

***Sdubid*, o retrato da atualidade — Análise da arte de Tommy Cash**

Sdubid, the portrait of the actuality — Art Analysis of Tommy Cash

RICARDO ZOCCA

Universidade do Minho — Instituto de Ciências Sociais
Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS)
zocca.ricardo@gmail.com

MOISÉS DE LEMOS MARTINS

Universidade do Minho — Instituto de Ciências Sociais
Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS)
moisesm@ics.uminho.pt

Resumo

A pós-modernidade translada para uma sociedade cada vez mais preocupada com os números e com os sistemas de informação. Este trabalho explora os efeitos deste movimento a partir de uma análise de semiótica social do videoclipe *Sdubid* de *Tommy Cash*, a partir dos conceitos de *Dataísmo* de Harari (2015); da semiótica social de Martins (2017) e do imaginário de Durand (1993). Dentre os resultados do trabalho destaca-se um sentimento de insatisfação crescente por parte da maioria da sociedade, que tende à um rápido crescimento, podendo causar uma grande ruptura em pouco tempo.

Palavras-chave

Sociedade | Pós-modernismo | Tommy Cash | *Sdubid* | Semiótica Social

Abstract

Post-modernity translates to a society increasingly concerned with numbers and information systems. This work

explores the effects of this movement from an analysis of social semiotics of the video clip *Sdubid* by Tommy Cash, from the concepts of *Dataism* by Harari (2015); the social semiotics of Martins (2017) and the imaginary of Durand (1993). Among the results of the work, there is a growing feeling of dissatisfaction on the part of the majority of society, which tends to grow rapidly and can cause a major disruption in a short time.

Keywords

Society | Postmodernism | Tommy Cash | *Sdubid* | Social Semiotics

Introdução

Qual seria o ângulo que melhor retrata o sentimento da atualidade? Esta pergunta tem diversas respostas certas. No entanto, pode-se assumir dentre as corretas de que será o ângulo dos artistas, ou o dos músicos ou então o dos filmes da atualidade, se assim for, Tommy Cash é uma escolha acertada para tal retrato pois ele atua nestas três vertentes.

O jovem artista digital e trapper¹ de Tallinn lançou no final do ano de 2019 um videoclipe que violenta o sentimento homeostático e, através de um humor ácido, levanta a poeira para diversas questões sobre a sociedade, que inquietam e movimentam uma grande parte da população. O videoclipe *Sdubid*² conta com milhões de visualizações e um apoio incondicional dos fãs para a criação de novas artes como esta.

A partir de um resgate histórico sobre como a sociedade chegou ao pós-modernismo, o trabalho aborda a investigação feita por autores com visões mais otimistas sobre a atualidade como Harari (2015) e também por visões mais pessimistas como a de Martins (2017; 2013; 2011) para fazer uma análise de semiótica social à arte de Tommy Cash. A análise é feita com a perspectiva da antropologia do imaginário de Durand (1993; 1983) aliadas as declinações trágicas, barrocas e grotescas de Martins (2016) além de um estudo econômico e social de Bregman (2018).

Foram identificadas fortes presenças das declinações trágicas, barrocas e grotescas no videoclipe, além de um imaginário predominantemente noturno que corrobora para a identificação dos artistas no polo negativo e mitificante da sociedade, gerado justamente pela condição trágica da humanidade na atualidade. Esta condição é resultante de um processo de transformação, onde são perdidas as bases sólidas propostas

1 Trap é uma variação do rap nascido nos anos 2000 no sul dos Estados Unidos, estilo musical inserido na cena hip-hop e que ganha cada vez mais fãs pelo mundo.

2 *Sdubid* de Tommy Cash, acessado em 01/09/2021: <https://www.youtube.com/watch?v=m36LsyAJ8Gw>

pela religião e depois pelo humanismo, substituídos pelos fragmentos precários da pós-modernidade onde regem os números em troca da humanidade. Este desagrado ganha espaço e penetra cada vez mais fundo na sociedade, que vive descontente. Uma ruptura parece estar próxima, e os primeiros movimentos já foram feitos.

A pós-modernidade em seu status-quo

A humanidade sempre procurou um Deus para os seus momentos de angústias e para responder aos seus problemas e indagações mais profundas. Num determinado momento. Há mais de 3 mil anos, esse Deus era patenteado nas estrelas, o que é bastante razoável, visto que era nas estrelas que estavam as respostas para as simples questões que seriam vitais para as pessoas naquele tempo. Nas estrelas estavam os códigos que indicavam a melhor época para as plantações, as épocas das cheias dos rios e das colheitas, as temporadas de chuva e as respostas para questões essenciais para a vida. Se as estrelas tinham este poder, porque não extrapolar para outros enigmas menos importantes como as características humanas ou mesmo o destino? Por isso, Deus vivia nas estrelas e era tudo o que os povos daquela época necessitavam de tal Imagem.

A alteração deste paradigma só veio com o advento das grandes religiões como o islamismo e o cristianismo, o novo Deus era, na verdade, o autor das estrelas e não eram mais elas que contavam as histórias, existiam livros para isso. Livros que foram escritos pelo próprio Deus e que continham instruções para uma vida plena e um pós-vida cheio de recompensas, o novo Deus era o Deus da Bíblia e do Alcorão.

A transição foi marcada pela Idade Média, época severamente flagelada pela religião e o seu fim também representou a libertação desta crença religiosa, dando espaço a uma nova fé dirigida ao homem do iluminismo. Os problemas deviam ter uma resposta interna, nos sentimentos, ou então alguma forma científica de os resolver. Essa transição do modelo religioso para o modelo do homem foi bastante lenta e constantemente lembrada por autores da filosofia como Nietzsche, que dedicou grande parte das suas obras nesta direção, como o conceito do *Super-Homem*, trazido por Zaratrusta logo após o seu anúncio de que Deus estaria morto, apresentado pelo autor em *Assim falava Zaratrusta*.

