

Vazantes



**REVISTA
DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES**

DO INSTITUTO DE
CULTURA E ARTES
ICA/UFC

VOLUME 03 _ N. 02 _ 2019



SUMÁRIO

ARTIGOS / ENSAIOS VERBAIS

- 03 **Editorial**
_Milena Szafir e Mariela Yeregui
- 09 **Video-poéticas y medios expresivos del diseño audiovisual: el caso del videopoema**
_Anabella Speziale
- 28 **Das invisibilidades metafóricas, poéticas e reais**
_Lucas Bambozzi
- 34 **El misterio, documental como libertad y arte: entrevista con Andrés Di Tella**
_Eduardo Tulio Baggio
- 47 **Cinema de Casa de Reza: As práticas desenvolvidas pela ASCURI em suas oficinas de formação audiovisual**
_Maria Cláudia Gorges e Marilda Lopes Pinheiro Queluz
- 58 **Proposições metodológicas tecno-cartográficas: montagem-travessia, softtellers e sitemap como movimento de imersão no objeto**
_Madylene Barata e Gustavo Fischer
- 76 **Artivismos, religiosidades, the mônias e ecodrags: notas sobre corpos dissidentes no Pará**
_Marcelo Troi
- 95 **O que acontece quando o queer entra nos museus brasileiros?**
_Leandro Colling e Tiago SantAna
- 115 **Uma política do toque para espaços infraestruturais: Praia do Futuro**
_Ruy César Campos Figueiredo
- 134 **tentativa.doc 2.0: Aspectos Tecnopoéticos de uma pesquisa-criação na cena intermedial**
_José Flávio Gonçalves da Fonseca
- 151 **Después de la glorificación de la máquina: utopías críticas en las artes tecnológicas contemporáneas**
_Jazmín Adler

ENSAIOS VISUAIS E/OU IMAGO VERBAIS

- 161 **Reincorporações: entre o tempo e a poética do sagrado**
_Luisa Magaly Santana Oliveira Reis
- 169 **Travessia: Experiência, narração e memória em Madre de Deus**
_Agnes Cajaiba
- 179 **Estéticas no Gesto de Retração (ou, por um estado da arte ao lance de dados - *work in progress*)**
_Milena Szafir
- 205 **Demorar [A materialidade da imagem e os processos artísticos contemporâneos]**
_Renata Voss Chagas
- 212 **Limites Imaginados**
_Anais-karenin e Eduardo Padilha

TRADUÇÕES

- 217 **Editorial / Tutoria Pedagógica**
_Pablo Assumpção
- 219 **Pathos et Praxis (Eisenstein versus Barthes)**
_Georges Didi-Huberman
- 237 **Ocean, Database, Recut**
_Grahame Weinbren



Editorial

Encruzilhadas da Arte e Tecnologia:

Cartografias, Arqueologias e Reflexões dos Riscos Criativos

Encrucijadas del Arte y la Tecnología:

Cartografías, Arqueologías y Reflexiones de los Riesgos Creativos

At the Crossroads of Art and Technology:

Archaeology, Cartography and Reflections on Creative Risks

O presente dossiê à Revista Vazantes partiu de um convite de interesse, por parte de seu corpo editorial originário (abril/ 2019), quanto a realizarmos um número sobre “arte e tecnologia”. Ao assumirmos esta empreitada, ainda que frente a um desconforto quanto a tal dicotomia (que ainda se mostra existente nos dias atuais deste início do século XXI quanto a um “gênero” – aparentemente já inconveniente, senão ocioso ou mesmo inativo – como “arte e tecnologia”), dois desafios foram buscados. O primeiro foi tentarmos internacionalizar esta publicação acadêmica a partir de uma chamada trilingue ao debate. O segundo desafio dialogava com o inicial desconforto – uma inquietação de tensionamento mesmo – referente à politização das artes em seus processos de criação nos diálogos com “tais” questões tecnológicas. Desta maneira, nossa inquietação transformou-se em uma provocação reflexiva – lançada entre julho e setembro de 2019 (em português, espanhol e inglês) – a fim de encontrarmos pesquisadorxs e/ou artistas que tentassem conosco responder:

***tornamo-nos, na Era de neo-ubiquidade digital,
uma tautologia que se estende em práticas vazias senão
determinísticas?***

A denominação “arte e tecnologia” (ou, muitas vezes, diferentes designações tais como *electronic art*, *media art*, *arte tecnológico*, *art numérique*, arte digital, *multimedia art*, etc) foi importante ao longo da segunda metade do século passado (século XX) ao auferir valor – legitimidade artística – às obras desenvolvidas conjuntamente a materialidades pós-analógicas. Por esse viés, toda uma taxionomia foi desenvolvida nos últimos anos identificando artistas e suas experiências estéticas frente a um vasto campo transdisciplinar entre arte, ciência e tecnologia, sendo muito pouco permeável a

abordagens críticas que colocassem em xeque o diálogo destes campos. Ainda que a ideia do binômio *arte/tecnologia* tenha sido, muitas vezes, a de honrar atravessamentos pela Ciência e hibridizações diversas, passou a caracterizar também termos positivistas desde uma visão *occido-cêntrica*. Assim, o binômio *arte/tecnologia* foi modelando produções com forte inclinação tecnocrática voltando-se à celebração, geralmente como um clichê, do conceito de inovação atrelado à criação artística.

Objetivamente podemos verificar a tautologia imposta pela utilização, ainda hoje, de “arte e tecnologia” como termo definidor de um campo de atuação tendo como ponto de partida ao longo das últimas décadas do século passado o texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Provocamos, para além de (ou previamente à) Walter Benjamin (1930’s), concepções reflexivas sobre *arte/tecnologia* ao longo dos séculos entre artistas renascentistas e suas pesquisas através das técnicas de pintura (como o *eskorço* e toda a ilusão pictórica em perspectiva), dispositivos óticos/perceptivos e tecnologias químicas aplicadas às materialidades analógicas – seguidos séculos depois nas sistematizações de experimentações artístico-pedagógicas também entre professores da Bauhaus e realizadores-pioneiros da montagem cinematográfica.

Assim, após a legitimação de inúmeros *work in progress* e exposições consolidadas em contextos tanto nacional quanto internacional, o presente dossiê – proposto desde Argentina e Brasil – busca provocar pesquisadorxs a refletirem sobre o significado, hoje, de “arte e tecnologia”: das seminais obras, artistas e definições de linguagem às taxionomias operacionalizadas ao longo de aproximadamente sessenta anos (1960-2010) até as atualizações da área; vislumbramos, portanto, debater searas que têm permeado a área ao longo das últimas décadas, tais como *database aesthetics* [estética do banco de dados], *surveillance culture* [cultura da vigilância e do controle], *generative art* [arte generativa], *quantum aesthetics* [estética quântica], *maker culture* [cultura do “faça você mesmo”], A.I. [inteligência artificial], *neuroscience aesthetics* [estética da neurociência], *political video remix* [vídeo-remix político], *situated technologies* [tecnologias localizadas], dentre tantos outros termos aplicados a gêneros diversos. Neste ínterim, lembramos, ainda, que contemporâneos nomes acompanharam-nos em nossas trajetórias à presente empreitada aqui na América Latina: Jorge La Ferla, José Carlos Mariátegui, Arlindo Machado, Giselle Beiguelman, Tania Aedo, Gilberto Prado, Mário Costa, Vilém Flusser, entre outros, além daqueles com os quais dialogamos em cone norte (Peter Weibel, Thomas Levin, Ursula Frohne, Jonathan Crary, Edmond Couchot, Lev Manovich, Geert Lovink, Alexander Galloway, Donna Haraway, Victoria Vesna, Claudia Giannetti etc).

Para provocarmos mais intensamente uma rota de fuga ao determinismo tecnológico – frente às complexidades nos *modus operandi* e estéticas das tecnologias na arte em tempos de

arqueologia das mídias (caminhos entre a poética e a *techné*) – artistas, teóricxs e investigadorxs foram estimuladxs a contribuir neste debate com suas propostas à presente publicação buscando, portanto, darem conta das dinâmicas entre *arte/tecnologia* desde reflexões que incluíssem problematizações aproximando questões filosóficas aos processos de criação artística (e vice-versa). Como apontado, entre julho e setembro de 2019 definimos alguns temas de nosso interesse, tais como listados na convocatória pública lançada à época em português, espanhol e inglês:

• **Práticas e poéticas decoloniais relacionadas à arte/tecnologia**

Prácticas descoloniales y poéticas relacionadas con el arte/tecnología

Decolonial and poetic practices related to art / technology

• **Tecno-feminismo: poéticas e práticas**

Tecno-feminismo: poéticas y prácticas

Techno-Feminism: poetics and praxis

• **Perspectivas críticas entre natureza e arte/tecnologia**

Perspectivas críticas entre naturaleza y arte/tecnología

Critical perspectives in nature, art, and technology

• **Poéticas e práticas no espaço urbano desde o campo da arte/tecnologia**

Poéticas y prácticas en el espacio urbano desde el campo del arte/tecnología

Situated Technologies: the poetics and practices in urban space from the art/technology field

• **Do Panóptico à Biopolítica: vigilância, disciplina e controle – das circulações às gestualidades emotivas**

Del panóptico a la biopolítica: vigilancia, disciplina y control – de las circulaciones a los gestos emocionales

From the Panopticon to Biopolitics: surveillance, control and technologies of discipline – from organizing circulation to emotional gestures

• **Arqueologia das mídias como perspectivas críticas às materialidades em arte/tecnologia**

La arqueología de los medios como perspectivas críticas sobre las materialidades de arte/tecnología

Media archaeology as critical perspectives on art / technology materialities

• **Banco de dados: da narrativa e do randômico ao rastreamento biopolítico**

Poéticas de la base de datos: entre la narrativa y el aleatorio hasta el rastreo biopolítico

