980 escrita por Zhang Yu Sheng 张雨生, produzida no contexto da reforma e abertura 改革开放 de Deng Xiaoping 邓小平 e um hit do karaokê chinês atual.

*“real dusk would not arrive  
but the flood of summer light had begin to ebb the air had grown mellow  
the shad-ows were long upon  
the smooth and dense turf7  
part of your life had waned and waned  
but to whom do you beautifully belong?  
part of your life had waned and waned  
but to whom do you beautifully belong?”*



Imagem 3: Cao Fei. My Future is not a Dream, Whose Utopia Series, 2006

Enquanto a música toca ao fundo, planos, que remetem aos de documentário clássico, com os trabalhadores olhando para a câmera, vão passando um a um, até que os sete proletários que formam o conjunto aparecem, reunidos, cada um com uma camiseta branca com os respectivos ideogramas 我的未来不是梦 em preto (cf. Imagem 3), juntos então formando o nome da banda, da canção popular e do terceiro e último capítulo do curta: MY FUTURE IS NOT A DREAM. E os créditos se iniciam.

Em suma, o pensamento de Yuk Hui sobre o projeto aceleracionista chinês, em conjunto com a vídeo-arte analisada, nos revela que a aceleração (no sentido em que está "Oriente-ada") pode vista como uma forma de fazer o universalismo iluminista avançar ainda mais, criando

novos processos de desterritorialização (HUI, 2021, p. 82). Entendemos deste modo que para Hui a China em certa medida abraçou o projeto iluminista moderno sacrificando sua tradição cosmotécnica milenar e que, para conseguirmos nos livrar da convergência tecnológica rumo ao apocalipse, novos modos de Fábrica de aceleração: contos de fábrica pensar e produzir tecnologia baseados em diferentes cosmovisões precisarão emergir, junto de uma Neo-China futurista.

**RUMBA II: NOMAD — RUÍNAS DO OFÍCIO**



Imagem 4: Cao Fei. Rumba II: Nomad, 2015

Em *Rumba II*, obra de Cao Fei de 2015, logo de saída observamos uma câmera/olho que penetra o corredor entre prédios em ruínas, com o pôr-do-sol ao fundo. A ruína e o horizonte em baixo sol parecem dar o tom do que está por vir, um território que decaí, desmorona, se desfaz. As ruínas, por ora, não abrem espaço para o novo, são apenas isso, ruínas. O subtítulo da obra, “Nomad”, é misterioso. O que é nômade? A câmera que se desloca entre escombros, as ruínas em si, ou se trata de uma metáfora para algo maior, talvez algo que faça referência ao crescimento econômico vertiginoso da China, sua forma errática e com um plano piloto menos preciso do que gostaria de fazer crer os famosos planejamentos de longo prazo do partido comunista? Ao longo do vídeo, obtemos uma outra perspectiva sobre esse nomadismo. Ele aparenta evocar os gigantescos deslocamentos populacionais pelos quais passa uma China em desenvolvimento, e que muito nos lembra dos deslocamentos de camponeses da área rural para as cidades industriais entre 1800 e 1900 na Europa moderna. De fundo, na trilha da vídeo-arte, composta por Dickson Dee, ouvimos um piano lento, melancólico, que se arrasta. Uma quase sinfonia mínima do fim do mundo. Junto do piano, compondo uma segunda camada, ouve-se uma espécie de sintetizador monotônico que confere uma ambiência de assombramento e suspense. Um cão vira-lata vasculha a cena por alimento, contudo sem nada encontrar. O cenário se assemelha a uma zona de guerra. Em uma parede dentro de um aposento observa-se imagens de bebês de uma família que outrora ocupara o espaço doméstico. O bebê, que nos remete à vida e ao nascimento, e a ruína, símbolo do fim, somam mais uma camada de tensão ao filme. Pouco adiante, um amontoado de lixo queimando solta uma fumaça escura, espessa e talvez tóxica, que invade as ruínas dando ao quadro um tom cinza escuro. O mistério alimentado pelos sintetizadores em forma de coral dramático compõe uma densidade junto à fumaça negra. Aqui e acolá o olho da câmera captura corpos solitários, nunca mais de um ao mesmo tempo, que trafegam a pé por entre as ruínas. O sentimento de solidão e desamparo fica evidente. O ápice da intensidade e dramaticidade das vozes do coral sintetizado parece se aproximar com a entrada em cena, ao fundo dos escombros, de duas torres de escritórios gigantes de uma espécie de arquitetura neoliberal de estilo internacional em amplas fachadas de vidro cerrado. Estarão elas à espera da remoção das ruínas para aquele território se apropriar? Aos 3 minutos e meio, uma dupla quase cômica, quase trágica, de robôs domésticos varredores de chão são apresentados na cena enquanto andam, nomadicamente, entre os escombros. A escala dos escombros monumentais e a dos micro-robôs de chão, que inutilmente navegam o espaço a fim de recolher os restos do que um dia foi uma pequena

