

As ambiguidades da resistência
Indivíduo, corpo e poder nas instalações urbanas de Spencer Tunick

Fábio Ramalho¹

Resumo

Na obra de Spencer Tunick, o corpo surge como elemento de afirmação das individualidades e interface para a interação social. Neste artigo, pretende-se analisar o resgate deste corpo – imperfeito, nu e exposto no espaço urbano – associado à idéia de um ato de libertação e resistência (entendida em termos foucaultianos como um “interlocutor irreduzível” nas relações de poder), capaz de questionar e transgredir os códigos sociais normativos que regulam a sua exposição. Numa apreciação inicial do tema, no entanto, consideramos que o que em termos individuais representa uma experiência cultural significativa pode estar inserido em uma lógica onde os múltiplos discursos sobre o corpo atendem a mecanismos de poder amplamente difundidos nas sociedades modernas.

Palavras-Chave

Corpo; Indivíduo; Sociabilidades urbanas.

Abstract

In the work of Spencer Tunick, the body appears as an element of assertion of individuality and interface for social interaction. In this article, we seek to analyze the reemergence of this body – imperfect, naked and exposed in urban areas – associated with the idea of an act of liberation and resistance (taken in foucaultian terms as an "irreducible interlocutor" in power relations), capable of questioning and transgressing the social codes that rule their exposure. In an initial assessment of the subject, however, we hold that, what in individual terms may represent a significant cultural experience may be inserted into a logic where the many discourses about the body are related to the mechanisms of power widely spread in modern societies.

Keywords

Body; Individual; Urban sociabilities.

¹ Fábio Ramalho é mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco e especialista em Jornalismo Cultural pela Universidade Católica de Pernambuco. E-mail: fabioallanm@gmail.com.

Os sentidos de liberdade

Uma questão que tem se apresentado como foco de constantes discursos e teorizações não apenas nos âmbitos político e acadêmico, como também no cerne de diversas manifestações artísticas e culturais contemporâneas, seria: qual o lugar e o sentido das resistências, hoje? Ainda parcialmente amparados em reivindicações que evocam valores associados à negação e à confrontação de sentidos hegemônicos socialmente inculcados por segmentos dominantes – e contra os quais se pretenderia, por oposição, afirmar diferenças e construir alternativas – os discursos de resistência não obstante se diversificaram, na medida em que os próprios ideais políticos e emancipatórios com os quais eles dialogavam foram questionados e postos à prova.

As formas e sentidos produzidos no contexto de uma arte estreitamente vinculada às dinâmicas de mercado fazem uso de estratégias de apropriação de comportamentos e posturas dissonantes, contribuindo para uma proliferação de discursos que se pretendem de ruptura. As linguagens das artes plásticas, da moda e da publicidade, dentre outras, dialogam constantemente com tais valores e ressignificam a noção de resistência, atribuindo-lhe não apenas um caráter de negação e oposição, como também estimulando a exploração das particularidades, a reconfiguração de identidades e a ênfase nas idéias e corpos desviantes da norma como modos de exposição das diferenças dentro da lógica mesma de seus enunciados. Paralelamente, a auto-ironia e o cinismo muitas vezes presentes nestas formas de expressão contribuem para atribuir um tom de descrédito às estruturas de pensamento sobre as quais estão fundamentados antigos ideais políticos (SAFATLE, 2004). Diante das intenções de “luta contra o sistema”, esta aparente polifonia parece nos responder demonstrando que o “sistema” abrange tudo, nada lhe escapa, nada lhe é exterior.

O indivíduo, para o qual converge grande parte das imagens, formas e sons que compõem o repertório de símbolos da cultura contemporânea, é não apenas confrontado pelas denúncias de forças opressoras que buscam submetê-lo a lógicas sociais que visam restringir e direcionar suas potencialidades, como também é conformado por novos e diferentes modos de agir, pensar e querer, apresentados sempre como uma diversidade de vivências possíveis e redimensionáveis. Ocorre, assim, o processo de interpelação pelo qual o indivíduo é duplamente convocado a posicionar-se diante do contexto social em que se insere: na defesa ou afirmação de sua identidade e na descoberta e diálogo com as alteridades, com outros sentidos e modos de existir.