Database Aesthetics: from narrative and randomness, to biopolitical tracking

• **Práticas da arte/tecnologia como obras críticas da/na atualidade**

Las prácticas en arte/tecnología como obras críticas en la actualidad
Art / technology practices as critical works of the present)

• **Anti-espetáculo: politizações poéticas da interface**

Anti-espectáculo: politización poética de la interfaz
Anti-Spectacle: poetic politicizing of the interface

• **Estéticas da memória: relações da arte/tecnologia em obras como filme-ensaio, remix, i-doc, A/V performances e outros formatos/gêneros**

Estética de la memoria: relaciones de arte/tecnología en obras como ensayo, remix, i-doc, A/V performances y otros formatos/géneros

Aesthetics of Memory: relations between art and technology in essay film, remixes, idoc, AV performances, and other formats and/or genres

• **Ficção científica no cinema: a imagem em movimento como poética crítica às novas mídias e biotecnologias**

Ciencia ficción en cine: imagen en movimiento como crítica poética de los nuevos medios y la biotecnología

Sci-Fi Cinema: moving image as a poetic critique of new media and biotechnology

• **Design como arte política entre estéticas, técnicas e tecnologias**

Diseño gráfico como arte político entre estética, técnica y tecnología

Design as political art between aesthetics, technique, and technology

• **Sustentabilidade e arte desde práticas tecnológicas**

Sostenibilidad y arte desde las prácticas tecnológicas
Sustainability, art, and technological practices

• **Tecno-ativismo como estratégia de politização da arte**

Tecno-activismo como estrategia de politización del arte
Techno-Activism as a strategy of politicizing art

• **Neurocontrole e biopoder: caminhos crítico-estéticos da arte/tecnologia**

Neurocontrol y biopoder: recorridos crítico-estéticos del arte/tecnología

Neurocontrol and Biopower: the routes of critical-aesthetic at art/technology

Portanto, a jovem revista do Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará recebeu algumas contribuições de artistas, mestres e/ou doutores, aos quais agradecemos por buscarem responder – cada um em sua particular maneira – àquelas questões originalmente por nós propostas. Sendo assim, poderão ser aqui apreciadas as visualidades sensíveis de **Renata Voss Chagas**, as propostas *imago-verbalizantes* de **Anais-karenin** e **Eduardo Padilha**, **Agnes Cajaiba** e **Luisa Magaly Santana Oliveira Reis**, algum *insert fluxogramático* (estético-retórico) a partir do gesto de retração, o ensaio poético de **Lucas Bambozzi** sobre a não-visibilidade do invisível – escrita criativa desde sua tese de doutorado (2019) –, a entrevista de **Eduardo Tulio Baggio** com o documentarista Andrés Di Tella em seu processo criativo, o artigo de **Jazmin Adler** quanto às estéticas críticas da utopia a partir da memória de encontros artísticos em Buenos Aires no início do presente século – importantes à época ao debate *arte/tecnologia* em rede glocal, como os festivais *Digitofagia* (São Paulo/ Brasil) e o *404* (Rosário/ Argentina), entre outros para além de eventos similares sintonizados nos países melhor desenvolvidos economicamente –, como também o atualizado em CCKirchner (2016) por Rodrigo Alonso, o *détournement* museológico de **Leandro Colling** e **Tiago SantAna**, as escritas sobre a Amazônia – como na proposta multidisciplinar de **Marcelo Troi** dentre questões *queer* no Pará ou nas mãos de **Gustavo Fischer** e **Madylene Barata** através de tecno-cartografias sobre a estética do banco-de-dados pelo cineasta Fernando Meireles quando comissionado pela gigante Google –, as experiências poético-educativas de realizadores indígenas na ASCURI do Mato Grosso do Sul em relato problematizador de **Maria Claudia Gorges** e **Marilda Queluz**, o artigo de **Anabella Speziale** com respeito ao design audiovisual proporcionando materialidades em vídeo-poemas, um estudo-de-caso de **José Flávio Gonçalves** nos processos de criação em realidade virtual, 360°, inteligência artificial etc e a articulação de **Ruy Cezar Campos Figueiredo** entre peregrinações cearenses a fim de contemplar-nos através de devires midialógicos nos percursos urbanos de nossos cotidianos dados em fluxo sub-marítimo em passagens pela(s) Praia(s) do (e ao) Futuro.

Ainda neste número, contamos com intensa participação de nossos estudantes do Mestrado PPGArtes em duas necessidades literato-acadêmicas: tanto na urgente revisão textual, contato e organização de dados junto aos autores presentes – agradecimentos especiais, portanto, para **Caroline Veras** e **Levi Mota** no auxílio à manutenção da revista – quanto na aplicação aos desafios em traduzirmos os materiais utilizados em sala-de-aula e no grupo *#ir!* ao longo dos últimos anos (em especial a bibliografia referenciada junto às disciplinas “Arte e Pensamento: das obras e suas interlocuções”, “Tópicos Especiais em Estética, Cinema e Audiovisual” e “Estética e História da Arte III – Arte na Cibercultura”). Dessa maneira, agradecemos também aos autores **Alberto Ponce**, **Georges Didi-Huberman**, **Grahame Weinbren** e **Lev Manovich** por darem permissão para que seus textos

– até então inéditos em língua portuguesa –, sejam publicados junto ao *“IN:Tencionar – para além dos originais (b)eco(dado)s”*, uma proposta pedagógica de tutoria à tradução universitária que contribuíram **Ana Paula Vieira, José Wilker Paiva, Leonardo Zingano Netto, Lucas Araújo, Renan de Oliveira**, entre outros, alunos aos quais somos todos gratos! Ou seja, aqui disponibilizados de forma gratuita a fim de serem amplamente compartilhados em diferentes níveis de ensino e aprendizagem sobre as distintas questões estéticas na *arte/tecnologia*.

Desejamos a todos, a partir desta publicação, um inicial (e necessário) desvio sobre *arte/tecnologia*!

**Mariela Yeregui[>] (UNTREF) e
Milena Szafir^{>>} (PPGArtes/UFCE)**

➤ Artista visual, professora universitária e educadora. No conjunto de suas obras incluem-se instalações, net.art, intervenções urbanas, vídeoesculturas e robótica, que tem sido exibidas em diversos museus e festivais de arte ao redor do mundo. Yeregui realizou residência artística no HyperMedia Studio da UCLA (EUA), Banff Centre for Arts and Creativity (Canadá), Media Centre d’Art i Disseny (Barcelona) e Stiftung Künstlerdorf Schöppingen (Alemanha). Possui em seu currículo algumas das mais importantes premiações na área tais como BEEP_Art (2005), Salão Nacional Argentino de Artes Visuais (2005), Festival Transitio_MX (2004), MAMBA/Fundação Telefônica (2004) e Academia Argentina de Belas Artes (2014). Fundadora e atual coordenadora do Mestrado em Estéticas e Tecnologias nas Artes Eletrônicas da Universidade Nacional Tres de Febrero na cidade de Buenos Aires, Mariela Yeregui é Ph.D. em Media and Communication pela European Graduate School (sob orientação de Geert Lovink), possui mestrado em Literature pela National University of the Ivory Coast e bacharelado em História da Arte pela Universidade de Buenos Aires.

➤➤ Pesquisadora e realizadora em estéticas videográficas e (neo-)cinematografias, orienta trabalhos em motion graphics e filme-ensaio, entre outras linguagens. Recebeu o Prêmio Sérgio Motta de Arte e Tecnologia (2011) pela carreira dedicada ao original manifesto “espetáculo+vigilância=consumo” (2003/04) – sua fórmula no duplo, publicamente compartilhada, a partir da qual projetou estruturas desde diferentes materialidades para transmissões ao vivo (obras híbridas para intervenções urbanas entre performances, dispositivos audiovisuais, composições gráficas etc). Atualmente é conselheira eleita da SOCINE (2017-2021) e professora na UFC, onde propôs o MLAB:#MESA (Media Lab de Montagem, Experimentações e Sinapses Audiovisuais – laboratório midiático no estado-da-arte para ensino, pesquisa e extensão via teoria/prática entre dispositivos obsoletos e up-to-date; 2013-), o #ir! (Intervalos & Ritmos – grupo de estudos em estética e composição/montagem audiovisual via banco de dados; 2013-2018), as bolsas Ceci n’est pas un umbrella (Techné: Formações Estéticas na Arte e Tecnologias Audiovisuais) e Projet’ares Audiovisuais (junto à PROGRAD/SECULTARTE; 2014-2019) etc. Possui formação em Processamento de Dados e em Metodologia Não-Formal (desde 1996 é educadora desenvolvendo pedagogias multimidiáticas de ensino-aprendizagem), doutorado em Audiovisual com mestrado em Cinema/ Comunicação (“Retóricas Audiovisuais”; USP, 2007-2015) e é graduada em Arquitetura/ Urbanismo (“ComunicaCidade: a educação através da arte-comunicação – design gráfico, vídeo digital, vj’ing & game”; USP, 2003).



Anabella Speziale > **Video-poéticas y medios expresivos del diseño audiovisual: el caso del videopoema**

Video-poetics and expressive means of audiovisual design: the case of the videopoem

Resumen

¿Son los videopoemas capaces de crear una nueva experiencia poética que quiebre el modo de representación institucional? El artículo pone en relación al diseño audiovisual y el trabajo con la materialidad del video para crear obras artísticas que problematizan no solamente a los medios audiovisuales sino también al propio soporte y tecnología para su creación. Se hará un análisis de obras de tres autores: Gustavo Galuppo, Alejandro Thornton y Lara Arellano, para dar cuenta del trabajo de puesta en forma a partir de las prácticas del diseño audiovisual, pero en función de explorar nuevas visualidades y sensibilidades a partir del uso de los materiales. Las obras seleccionadas permiten discutir nociones de las poéticas tecnológicas como estrategias para combinar y conjugar lenguajes con las cuales crear nuevos modos de expresión audiovisual.

Palabras claves: Diseño. Audiovisual. Videopoésia. Experimentación. Poéticas Tecnológicas.