comunidade, revelam uma tensão desconcertante. É como se Cao Fei sobrepuhasse o peso de um ideário monumental de desenvolvimento industrial acelerado, técnico e sem vida, às ruínas do que um dia ali viveu. Os robôs se aproximam de uma imagem em papel xerox sujo no chão contendo o que parece ser um documento de identidade semi-corroído pela poeira da demolição, com uma fotografia 3X4, e tentam engoli-lo, sem sucesso. O mesmo movimento se repete mais adiante, com outro documento contendo imagem 3X4 anônima. A esse ponto da obra de Cao Fei, a tristeza do piano inicial já cedeu espaço a uma batida eletrônica techno poderosa e pesada que compõe, com a ineficiência dos robôs domésticos, a paisagem geral cômica e desproporcional. De repente, o quadro enfoca tratores guindastes gigantes cujos braços mecânicos agora parecem alcançar a escala das construções que se desabam ao chão. A imagem não deixa de lembrar a de um monstro fora de controle, uma espécie de Utron da terra do sol, cujos braços e pernas nervosamente giram para lá e para cá, deixando em cacos tudo o que se encontra em seu caminho. A força da música techno se esvai, bem como a do dramático coral monotônico, e a câmera enfoca, entre as ruínas, singelos galhos de vida e planta que resistem. Uma espécie de rosa no asfalto drummondiana, aquela que Drummond nos lembra, em *A Rosa do Povo*, que sempre pode resistir ou nascer entre o concreto nos tempo mais duros: “Sua cor não se percebe./ Suas pétalas não se abrem./ Seu nome não está nos livros./ É feia. Mas é realmente uma flor” (ANDRADE, 2012, p. 13- 14). Mas, aqui, não parece haver sinal de resistência, a não ser pelos galhos que restam e que serão removidos pelas pás do trator-Utron. O império da arquitetura de estilo internacional neoliberal e da inteligência robótica cômica dos varredores de casa é total. Os poucos sujeitos solitários que vão e vêm por todo o vídeo são observadores passivos de toda a ação. Um senhor, aparentemente um camponês (ou um agora ex-camponês) tenta se equilibrar em cima de um colchão de casal que boia por sobre escombros, enquanto segura uma bola de criança num espeto e veste um chapéu de palha com rosas fixadas entre as tranças da palha. Enquanto suas pernas mal se sustentam e quase se entregam à queda de joelhos, ele gira em 360 graus, e a paisagem lhe retorna apenas ruína e uma imagem bizarra: os robôs-varredores-industriais-semi-inteligentes agora foram montados por galos, que navegam entre as ruínas, enquanto ao fundo vemos um super-trator-Utron. A princípio ficamos confusos com o que Cao Fei pode estar tentando fazer. De onde vêm esses galos imponentes, os tratores em forma de carne viva? Um colega me lembra que na China os galos (Guan) representam o “ofício”, o office, ou, ainda, é uma imagem do Estado. O cenário se completa. As torres de vidro neoliberais-internacionais aguardam para penetrar o território, enquanto o Estado,

montado em robôs-domésticos-industriais-semiinteligentes tocam a destruição e a remoção do que restará daquela população possivelmente milenar. A música techno agora assume o ritmo repetitivo de uma marcha militar, enquanto os galos-semi-inteligentes fiscalizam o território e sua transformação. Fiscais ou talvez policiais vestidos de preto com seus capacetes de obra ocupam o quadro, enquanto o camponês frágil observa a tudo passivo de dentro de um ônibus enferrujado, sentado em um banco improvisado baixo, quase ajoelhado. Mas pela primeira vez na arte a passividade é interrompida. O camponês se levanta e se dirige até o pátio dominado pelos galos, agacha, e os olha no olho (cf. Imagem 4). Uma criança com seu velotrol avista os galos e, em espanto e choro, se afasta por entre as ruínas. O camponês encontra um saxofone entre os tijolos e dele retira sons em notas desafinadas, desesperadas, altas, guturais. A sequência termina com a perda de força da música techno e dos corais sintetizados de fundo, e com uma imagem impactante: todos os galos montados em seus varredores eletrônicos industriais, girando, em linha horizontal no quadro, em perfeita sincronia (cf. Imagem 5).