Foi este ideal positivista que pavimentou a humanidade para a modernidade, e foi intensificado na pós-modernidade onde os conceitos divinos sofrem alterações e há o advento de um novo Deus. Enquanto no humanismo, o ser humano era o aparato de processamento de dados mais potente do universo, na pós-modernidade este papel foi tomado pelas máquinas, capazes de processar uma quantidade de dados sem precedentes.

Aportado de máquinas, os seres humanos geram uma quantidade de dados enorme que só pode ser processada por outras máquinas. As informações retiradas deste processamento, leva os humanos a crerem que as máquinas conhecem os seus problemas, entendem os seus dilemas e têm a resposta para os seus enigmas. Vivemos num novo mundo, regidos por um novo Deus, os dados, e eles tem sua própria religião, que Harari (2015) designa de *Dataísmo*.

O autor levanta um breve histórico da sociedade e parte do seu caminho que trouxe até a pós-modernidade. Segundo o autor, os problemas principais de uma sociedade não mudaram em longos anos:

Os mesmos três problemas que preocupavam as pessoas da China no século XX, da Índia medieval e do antigo Egito. Fome, pestes e guerra sempre estiveram entre as principais dificuldades enfrentadas. Geração após geração os humanos rezaram para todos os anjos, deuses e santos e inventaram um sem-número de ferramentas, instituições e sistemas sociais — mas seguem morrendo aos milhões de inanição, epidemias e violência. (Harari 2015, 7)

Foi apenas recentemente que a humanidade constatou que estes problemas foram finalmente controlados. “Em 1820, 84 por cento da população ainda vivia na pobreza excomboioa, ao passo que, 1981, essa percentagem caíra para 44 por cento, e hoje, umas décadas mais tarde, está abaixo dos 10 por cento” (Bregman 2018, 11). Obviamente estes problemas ainda assolam uma grande parte da população, mas a nível de humanidade estão controlados, pois não estão mais na ordem do dia para a vasta maioria.

A partir da perspectiva de que os principais males, a fome, a guerra e a peste, estão virtualmente vencidos ou que serão erradicados em breve, são ensaiados os próximos desafios da humanidade. Com a utilização dos dados e uma possível fusão entre ser humano e máquina, o próximo desafio a ser vencido é o da morte:

O desenvolvimento vertiginoso de campos como a engenharia genética, a medicina regenerativa e a nanotecnologia estimulam profecias ainda mais otimistas. Alguns especialistas acreditam que os homens vão vencer a morte por volta de 2200; outros anunciam que isso acontecerá em 2100. (Harari 2015, 29)

O autor defende que, a princípio, a cura para a morte não representaria um problema ético, visto que não se trata necessariamente de uma cura para a morte e sim para uma série de doenças e condições que a propiciam.

Assim como os desafios passados da fome, guerra e pestes, o autor acredita que não será uma batalha fácil a cura para a morte, mas em sua visão otimista sobre a pós-modernidade, o uso dos dados e a fusão de humano e máquinas poderá elevar a humanidade para o estatuto de Deus, como os deuses gregos, capazes de estar em dois ou mais lugares ao mesmo tempo, capazes de cobrir grandes distâncias com incrível velocidade, de transformarem-se em novas formas e, finalmente, de vencer a morte.

A pós-modernidade no regime noturno

A crença de que a humanidade percorre o caminho correto para a evolução natural e pacífica, de que as respostas para as principais indagações estão no culto ao *Dataísmo* e que este mostrará o caminho para a prosperidade, ainda que maioria, não se trata

de consenso, abrindo caminho para discussões que não são necessariamente novas.

O filósofo estadunidense Francis Fukuyama já havia notado em 1989 que a vida se reduziria ao “cálculo económico, à resolução de problemas técnicos sem-fim, a preocupações ambientais e à satisfação de sofisticadas exigências de consumo”. O autor ainda enfatiza que o mais longe que nossa visão pode chegar atualmente é: subir em alguns pontos percentuais o consumo, diminuir outros pontos percentuais na emissão de carbono e talvez um comprar um novo aparelho, segundo ele: “não há arte nem filosofia, apenas o cultivar perpétuo do museu da história humana” (1989, 17). Este processo teria sido iniciado ainda antes de descrito pelo filósofo e gravemente intensificado após, com o advento das tecnologias informáticas:

A vertigem, a crise, o risco e o fim são palavras que utilizamos para caracterizar a atmosfera da época que vivemos. Por um lado, a percepção do risco e do perigo mantém-nos em constante sobressalto e desassossego. Por outro lado, a sociedade vive em permanente flirt com a morte. Dessacralizada, laica e mundana, a sociedade passa a vida a combinar *Thanatos* e *Eros*. Temos aqui uma cinética, que nos mobiliza para o presente, nela se manifestando, igualmente, a nossa condição trágica. (Martins 2016, 187)

Com o pós-modernismo, ou seja, o culto ao progresso, surge também uma sensação de crise permanente, uma necessidade de se movimentar para buscar algo constantemente e que rege as relações de trabalho e de outras esferas da vida. “Precisamente quando devíamos assumir a missão histórica de dar sentido a esta existência opulenta, segura e saudável — pelo contrário, enterrámos a utopia. Não há um sonho novo que a substitua porque não imaginamos um mundo melhor do que este” (Bregman, 2018, 19). Prova disso é que, segundo a pesquisa realizada pelo *Pew Research Center*, no Japão e em outros países ricos, a maioria das pessoas acredita que os filhos estarão numa situação pior do que eles estão agora, em fatores económicos e sociais (Stokes and Devlin 2018).

Martins ainda chama a atenção para outras características deste sistema dominante baseado no *Dataísmo* que destaca grande parte desta passividade entre os novos cidadãos opulentos:

A ser assim, todavia, a natureza do progresso é conformista. Pela associação da metáfora tecnológica e organicista, temos uma ideia conservadora do progresso. O que importa de facto ao sistema é a sua homeostase, o seu equilíbrio e estabilidade. No sistema, o indivíduo não age; reage. (Martins 2017, 24)

Para o autor, enquanto os humanos apoiarem-se na cognição instrumental que se foca mais no campo quantificável, ou seja, na crença ao *Dataísmo*, o entendimento crítico tende a se dissolver. E essa dissolução acontece na medida em que o homem deixa de ser o único ator intencional, sendo atravessado pela intencionalidade cada vez maior da máquina (Neves 2006).