Abstract

Are videopoems capable of creating a new poetic experience that breaks the mode of institutional representation? The article relates audiovisual design with the experimental use of video materiality to create artistic works that problematize not only the audio-visual media but also the technology for its creation. It will be made an analysis of works by three different authors: Gustavo Galuppo, Alejandro Thornton and Lara Arellano. It will be described how they work by using audiovisual design practices, in order to explore the materiality of image representation. The selected works allow us to discuss notions of techno-poetics as strategies to combine languages with which to create new modes of audio-visual expression.

Keywords: Design. Audiovisual. Videopoetry. Experimentation. Techno-poetics.

Resumo

Os videopoemas são capazes de criar uma nova experiência poética que rompe o modo de representação institucional? O artigo se refere ao design audiovisual e trabalha com a materialidade do vídeo para criar obras artísticas que problematizam não apenas a mídia audiovisual, mas também o próprio suporte e tecnologia para sua criação. Será feita uma análise dos trabalhos de três autores: Gustavo Galuppo, Alejandro Thornton e Lara Arellano para dar conta do trabalho de dar forma às práticas do design audiovisual, mas em função de explorar novas visualidades e sensibilidades do uso dos materiais. Os trabalhos selecionados nos permitem discutir noções de poética tecnológica como estratégias para combinar linguagens com as quais podemos criar novos modos de expressão audiovisual.

Palavras-chave: Design. Audiovisual. Videopoésia. Experimentação. Poética Tecnológica.

> Actualmente cursa el Programa de Estudios Postdoctorales en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Es Doctora de la Universidad de Buenos Aires (UBA), área Diseño. Es Master of Arts in Media and Communications por el Goldsmiths College de la University of London. Es Diseñadora de Imagen y Sonido, graduada en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA. Ha obtenido las becas BEC. AR, UBACyT, British Council y Fondo Nacional de las Artes. Es profesora en asignaturas relacionadas con los medios audiovisuales y se desempeña como investigadora desde el 2002. Afilación Institucional: Universidad de Buenos Aires (UBA) y Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)
País: Argentina

La poesía es lo que queda entre líneas: una extraña palabra y un áspero lenguaje, todo está en lo no escrito, en lo no dicho... (Charles Wright)

Cada videopoema es único e invita a hacer más de una lectura sobre él. Tiene sus propias reglas internas: el uso del espacio/tiempo, la disposición de sus elementos a lo largo de la banda visual y sonora, la experiencia poética y el mensaje que se propone construir. Pero no todo video pertenece al género de la videopoesía. El mismo tiene sus características y limitaciones, dentro de la generalización que existe alrededor de las propiedades que comparten sus obras. Generalización que puede confundirse, superponerse o hasta camuflarse con otras prácticas audiovisuales, lo que genera cierta preocupación frecuente entre teóricos, curadores y espectadores del género¹. Sin embargo, como establece Christine Gledhill, cada "género es primero y sobre todo un fenómeno de fronteras" (2000, p.221)² que demarca los límites de sus formas en relación a otras.

Tom Konyves (2011), no concibe un videopoema sin la presencia de la palabra. Palabra que debe tener su corporeidad sonora y/o visual, que puede ser legible o adoptar otras posibilidades morfológicas. Una palabra presente, por más que no permita una lectura a simple vista. Konyves sólo considera videopoesía a aquellas piezas audiovisuales que complementen, yuxtapongan o fusionen texto, imagen y sonido auspiciando una experiencia poética. Sin texto, no hay videopoesía.

Este es el punto inicial, de donde partir para un análisis de estas obras videopoéticas. Es el texto, el que diferencia al género de otras realizaciones audiovisuales similares (como el video-arte, o la videodanza). Ese texto, no es inocente, caprichoso, que aparece porque sí, sino que debe estar en consonancia, y en unidad, articulado con los otros elementos propios del video. Las relaciones entre el espacio y el tiempo, la imagen y el sonido, la palabra y su significado configuran vínculos entre lo que se ve (audiove), lo que se lee, lo que se siente y se piensa de esa obra. Esas relaciones, por un lado, parten de la disposición que hacen los autores de la materialidad audiovisual, y por otro lado, de las características propias del medio donde circula.

En efecto, Claudia Kozak (2012) entiende que es la significación de las prácticas, de quien crea, quien lee y quien reflexiona sobre los videopoemas, la que hace que los mismos adquirieran sus configuraciones específicas. Está en la identificación que, tanto los creadores, como los espectadores - sean ellos calificados o no - y

1 Véase: Kozak, 2012.

2 Traducción propia.



los estudiosos hagan del género, lo que determinará si una pieza audiovisual puede ser calificada como videopoesía.

En consecuencia, un análisis que sólo aborde al objeto de estudio desde las características genéricas internas a las obras, da cuenta de la morfología de las mismas y es válida para clasificarlas, pero no contempla el entramado de las prácticas que circulan alrededor del mismo (Gledhill, 2000). Más aún, si se considera lo expuesto por Vilém Flusser (1983 [2001]), se puede inferir que hacer sólo una descripción de los elementos del género, sería quedarse en la superficialidad que se muestra en las pantallas, sin atravesarlas para comprender el fenómeno desde una perspectiva más amplia. De todas formas, considerar las características propias del género ayuda a realizar una clasificación según las distintas aplicaciones que adquieren los elementos que forman parte de las dimensiones espaciales y temporales específicas de cada obra. Es decir, como se trabaja con las técnicas y recursos dentro del sistema comunicativo que se plantea en la videopoesía.

A lo largo de la literatura especializada en el género de la videopoesía, se destaca un rasgo en común, que sobresale como una necesidad y se manifiesta en un pedido que promueven los distintos autores hacia aquellos realizadores que se dediquen a llevar adelante estas obras: *cada videopoema debe demostrar su capacidad de expresión poética*. Dicha expresión, no es sólo material o basada en sus elementos endógenos, sino que se rescata la *construcción de un mensaje* como un elemento clave a la hora de mantener viva la atención del espectador a lo largo de toda la duración de la pieza audiovisual³. Dicho mensaje puede ser abstracto o no, pero trasciende las prácticas de ordenamiento de sus materiales en un soporte específico: el video. En él, se desenvuelven ciertas temáticas, conceptos, nociones y una forma determinada de abordarlos, de construirlos y de exhibirlos a una audiencia.

Los videopoemas, son modos decir, que se apropian del video como soporte y como medio, para accionar y llevar adelante prácticas, que le permiten tomar la palabra y expresar su mirada sobre el mundo. Ellos asumen como propia la tecnología, las técnicas, los recursos del audiovisual en su totalidad, pero también lo cuestionan, lo ponen en jaque, para develar su naturaleza en toda su dimensión. Siguiendo a Kozak (2014), la videopoesía forma parte de las poéticas, y políticas, tecnológicas, no sólo por poner en relación a la técnica con el arte de las imágenes en movimiento y de los sonidos; sino porque también, aporta una mirada y una palabra crítica, reflexiva, a veces trasgresora o de resistencia, sobre la cultura, la sociedad y el mundo tecnológico que están implicados en la vida cotidiana. Muchas veces, pone el acento en evidenciar las tramas y las tensiones de los dispositivos, y, de este modo, busca corrimientos de los usos de la *caja negra*. Su mensaje no es neutral. Pero, su potencia poética también radica en su contexto de recepción, donde cada receptor hará la decodificación del videopoema.

Roda Lume (1968) de E. M. de Melo e Castro (2007), inaugura el género de la videopoesía, ya que se despega de la

experimentación audiovisual contemporánea a su realización para comenzar una nueva búsqueda por fuera de los parámetros que se veían en otros videos de aquellos años. La pieza es una animación hecha en cámara de tipografías y figuras geométricas, dibujadas previamente a mano; mientras que el sonido se basa en la improvisación de la lectura fonética que el propio artista realiza sobre esas formas. Lo mismo sucede en *Rotations* (1994) de Fabio Doctorovich y *VPoems* (1995) de Ladislao Pablo Györi, los primeros videopoemas argentinos, donde la experimentación en relación a la palabra poética busca nuevas visualidades para generar una experiencia estética, que muchas veces llega a aportar nuevas posibilidades de creación para el medio audiovisual. Son obras que dan cuenta de una exploración de nuevas sensibilidades a partir del uso de los materiales donde se evidencia la técnica con que se construye la obra, y su dispositivo.

Las categorías de espacio, tiempo, banda sonora e imagen técnica; y las relaciones que se generan entre ellas, siempre están presentes en una pieza audiovisual. Es decir, el dinamismo de los movimientos y la gramática de integración de códigos verbales y no verbales, son elementos que contribuyen a distintas posibilidades de significados. Sin embargo, como establece Kozak (2014, pp.5-11), en un trabajo sobre las poéticas tecnológicas, como modos de decir y de ver, no sólo se debe tomar en cuenta los elementos compositivos, sino que también hay que considerar las prácticas y los dispositivos, donde se teje un vínculo entre el espacio de la creación con el ambiente de la técnica para evidenciarlo y echar luz sobre sus implicancias.

¿Son los videopoemas capaces de crear una nueva experiencia poética que quiebre el modo de representación institucional? Y de ser cierto: ¿es una búsqueda que permite el distanciamiento estético y la reflexión sobre aquello que quiere transmitir?, o ¿es simplemente un espectáculo vacuo que sólo busca lo superficial a partir de una aparente novedad?

La impronta industrial inmersa en el medio audiovisual, va de la mano con la necesidad de que, las producciones que circulan en él, estén enfocadas en cautivar el consumo de las audiencias, y en conseguir nuevos mercados. Existe una repetición y reiteración de fórmulas ya consensuadas, que facilitan los procesos de lectura y la decodificación de los mensajes. Este objetivo, se distancia de la innovación y la experimentación también implícita en las posibilidades tecnológicas del medio. Jean-Louis Baudry (1970 [1999]) establece que es parte del dispositivo que encarna la ideología dominante. Condiciona y moldea la representación audiovisual a partir de sus características tecnológicas, y concepciones de mundo, instaurando ciertas formas institucionalizadas para la creación de los textos que circulan en él.