Imagem 5: Cao Fei. Chickens on robots, Rumba II: Nomad, 2015

O desafino desesperado do saxofone do camponês se choca com a perfeição da cena de dança robótica dos galos. A sequência termina, para nossa surpresa, com a queda, por falência orgânica, de um dos galos, que desaba ao chão. O piano melancólico retorna, e a câmera captura, no centro do quadro, um pequeno buquê de flores entre o concreto. Drummond e a Rosa no asfalto. Tela preta, fim.

Enquanto descrevo Rumba II não posso deixar de me lembrar de “Baal”, relato marcante de Dostoiévski sobre sua viagem a Londres em meados do séc. XIX, no auge da Revolução Industrial. Eis a passagem: “Passei em Londres apenas oito dias (...). Tudo é tão imenso e nítido, em sua peculiaridade. E esta pode induzir-nos em erro. Toda nitidez, toda contradição, se acomoda ao lado da sua antítese e com ela avança teimosa, de braço dado, contradizendo-se mutuamente mas sem se excluir, é claro. Tudo isso, parece, defende-se ferrenhamente e vive a seu modo, e, como se vê, elas não se estorvam uma à outra. E, no entanto, ali se processa a mesma luta tenaz, surda, já antiga, a luta de morte do princípio pessoal, comum a todo o Ocidente, com a necessidade de acomodar-se de algum modo ao menos, formar-se de algum modo uma comunidade e instalar-se num formigueiro comum; transformar-se nem que seja num formigueiro, mas organizar-se sem que uns devorem os outros (...) Esta cidade que se afana dia e noite, imensurável como o mar, com o uivar e ranger de máquinas, estas linhas férreas erguidas por cima das casas (e brevemente serão estendidas também por debaixo delas), esta ousadia de iniciativa, esta aparente desordem, que em essência é a ordem burguesa no mais alto grau (...), este ar impregnado de carvão de pedra, estas magníficas praças e parques, estes terríveis recantos da cidade como White Chapel, com sua população semi-nua, selvagem e faminta. A City com seus milhões e o comércio mundial, o Palácio de Cristal, a Exposição Internacional. (...) Se vocês vissem como é altivo o espírito poderoso que criou essa decoração colossal, e como esse espírito poderoso se convenceu orgulhosamente do seu triunfo, haveriam de estremecer com a sua sobrançeria, obstinação e cegueira, e estremeceriam também por aqueles sobre quem paira e reina esse espírito altivo. Com semelhante dimensão colossal, com orgulho titânico do espírito reinante, com o caráter acabado e triunfal das suas criações, imobiliza-se não raro a própria alma faminta, conforma-se, submete-se, procura salvação no fim e na devassidão e passa a acreditar que tudo deve ser assim mesmo. O fato esmaga, a massa lenhifica-se, adquire um comportamento de chinês” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 114-117). Embora o termo “chinês” empregado por Dostoiévski nesse relato não deixe de nos revelar a sinofobia Europeia oitocentista, é sem dúvida curioso o contexto em que é utilizado (aquele da apatia e resignação do londrino

perante a máquina modernizadora-industrial-capitalista), que, no nosso caso, muito se assemelha ao processo pelo qual passa a China de fins do séc. XX e início do séc. XXI.