A falta do pensamento crítico limita as possibilidades do humano enquanto espécie, pois fica cada vez mais difícil escapar do pensamento da homeostase “A verdadeira crise dos nossos tempos, a verdadeira crise da minha geração, não é não termos uma vida fácil, ou até que a vida possa ficar mais difícil mais tarde. A verdadeira crise é não nos ocorrer nada melhor” (Bregman, 2018, 19). Fica evidente como é difícil esquivar-se deste sistema, parte porque estamos constantemente buscando algo, numa lógica em que parar de buscar é morrer ou pior. Dessa forma, não sobra tempo para refletir sobre a sociedade, parte porque a própria reflexão sobre sociedade declina em valor.

Enquanto por um lado se produz e descreve mais, por outro se conforma, visto que o *Dataísmo* vai sempre tender ao equilíbrio: “A tecnologia é hoje a sinédoque do progresso, enquanto que a metáfora biológica e organicista insiste no carácter adaptativo do organismo.” (Martins 2017, 24).

Segundo o autor o acúmulo de progressos de uma sociedade pós-moderna e cada vez mais acelerada dá um simulacro de uma conexão maior com outros seres humanos, o que é chamado de “vizinhança global” ao passo que o sentido deste movimento de progresso deixa de ser interrogado.

À medida que as pessoas e as sociedades vão ficando progressivamente mais velhas, acostumam-se ao *statu-quo*, pelo que a liberdade se pode tornar uma prisão, e as verdades, mentiras. O credo moderno — ou pior, a crença de que já não há nada em que acreditar — torna-nos cegos à miopia e à injustiça que todos os dias continua a rodear-nos (Bregman 2018, 22)

Entre as mudanças sofridas pelos seres humanos com o advento desta pós-modernidade, estão as relações de trabalho. Bauman (1998) ilustra como o próprio conceito de modernização de uma empresa foi alterado durante este período, significando mais flexibilização do trabalho.

Modernizar passa a significar também desfazer-se da mão de obra e dos locais de produção repentinamente, sempre que uma oportunidade mais lucrativa surge, ou que uma mão de obra mais submissa e menos dispendiosa sinaliza:

Outrora restrito a aço e concreto, a pesados prédios de fábricas e maquinaria difícil de manejar, o próprio capital já se tornou a encarnação da flexibilidade. Dominou os truques de se puxar a si mesmo, como um coelho, da cartola ou desaparecer sem vestígio — com a auto-estrada da informação desempenhando o papel da varinha mágica. No entanto, como o que cura uns mata outros, as mudanças que significam racionalização e flexibilidade

para o capital repercutem nas excomboioidades receptoras como catástrofes — como sendo inexplicáveis, como estando além da capacidade humana e como emperramento de oportunidades no sólido muro do destino. (Bauman 1998, 50)

Como efeito, acabam-se os trabalhos vitalícios e, com isso, parte da segurança e estabilidade tanto física como emocional dos trabalhadores. Este sistema tem sido enormemente intensificado com o aumento da velocidade das sociedades e a maior possibilidade de conexão:

A mercadorização do valor do trabalho pela financeirização da economia, nas últimas décadas, associada à crise de 2008 e consequente período de austeridade enfrentado por Portugal entre 2011 e 2015, tem hegemonizado uma lógica de institucionalização crescente de desregulação, privatização, flexibilização e precarização das condições de produção e reprodução dos atores sociais. (Marques 2020, 32)

Este encadeamento de precarizações promove um contexto de desigualdade social, tais inovações podem acentuar os fenómenos de bifurcação do mercado de trabalho. Esta bifurcação dá origem a dois segmentos de trabalhadores, um que formam o grupo de essenciais para as empresas e ao funcionamento do estado e um distinto, uma multidão de outros trabalhadores, precários, sem estabilidade, mal pagos, ou desempregados (Ribeiro 2020).

Este processo, aliado às quebras das cristalizações das verdades, sugeridas por uma maior quantidade de informação disponível, gera insegurança e um constante estado de alerta. “A referência a este mal-estar e a estas ameaças declina uma atmosfera de época, em que se pressente uma crise permanente de sentido, que vai a par com a perda da confiança na comunidade histórica” (Martins 2011, 18-46).

Esta sociedade melancólica (Martins, 2011), marcada pela falta de sentido, é constantemente solicitada à produção, fazendo deste o seu meio enquanto coage para que este seja também o seu fim, ainda que seja insuficiente. É também através deste processo que se configura um género específico de imaginário baseado na esperança no futuro, onde a crise estaria ultrapassada e os novos desafios vencidos. Esta esperança é uma das responsáveis pelo movimento acelerado, numa espécie de buraco negro que, ao engolir massa, aumenta a capacidade de sucção, e consequentemente, a dificuldade da fuga.

As declinações trágicas, barrocas e grotescas do imaginário contemporâneo

A sensação de abundância e de amparo social antes vivida pelos seres humanos esgota-se. Seja pela citada flexibilização do mercado de trabalho, seja pela também comentada perda da segurança e estabilidade das estruturas simbólicas de outrora. Finalmente, a representação desta angústia e de uma sociedade melancólica é refletida

também na arte pós-moderna, onde temas como o abandono social, a falta de conexão e fragmentação do sentido aparecem com alguma frequência.