Flusser, refuerza este concepto cuando establece que las imágenes técnicas son el resultado de los textos científicos, implícitos dentro de los programas de los aparatos. Quien trabaje con dichas imágenes, su obra sólo podrá materializarse dentro de las muchas, pero finitas, posibilidades de su programa. De todos modos, quienes se ocupen de ir en pos de una crítica comprometida al interior de las imágenes técnicas, manipulándolas, encontrarán

vías de diálogo para una nueva riqueza creativa (Flusser, 2012 [2015]). De hecho, para Arlindo Machado (1983 [2000]), hoy los límites del programa dentro de la *caja negra* se encuentran en constante expansión. Como bien destaca Kozak (2014), están quienes se apropian del medio, para crear nuevos imaginarios y desviar de sus aplicaciones técnicas los usos masivos. Así, toman al medio y sus modalidades de representación para explorar nuevos caminos a partir de un replanteo que los lleve hacia la búsqueda de otros imaginarios.

Este fue el procedimiento con el cual, E. M. de Melo e Castro (2007), trabajó su obra *Roda Lume* (1968). El proceso de creación del videopoema, estaba puesto en la experimentación con el soporte, encontrando las posibilidades de acción que le permitieran una redefinición, a partir de combinar la poesía, con lo visual y con lo sonoro. El autor logró problematizar, no sólo el medio audiovisual, sino también los cánones de la tradición literaria.

Raymond Bellour pone el acento en la profecía de McLuhan, la cual, “se cumple, opuestamente al mito que pretendía mostrar”, ya que muchas veces el medio “tiene la función de mensaje” (2002 [2009, p.64]). ¿El mensaje es el medio? Bellour explica como los poetas y los textos de vanguardia de finales del siglo XIX, con Mallarmé a la cabeza, buscaron alternativas para resistir ante la proliferación, cada vez mayor, de los discursos provenientes de la prensa (ibíd. pp. 54-57). Hoy es el video, el que ocupa ese lugar. El mismo, hace frente, y busca alternativas, a los modelos tradicionales, que circulan cada vez a mayor velocidad, dentro del flujo mediático. El video es una herramienta propicia para socavar las estructuras y consecuencias de la herencia cinematográfica y televisiva. ¿Será el video, y dentro de sus manifestaciones, la videopoesía, una de las encargadas de continuar con el programa propuesto por Mallarmé a finales del siglo XIX?

Tomando las palabras de Philippe Dubois (2001), se lo puede pensar como un *arte mecánico* que busca formas de desvío y crítica a la creciente invasión de información audiovisual que se despliega en los medios contemporáneos, sobre todo en Internet. Además, las características propias del soporte video, lo hace un medio conveniente para la realización de bienes simbólicos frente a otras tecnologías digitales. Los sistemas operativos computacionales, debido a su acelerado desarrollo tecnológico, se encuentran en permanente fluctuación y cambio. Tanto los programas (software) como las máquinas (hardware), se vuelven obsoletas en cortos períodos de tiempo. Esto trae como consecuencia que muchas piezas artísticas realizadas en distintos sistemas operativos y soportes digitales no puedan ser hoy reproducidas. Hay problemas de almacenaje y las mismas se pierden si no son transferidas, o traducidas, a programas más actuales. En cambio, el video, como soporte, ha trascendido este inconveniente⁴. El video es usado como medio de registro de piezas interactivas, claro que las mismas pierden su cualidad de interacción, pero al menos pueden

4 En este punto hay que aclarar que el video ha transitado por varios formatos tecnológicos, tanto analógicos como digitales, los cuales requieren también de una transferencia de uno a otro a lo largo de los años. Aquí, entendemos al video como soporte, en términos generales, más allá de un formato específico. También véase Meigh-Andrews, 2014.

seguir siendo difundidas y exhibidas. Asimismo, el video es hoy un modo de acceso a obras de poesía electrónica, o digital, e incluso de video-instalaciones de poemas, en las cuales sus tecnologías quedaron obsoletas. El video, en sentido amplio, más allá de su tecnología de grabación y reproducción específica, se ha reposicionado en los últimos años y se ha convertido en parte constituyente de la vida cotidiana.

De todos modos, en un principio tuvo que transgredir los usos de mero registro que recayeron en él desde la industria tanto cinematográfica como televisiva. El video fue adquiriendo una gramática propia a partir de la herencia recibida, no sólo de los medios audiovisuales que lo precedieron, sino del conjunto de sus antepasados. Fueron los artistas y diseñadores audiovisuales que lo utilizaron en búsquedas experimentales de lenguajes y visualidades alternativas, quienes reivindicaron al soporte, y le dieron una relevancia a su propio lenguaje. Gustavo Galuppo propone pensar lo por fuera de los formatos audiovisuales estandarizados y afirma que el hecho destacable del video es:

“su rol determinante en la configuración de otras formas enunciativas posibles, de otros modos expresivos que se van delineando según las especificidades de la máquina y según la conciencia que el artista/operador tenga de ella y de sus aplicaciones.” (GALUPPO, 2012, p.152).

En efecto, para Bellour, el video contribuye a pensar la imagen - la imagen audiovisual - cosa que no le ha sido posible al cine, o la televisión. A esta afirmación, se le puede sumar que este soporte también, contribuye a repensar la relación entre la palabra y la imagen audiovisual presente en la videopoesía. Ya que, si bien este género hereda cierto uso del video ya afianzado en obras que provienen del video-arte - y hasta cierta poética del cine experimental -, también persigue visualidades alternativas, al correr los límites de sus prácticas a partir de proyectar ciertas poéticas-audiovisuales propias. El video, aquí, se piensa y se replantea como arte, como poesía, como pieza de diseño audiovisual, donde la fuerza del reencuentro de la palabra con la imagen adquiere mayor profundidad y una luz propia, que asemeja a la investigación teórica. Así, como Mallarmé repensó a la literatura, el video, para Bellour, contribuye a hacer un travelling hacia atrás, hacia los blancos de la Historia, debido a “que el pensamiento tiene que retroceder para ver mejor los objetos” (2002 [2009, p. 25]). De ahí que, el autor, ponga como ejemplo a las *Historie(s) du cinema* de Jean-Luc Godard (1988-1998) y a las cintas de video de Thierry Kuntzel para considerar el “desplazamiento del cine hacia el video [que] es comparable a lo que fue en la poesía el pasaje del alejandrino al verso libre. Que de allí surgió una reflexión sobre el destino literario de la lengua, como surge hoy sobre el destino de la imagen” (ibid. 26). En efecto, en las últimas décadas, como bien queda demostrado en la obra de Godard, el video ha adquirido voz propia, ahondando las búsquedas de desvío y generando puentes entre teoría e imagen. ¿Tendrá la videopoesía un rol similar?

En la obra de Gustavo Galuppo⁵, *María o el fracaso* (2009), el realizador se apropia de todas las dimensiones, tanto técnicas como poéticas, que le permite el video como medio expresivo, para crear una pieza que transita entre la poesía y la reflexión teórica audiovisual. Para ello, toma imágenes y sonidos de películas de Jean-Luc Godard y de Guy Debord, para contar una posible historia sobre la inmaculada concepción de la virgen María. Sin embargo, el uso de las palabras, tanto sobre impresas como reproducidas desde la banda sonora, adquiere un ritmo reiterativo, que se asemejan a la métrica poética. Así, repite una y otra vez, de manera sostenida y casi sin descanso, las palabras “production / reproduction” (producción, reproducción en idioma inglés) y solo las calla para tomar otras frases, que también se escucharan varias veces. El conjunto de las frases dará cuenta de algún aspecto de la vida de María: su deseo, la anunciación de su embarazo, el nacimiento de su bebé, pero que aquí resulta ser una niña. Por ejemplo, una voz masculina enuncia en francés: “Marie désirer”, y una voz femenina responde “comme tous femme” (María desea / como toda mujer); diálogo que se reiterará varias veces hasta llevarnos una vez más al par de palabras original: producción y reproducción. Esta estructura, alternando estas dos palabras con otras frases pequeñas, intercalará momentos narrativos, con episodios cíclicos, durante los once minutos del video. El mismo culmina con la escenificación de la muerte, treinta y tres años después, de aquella niña devenida en mujer, en un espectáculo transmitido en vivo por la televisión.

Si bien, no está en la intención del realizador, hacer un videopoema, su obra adquiere los códigos genéricos que describe Konyves (2011), para el mismo. Imagen, sonido y texto, se juxtaponen, combinando unidades narrativas, con otras no narrativas para generar una experiencia poética. Pero incluso, construye un mensaje en torno a la denuncia, no sólo del dispositivo audiovisual y sus mecanismos de reproducción, sino también de las instituciones y las ideologías que en ellos se representan. Las imágenes, en constante cadencia y concordancia con las palabras que se repiten en la banda sonora, dan cuenta de los ciclos productivos y de las constantes imágenes que construyen la realidad social. Esta obra permite poner en relación al soporte con la poesía, y brinda herramientas para trazar analogías entre la imagen audiovisual y el pensamiento intelectual.

El video le permite a Galuppo “trabajar desde los márgenes (...) por la idea de poner en tela de juicio la imagen institucionalizada” (2007, p.23). En efecto, el autor está en sintonía con la descripción de Bellour, ya que, tanto en su obra artística, como también es sus publicaciones teóricas, trabaja y estudia como el video le permite el extrañamiento, el ir a contracorriente, para hacer una crítica a nuestro mundo contemporáneo a partir de los mismos bienes simbólicos que este produce y reproduce. En el propio devenir del videopoema, se evidencia el uso del dispositivo a conciencia, donde sin desconocer sus antecedentes, pero haciendo

5 Gustavo Galuppo nació en Rosario, en 1971. Es realizador audiovisual, músico, y docente universitario. Su obra de video experimental ha sido premiada internacionalmente y exhibida en museos y galerías reconocidas. También ha publicado varios textos académicos que disertan sobre la teoría cinematográfica y audiovisual.

un corrimiento de su tradición simbólica apela a develar las estructuras que se tejen detrás de este medio expresivo.