Será que, como nos ensina Marx, a história verdadeiramente ocorre como tragédia, e depois como farsa? Veremos, nas décadas por vir do séc. XXI, o que a China nos revelará, juntamente de suas alianças ao sul global e pelo Oriente. Nas últimas décadas acompanhamos estupefatos a sua ascensão econômica. Sua mistura de capitalismo com comunismo se mostrou única no planeta, mas um sucesso relativo e de difícil compreensão para o Ocidente. Esse boom econômico extraordinário não veio senão sem um longo período de integração da China à cadeia de produção e trocas econômicas internacionais. Se por um lado a China conseguiu convencer o sistema produtivo e financeiro global a transferir suas empresas e fábricas para sua terra mãe (muitas vezes à custa de geração de desemprego no Ocidente, ajudando a espalhar os espólios do capital planeta afora), por outro ela tem se tornado a principal parceira comercial dos países economicamente e geopoliticamente mais importantes do mundo, substituindo os EUA na primeiras posições desse tipo de ranking. É claro que nada disso seria possível se, a princípio, a China não oferecesse ao mundo mão de obra de base baratíssima e eficiente o suficiente, fazendo com que as fábricas abandonassem trabalhadores mais bem treinados e com melhores contratos e salários em troca de uma mão de obra menos especializada mas mais disciplinada e de baixo custo, disposta a levar o jogo da disputa capitalística e da exploração do trabalho às últimas consequências. Por ora, a China vem vencendo os países ricos do Ocidente jogando o jogo que eles lhe impuseram como condição para retornar ao centro do mundo contemporâneo: a mais valia e a busca do lucro a quase qualquer custo. A grande pergunta que fazemos hoje, contudo, é quais saídas a China buscará para sair dessa que, aparentemente, parece ser uma armadilha inescapável de mais uma industrialização tardia no planeta: o perigo, como sabiamente nos lembrava Nietzsche, de se olhar prolongadamente para o abismo, por que ele lhe olha de volta. Como não se tornar o Ocidente quando se joga com ele uma disputa pesada sob, em boa medida, suas regras? Como poderá a China fazer frente ao Ocidente no seu jogo favorito, sem contudo se tornar Ocidente e a um só tempo importar suas chagas?

PROCESSOS DESTRUTIVOS E CONSTRUTIVOS DO MUNDO MEDIADO PELAS TECNOLOGIAS DIGITAIS

*Nesta corrente virtual, nós dançamos e sentimos o luto.*

— *China Tracy*



Imagem 6: Cao Fei. China Tracy and her baby in RMB City, 2009

RMB City, projeto de Cao Fei cujo a idealização, realização e lançamento ocorrem de 2007 a 2011, se constitui a partir da construção de uma cidade-estado virtual desenvolvida na Second Life, uma plataforma online de software lançada em 2003. Repleta de ícones contraditórios, a RMB City foi um universo criado a fim de explorar o limiar entre o virtual/digital e o real/material, e assim como muitos de

seus trabalhos, investigar o uso e impacto das novas tecnologias no mundo pós-moderno, conforme as apropria artisticamente numa espécie de estudo antropológico e sociológico. A partir desse projeto, Cao Fei realiza algumas obras derivadas: há vários vídeos da artista produzidos a fim de documentar o espaço do Second Life e a RMB City, como "i.Mirror" (2007), a performance e vídeo "RMB City Opera" (2009), "Live in RMB City" (2009) e "Qi of RMB City" (2009), além da instalação de arte "Apocalypse tomorrow: Surf in RMB City" (2011).

A leitura das iniciais “RMB” soam como “renmibi”人民币, o nome dado à moeda oficial da República Popular da China. Em "i.Mirror" (2007), seu avatar no Second Life, apelidado de China Tracy (cf. Imagem 6), explica que o nome da cidade virtual se dá porque aquela é uma cidade construída com a economia. Com isso, a construção da RMB City surge a partir da justaposição e exploração, em primeiro lugar, das contradições chinesas: uma colagem surrealista de elementos de cidades chinesas bastante distintas, numa representação dramática do processo de urbanização e modernização ocorridos e que ainda ecoam na China. (cf. Imagem 7)



Imagem 7: Cao Fei. RMB City, 2009

Em segundo lugar, a RMB City se apresenta como um registro de fusão e confusão simbólica advindas da globalização, embaralhando Ocidente e Oriente, apresentando figuras como Mao Tse Tung 毛澤東 e Karl Marx, Buda e ícones de diferentes religiões, num acoplamento de elementos interculturais. A própria plataforma do Second Life já é naturalmente responsável por essa segunda junção enquanto espaço de rede globalizado. Sobre a construção de sua metrópole, Cao Fei comenta em entrevistas sobre a percepção de dicotomias entre ocidente e oriente ao logo do próprio processo de criação da RMB City, uma vez que os arquitetos ocidentais por trás da criação do Second Life muitas

vezes tendiam a dar formas estéticas que revelavam uma visão específica cultural, pouco correspondente com o imaginado pela própria artista, como, por exemplo, ao adicionarem a textura de apartamentos do Ocidente nos prédios chineses, ou quando não eram capazes de compreender o propósito de certos símbolos chineses escolhidos para serem incorporados ao projeto. O cruzamento de visões ontológicas diferentemente configuradas pelas divergências dos territórios demonstram serem questões suficientemente influentes, ao ponto de serem capazes de mudar a interpretação de uma mesma instrução e interferir na forma de se construir mundos. Mas Cao Fei também está interessada nas semelhanças. Nos aspectos da vida contemporânea que atravessam fronteiras: a nostalgia, a incompletude e a melancolia.