A palavra havia inscrito o Ocidente numa história de sentido, entre uma gênese e um apocalipse. E também havia inscrito o Ocidente num regime de analogia, com todas as coisas a remeterem para um criador e com todas as palavras a sinalizar um sentido — um caminho único. Éramos guiados pelas estrelas do céu, especialmente por uma, que tendo nascido a Oriente conduziu o Ocidente por mais de dois mil anos. Em contrapartida, o regime da imagem tecnológica é um regime imanente, um regime autotélico de sentido, uma autarcia de sentido, com imagens profanas, laicas e mundanas, que já não reenviam para um criador. Em vez de olharmos para as estrelas, é agora para os ecrãs que passamos a olhar, é para as telas, para as passerelles, assim como para os simulacros, ou seja, para os espectros humanos, que neles se movimentam. (Martins 2016, 188)

Esta é a base para o que Martins (2013) chama de declinação trágica, na qual a falta da redenção que era proposta pelo cristianismo no final da vida, declina a sociedade para uma constante ominosa.

O que antes era visto como uma passagem, com início, meio e fim definidos, foi deslocado para uma travessia, um movimento incerto e repleto de ameaças “ou seja, sem fundamento sólido, sem território conhecido e sem identidade estável, afrontando os perigos e correndo os riscos desta intérmina travessia em que o humano se decide, é a morte que temos agora sempre diante dos olhos” (Martins 2016 188).

Esta travessia é também labiríntica, sem rumo definido, opaca. A este desarranjo e repetição “de formas exuberantes, confusas e rugosas” (Martins 2016, p.191), tem-se a declinação barroca, marcada também pela fragmentação da existência, assumindo a multiplicidade humana.

Resta-nos a declinação grotesca, que dialoga com características monstruosas e desalinhamento das formas humanas, além da fusão com objetos e animais, resultando em “desarmonia, exagero e hiperbolismo” (Martins 2016). As discutidas fusões com máquinas entram nesta categoria, num momento em que o humano perde as suas características básicas e se funde numa forma grotesca biônica.

Estes três tipos de declinações são a base para uma análise de semiótica social proposta também pelo autor, com ela, é possível analisar peças culturais de uma perspectiva social do sentido e empreender as razões de ser da arte pós-moderna.

É o fado da maioria dos signos e da língua a de servir a uma cultura de economia, o que está enraizado na própria concepção destes signos. No entanto, a potencialização ao máximo desta mesma economia é a instrumentalização técnica dos signos a que Martins (2011) se refere.

Interessa-nos que estes signos possam ser atribuídos de forma mais ou menos arbitrária. Por exemplo, uma luz vermelha elevada indica que não se deve ultrapassar

uma linha imaginada e, no momento em que ela se apaga e outra verde se acende, é preconizado que esta linha imaginada já não tem qualquer efeito sobre o motorista e este deve seguir em frente.

Essa é a função instrumental do signo, é mais económico codificar as luzes do que ter de explicar o momento certo e errado de se ultrapassar tais linhas e as funções das linhas em relação aos pedestres a cada cruzamento. O abuso e aperfeiçoamento desta instrumentalização é também um fator limitante para o pensamento crítico, como apontado por Martins (2011).

Os signos apresentam outras formas além daquelas aplicadas de maneira direta. Quando conceitos que não podem ser apresentados fisicamente entram em cena, a arbitrariedade sígnica já não funciona. Nestes casos, os signos tornam-se alegóricos (Durand 1993), signos que sempre figuram ao menos uma parte da realidade que significam. Estes signos alegóricos ainda estão em confluência com a instrumentalização e economia.

Existe, no entanto, um outro nível que vai tratar da significação de conceitos, no qual outros conceitos são utilizados para explicar o primeiro conceito. Neste processo explicam também a si mesmos, de maneira que uma espiral de sentido é gerada na busca para explicar um conceito que foge sempre de seu significado, desta forma entramos no domínio dos símbolos:

Vemos, de novo, qual vai ser o domínio de predileção do simbolismo: o não-sensível sob todas as suas formas: inconsciente, metafísico, sobrenatural e surreal. Estas <<coisas ausentes ou impossíveis de perceber>>, por definição, vão ser, de maneira privilegiada, os próprios sujeitos da metafísica, da arte, da religião, da magia: causa primeira, fim último, <<finalidade sem fim>>, alma, espíritos, deus etc (Durand 1993, 11)

Este é também o domínio crítico, onde a reflexão é a protagonista. Para o autor, a sociedade ocidental, depois da cientificidade proposta por Descartes, vai abolir o símbolo em favor do signo. Ainda que este não represente necessariamente o início da instrumentalização e tecnicismo, que já estava em marcha desde a recuperação dos textos clássicos de Aristóteles, a proposição de Descartes reforça este movimento de maneira definitiva.

A procura por um estudo antropológico do imaginário que extirpasse preconceitos gerados pela história do ocidente e de outros conceitos redutores, apoiados pelo uso quase exclusivo da instrumentalidade ou do objeto técnico na nossa sociedade, trouxe um plano de caracterização de imagens que era regido por dois polos, o polo do regime diurno e o polo do regime noturno (Durand 1993, 80).

Por um lado, as imagens do regime diurno expressam a idealização, o geometrismo, adominação postural através de arquétipos como o puro, o maculado, a luz, a espada, os heróis e uma forte marcação do antagonismo, com a definição de lados. Por outro, as imagens do regime noturno representam a historização, o progressismo parcial, a repetição o realismo sensorial através de paradigmas como o que está por vir, o que

está no passado, o que é calmo, íntimo, escondido, representados em arquétipos como a árvore, a lua, o alimento, substância, a cruz com uma forte ligação ao que conecta e ao que confunde (Durand 1993, 80).

Esta visão também tem relação com a construção dos mitos na sociedade, o próprio Durand (1983) ensaia esta questão ao identificar a sociedade separada em dois eixos, o da racionalidade máxima e o da implicação mítica, tendo agentes que, por sua vez, desmistificam (chamado de polo positivo) e agentes que farão a mistificação (chamado de polo negativo). O primeiro faz uma racionalização progressiva do mítico, enquanto o segundo parte para uma desqualificação progressiva das conceitualizações (Durand 1983, 8).