El autor toma las imágenes, los sonidos, y hasta la música del gran repertorio cultural que es Internet. Así lo indica en los créditos finales del video, una vez dados a conocer los títulos de las películas de Godard y Debord como fuente primaria para la obra, escribe: “+ materiales de YouTube; + información de Wikipedia” y cierra con la sobreimpresión de un par de signos de puntuación: “?!”, como énfasis del propio gesto irónico que implica criticar los materiales que utiliza. Este acto refuerza la tesis de Nicolas Bourriaud (2001 [2009] y 2015), cuando expresa la relación entre las formas que se generan al utilizar la sociedad como repertorio cultural donde bienes simbólicos ya historizados encuentran nuevos vínculos y diálogos. Las lógicas del *Ready-made* y del *Cut-up*, se encuentran presentes a lo largo de toda la obra. La cita de los autores, funciona con una doble lectura: la del homenaje, y la de la legitimación del robo, que está presente en todas las obras donde se encuentran imágenes y sonidos apropiados de otros autores (*found footage*). Aquí, Galuppo, hasta se permite la ironía, cuando en la secuencia final de títulos da a conocer que el tema musical del cierre de la obra se utiliza “sin licencia de la intérprete”⁶.

Galuppo aplica las prácticas del *web surfing*⁷, del samplado del DJ y del loop del VJ, que menciona Bourriaud, para entretener las imágenes audiovisuales que rescata del reservorio cultural que es Internet. En términos de Michel De Certeau (1980), el artista aplica tácticas y ardidés que negocian dentro del repertorio de formas del mundo simbólico, para encontrar nuevas trayectorias y desvíos en la intersección de lo poético y lo técnico. Logra un ritmo sonoro-visual que es análogo con el mensaje que quiere expresar, la constante reproducción de los mismos deseos, de las mismas tradiciones, de la misma ideología. Crea un sistema de comunicación a partir de un pulso rítmico y cíclico, que vincula la obra con el giro que se desató en la creación poética desde la propuesta de Mallarmé (Wall Romana, 2005). Un despliegue que se imprime cada vez más en la cultura contemporánea en un juego de espejos invertidos: por un lado se repiten las mismas ideas, y se afianzan las mismas formas de ser y de estar en el mundo; mientras que, por el otro, el devenir tecnológico se publicita como mesiánico para un cambio que gira en falso sobre su propio origen, para que nada cambie. Galuppo toma un tema religioso, y lo emparenta con la sociedad de consumo, la mediatización de la vida privada y la vinculación afectiva que se generan con las imágenes.

Para lograr esta denuncia de la afición por la mecánica, tanto industrial como audiovisual, Galuppo aplica técnicas y efectos que se emparentan con un montaje poético experimental, que liga la obra con la tradición que hereda de las vanguardias artísticas, del cine experimental, del medio televisivo y del video-arte. Ya Theodor Adorno (1966 [2006]), advirtió como la forma de la

6 Texto extraído del video de Galuppo. Tema de cierre: “Quiero papá” interpretado por Vanexxa cuya letra exclama por un padre que no la abandone (haciendo un juego de espejos con el tema del video)

7 *Web surfing*, es el término usado en inglés para referirse a la navegación por internet. Una navegación azarosa, por momentos, en busca de información. Este término está usado en inglés en el libro de Bourriaud, *Postproducción* (2001 [2009])

experiencia subjetiva propia de la técnica del montaje, es a la cual se debe recurrir para que el cine no caiga en la alienación industrial y se pueda convertir en un arte. Galuppo, hace propia esta sentencia. Él deforma la imagen, devela su materialidad (tanto el rayado vertical como el color desteñido en un viejo celuloide, al igual que el drop y el error del video electrónico). Si bien, para hilar el video respeta cierta continuidad cronológica de los hechos, la narración se encuentra fragmentada, volviendo una y otra vez sobre sí misma. Elimina la representación que implica una identificación con los personajes, impide el reconocimiento de un rostro, o de un tiempo y espacio específico, para correr la atención del espectador hacia el sentido que él mismo produce en una nueva imagen interior, es decir, mental, donde hacen eco las luces y sombras de las imágenes que se aprecian desde una visión automática. Pareciera que el encadenamiento audiovisual es azaroso, arbitrario, o hasta lúdico. Como una escritura que se reescribe, se produce y reproduce, sobre el mismo dispositivo. Estos recursos que el autor utiliza en la obra, también los describe y examina en sus textos académicos donde estudia lo audiovisual desde distintas posturas teóricas⁸.

Para Galuppo, el video adquiere un carácter distintivo en su proceso creativo que le es muy propio: la relación directa con la tecnología, los bajos costos de producción y las posibilidades materiales del registro. Para el autor, las obras realizadas a partir de las potencialidades inscriptas en el video, tienen una huella fuerte de auto-referencialidad. "El artista/operador/videasta se relaciona con la máquina casi a modo de prótesis, de extensión de su cuerpo o su cerebro" (2012, p.156). Pero esta auto-referencialidad se inscribe en partida doble: desde la subjetividad del artista y desde la materialidad del dispositivo. Este gesto expresivo pone en tensión los recursos estilísticos con los procedimientos técnicos. Para Galuppo:

"El video se construye entonces como una imagen en proceso de conformación no resuelto, (...) pero que logra exhibirse apenas como una serie de trazos o huellas que en su devenir sugieren solamente la posibilidad de esa imagen" (GALUPPO, 2012, p.156)

Una imagen múltiple, que trabaja en distintas capas y planos que le posibilita el medio electrónico, y el programa de post-producción. La imagen, se disocia de su fuente primaria, y se recupera, a veces por casualidad, a veces por la misma búsqueda del artista, en un nuevo encadenamiento que hacen coincidir los procedimientos plásticos y rítmicos que se deslizan en la pantalla como reflejo de las imágenes interiores del artista.

Este procedimiento, iterativo de creación audiovisual, que conlleva la posibilidad de encontrar recursos innovadores, es propio del pensamiento proyectual implícito en toda la disciplina del diseño⁹, como lo es el diseño audiovisual. Flusser (1999 [2002]) expresa que el pensamiento proyectual, se emparenta con el evento, la indeterminación, el desorden. Este tipo de pensamiento

8 Véase Galuppo, 2007 y 2012.

9 Véase Iglesias, 2007.

posibilita dar cuenta de las estrategias a llevar a delante, donde hasta el azar tiene un rol importante. El pensamiento intersubjetivo que propone Flusser, propio del diseño, permite visiones integradoras, se puede tomar como parte del capital específico que aporta el campo disciplinar. Para Rafael Iglesias (2007), la imagen decisoria de un sistema intencional guía la acción orientada a ciertos fines. Es decir, tiene en ella la noción de proceso. Galuppo, está en este camino, ya que dentro del procedimiento proyectual que el artista aplica a su obra, está en la denuncia de los mecanismos de los medios y dispositivos institucionalizados, y pretende así echar luz a la necesidad de nuevas formas de representación.

Esta relación de la imagen no lineal ligada a la memoria y a los procesos mentales, se recupera en el montaje que realiza el artista en su obra donde combina una mirada interior subjetiva, pero orgánica e integrada a los trabajos que realiza. Aquí, los elementos técnicos del video dan lugar a la creatividad y la innovación en el uso del medio que persigue Galuppo. No hay una sola manera de realización de la obra y la misma adquiere su forma final en el proceso del trabajo. Aplicando las palabras de Machado (1983 [2000]), se puede decir que, en este videopoema, se replantean los idearios sociales y tecnológicos a partir de llevar sus usos cotidianos a lugares radicales, y así encuentra posibilidades inesperadas. Galuppo intersecta lo propio de las poéticas tecnológicas con los procedimientos del diseño audiovisual que le permite crear formas para pensarse a sí mismo, para intentar cruzar los límites y aportar nuevos significantes técnicos y culturales.

De hecho, para Rafael Ràfols Cabrisses y Antoni Colomer Campos (2003), el diseño audiovisual es un campo de experimentación y renovación del lenguaje. Es el movimiento, implícito en él, lo que le imprime el sentido de la metamorfosis, es decir del constante cambio, no sólo de lo que se ve y escucha en él, sino también de sus modos procesuales y productivos. El videopoema de Galuppo es un ejemplo de ello, pero hay otros realizadores cuya experimentación pone el acento en otras perspectivas que posibilitan las tecno-poéticas en relación al diseño audiovisual que también se pueden agrupar en el marco de esta línea de videopoemas.

Dentro de la obra de Alejandro Thornton¹⁰ se encuentran varios videopoemas que se asemejan entre sí por el uso que hacen del texto tipográfico: sus formas, su plasticidad, su relación de figura/fondo. Thornton, es artista visual, y también investigador, esto se refleja en cada uno de los videos donde usa el texto como forma, pero también como personaje principal. El primero de ellos se titula *E morta* (2012). En él se manifiesta una fuerte impronta de los caligramas de Apollinaire y de la poesía concreta brasileña. Thornton toma la letra e en mayúscula, la ubica en el centro del cuadro y juega con ella haciéndola crecer hacia el frente del mismo. En una relación figura/fondo alterna los colores entre la letra y el espacio que la contiene, entre el blanco y el negro. Hasta

10 Alejandro Thornton nació en Buenos Aires en 1970. Es graduado de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prídiliano Pueyrredón, actualmente es profesor de la UNA y se desempeña en el CONICET. Véase la web Thornton para visionar todos los videos que se describirán a continuación en el siguiente link: <http://alethornton.wix.com/athornton#!video/c1ewe> (consultado: 24 de septiembre, 2019)

que incorpora el color rojo, que comienza a ser un tercer elemento que marca un conflicto. El rojo irrumpe el diálogo entre los colores neutros y el movimiento creciente de la tipografía en la pantalla. Una vez que este nuevo color se apodera de la letra, la misma crece hasta salir de cuadro y desaparecer. Mientras, la banda sonora queda en silencio para dar lugar a las campanadas, y la voz del comunicado oficial que anunció el 26 de julio de 1952 la muerte de Eva Perón. Thornton, ahora pone a la letra e en posición horizontal y boca abajo, hasta hacerla desvanecer, para que se escuche un fragmento del coro de la canción *Don't cry for me Argentina*¹¹.