Cao Fei se estabelece como uma artista que explora espaços fabricados, tangíveis e imaginários, entre a utopia e a distopia, característicos da realidade da sociedade contemporânea; espaços de contradição, limiares entre as virtualidades e fisicalidades dos nossos mundos e necessariamente complexos; espaços que revelam o impacto de nossas ficções sobre o mundo material e do mundo material sobre nossas ficções. (cf. Imagem 8 e 9)



Imagem 8: Cao Fei. But Sometimes I Confuse, RMB City Opera Series, 2009



Imagem 9: Cao Fei. Do You Believe The Avatar? RMB City Opera Series, 2009

Frente ao ritmo algorítmico do mundo pós-moderno, à ansiedade e desejo de escape que ele provoca, o ambiente virtual surge como ambiente quasionírico, onde os impulsos libidinais podem se manifestar: parece ser finalmente possível ser flâneur, caminhar livre e anônimo. Entretanto, apesar de sua natureza utópica, da forma que ambientes como RMB City possibilitam o correr livre da imaginação e a realização de desejos, como é possível ver nos registros e contos audiovisuais da cidade-estado produzidos por Cao Fei, o espaço virtual não é capaz de fornecer completamente o desaparecimento do sentimento persistente de angústia; sente-se e sabe-se que esse mundo nunca poderia estar de fato dissociado do mundo material. Esse espaço é simultaneamente poético, onírico e melancólico: revela também as limitações dos sonhos no cruzamento com o real.

Como demonstra Cao Fei em “i.Mirror”, ainda nesse espaço prometeico é possível, por exemplo, sentir as forças vigilantes externas, pois China Tracy, seu avatar, aos 16:40 minutos do vídeo (12:19 no horário no Second Life), diz “I don't know where I am.”, ao que é então respondida pelo outro avatar com quem conversava, Hug Yue, “We all in the Panopticon...”. Ainda que remetendo à vigilância de uma sociedade disciplinar, um conceito desenvolvido por Foucault, que operará através de instituições coercitivas, confinamento e sistemas técnicos paternalistas para o disciplinamento, a sensação de vigilância presente e sentida na Internet mais se assemelha à de uma sociedade de controle, conceito trabalhado por Deleuze, que se articula através de formas virtuais de controle, inteligíveis e tão instantâneas que parecem onipresentes e invisíveis. Bem como o também filósofo pós-estruturalista Baudrillard atesta, “We lived once in a world where the realm of the imaginary was governed by the mirror, by dividing one into two, by the theatre, by otherness and alienation. Today that realm is the realm of the screen, of interfaces and duplication, of contiguity and networks. All our machines are screens, and the interactivity of humans has been replaced by the interactivity of screens” (BAUDRILLARD, 1993, p. 54). Dito isso, fica cada vez mais difícil delimitar as influências de controle que o sistema produz sobre nós, sendo numa primeira ou ainda numa segunda vida, pois a vida dentro da tela e a vida fora dela não são, como eram anteriormente, separadas umas das outras, de modo que somos impossibilitadas de qualquer escape, pois estamos aprisionados em uma infinidade de simulações.

Conforme escreve Mark Fisher “Deveria ser especialmente claro para nós, num mundo capitalista globalmente teleconectado, que essas forças não estão totalmente disponíveis para a nossa apreensão sensorial. Uma força como o capital não existe em nenhum sentido substancial, mas é capaz de produzir praticamente qualquer tipo de efeito.[...] O capital é, em todos os níveis, uma entidade estranha: criado do nada, o capital exerce, no entanto, mais influência do que qualquer entidade presumivelmente substancial.” (FISHER, 2017, p. 64, 11, tradução nossa)