A nomenclatura do que é positivo ou negativo tem relação com o que é venerado e o que é marginal em cada sociedade. Assim, a própria mudança das sociedades faz com que os agentes considerados do polo positivo por uma cultura, possam ser considerados agentes do polo negativo em outra, dada a mudança das circunstâncias do meio (Durand 1983).

Tommy Cash

Se a obra de arte reflete o contexto por trás dela, se ela retrata o momento em que é criada e a estrutura de seu autor, torna-se importante também analisar as circunstâncias em que estas pessoas são precipitadas na sociedade. Tommy Cash é um artista digital pós-moderno e trapper (uma variação do rap), que nasceu em 1991 na parte russa da capital da Estônia, Tallinn.

Aos 25 anos já era famoso pela divulgação de um vídeo no qual ele vai montado em um cavalo ao *drive-through* do McDonald's na capital estoniana. Sua irreverente forma de pensar, de agir e, finalmente, de compor a arte digital de seus videoclipes conquistam cada vez mais fãs pelo mundo.

Existe uma enorme variedade de vídeos de reação aos visuais perturbadores de Tommy Cash, reações que vão do choque ao nojo. Em entrevista ao portal inglês *The Guardian*, o artista comenta sobre esses vídeos: “Gosto de fazer coisas que eu nunca vi antes” (Zadeh 2017). A maneira como escreve o seu nome (Tommy €a\$h), também fez com que tatuagens com a inscrição “€\$¥” fossem facilmente encontradas na parte oriental da Europa, onde há uma base maior de fãs. “Se as letras de Cash são credíveis, ele começa a vida num laboratório no Cazaquistão, depois de um cientista misturar sêmen com lixo químico. Na verdade, ele cresceu num bairro pobre, predominantemente composto por russos” (Zadeh 2017).

Este sentimento de germinar do lixo do artista, revela o posicionamento da arte, do pensamento crítico e dos artistas na atualidade: o polo negativo (Durand 1983), são os elementos à margem da sociedade. Na mesma entrevista ele comenta de onde vem: “Eu chamo esse lado da cidade de Detroit, porque está morto”.

Esta exclusão social e abandono por instituições governamentais também refletem na sua maneira de se comportar, sua ínfima conexão com a cidade fez com que ele e seus amigos fossem a sua primeira festa aos 22 anos e contava apenas com um professor de dança *freestyle* na escola para trazer as novidades dos Estados Unidos, servindo de grande inspiração para o artista.

Ele opera entre sinceridade e sátira, esperteza e estupidez porque ele sabe que, num mundo onde as pessoas consomem conteúdo de maneira glutã, é preciso fazer mais do que simplesmente satisfazer o público — é preciso confundir, desconcertar e deixar uma nuvem de fumaça. Existe uma razão para que um dos comentários mais populares sobre os vídeos de Cash ser “Isso é sério”? (Zadeh 2017)

Interessa notar que nesta perspectiva até mesmo a arte aparece como produto à venda, sendo necessário um esforço para cativar o público através de técnicas que geram este desconforto e que são hipnotizantes. Vale aqui destacar o conceito de arte de Deleuze & Guattari (1997, 67), que visa a criação de um afecto recortado do caos, portanto um veículo que transmite sensações com capacidade de as conservarem, “ela é independente do criador, pela autoposição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de percepções e afectos”. Se independente do criador, ela também não pode ser composta de maneira a agradar especificamente a um público, daí a divergência com a arte de Tommy Cash. Contudo, este também é um sinal dos tempos modernos e do movimento de translação em Martins (2016). Essa translação permite a maior integração de grupos de pessoas, agora vistas como números, em um grande alcance, deixando margem para a especulação sobre se a arte foi feita *para* um público ou se apenas um público maior teve acesso à arte, daí a maior chance de criação de afectos. Segundo Burgess & Green (2018, 26), a própria plataforma do *Youtube* conecta-se naturalmente com os problemas de ansiedade social, especialmente entre os jovens. De maneira que a retratação de jovens nesta plataforma é congénere a ideais de mudança no capitalismo ou na organização de estruturas sociais, sendo um dos motivos para que artistas como Tommy Cash enconcomboio o seu nicho nesta rede.

SDUBID

Com uma letra relativamente simples, o *single* Sdubid de Tommy Cash foi lançado nos últimos dias de 2019 e, com apenas dois meses de publicação, já contava com mais de três milhões e meio de visualizações e mais de quatro mil comentários no *youtube*, atualmente o videoclipe já tem quase 5,5 milhões de visualizações.

O vídeo³, que já na descrição vem com os créditos autorais, mostra em destaque na primeira e segunda linha, “Dirigido e escrito por Tommy Cash e Anna Himma”. O videoclipe assume-se assim como uma obra de arte digital pós-moderna, ao passo que a produção da música em si aparece por último e após diversos destaques como: edição, produção, *casting*, edição de cores, edição de *set*, design de vestuário etc.



Imagem 1

—
Linha do comboio. Fonte: *Sdubid*, de Tommy Cash, acessado em 1/09/2021, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m36LsyAJ8Gw>



Imagem 2

—
Dançarinas em suspensão. Fonte: *Sdubid*, de Tommy Cash, acessado em 1/09/2021, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m36LsyAJ8Gw>

É notável a utilização de uma estética e, conseqüentemente, de um imaginário moderno que perpassa o vídeo todo para fazer uma crítica à pós-modernidade. O vídeo é iniciado com o maior signo da modernidade e do progresso instrumental, o comboio (Imagem 1), onde também há destaque para uma pessoa toda vestida de branco no centro da linha.

O comboio esteve posicionado durante todo o modernismo no polo positivo da sociedade (Durand 1983), como agente desmistificador para uma racionalidade máxima. Na imagem, pode-se ver que a alegoria para o progresso também faz as suas vítimas, o que densifica a questão sobre a ética por trás deste progresso à qualquer custo, a posição passiva da pessoa a ser atropelada também indica impotência, ela é pequena, irrelevante, em relação à força avassaladora do comboio.