O corpo, amplamente exibido e reivindicado como instrumento privilegiado de expressão artística, assume também esta multiplicidade de abordagens e, dentre elas, chama-nos particularmente a atenção o modo como se entrelaçam em determinados discursos as noções de *indivíduo* e *corpo*; mais precisamente, o corpo como expressão de individualidade, como interface social que permite o contato em um ambiente social compartilhado, ou ainda como elemento no qual se materializa a idéia de uma cisão entre indivíduo e sociedade, mas no qual se pode realizar também – ao menos temporariamente – a superação desta dualidade. É no espaço urbano, ambiente privilegiado na instauração destas experiências culturais modernas, que o corpo vivencia mais intensamente as dinâmicas de exibição/ocultação, mas é também aí onde ele se submete mais fortemente às regras do convívio, interdições, economia dos gestos e normas de comportamento que regem o espaço coletivo.

Em torno destas questões é que se articula o trabalho do artista norte-americano Spencer Tunick. Ao longo de sua obra e, em particular, no trabalho conhecido como *Nude adrift*, no qual percorre os sete continentes convidando a população local, em cidades de diferentes países, a realizar grandes instalações de corpos nus em espaços públicos – enquanto, paralelamente, realiza retratos individuais de alguns habitantes destas localidades – Tunick aborda as relações entre indivíduo e corpo, entre corpo e espaço urbano e, também, entre os indivíduos e suas interações mediadas pelos corpos e a partir dos quais se vivenciam experiências coletivas e se interage socialmente.

O eixo que constitui suas obras é formado, então, pelo processo que inicia com a mobilização das pessoas e que culmina com a ocupação do espaço público em um instante do qual a fotografia, longe de constituir o objetivo único do trabalho, é apenas um de seus muitos elementos, um registro final desta instalação que se materializa em um determinado momento e lugar (RUBIO apud TUNICK, 2003, p.12-13).

Tem-se, assim, um sentido construído ao longo do percurso de realização da obra que se fundamenta na noção de um trabalho essencialmente coletivo, de interação, e cujo elemento de maior significação reside no ato de despir-se que, por sua vez, alude à quebra das normas e códigos que regulam a exibição dos corpos publicamente. Quebra associada a ideais de auto-afirmação – reconhecimento e valorização de particularidades, detalhes da anatomia, características pessoais de comportamento e atitude que são expressas neste ato, bem como a manifestação de uma forma peculiar de se relacionar com o entorno – e também de libertação – transgressão às normas sociais de conduta, novos usos do espaço público, despojamento de roupas, acessórios e outros

elementos culturais de identificação e distinção social, ou até mesmo o sentimento (mesmo que momentâneo) de supressão do distanciamento entre corpo e artificialismo da paisagem. Daí, portanto, as muitas referências à pureza do corpo nu, a algo inato “que aflora”, “à essência do ser humano”, enfim, “à sensação de júbilo, alegria e liberdade ao participar de uma verdadeira ação de Tunick” (Idem, p.14-16).

De fato, as circunstâncias singulares em que os acontecimentos da série *Nude adrift* se concretizam, bem como os significados que a nudez assume nos diferentes países, as reações que suscita e sua relação com as particularidades culturais destas localidades demandam uma reflexão atenta sobre as dificuldades e limitações que envolvem a aceitação do corpo nu nestes contextos sociais específicos. Ainda, dada a diversidade de estratégias pelas quais o poder atua nas sociedades contemporâneas e os seus múltiplos focos de incidência, torna-se necessário também questionar: em que medida pode a obra de Spencer Tunick apresentar elementos capazes de subverter os mecanismos de normalização que atuam sobre os corpos dos indivíduos? Como a evocação dos corpos como elemento discursivo nas manifestações artísticas contemporâneas, sua exibição e seu vínculo com a idéia da afirmação e reiteração de individualidades, pode apresentar um caráter de resistência frente às forças normativas que atuam sobre eles? Ou, pelo contrário, como a lógica de auto-afirmação e exposição de si observada na produção destas imagens pode estar relacionada a mecanismos de incitação aos discursos próprios de formas específicas de poder e normalização?

Estruturas de pensamento e mecanismos de poder

Nas relações entre indivíduo e sociedade, as possibilidades de resistência se apresentam muitas vezes reduzidas em face das inúmeras restrições que atuam sobre o primeiro, de modo a configurar um ambiente social em que pouca margem de decisão lhe é permitida. Assim, a vida socialmente condicionada acarreta aos indivíduos uma série de limitações, restringindo-lhes a mobilidade e as oportunidades de escolha. Como conseqüência, tais restrições passam a integrar o conjunto de fatores responsáveis não apenas por uma constante tensão nos modos pelos quais as pessoas vivenciam suas experiências, mas que também vão contribuir, em grande medida, para que estas duas noções - *indivíduo* e *sociedade* - sejam entendidas como isoladas e até mesmo opostas. Como aponta Norbert Elias (1994), no entanto, estes dois conceitos não são imutáveis,

mas, pelo contrário, historicamente constituídos, de modo que seus atuais significados não podem ser entendidos fora do contexto em que estão situados.