Para Ràfols Cabrisses y Colomer Campos una letra es una forma que puede ser modificada y manipulada con una finalidad concreta. Thornton lo hace en función de crear una metáfora poética sobre la vida de Evita, no con una búsqueda comunicativa dirigida, sino que abre la posibilidad que el espectador lea desde su propia mirada. El artista comenta que "en general [usa] la tipografía Arial o Helvética para que le den una apariencia bien neutra, no tienen inclinación hacia ningún lado, y así explotar la visualidad de la forma"¹². El artista resalta el valor visual de la forma tipográfica, aislándola, cambiando sus dimensiones, haciéndola salir de cuadro, para explotar dicha neutralidad y que cada espectador vaya tomando su propio significado de la obra, hasta que al final devela que el mensaje estaba previamente inscripto en el poema audiovisual: la vida y muerte de la figura de Eva está presente desde la lectura del título de la obra, *E morta*.¹³

Esto mismo realiza en *Tierra / Casa* (2012), donde el juego de la visualidad se basa en la combinación en distintas palabras de las letras que contienen el título hasta formar una poesía al final de la pieza. Pero dicha combinación, está basada en el movimiento como metamorfosis, primero las palabras se van superponiendo, luego se deslizan de derecha a izquierda hasta abarcar todo el cuadro, imposibilitando su lectura. El artista intercambia el blanco y el negro entre la figura y el fondo, para cerrar la pieza con un fragmento de un corto documental de 1945, *The American Scene*¹⁴, en el que se ve un niño entrando en una casa a la cual se le sobreimprime la palabra casa, enfatizando una relación redundante entre significado y significante de los signos lingüísticos. Una vez concluida la acción el autor sobreimprime la poesía completa y cierra la pieza. En esta obra se pone en acto la preocupación de Michel Chion (2013) acerca de los vínculos que se originan entre la palabra, la imagen corpórea de la misma y la lectura de cada espectador. Thornton, no sólo imprime el tiempo de lectura de cada frase, en la velocidad que le da para que las mismas corran sobre la pantalla; sino que también a partir de la imagen de la misma, crea una sonoridad específica. Aquí, la representación del objeto de la escritura, da cuenta de la *audio-lecto-visión* estudiada por

11 *No llores por mí Argentina* (Don't Cry for me Argentina, 1976) canción compuesta por Andrew Lloyd Webber y Tim Rice para la obra musical *Evita*.

12 Fragmento de la entrevista realizada a Thornton para esta investigación en el 2015.

13 Título que a su vez anticipa el final. El artista utiliza el idioma italiano para decir, *ha muerto*.

14 Película dirigida por Alexander Hammid y nominada a los premios Academy Awards en la categoría Mejor Cortometraje Documental.

Chion. Thornton explica como hace tiempo que viene trabajando “con la visualidad de la palabra, del texto, y más allá de ésta, de las letras”¹⁵. Le interesa la forma visual que se genera en el cuadro a partir de las combinaciones de las mismas, *independientemente del significado que tengan*.

En otro videopoema del autor denominado *O* (2014), se aprecia solamente la letra *o* en color blanco, que ocupa toda la pantalla, pero ya no sobre un fondo neutro, como en las piezas anteriores, sino que la misma se incrusta en un plano secuencia de un paisaje que se ha grabado desde la ventana de un micro de larga distancia en la ruta. El fondo muestra un horizonte de la llanura pampeana, cuya monotonía se alterna entre árboles y campos. Pero el autor, invierte las estrategias desplegadas en las otras obras, y hace girar el paisaje sobre su propio eje. Así, mientras la velocidad del micro se mantiene constante, el universo representado da una vuelta completa de 365° en absoluto silencio. La pieza carece de sonido, no hay construcción de la banda sonora, lo que refuerza la visualidad de la letra *o* y la pérdida de equilibrio del cuadro, al ir inclinando el horizonte. De este modo, rechaza el verbocentrismo, que denuncia Chion (1990 [1993]) sobre la mayoría de las obras audiovisuales: aquí no hay ni siquiera palabra, sino que es la letra la que crea la imagen poética. En términos de Konyves (2011), la forma gráfica de la tipografía crea el contrapunto entre el paisaje y la poesía: la letra *o* y el giro de la banda visual marcan el equilibrio entre la videopoesía y su significado.

Esta problemática es constante en la obra de Thornton. En otras obras, producidas dentro del mismo año, también apuesta a poner en escena recursos formales similares, aunque con algunas variantes. El plano secuencia, la tipografía como protagonista, el paisaje, son retomados por el artista en *Horizonte verbal* (2014) y en *Sonar* (2014). El primer videopoema -también carente de banda sonora como en *O*-, establece una relación conceptual entre el título y la imagen. El cuadro está compuesto por un paisaje desértico donde el horizonte muestra una prolongación montañosa baja. En el margen izquierdo está la letra *a*, y en el izquierdo a la misma altura la letra *z*, ambas en mayúsculas. La imagen corre en un *time-lapse*¹⁶, una elipsis temporal que representa un paso de tiempo vertiginoso donde las nubes corren en el cielo dando distintas tonalidades al paisaje, y permite distinguir cambios sobre eventos que le son imperceptibles al ojo humano. El artista juega con la supresión del tiempo, la supresión del alfabeto y, también, la supresión de la mirada sobre el mundo y lo que se percibe de él.

En *Sonar*, se muestra una imagen de una bandera argentina flameando al compás de un fuerte viento en el vasto paisaje de las Salinas Grandes en Jujuy, mientras que la banda sonora hace eco de esa violencia del clima. El signo tipográfico que utiliza el artista aquí es el paréntesis, el cual lo aplica encerrando el mástil. Pero

15 Fragmento de la entrevista realizada a Thornton en el 2015.

16 El *time-lapse* es una técnica, para registrar imágenes, usada en fotografía, en la industria cinematográfica y en el audiovisual en general para mostrar algún evento que tiende a completarse en un tiempo demasiado prolongado, y cuyos cambios no son perceptibles al ojo humano. Esta técnica logra un efecto visual donde se realiza una elipsis temporal y lo que se ha registrado se muestra a una velocidad más rápida que la real. Es usado para la salida o puesta de sol, el movimiento de las nubes, nacimiento de una planta, la apertura de una flor, etc.

los paréntesis aparecen, desaparecen y se desplazan, en función a la sonoridad del video. Cuando están presentes en la pantalla, se escuchan fragmentos de la Sonata para clave y Violín N°1, de Bèla Bártok. La música, y los paréntesis, acogen y cuidan a la bandera de las clemencias del tiempo. Thornton, haciendo eco de las teorías de Chion, expresa que para él la sonoridad se construye a partir de la forma tipográfica, y afirma que “de alguna manera las distintas tipografías le dan ciertas características a las palabras, cierta intencionalidad, que juega entre su diseño, su imagen y su sonido. Hay una relación directa pues la imagen modifica lo sonoro y viceversa”¹⁷. El artista hace una representación conceptual del tiempo y del espacio, de las palabras y de la geografía; pero también de la construcción que se hace a partir del plano significativo en función de la coyuntura social. De allí que, Thornton, trabaje buscando distintos procesos creativos que le ayuden a realizar un sistema integrado, tanto de la obra en sí misma, como del conjunto de cada pieza en un todo. Texto, imagen y sonido se complementan a lo largo de diferentes videopoemas del autor.

Este trabajo, propio del pensamiento proyectual, lo aplica para crear un espacio de crítica y reflexión a partir de los conceptos que se representan desde las experiencias sensibles del artista/diseñador. Thornton compone las imágenes con herramientas que vienen tanto de la disciplina del diseño gráfico como del diseño audiovisual, y les aplica su propio método, que nunca sigue acciones prefijadas, sino que está abierta a las asociaciones implícitas en un hacer iterativo, donde incluso pueden surgir hallazgos a partir del azar. Al igual que lo hace Galuppo, Thornton trabaja primero desde el acopio del material, “como quien junta figuritas”¹⁸, junta, archiva y colecciona distintas imágenes, sonidos, elementos, y en un segundo momento, según el propio interés por un tema, o por alguna circunstancia, utiliza algo que ya había seleccionado previamente. Se evidencia una búsqueda reflexiva que ambos realizadores ponen en práctica sobre el mundo donde habitan y sobre las herramientas y dispositivos que les permiten representarlo. Para Galuppo, este trabajo mediante la experimentación de los materiales para crear obras por fuera de los circuitos comerciales, brinda mucha libertad. Así, afirma que “el autor se enuncia a sí mismo operando en relación directa con el dispositivo, en la soledad del creador, más cercano al poeta o al pintor que al cineasta” (Galuppo, 2012, p. 156). Ambos, crean sus videos a partir de estar atentos y conscientes a sus propios estados interiores, y como los mismos se acomodan al sistema del mundo¹⁹. Este proceso los lleva a encontrar un sistema integrado donde la obra cruza la propia expresión, el medio y el lenguaje.