Na Imagem 2 recorre-se à utilização da declinação grotesca, para pôr em causa o entretenimento. Imagens com apelos sexuais tendem a chamar mais à atenção, ao

3 Sdubid de Tommy Cash, acessado em 1/09/2021, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m36LsyAJ8Gw>.

passo que o abuso instrumental destas imagens limita o pensamento, ou que pelo menos *o suspende*, isso é mostrado de maneira literal, com a suspensão das cabeças das bailarinas.

Para o artista, o consumo excessivo de entretenimento de baixa qualidade ou apelativo torna as pessoas mais alienadas ao estilo de vida proposto pelo progresso do pós-modernismo. Esta característica foi explorada por Martins (2013), ao destacar que a mídia gera artificialidades que preenchem o cidadão de um prazer efêmero e imediato.



Imagem 3
Rostos tapados. Fonte: *Youtube*, 2019



Imagem 4
Sem rostos. Fonte: *Youtube*, 2019

Na sequência é mostrada uma foto de família, com um estilo de pose que é bastante característica desde a Idade Média. A foto, representa uma família tradicional, composta por um casal e dois filhos (Imagem 3). Eles estão com as mãos no rosto e, ao baixarem-nas (Imagem 4), nota-se que na verdade não há nenhuma face, apenas borrões.

O conceito de *Dataísmo* de Harari (2015) é explorado nesta sequência. De um ponto de vista biológico, a experiência humana não é diferente da experiência de um animal que também se utiliza dos mesmos sensores (visão, tato, olfato, paladar e audição). Contudo, um cachorro é incapaz de publicar fotos, de escrever em redes sociais, de alimentar o *Dataísmo*.

Para Harari, este é o processo que confere valor aos *bits* humanos e que os reduz a metadados, a partir de uma crença de que as mesmas leis matemáticas que se aplicam aos aparelhos de tecnologia, também possam se aplicar aos seres vivos. Por isso, não é de maneira gratuita que, no pós-modernismo, nos empregamos tanto em converter nossas experiências em dados, é antes uma questão de sobrevivência. É uma maneira de mostrar para outras pessoas, e para o sistema, que ainda temos valor. Esta é a lógica dominante da instrumentalização.

Este processo de redução do humano em metadados é um exemplo de quando as intencionalidades das ferramentas, discutidas por Neves (2006), acabam por suprimir a humanidade dos humanos, levando parte da sua identidade como na (Imagem 4) em favor da praticidade, utilidade e valor económico.



Imagem 5
Sorrindo (you so stupid). Fonte: *Youtube*, 2019



Imagem 6
Olhando para o fim. Fonte: *Youtube*, 2019



Imagem 7
Momento da morte. Fonte: *Youtube*, 2019



Imagem 8
Condutor do comboio. Fonte: *Youtube*, 2019

É somente nesta sequência de imagens que a pessoa que está na linha do comboio e prestes a ser atropelada é finalmente revelada. Trata-se do artista que, na Imagem 5 aproveita o destaque para apontar para a câmara e dizer *you so stupid* (você é tão estúpido), seguido pela Imagem 6 e Imagem 7 que mostram o fim iminente do personagem.

No entanto, depois do atropelamento e com a aproximação do comboio (Imagem 8), nota-se que a pessoa que está em cima do comboio é o próprio artista. Tommy Cash é vítima e homicida, ele sofre com o advento implacável do progresso e do objeto técnico ao mesmo tempo que se vê obrigado a adaptar-se a ele.

O artista é atropelado, mas um novo personagem, agora nas cores do ambiente que o cerca e quase parte dele, surge, e surge em uma posição que não é mera coincidência. Trata-se de um meme, uma espécie de caricatura da pós-modernidade, ele está na posição do conhecido meme *slav squat*⁴. A forma que ele encontra de se manter relevante é, literalmente, dobrando-se ao modernismo, fundindo-se com o progresso, mesmo que a sua vertente mais artística e autoral tenha que morrer em prol de uma forma quase contagiosa e de fácil replicabilidade como um meme.

É nesta dobra à pós-modernidade que o conceito de arte de Deleuze & Guattari (1997) caem por terra, porque agora é comercial, desenvolvida e pensada para um público consumidor. No entanto, é um argumento válido o de que a hiperconexão da pós-modernidade o liga a públicos que ele nem sabia que existiam. É, portanto, também possível que ele crie arte e apenas esteja enquadrando parte do caos que percebe enquanto artista e a legião de fãs tenha surgido naturalmente, por ter maiores possibilidades de encontrar pessoas que admiram tal arte.



Imagem 9
Pose. Fonte: *Sdubid* de Tommy Cash, acessado em 1/09/2021, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m36LsyAJ8Gw>



Imagem 10
Subversão da pose. Fonte: *Sdubid* de Tommy Cash, acessado em 1/09/2021, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m36LsyAJ8Gw>



Imagem 11
Twerking. Fonte: *Sdubid* de Tommy Cash, acessado em 1/09/2021, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m36LsyAJ8Gw>

⁴ A people's history of the 'Slav Squat' — Acessado em 31/08/2021: <https://melmagazine.com/en-us/story/slav-squat-meme-history-russia-gopnik>

Uma imagem que, para um olhar despercebido faria parte do clássico retrato de madames abastadas (Imagem 9) e, portanto, pertencente ao regime diurno do imaginário com suas poses estrategicamente pensadas para reproduzir a beleza feminina na melhor forma possível, rapidamente é pervertida. Ao valer-se de uma hipérbole da utilização relativamente comum do espartilho para as madames da época, as formas tornam-se grotescas com cinturas amorfas.

Como se se cansassem (Imagem 10) de ocuparem a posição de madames clássicas, constantemente associadas às restritas regras de comportamento e etiqueta. Elas fazem a careta que ficou conhecida como *Ahegao*⁵ um tipo de careta utilizada na animação japonesa para representar a excitação sexual e orgasmo das personagens femininas.