A melancolia provocada pela impossibilidade de escapar às forças que restringem e moldam o desejo humano, os fluxos imaginários e libidinais, se espalha como experiência coletiva. Assim, é possível dizer que a sensação da presença do estranho<sup>10</sup> e de suas perturbações que se propagam nos espaços virtuais não poderia vir senão da percepção repentina do ruído constante que chia ao fundo da canção do progresso e ordem cibernética, o ranger, a manifestação sonora do desgaste da maquinaria de controle libidinal do capital, conforme esses espaços são “fantasy realms that are highly self - contradictory (...) and laden with irony and suspicion”, conforme a própria Cao Fei descreve no blog de sua cidade virtual<sup>11</sup>. A partir desse controle invisível e limitante dos desejos, se finca a sensação generalizada de esterilidade criativa, de assistir o processo de morte sem fim de qualquer possibilidade imaginativa e política real, a aceitação do mundo moderno como somente espaço de ruínas de possibilidades que não se concretizaram, onde já não poderia surgir nada novo (FISHER, 2020). A partir daqui, se faz interessante trazer o ensaio “On a possible passing from the digital to the symbolic” de 2017, escrito pelo filósofo Yuk Hui<sup>12</sup>, onde se discorre a respeito da nostalgia do homem moderno alinhada ao desenvolvimento tecnológico e as anamneses históricas forjadas a partir disso.

*“Gradually, we appreciate this windless, rainless, day-less, night-less world.  
It is like gliding rapidly over the surface of still water towards an endless shore.  
We glide rapidly past the vestiges of history.  
Thus, throughout the folds of history,  
or perhaps within future vestiges:*

---

<sup>10</sup> O estranho, segundo Fisher, é aquilo que não pertence, uma perturbação; mas pelo fato de existir, coloca em xeque a nossa concepção de mundo. O estranho então passa a ser a negação de nossas antigas categorias de pensamento, nosso sistema de crenças, que usávamos para dar algum sentido ao mundo. Portanto ele emite um sinal que invalida e nos mostra quão limitado é nosso entendimento, revelando uma camada não antes percebida da realidade.

<sup>11</sup> No ano de 2007 a artista Cao Fei desenvolve um blog para arquivar processos criativos, resultados, pensamentos, curiosidades, entre outras pertinências da multifacetada e extensa obra RMB City, onde nele se encontra o manifesto citado. Disponível em <<https://rmbcity.com/about/city-manifesto/>>. Acesso em 17 de set. 2023.

<sup>12</sup>Artigo disponível em:<[https://archiv.hkw.de/de/tigers\\_publication/on\\_a\\_possible\\_passing\\_from\\_the\\_digital\\_to\\_the\\_symbolic\\_yuk\\_hui/on\\_a\\_possible\\_passing\\_from\\_the\\_digital\\_to\\_the\\_symbolic\\_yuk\\_hui.php](https://archiv.hkw.de/de/tigers_publication/on_a_possible_passing_from_the_digital_to_the_symbolic_yuk_hui/on_a_possible_passing_from_the_digital_to_the_symbolic_yuk_hui.php)>. Acesso em 17 de set. 2023.

## FÁBRICA DE ACELERAÇÃO

*From the Forbidden City to the New Factory,  
from Old Village to CCTV,  
those “vestiges” are just the ambivalence  
of an untamed, fabricated, sleep talk.  
Ultimately, we are all destined to sink into darkness.  
For this destined disappearance,  
we reappear time and again,  
and meticulously dress up space and form.”*  
— RMB City Opera (2009)

O cruzamento de distintos espaços-tempo, passado, presente e futuro, e a realocação de objetos surgidos em determinado espaço-tempo para outro são uma possibilidade massivamente aumentada pelas tecnologias digitais. Essas mesmas tecnologias permitem o surgimento de um espaço onde é possível reviver símbolos antigos, recriá-los, ao mesmo tempo em que é um espaço de produção (ou, pelo menos, manutenção) de uma melancolia nostálgica advinda de suas perdas. O passado permanece no presente enquanto espectro. Desse modo, a Internet e o mundo digital se estabelecem como o limiar entre o mortal e o imortal. Como o filósofo chinês expõe em seu ensaio, a criação de museus de memória coletiva se dá em resposta à nostalgia que, paradoxalmente, é causada pelo mesmo processo de construção desse museu, um processo destrutivo. Nós construímos nosso museu de memória coletiva a partir de processos de destruição simbólica. Dispomos de uma superabundância de símbolos de outros espaços-tempo ao mesmo tempo que somos incapazes de alcançar seus já desconhecidos significados, assim, numa tentativa de preencher a lacuna que foi o tempo passado e reconstruí-lo, (re)acoplamos os vestígios desse tempo outro. Essa transposição do simbólico ao digital pode ser caracterizada como “a process that constantly tries to preserve the traces of nature and the cosmos that are constantly escaping.” (HUI, 2017). Mas assim como a mimesis de fato é impossível, o que se obtém não poderia nunca ser o original. A nostalgia do

homem contemporâneo produz a construção de um museu do que uma vez foi, embora ele nunca conheceu. O mito sobre o mito, a antimemória, a hiperrealidade.