Os modos pelos quais se concebe esta relação hoje, por exemplo, não podem ser desvinculados do estágio de desenvolvimento característico da modernidade². Para Elias, o processo de individualização social neste período intensifica os mecanismos de auto-regulação do indivíduo, que são realizados sob a forma de uma tensão advinda das “contradições entre os desejos (...) parcialmente controlados pelo inconsciente e as exigências sociais representadas por seu superego” (Idem, p.52-53). Tal tensão se reflete no corpo por meio de intervalos cada vez mais longos entre o pensar e o agir.

Assim, os modelos de autoconsciência e os paradigmas de racionalidade próprios da modernidade contribuíram para a idéia de uma natureza que constituiria a essência do eu e estaria “localizada” no interior do indivíduo – e, além do mais, coincidiria com os limites do seu corpo – em contraposição a um espaço coletivo exterior e alheio com o qual ele se relacionaria, mas diante do qual sempre seriam impostas limitações capazes de inibir a manifestação espontânea de suas vontades (Idem, p.32-34). Tal concepção, decorrente destas estruturas de pensamento acerca do indivíduo e da sociedade na era moderna, viria favorecer, portanto, o estabelecimento de binarismos tais como interior/exterior, dentro/fora, funções psíquicas/funções sociais, levando a posicionamentos – em doutrinas como o coletivismo e o individualismo – que oscilam entre um e outro ponto de acordo com as questões ideológicas implicadas (Idem, p.74-75).

O que fica claro após uma análise sistemática destas idéias, no entanto, é a impossibilidade de considerar os dois termos isoladamente, uma vez que a sociedade abrange a pluralidade dos indivíduos em suas relações e estes, por sua vez, têm sua singularidade definida justamente em relação aos demais. O que constitui o foco dos conflitos e insatisfações pessoais não seria, então, a imposição de condições artificiais limitadoras a uma pretensa “natureza” individual, mas a existência de disparidades entre os modos de vida estabelecidos por exigências e normas de comportamento próprias da sociedade na qual o indivíduo está inserido e as possibilidades oferecidas por essa mesma estrutura social para que ele as satisfaça. Ocorre, assim, uma discrepância que é intrínseca a este processo de individualização, “um desencontro entre a orientação social do esforço individual e as possibilidades sociais de consumá-lo” (Idem, p.121).

² Ver, a esse respeito, a análise que Elias faz do pensamento de Descartes em sua relação com o desenvolvimento de uma forma específica de autoconsciência própria do homem moderno (em especial pp.82-84).

Tais questões também estão presentes na obra de Michel Foucault, embora marcadas por uma significativa mudança de perspectiva. Segundo o autor (1987, p.117), a “descoberta do corpo como objeto e alvo de poder”, ocorrida ainda durante a idade clássica, instaura a noção de um “corpo objeto de investimentos” cujas forças e potencialidades devem ser submetidas a um controle minucioso no tempo e no espaço, realizado de modo a propiciar um máximo de produtividade. Investe-se, deste modo, na implantação e aperfeiçoamento de disciplinas capazes de sujeitar suas energias, impondo-lhes “uma relação de docilidade-utilidade” (Idem, p.118). Com isto, delineia-se uma concepção de poder fundamentada não em uma *relação negativa* (FOUCAULT, 1988, p.93), mas *positiva* – no sentido de “um poder destinado a produzir forças, a fazê-las crescer e a ordená-las mais do que a barrá-las, dobrá-las ou destruí-las” (Idem, p.148). Assim, o que ele chama de *hipótese repressiva* – a noção de um poder que age apenas por meio de repressões, interdições e/ou ocultamentos, como no caso da sexualidade e de seus supostos “recalques” – é apenas uma das muitas formas possíveis.