Assim como nesses *ahégao*, a hipérbole do espartilho pode ser também extrapolada para as ações. As mulheres sofriam e continuam a sofrer de regras sociais exclusivas, que as *comprimem* para serem o que a sociedade espera que sejam. Na Imagem 11 tem-se a suposta liberação, mas é importante destacar que o estilo de dança manifestada, o *twerking*, também é associada de maneira sexista ao sexo feminino na atualidade⁶. Assim a representação da liberdade é ilusória, um simulacro. Daí a continuação do uso do espartilho que deixa a forma grotesca e o reforço do clima e estilo trágico do videoclipe.



Imagem 12
Execução em curso. Fonte: *Sdubid*
de Tommy Cash, acessado em 1/09/2021,
disponível em: [https://www.youtube.com/
watch?v=m36LsyAJ8Gw](https://www.youtube.com/watch?v=m36LsyAJ8Gw)



Imagem 13
O cantor morre. Fonte: *Sdubid*
de Tommy Cash, acessado em 1/09/2021,
disponível em: [https://www.youtube.com/
watch?v=m36LsyAJ8Gw](https://www.youtube.com/watch?v=m36LsyAJ8Gw)

⁵ Ahegao — Tudo sobre caretas estranhas nos mangás e animes, acessado em 21/08/2021, disponível em: <https://skdesu.com/ahégao-gesugao-torogao-significado/>

⁶ Sexismo na bola de ouro? Primeira mulher a vencer o prêmio é desafiada a fazer o ‘twerk’ — Acessado em 10/07/2021, disponível em: <https://ionline.sapo.pt/artigo/637032/sexismo-na-bola-de-ouro-primeira-mulher-a-vencer-o-premio-desafiada-a-fazer-o-twerk?seccao=Vida>

Apesar da constante repetição da letra *you so stupid* durante a música, são raros os momentos em que o cantor é focado ao dizer estas palavras, curiosamente isso ocorre apenas duas vezes. A primeira vez é quando ele está prestes a ser atropelado pelo comboio Imagem 5 e a segunda está representada na Imagem 12, que é seguida pelo chute do carrasco ao banco, resultando no seu enforcamento Imagem 13.

Em ambas as vezes ele aponta para a câmara com uma expressão serena e consciente. Fato que também pode ser relacionado à Imagem 1, em que o artista se sente impotente perante o avanço do progresso. Nos casos seguintes, ele percebe a implacabilidade e estupidez deste avanço, ou seja, há o domínio crítico sobre o assunto. Ao passo que, independentemente de perceber ou de apontar, ele é engolido pelo tecnicismo e nada pode fazer contra isso.

O artista é condenado à morte pelo seu comportamento transgressivo, pelo comportamento proativo, em detrimento da homeostase esperada pelo sistema, como aponta Martins (2017).



Imagem 14
Híbrido de humano e máquina. Fonte: *Sdubid* de Tommy Cash, acessado em 1/09/2021, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m36LsyAJ8Gw>



Imagem 15
Força sobre-humana. Fonte: *Sdubid* de Tommy Cash, acessado em 1/09/2021, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m36LsyAJ8Gw>

Finalmente chega-se ao que Harari (2015) chamará de um espécime de *homo deus*, um ser integrado, meio humano meio máquina (Imagem 14), e que, de fato, consegue habilidades sobre-humanas (Imagem 15) como o autor havia previsto. No entanto, baseado nesta declinação trágica proposta pelo artista, este híbrido tem outras características. Apresenta-se de forma ameaçadora com os olhos brancos, como se se tratasse de uma pessoa morta, ou de um receptáculo onde a vida se esvaía, e sobrevive através de um tipo de vida sobrenatural e desumana, reforçando a declinação grotesca.

Todo o vídeo tem características trágicas, é escuro, confuso, rugoso, apresentando formas labirínticas e barrocas em situações grotescas. O artista afirmou que ele próprio é uma mistura de sêmen com lixo químico e que vem de um lado morto da civilização. Esquecido em uma cidade que oferecia pouco suporte para a sua expressão, Tommy Cash é um espécime do pós-modernismo.

Relações com a atualidade

É difícil afirmar se esta obra teria espaço de exposição nos tempos áureos da televisão. O fato é que a partir da internet, sua voz foi reconhecida e o autor pode agora fazer críticas sobre o flagelo de sua vida, utilizando-se de técnicas que também atraem outras pessoas para o cerne do problema: a evolução do *Dataísmo* e a transformação das pessoas em números, o apelo ao objeto técnico e a preocupação com a aceleração da humanidade nesta direção. As imagens que Cash utiliza em seu videoclipe fazem referência a um passado considerado glorioso, um passado de progresso, mas retira a sua grandiosidade ao mostrar este progresso consumindo a identidade de seus personagens, transformando-os em híbridos grotescos ou até mesmo ceifando-os à vida.

Os abundantes comentários de apoio aos vídeos e a arte de Tommy Cash mostram que ele não só deu voz à sua angústia, como consegue representar uma grande parte da população que, como ele, também se sente *um lixo* na sociedade atual, em acordo com o próprio sistema de representação de jovens na plataforma escolhida, o *Youtube*, que se vê conectada com a ansiedade social.

O objetivo desta análise não é o de extrapolar os resultados para toda a arte ou para toda a sociedade. Mas a escolha deste videoclipe é emblemática pois revela informações importantes que, ligadas a outras percepções, é capaz de criar um mapa para entender o espírito da atualidade. Vivemos um momento que beira a ruptura, a mensagem de desagrado começa a penetrar cada vez mais fundo na sociedade. O que fora previsto por Bauman (1998) e Fukuyama (1989), há mais de 20 anos se concretizou e finalmente começa a incomodar a população.

Vimos o sonho das utopias propostas por Keynes (1930) e Mill (1848) escaparem por entre os dedos e, no lugar delas, foi imposta a precarização do trabalho, do lazer e da vida em prol do consumo, partindo de uma homogeneização da população ou da transformação grotesca da mesma, como mostrado nas imagens do videoclipe. Esta inquietude começa no mundo das artes, como apresentado por Tommy Cash, e em um movimento de translação lento, mas que se acelera, chega ao entretenimento, e depois ao jornalismo e finalmente à população. Exemplo disso foi a premiação do óscar de 2020, onde foram consagrados filmes como *Parasitas*, *Joker* e *Indústria Americana*, todos diferentes, mas com o mesmo pano de fundo, endossando esta chama que será a ignição do estopim, que em breve trará novos horizontes para o ser humano.