Para desenvolver sobre os processos simbólicos, Hui relembra a origem etimológica das palavras "diabólico" e "simbólico" para apelidar esses processos de destruição e reconstrução simbólica. A palavra *symbolos* (do grego: símbolo), significa junção, encontro, com *sym* vindo de “juntos” e o verbo *ballô* sendo associado a “deslocar”. Há uma relação entre a palavra grega *símbolos* com a também grega *diabolos*, vinda de *dia-ballô*, associada a “dividir”, “desunir”. Portanto, um une, enquanto o outro separa. Hui argumenta que os processos de destruição simbólica, processos desterritorializantes, não poderiam ocorrer sem a existência simultânea dos processos construtivos, de geração de novos acoplamentos simbólicos. Dessa forma, esse processo dialético faria parte da própria natureza dos símbolos, ainda que ele tenha sido intensificado pela aceleração do tecnocapital, de modo que a velocidade dos processos diabólicos turve e sume os resultados dos processos simbólicos.

Cao Fei também explora de forma obsessiva esse contexto de construção e destruição, tratando da internet enquanto museu de uma memória inventada, conforme a realidade é em si mesma intangível: o que existe da RMB City são apenas rastros, filmagens do que supostamente foi, um conto. A forma com que experienciamos sua obra hoje reflete isso. Acessamos seus vestígios e a reinterpretamos conforme são disponibilizadas (e também interpeladas) pelo museu da internet e memória coletiva. Em "Live in RMB City", é perguntado como é viver ali aos outros avatares e o que hoje temos acesso daquele universo existe apenas através do museu que dispomos e fabricamos; só podemos conhecer a RMB City através da experiência de um recorte, mediada, atravessada por um outro tempo, com a RMB City já sendo um lugar do passado, que não nos pertence. Também é possível visualizar questões semelhantes em outras obras da Cao Fei: a fábrica de *Whose Utopia* já não existe mais, já não há mais trabalhador nenhum; *Rumba II* é o registro de um lugar em processo de demolição e reconstrução. Mas para Cao Fei, assim como para Yuk Hui, esse processo não consiste apenas de destruição, e sim de um ciclo eterno de vida e morte. Quando perguntada

em entrevista dada ao museu estadunidense de arte The Nelson-Atkins em 2011 dentro da RMB sobre o fim da RMB City,<sup>13</sup> (cf. Imagem 10) Cao Fei substitui a nostalgia pela curiosidade do futuro e afirma que talvez a partir do fim, se possa surgir algo novo, que não pode ser imaginado anteriormente.



**Imagem 10: Cao Fei. RMB City: A Second Life City Planning No.10, 2007**

Enquanto o processo desterritorializante da destruição simbólica advindo do operar do tecnocapital se manifesta intensiva e tragicamente na modernidade, é preciso lembrar que, conforme Hui defende, a sua realização não poderia se dar sem a ocorrência simultânea do processo oposto. Os fenômenos de divisão e unificação são interdependentes. Dessa forma, é natural dos terrenos de forças diabólicas uma alta fertilidade, sendo preciso os cortes de fluxos, assim como à certa medida os destroços, para que nasçam novos acoplamentos, num processo

---

<sup>13</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=TRivPJZPrRo>>. Acesso em 18 set. de 2023.

natural de constante devir cósmico, como admitem os ensinamentos do taoísmo 道教, quais Yuk Hui utiliza para explicar novas possíveis ontologias e epistemologias das cosmotécnicas. Por consequência, a esterilidade seria na verdade um mito que somente é capaz de se materializar conforme se acredita nele. O Ocidente e seus movimentos têm se verificado “incapazes de responder às consequências da desordenada polifonia surgida do processo de descolonização” (HARAWAY, 2009, p. 50) e inepto a entender a dialética enquanto processos naturais não sintetizáveis de um mundo que não se permite ser reduzido, tendo optado em resposta por abraçar a nostalgia de um suposto estado ideal, ainda que, com os processos de dissolução da modernidade, “A luta teórica e prática contra a unidade-por-meio-da-dominação ou contra a unidade-por-meio-da-incorporação implode, ironicamente, os apelos em favor de um estado orgânico ou natural.” (HARAWAY, 2009, p. 51),