Sin embargo, es con la experiencia del espectador, a partir de la traducción que haga de la propuesta que se devela en la pantalla, donde se consolida la obra. De hecho, para Galuppo, la manipulación y el desfasaje propios de la materialidad electrónica del video “exige del espectador el trabajo esencial [para] completar

17 Fragmento de la entrevista realizada a Thornton en el 2015.

18 Ibid.

19 Este concepto lo expresa más en profundidad Alejandro Thornton en su entrevista que Gustavo Galuppo.



el proceso de construcción de la obra” (2012, p.165). En términos de Jacques Rancière, es el arte de la *traducción* como trabajo poético, el que el espectador aplica para conectar lo que percibe de la obra con todas sus experiencias anteriores, tanto en otras obras como en su vida en general. Es por medio de la traducción que el espectador “compone su propio poema con los elementos del poema que tiene adelante” (2008 [2010, p. 20]). El sentido se construye a partir de los desvíos y las asociaciones, de los cruces entre la obra y la propia memoria personal. Las obras de Galuppo y de Thornton apelan a este tipo de prácticas y lecturas por parte de sus espectadores/receptores/audiencia.

En otro registro de este tipo de obras, donde se apela al distanciamiento reflexivo sobre el dispositivo y sobre el mensaje construido en los videopoemas, está el trabajo de Lara Arellano²⁰. Arellano es diseñadora de imagen y sonido, con una amplia trayectoria en la industria audiovisual, especialmente dentro de la publicidad, y esto se refleja en la creación de sus videos, incluso en aquellos que no son realizados a pedido de un cliente, sino que son parte de su propia obra artística. Ella trabaja, no en la soledad que describen Galuppo y Thornton, sino que elabora el proyecto en colaboración con un equipo de producción, donde cada uno lleva adelante una labor específica, y, de esta forma, replica los métodos de la industria. Para Konyves (2011), es conveniente que los videopoetas se manejen dentro de las lógicas productivas del trabajo en equipo pues así la pieza se crea con mayor potencialidad en cada una de las áreas audiovisuales. Su video *Viajera de corazón de pájaro rojo* (2012)²¹, si bien adquiere su forma final en el ámbito de la post-producción, el mismo está llevado adelante a partir de prácticas inversas a los casos anteriores. Ya desde los títulos de la obra, se menciona el nombre de la casa productora, elemento que no existe en los videos de creación personal de los otros autores. Aquí, se destaca la figura de Arellano como guionista y directora, y se menciona al resto del equipo técnico que participó desde la preproducción hasta el corte final de la obra²². Si en los otros videos, los autores tomaban imágenes de archivos personales o de la circulación de los medios, aquí, las mismas se producen a partir de un guion y del rodaje con un elenco previamente seleccionado a partir de un casting.

Viajera... trabaja desde lo particular a lo general. No representa ideas claras o cerradas, sino que sugiere y muestra de a poco su contenido, como sucede en todo poema, hasta completar la evocación de su significado al finalizar la obra. Comienza con un paneo sobre el cuerpo de una joven tirada en la hierba, se escucha el sonido constante de la naturaleza. De a poco, en una velocidad

20 Lara Arellano nació en Buenos Aires en 1977. Se graduó de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido. Como directora audiovisual se desempeña en el ámbito de la publicidad. Ha realizado varios video-clips para bandas de música. Actualmente también es docente en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Ha recibido varios premios nacionales e internacionales. Véase la página de *Vimeo* de Arellano en el siguiente link: <https://vimeo.com/laraarellano> (consultado: 24 de septiembre, 2019).

21 Véase el video en el siguiente link: <https://vimeo.com/69026903> (consultado: 24 de septiembre, 2019).

22 La obra de Arellano divide los roles de trabajo en cada especialización de la industria. Para su realización ella contó con un equipo completo de profesionales: productor, jefa de producción asistentes, asistente de dirección, director de fotografía, camarógrafo, operador de video, gaffer, eléctrico, montajista, editor de sonido, compositores musicales.

muy lenta, casi imperceptible, la cámara se desliza desde los pies hasta encontrar la cabeza de la joven, quien lleva una máscara con forma de una coneja blanca. Una *voz en off* femenina, cuyo tono remite al de una adolescente, dulce, ingenua y llena de entusiasmo, comienza a hablar, frase a frase, con silencios entre ellas: “voy a confesar... me asusto... estoy medio manchada y me arrepiento”²³. Cada verso devela fragmentos de lo que la autora quiere decir. La voz continúa: “creo que quería arruinarme... creo que quería romperme”²⁴. Arellano maneja con sutileza la representación sobre una relación amorosa, y las dicotomías que surgen dentro de ella cuando hay algún tipo de violencia en el lazo que se construye.

Resalta el manejo y la representación del tiempo que hace la diseñadora. Este video representa la escena en un tiempo inverso al real, desde el final hacia el principio, retrocediendo la acción en cada uno de los planos. Asimismo, la diseñadora estira la duración de cada acción²⁵. Se trabaja un tiempo sostenido, fuera del tiempo real, lento, dilata cada una de los movimientos, y le genera al espectador un esfuerzo para mantener la mirada durante los diez minutos del corto. A diferencia de lo que se encuentra en los otros videopoemas, que refuerzan aquella noción que describe Wall Romana (2005) sobre el despliegue que inicia Mallarmé en su obra, haciendo eco de los tiempos industriales de su época, y, que es retomado como un girar constante en las obras de vanguardia, aquí, por el contrario, se recupera el instante, el gesto, lo estático. Como si fuera una fotografía, o como el mecanismo mental que remite a una imagen cuando se presenta a modo de recuerdo. La *voz en off*, subraya esta tesis sobre la subjetividad de la dimensión temporal: “quisiera que esto se parase... quieta como en una foto... que pase, pero que pase bien lento”²⁶.

La imagen está lograda mediante las posibilidades tecnológicas del dispositivo, el cual registra más cuadros por segundos de los necesarios. Luego al reproducirlos, hay más imágenes para cada uno de los movimientos, lográndose así el efecto de la cámara lenta o ralenti. Arellano, construye un extrañamiento de la banda visual. Esto lo enfatiza al sobreexponerla levemente, generando una atmósfera bucólica, un espacio imaginario, que se asimila a un sueño. Las dimensiones espacio-temporales de la pieza audiovisual están manipuladas en función de construir una metáfora que recobra un intervalo para representar una historia de amor frustrada, e hiriente. Un corazón roto es puesto en escena mediante una metáfora, que se representa en la acción de un chico tirándole una bombita de agua de color rojo a la protagonista. Pero al narrar el episodio de atrás para adelante, la bombita no estalla, sino que se reconstruye a partir de las miles de gotas de agua que estaban viajando suspendidas por el aire. En ese momento, y durante la trayectoria que hace la bombita del cuerpo de la chica a la mano de su novio, es el único fragmento que es acompañado por una

23 Fragmento de la narración del video de Arellano.

24 *Ibid.*

25 Este video está realizado con una cámara Phantom Digital, la cual permite el registro a 2000 cuadros por segundo, esta cantidad de fotogramas es lo que hace que la imagen luego se deslice en un movimiento de cámara-lenta, de ralenti.

26 Fragmento de la narración del video de Arellano.



composición musical, para dar cuenta del período de la relación. Hasta develar, la figura del chico quien lleva una máscara de *Darth Vader*²⁷, y el torso desnudo. La elección del vestuario da cuenta del mensaje de la autora, el cual se enfatiza en las palabras de la voz *en off*: “sos oscuro, ya se, medio siniestro (...) de tantas formas te vi en pastilleros”²⁸. Aquí, se encuentra un buen ejemplo de lo que establece Konyves para el juego en contrapunto del texto con el uso de la banda visual y sonora. La videopoesía produce un equilibrio entre su apariencia y su significado.

No se puede dejar de mencionar que el uso de la máscara de este personaje popular, corre al videopoema de la solemnidad del género como heredero de las vanguardias artísticas, como sucede en los casos anteriores, y lo lleva al terreno de la cultura popular. Los Estudios Culturales demuestran cómo se vinculan las expresiones simbólicas con las prácticas y elementos de la vida cotidiana. Arellano, juega con la metáfora de la saga de *Star Wars*, al hablar de una imagen en pastilleros, remite al marketing, no solo para venta de productos, como en el film de Hollywood, sino para la venta de valores de vida, roles sociales e ideologías. La industria cultural construye también la noción de amor, y los modos de comportamiento socialmente aceptables. Aquí, hay una crítica directa, una denuncia.

A su vez, el uso de las máscaras, remite a significaciones muy arraigadas en la humanidad. Desde la antigüedad se la vincula con los rituales mágicos, el ser otro, el poder actuar en libertad propio de los períodos de carnaval. Esa libertad de acción que brinda el anonimato de la máscara, puede ser análoga al voyerismo del espectador, quien, dentro de la tradición cinematográfica se escuda detrás de la pantalla en la oscuridad de la sala, y desde allí espía, y juzga a los personajes. Pero Arellano, interpela al espectador, ya que en el final del corto la joven se quita la máscara de coneja y mira directo al objetivo de la cámara, es decir a los ojos del espectador. El texto del poema continúa: “tengo ahora un impulso feroz, primitivo, quiero mirar... miro y muero... nos mato... morimos sinceros, sonrientes y equivocados”²⁹. Esta mirada, es la que abre a la reflexión sobre aquella escena y le demanda al espectador que adopte una postura acerca de los hechos vistos. Pero también asume una crítica sobre esa construcción de verdad a través de los dispositivos (una verdad sincera pero equivocada). La mirada por fuera de él, está ligada a la muerte.

Está en la figura de quien diseña el videopoema, como lo hace Arellano, la tarea de combinar los elementos, de fusionarlos, para generar procesos de pensamiento que abran a significaciones. Esta obra se corresponde con lo que establece Konyves (2011) sobre la videopoesía, ya que en la misma se da una simultaneidad de la experiencia que se expresa en el significado de las palabras el cual se amalgama con la representación audiovisual. Esta última, no ilustra el poema, sino que lo complementa desde la puesta en

27 Darth Vader es el principal antagonista de la saga Star Wars. Se ha popularizado en la industria cinematográfica a partir de 1977, y representa el lado oscuro de la fuerza de los Jedis en los films.