Bibliografia

- Bauman, Zygmunt. 1998. *O Mal-Estar Da Pós-Modernidade*. Jorge Zahar Editor.
- Bregman, Rutger. 2018. *Utopia Para Realistas*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Burgess, Jean, and Joshua Green. 2018. *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. 2ª ed. Cambridge: Polity Press.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 1997. *O Que é a Filosofia?* 2ª ed. São Paulo: Editora 34.
- Durand, Gilbert. 1983. *Mito e Sociedade*. Porto: A regra do jogo.
- . 1993. *A Imaginação Simbólica*. 6ª ed. Lisboa: Edições 70.
- Esteves, Alexandra. 2020. “As Crises Sanitárias: Uma Perspectiva Histórica.” Em *Sociedade e Crise(S)*, editado por Madalena Oliveira, Helena Machado, João Sarmento, e Maria do Carmo Ribeiro, 13-19. Braga: UMinho Editora. <https://doi.org/https://doi.org/10.21814/uminho.ed.21>.
- Fukuyama, Francis. 1989. “The End of History?” *The National Interest*, no. 16 (Summer): 3-18. <http://www.jstor.org/stable/24027184>.
- Harari, Yuval. 2015. *Homo Deus. Uma Breve História Do Amanhã*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Keynes, John Maynard. 1932. “Economic Possibilities for Our Grandchildren.” In *Essays in Persuasion*, edited by John Maynard Keynes, 358-373. New York: Harcourt Brace. https://www.aspeninstitute.org/wp-content/uploads/files/content/upload/Intro_and_Section_I.pdf.
- Marques, Ana Paula. 2020. “Crise e Trabalho: Interrogações Em Tempos de Pandemia.” Em *Sociedade e Crise(S)*, editado por Madalena Oliveira, Helena Machado, João Sarmento, e Maria do Carmo Ribeiro, 31-39. Braga: UMinho Editora. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.21>.
- Martins, Moisés. 2011. *Crise no Castelo da Cultura. das Estrelas para os Ecrãs*. Coimbra: Grácio Editor.
- . 2013. “O Trágico Como Imaginário Da Era Mediática.” *Comunicação e Sociedade* 4: 73-79. [https://doi.org/10.17231/comsoc.4\(2002\).1265](https://doi.org/10.17231/comsoc.4(2002).1265).
- . 2016. “Declinações Trágicas, Barrocas e Grotescas Na Moda Contemporânea.” Em *Figurações Da Morte Nos Média e Na Cultura: Entre o Estranho e o Familiar*, editado por Moisés de Lemos Martins, Maria da Luz Correia, Paulo Bernardo Vaz, e Elton Antunes, 187-205. http://lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/2473/2386.
- . 2017. *A linguagem, a verdade e o poder — ensaio de semiótica social*. Edições Húmus. 2ª ed. Vila nova de Famalicão: Edições Húmus, Lda. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>.
- Mill, John Stuart. 1848. “Principles of Political Economy with Some of Their Applications to Social Philosophy.” Library of Economics and Liberty (Econlib). Last modified February 5, 2018. https://www.econlib.org/library/Mill/mlP.html?chapter_num=64#book-reader.
- Neves, José Pinheiro. 2006. *O Apelo do Objecto Técnico: A Perspectiva Sociológica de Deleuze e Simondon*. Porto: Campo das Letras.
- OMS, World Health Organization. 2020. “Obesity and Overweight.” OMS, June 9, 2021. <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/obesity-and-overweight>.
- Ribeiro, Fernando Bessa. 2020. “Vírus, Robôs e o Mundo Em Mudança: Um Comentário Sobre Crise e Dinâmicas Sociais.” Em *Sociedade e Crise(S)*, editado por Madalena Oliveira, Helena Machado, João Sarmento, e Maria do Carmo Ribeiro, 51-57. Braga: UMinho Editora. <https://doi.org/https://doi.org/10.21814/uminho.ed.21>.
- Stokes, Bruce, and Kate Devlin. 2018. “Japanese Feel Better About Economy But Negative About Future.” 2018. <https://www.pewresearch.org/global/2018/11/12/despite-rising-economic-confidence-japanese-see-best-days-behind-them-and-say-children-face-a-bleak-future/>.
- Zadeh, Joe. 2017. “‘Is This for Real?’ Meet Tommy Cash, the Surreal, Post-Soviet Rap Sensation.” *The Guardian*, June 19, 2017. <https://www.theguardian.com/music/2017/jun/19/tommy-cash-surreal-post-soviet-rap-sensation>.

RICARDO ZOCCA

—

Nota biográfica

Ricardo Zocca é Investigador do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) — Universidade do Minho — sob a bolsa de identificação FCT: UI/BD/151118/2021.

—

ORCID iD

[0000-0002-2243-725X](https://orcid.org/0000-0002-2243-725X)

—

Morada institucional

Universidade do Minho — Instituto de Ciências Sociais, campus Gualtar, edifício 15, 4710-057 Braga, Portugal.

MOISÉS DE LEMOS MARTINS

—

Nota biográfica

Professor titular no departamento de Comunicação Social da Universidade do Minho, também dirige o Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS).

—

ORCID iD

[0000-0003-3072-2904](https://orcid.org/0000-0003-3072-2904)

—

CV

[EF1A-F230-D9A8](#)

—

SCOPUS

[17434084200](#)

—

Morada institucional

Universidade do Minho — Instituto de Ciências Sociais, campus Gualtar, edifício 15, 4710-057 Braga, Portugal.

—

Recebido Received: 2021-09-01

—

DOI <https://doi.org/10.34619/ky6v-ctti>

Aceite Accepted: 2021-11-05