Percebe-se assim uma notável diferença entre as concepções de Elias e Foucault acerca dos condicionamentos que atuam sobre os indivíduos e seus corpos: enquanto o primeiro identifica nas tensões entre desejos individuais e exigências sociais a base para a inibição dos impulsos e sujeição dos corpos a um intenso regime de auto-regulação e economia dos movimentos – o que levaria inclusive a uma consequente ênfase nas funções e prazeres do olhar e da audição em detrimento dos movimentos corporais e do uso dos membros (ELIAS, 1994, p.100) –, Foucault ressalta uma “incitação aos discursos”, um “engajamento no corpo”, uma “sensualização do poder” (FOUCAULT, 1988, p.52) que, segundo tal perspectiva, não seria uma força que se impõe de modo unilateral a indivíduos inteiramente passivos mas, pelo contrário, constitui uma rede que se organiza a partir de correlações de “caráter estritamente relacional”, ou seja, nos quais a resistência está presente como elemento intrínseco sob a forma de um “interlocutor irreduzível” (Idem, p.105-107)

E é a partir desta concepção dos focos de poder como múltiplos e transitórios que podemos delinear os elementos capazes de nortear uma análise das potencialidades críticas presentes nos discursos das artes contemporâneas e, mais especificamente, na série de trabalhos de Spencer Tunick, perguntando-nos de que forma esta resistência se faz presente no interior das próprias relações de poder que regulam os corpos e suas dinâmicas sociais de exposição/ocultação, e que efeitos os discursos – verbais ou imagéticos – que desafiam as normas e práticas que buscam “ortopedizar os corpos a

fim de adequá-los aos modos de vida urbanos” (SIBILIA, 2007, p.132) surtem sobre estes mecanismos.

Pudor, curiosidade e erotismo: a exibição dos corpos

Questionada a respeito da recorrente hesitação com que grande parte dos franceses abordados por Spencer Tunick recusava-se a posar para a série de retratos individuais que viriam a integrar a série *Nude adrift*, uma mulher francesa retruca: "*Nudity in art is only a picture. Nudity in public is an aggression*"³. Para além da alusão a determinados valores que estão amplamente vinculados, na cultura ocidental, à nudez e suas conseqüências – perversão, quebra dos pudores, desrespeito a regras de conduta social e de “civilidade” – a idéia presente nesta afirmação nos oferece, sem dúvida, uma chave para abordar a ambiguidade presente nas obras deste artista. Se sua proposta aspira a uma quebra em relação ao conjunto de normas estabelecidas que regem a exposição, a movimentação e o contato dos corpos nos espaços públicos, por outro lado esta noção de ruptura se dá também no interior de uma ação que assume um caráter artístico e, portanto, evoca um campo institucional que legitima a nudez como o objeto de contemplação e recurso estilístico ao qual se refere a entrevistada.

Dito isto, convém enfatizar que a multiplicidade de leituras que os diferentes contextos culturais, sociais e políticos provocam nos diferentes lugares onde se dá a realização das instalações de Tunick, nos impossibilita falar dos significados e potencialidades destas ações indistintamente, sem considerar tais especificidades. A influência dos valores e modos de vida locais, bem como as particularidades históricas que permeiam as relações sociais entre indivíduos – e destes com a cidade – surgem a todo o momento nos sentidos atribuídos à presença destes corpos nus nos cenários urbanos.

Assim, nos países em que persistem vínculos mais estreitos da cultura local com os valores morais das doutrinas religiosas, a rigidez das normas e interdições que incidem sobre os corpos e regulam sua exposição e mobilidade tendem a contrastar mais fortemente com as intenções de desnudamento e aproximação entre corpo e paisagem

³ Esta afirmação, assim como boa parte das informações e depoimentos que serviram como base para a análise das interpretações e sentidos atribuídos a esta série de trabalhos – não apenas pelo próprio artista como também pelos seus modelos/participantes – está presente no documentário *Naked world* (2006), produzido pelo canal de televisão HBO.

instauradas pela proposta do artista. Tal presença da igreja se mostra muito forte, por exemplo, na Irlanda.

Na Rússia, por sua vez, percebe-se a vinculação dos discursos sobre o corpo a aspectos ideológicos do regime socialista que marcou a história recente do país. A constante alusão a um corpo coletivo cuja importância se sobrepunha aos interesses individuais é apontada como causa de um possível apagamento das relações de identificação entre o indivíduo e seu corpo – sentido de pertencimento que, por outro lado, está constantemente associado aos valores do capitalismo – e embora o fim do regime soviético viesse abrir novas possibilidades de auto-afirmação das individualidades, os resquícios deste passado político ainda são apontados como causa de desconforto nas formas como os russos lidam com o próprio corpo.