Ao se admitir uma natureza cósmica de eternas forças dialéticas que não se sintetizam, apenas se transformam, se admite também que o ideal ocidental de unificação/universalização dos discursos e, por fim, do mundo, jamais será possível, visto que não há um todo original para o qual retornar. De maneira que seremos responsáveis pelo que concebemos a partir daqui. Assim como afirma Yuk Hui, talvez somente através da coexistência de uma variedade de cosmovisões, especialmente sobre a técnica, ou como escreve Haraway, através da coexistência de verdades que se contradizem e mesmo assim não se anulam, é que se pode pensar um caminho alternativo. Se nossas epistemologias e ontologias parecem nos ter falhado, que construamos novas conscientemente, não mais com o desejo humanista de universalização, mas o oposto: entendendo que não será possível reduzir o mundo em uma só síntese; ou que a síntese dele, habitaria na verdade, justamente nesse produto polifônico e irônico, onde discursos-vetores diferentemente orientados coabitam o espaço e não se anulam.

Para além disso, a construção de um caminho alternativo só poderá se realizar com a reapropriação do desejo, com o exercício de sonhar outros sonhos que não o do capital, navegar por utopias em busca de novas construções futuristas. Retomando Mark Fisher, talvez seja elementar explorar a essência plástica dos desejos e redirecioná-los, para então se fazer concreta a possibilidade de reconstrução e retomada das forças imaginativas: “Se o desejo não é uma essência biológica fixa, então não há um desejo natural pelo capitalismo. O desejo é uma construção.

(...) e a luta contra o neoliberalismo exigirá que construamos um modelo de desejo alternativo que possa competir com esse que é impulsionado pelos técnicos libidinais do capital”. (MARK FISHER, 2020, p. 142-152)

Com o fim da possibilidade de retorno e com a perda da inocência do discurso ocidental, como Donna Haraway escreve, tudo agora só poderá ser construído ativamente, do zero. Talvez aqui possa se dizer que “não há alternativa”: exceto construí-la. A questão, portanto, passa a ser: o que queremos de fato construir? Num cenário de grande sensação de esterilidade de novas possibilidades advindas de um realismo capitalista, a Neo-China emerge como a possível força desestabilizadora desse realismo. Sua forma de lidar com as contradições também se faz interessante. E nos permite refletir, como nós podemos, finalmente, aprender a lidar com nossas próprias contradições. E na busca pela resposta, o que poderá surgir de novo?

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond. A rosa do povo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena. London: Verso, 1993.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DESPRET, Vinciane. Autobiografia de um polvo e outras narrativas de antecipação. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

DOSTOIÉVSKY, Fiodor. O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão. São Paulo: Ed. 34, 2000.

FEI, Cao. I.Mirror by China Tracy, Guangdong, 2007

FEI, Cao. RMB CITY Opera, Itália, 2009.

FEI, Cao. *Rumba II: Nomad*. Beijing, 2015.

FEI, Cao. *Whose Utopia*. Guangdong, 2006.

FISHER, Mark. *Realismo Capitalista: é Mais Fácil Imaginar o fim do Mundo do que o fim do Capitalismo?.* São Paulo: Autonomia Literária, 2020

FISHER, Mark. *The Weird and the Eerie*. Londres: Repeater Books, 2017.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna.; KUNZRU, Hari.; TADEU, Tomaz (orgs). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 33-118.

HUI, Yuk. *On a Possible Passing from the Digital to the Symbolic*. 2 or 3 Tigers, Berlin, abr./jul. 2017. Disponível em: [https://archiv.hkw.de/de/tigers\\_publication/index.php](https://archiv.hkw.de/de/tigers_publication/index.php). Acesso em 17 de set. 2023.

HUI, Yuk. *Tecnodiversidade*. São Paulo: Ubu, 2021.

TSING, Anna Lowenhaupt. *O cogumelo no fim do mundo: Sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. São Paulo: N-1 edições, 2022.