E se os ideais de mercado no capitalismo sugerem uma aproximação dos indivíduos a novos usos e configurações dos corpos, a cultura das grandes corporações é apontada por um jovem fotografado por Tunick, no Japão, como hostil a um ato de exposição do corpo em público como aquele ao qual ele se propôs. A possível justificativa: a nudez (ainda) é um elemento moralmente condenável na cultura nipônica.

Nas três situações mencionadas, três elementos distintos – uma religião, uma doutrina política, um aspecto da cultura de mercado – condicionando, cada um à sua maneira, os modos pelos quais a nudez é percebida nestas sociedades. Em comum, no entanto, há a presença de um pudor relacionado às dificuldades na aceitação do próprio corpo, na capacidade de lidar com as imperfeições de uma anatomia que foge sempre aos padrões e modelos de beleza e saúde predominantes na cultura ocidental. Em situações como estas, o caráter de ruptura da ação de desnudamento é destacado pelos que aderem à proposta de Tunick, em grande parte pelo fato de que a própria incidência de estratégias de poder que recorrem a mecanismos de repressão é enfatizada nos discursos sobre o corpo.

Outro relevante efeito das culturas e contextos locais nos modos pelos quais as pessoas atribuem sentido às obras diz respeito ao seu possível conteúdo erótico. Embora o artista procure ressaltar que em sua concepção há a intenção de construir uma imagem não-sexualizada das pessoas, o corpo aparecendo mais como elemento na construção de “paisagens humanas” nas quais as diferenças contribuiriam para estabelecer matizes – os distintos tons de pele, por exemplo, funcionando como nuances em uma escala de cores que viria valorizar a beleza do todo –, as falas de diversas pessoas que tomaram

parte nestas ações fazem clara referência a aspectos sexuais que permeiam esta relação corpo-indivíduo-sociedade.

Assim, Olesya Turkina, diretora da galeria de arte que convida o artista a levar sua exposição à Rússia, questiona esta suposta ausência de erotismo, afirmando que, em seu país, as pessoas irão inevitavelmente prestar atenção ao erotismo relacionado à exibição do corpo nu. Ainda na Rússia, um homem fotografado por Tunick, ao mesmo tempo em que descreve a sensação de sentir-se, de fato, integrado ao espaço urbano no qual é retratado – como um “elemento da paisagem” – associa também a experiência de despir-se em público às lembranças de sua puberdade e ao processo de familiarização e reconhecimento do próprio corpo, “quando costumava ficar nu e olhar-se em frente ao espelho”. Por fim, percebemos também uma alusão a este elemento erótico relacionado à recepção das obras na ocasião da 25ª Bienal de São Paulo, quando Tunick, aparentemente surpreso e desconcertado, exclama: *“I think the brazilians are getting too close to my photographs. They should stand back and look at them from the distance”*.

Deste modo, as dificuldades de aceitação do próprio corpo, a aparente falta de naturalidade com que os indivíduos lidam com sua sexualidade, ou até mesmo uma curiosidade estranhamente recorrente na observação dos corpos despidos nos levam a questionar em que medida a predominância de aspectos culturais locais ou a persistência de mecanismos de poder repressivos podem contribuir para tornar a nudez indissociável de um interesse e um valor erótico. E sendo esta valorização da nudez, em grande medida, efeito de uma ampla vinculação do dispositivo da sexualidade à idéia de verdade – ou seja, a sexualidade apresentada como chave para se atingir a verdade do indivíduo –, a exposição de si, de seu corpo, de sua materialidade cuidadosamente escondida e relegada ao espaço privado pelas normas sociais de conduta, embora representada como um ato de superação e vontade, não seria também e principalmente um reforço das estratégias de poder acionadas por este dispositivo? Para Foucault (1988), o próprio ato de revelar-se e de assumir uma verdade sobre si mesmo faz parte de um mecanismo de poder – e ele demonstra isso, dentre outras formas, por meio de uma análise da importância que o ato de confissão assume na sociedade ocidental (Idem, p.65-72). Para ele, a autenticação do indivíduo se dá por meio deste processo segundo o qual o mesmo se enuncia; por este discurso de verdade que o mesmo é capaz de (ou obrigado a) ter sobre si mesmo (Idem, p.67). Foucault nos mostra, assim, que são essas produções discursivas que associam o silêncio ao exercício do poder, enquanto a

verdade possuiria um “parentesco originário com a liberdade” (Idem, p.69) que nos levam a reter este entendimento da ação de mostrar-se como um ato de libertação.

Tudo isto nos faz pensar em como a recorrência de trabalhos artísticos intimistas, autobiográficos e auto-referentes estariam relacionados a esta exposição de si tão presente no imaginário da cultura contemporânea. No caso da obra de Spencer Tunick, o artista não se fotografa, não se despe; há, no entanto, uma nítida aproximação a um tom confessional na forma como os seus retratados se mostram e atribuem a esta ação o valor de um triunfo sobre a opressão ao que têm de singular, individual. E, para retomar um pensamento anterior, se a nudez em público é agressão, neste caso específico é também arte, e isto nos dá uma idéia das formas complexas pelas quais a arte se aproximou dos discursos de resistência e subversão, reivindicando para si este potencial emancipatório. Os limites desta liberdade, no entanto, podem estar expressos inclusive no fato de que poucos podem repetir esta experiência singular em público, fora do circuito legitimador da arte, sem se expor às possíveis coerções sociais subseqüentes. Em última instância, então, a relação de poder se revela mais explicitamente nesta capacidade de fornecer um lastro que permite a aceitação: a confissão se dá dentro de estruturas e parâmetros a partir dos quais a individualidade é posta em discurso.

No entanto, neste ponto cabe-nos ainda questionar: a consciência das limitações destes “atos de liberdade” ou, mais que isso, a constatação das múltiplas formas pelas quais estes se inserem em claras estratégias de poder - a exposição de si como ato de confissão e parte de um mecanismo de incitação aos discursos, a inserção destes discursos em contextos institucionais bem delimitados - anula ou descaracteriza qualquer força de resistência associada a estas manifestações? Que potencialidades críticas elas, apesar disso, poderiam suscitar? Uma das possíveis argumentações seria a própria “suspensão” da dinâmica cotidiana de movimentação dos corpos nas cidades, a partir da realização destas ações coletivas. As pessoas, isoladas e imersas em um cotidiano urbano de apatia e distanciamento, despertam para o entorno em que vivem e para as pessoas que o habitam a partir desta experiência compartilhada.

É neste sentido que Richard Sennett (2003), ao estudar as relações entre corpo e cidade na civilização ocidental, destaca o fato de que, nas cidades modernas, habitam indivíduos diferentes, segregados, desarticulados. Ao discorrer sobre a Londres do século XIX, por exemplo, discute os modos como os próprios espaços urbanos podem ser estruturados de modo a favorecer esse isolamento:

As cidades planejadas do séc. XIX pretendiam tanto facilitar a livre circulação das multidões quanto desencorajar os movimentos de grupos organizados. Corpos individuais que transitam pela cidade tornam-se gradualmente desligados dos lugares em que se movem e das pessoas com quem convivem nesses espaços, desvalorizando-os através da locomoção e perdendo a noção de destino compartilhado. (SENNETT, 2003, p.264).

Ao mesmo tempo em que alude à condição de segregação a que são lançados os indivíduos em cidades cheias de contradições étnicas, sexuais, etárias e de classes (Idem, p.286), Sennett lança também novos elementos de esperança na possível busca de experiências compartilhadas, pontos de contato entre estes indivíduos diferentes e desarraigados. De modo semelhante, então, talvez se possa afirmar que os elementos de resistência presentes nas correlações de força com as quais as instalações de Spencer Tunick dialogam podem ser identificados, para além das questões que se referem mais especificamente à sexualidade e à auto-afirmação, na problematização destas formas pelas quais o contato e a socialização dos indivíduos são cotidianamente condicionados pela própria constituição dos espaços urbanos. Se a resistência é intrínseca a estas relações, como nos sugere Foucault, talvez não a encontremos em grandes e proclamadas rupturas, mas na incerta margem de transformação que se delinea a partir destas sensibilidades recuperadas.

Ciber
l e g e n d a

Referências bibliográficas

DELEUZE, Gilles. *Um novo cartógrafo*. In: *Foucault*. São Paulo: Braziliense, 2005, p.33-53.

_____. *Sobre as sociedades de controle*. In: *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p.219-226.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

SAFATLE, Vladimir. *Pós-modernidade: utopia do capitalismo*. São Paulo, Revista Trópico, 2004. <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2446,1.shl>>. Acesso em 02/03/2008.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro, Record, 2003.

SIBILIA, Paula. *Etéreas prisões do corpo: da alma (analógica) à informação (digital)*. In: QUEIROZ, André e CRUZ, Nina Velasco e (orgs.). *Foucault hoje?* Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

TUNICK, Spencer. *Nude adrift*. Barcelona: Lunweg Editores, 2003.