28 Fragmento de la narración del video de Arellano.

29 *Ibíd.*

escena que funciona como metáfora del mismo. Aquí hay un uso poético de las posibilidades tecnológicas. Arellano, da cuenta del concepto de *teckné*. La diseñadora pone en tensión la innovación técnica con los recursos estilísticos, desde la práctica proyectual, en un proceso que se completa con la inclusión, que se hace al final, del espectador para que cierre, o vuelva a abrir, el significado sobre la pieza. Arellano, crea un tiempo y un espacio que requieren del distanciamiento crítico, ya que la obra excluye la posibilidad de ser consumida a partir de la mera fascinación del entretenimiento. Así, el diseñador audiovisual, en tanto integrante, y partícipe de una cultura íntimamente vinculada a los medios de comunicación, debe transformarse, en primera instancia en un espectador capaz de traducir su mundo contemporáneo para generar nuevas narraciones del mismo, y luego abrir las posibilidades de significación de quienes se encuentren mirando su obra.

Las obras aquí analizadas, se unen a una larga lista de videopoemas, que trabajan en pos de crear nuevas visualidades poéticas posibilitadas a partir de aplicar procesos proyectuales con la finalidad de subvertir cierta tradición de los modelos y de los usos ya afianzados en el dispositivo audiovisual. En la pieza de Galuppo la preocupación está puesta sobre el dispositivo y la construcción de los mensajes, en los videopoemas de Thornton hay un vínculo con la representación del paisaje social, mientras que en la obra de Arellano el medio se utiliza para expresar un estado anímico, subjetivo e interno de la artista. Se le suma a esta línea de trabajo piezas como *Cosmos en formación* (2006) de Ileana Andrea Gómez Gavinoser³⁰, *Cornisa* (2009) de Federico Randazzo, *Este mundo - aquí* (2011) de Daniela Mutis, *We trust en nosotros* (2012) de Natalia Rizzo, entre otros videopoemas que afianzan las características de esta tipología.

Las obras que se destacan en este escrito persiguen la tarea de ampliar las sensibilidades implícitas en la videopoesía a partir de creaciones personales que experimentan con los materiales visuales, sonoros y textuales del género. La característica común es la creación de obras que asumen la tecnología como elemento poético, para hacerse cargo de ella, evidenciar las estructuras ya naturalizadas y vislumbrar posibilidades y alternativas futuras.

Para Flusser (2015), el carácter audiovisual de las tecno-ímagenes, no está dado por una adición de cada uno de sus materiales, sino por una mutua superación de los mismos. Esto también ocurre en la videopoesía, donde hay un vínculo que impulsa y expande a la poesía y al video. Cada uno de ellos, al converger y articularse en un videopoema, transforman y potencian sus posibilidades. Los realizadores al crear estas obras entablan diálogos y negociaciones entre el mundo de las artes y las posibilidades técnicas de su mundo contemporáneo para poner en acto su palabra y materializar aquellas percepciones que desbordan su cotidianeidad y así crear una mirada distinta sobre

30 Gómez Gavinoser tiene una amplia videografía, dentro de la cual predominan las obras de videopoesía. Su producción audiovisual, ha sido exhibida en diversos festivales nacionales como internacionales. De todos modos, se rescata que el curador Tom Konyves ha seleccionado este video, *Cosmos en formación* (2006) para que integre un grupo de cinco producciones que él presentó como representativas del género y que exhibió en una sección especial del V Festival Internacional de Videopoesía VideoBardo en el 2014.

ella. En consecuencia, se puede decir que, la videopoesía, ayuda a develar algo propio y característico de su tiempo presente para el entendimiento del mismo. Entonces, ¿cuál es su devenir? El trabajo con los materiales que habilita el pensamiento proyectual propio de la disciplina del diseño, abre caminos para la creación de obras *video-poéticas* que asumen una tarea comprometida en la construcción de mensajes. Estos videopoemas aportan desde su materialidad tecnológica, nuevas maneras de codificación y producción de sentido. La experimentación que el realizador haga sobre el video y la poesía, será clave para evitar caer en lugares comunes, y potenciar nuevas visualidades y percepciones del mundo.

Referencias

- ADORNO, Theodor W. Transparencias cinematográficas. **Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios sobre la imagen**. España: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, nº 52, págs. 130-138, febrero, 2006 [1966].
- BAUDRY, Jean-Louis. Ideological effects of the Basic Cinematographic Apparatus. En BRAUDY, L. y COHEN, M. (eds.). **Film Theory and Criticism**. 5th Edition, Oxford: Oxford University Press, [1970] 1999.
- BELLOUR, Raymond. **Entre imágenes**. Buenos Aires: Colihue, [2002] 2009.
- BOURRIAUD, Nicolás. **Postproducción**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, [2001] 2009.
- _____. **La exforma**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2015.
- DE CERTEAU, Michel. **L'invention du quotidien, tome 1: Arts de faire**. Paris: Union générale d'éditions, 1980.
- CHION, Michel. **La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido**. Barcelona: Paidós, [1990] 1993.
- _____. 2013. Chion en la FADU. Charla-Concierto organizado por la cátedra Fischbein de la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido. Trad. al español Ariadna García Rivello, Aula Magna de la FADU/UBA, 03/06/2013.
- DE MELO e CASTRO, Ernesto Manuel. Videopoetry. En Eduardo KAC (ed.). **Media Poetry: an international anthology**. Bristol: Intellect, 2007.
- DUBOIS, Philippe. **Video, Cine, Godard**. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2001.
- FLUSSER, Vilém. **Una filosofía de la fotografía**. Madrid: Síntesis, [1983] 2001.
- _____. **Filosofía del diseño. La forma de las cosas**. Madrid: Editorial Síntesis, [1999] 2002.
- _____. **El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad**. Buenos Aires: Caja Negra Editora, [2012] 2015.
- GALUPPO, Gustavo. Genealogía y contexto (a modo de introducción). El estado de las cosas. En GALUPPO, G. (coord.). **Videoperfiles 01: apuntes sobre cuatro videastas argentinos**. Rosario: Ciudad Gótica, 2007.
- _____. Dispositivo cinematográfico y narración. Apuntes sobre una divergencia y Video, el cine por otros medios. En LA FERLA, J. y REYNAL, S. (eds.). **Territorios Audiovisuales**. Buenos Aires: Librería, 2012.
- GLEDHILL, Christine. Rethinking genre. En GLEDHILL, Ch. & WILLIAMS, L. (Eds.). **Reinventing Film Studies**. London: Arnold, 2000.
- IGLESIA, Rafael. Diseño y acción proyectual. En FRIGERIO, M. C., PESCIO, S. y PIATELLI, L. (comps.). **Acerca de la enseñanza del diseño: reflexiones sobre una experiencia metodológica en la FADU**. Buenos Aires: Nobuko, 2007.
- KONYVES, Tom. **Videopoetry: A Manifesto**. Issuu, 2011. Disponible en: http://issuu.com/tomkonyves/docs/manifesto_pdf
- KOZAK, Claudia. **Tecnopoéticas argentinas: archivo blando de arte y tecnología**. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.
- _____. **Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina 1910-2010**. Buenos Aires: Fundación La Hendija, 2014.
- MACHADO, Arlindo. Máquina e imaginario. El desafío de las poéticas tecnológicas en MACHADO, A. (ed.). **El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas**. Buenos Aires: Libros del Rojas, [1993] 2000.
- MEIGH-ANDREWS, Chris. **A History of Video Art**. 2nd Edition, London:

- Bloomsbury, 2014.
- RÀFOLS CABRISSES, Rafael y COLOMER CAMPOS, Antoni. **Diseño audiovisual**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, [2008] 2010.
- WALL-ROMANA, Christophe M. Mallarmé's Cinemoetics: The Poem Uncoiled by the Cinématographe, 1893-1898. **PMLA**. New York: The Modern Language Association of America, n° 120, pp. 128-147, 2005.



Lucas Bambozzi > **Das invisibilidades metafóricas, poéticas e reais**
Metaphorical, poetic and real invisibilities

Resumo

O artigo é um devaneio acerca da noção de invisibilidade e evoca as possibilidades latentes de abordar exemplos do que escapa à visão. Tem um caráter especulativo, em torno da recorrência do tema na arte e nos dias de hoje. O texto é mais fragmentado e seu estilo remete ao que poderia ser um prólogo, uma quase-apresentação se esta pudesse ser uma livre enumeração de ideias. É um pedido de licença com relação às exigências de aprofundamento em referências, pois opta como recurso o de favorecer a fluidez do texto. Ao mesmo tempo, busca apontar os pilares da estrutura dos capítulos e os textos que dão base aos estudos posteriores apresentados na tese. A intenção é caracterizá-lo com um sentido panorâmico, de alargamento da visão, e não com o compromisso descritivo do conjunto da tese. As referências de apoio são intencionalmente heterogêneas, sendo as principais: Clément Rosset (2014), Philippe Dubois (1993), Hannah Arendt (1991), Michel Foucault (1986), Cauquelain (2006), Vilém Flusser (2011), Bachelard (1989) e uma série de outras alusões, algumas imersas no imaginário popular.

Palavras-chave: Invisibilidade. Especulação da Escrita. Frequências e Redes. Pesquisa Acadêmica em Artes.

> Lucas Bambozzi é um artista e pesquisador em novas mídias, iniciador de projetos como *Arte. mov* (2006-2012) *Labmovel* (2012-2016), *Multitude* (2014) e *AVXLab*. Atualmente, ele está envolvido em abordagens críticas em espaços informacionais e campos eletromagnéticos observados em domínio público. Lucas concluiu seu doutorado na FAUUSP e leciona na FAAP, EBAC e Santa Marcelina College, em São Paulo.
Contato: lbambozzi@usp.br

É verdade que há muita loucura em se ocupar com algo que sequer vemos. (Louis Ferdinand Céline)

O invisível está em toda parte. O invisível expande-se e demanda ser visto. Há o invisível como metáfora, como construção semântica, como poesia, como embate com a matéria. Há o invisível nos afetos, na comoção, no aperto da garganta, nas palavras que escapam, nas angústias, alegrias ou tristezas do amor.

“Fecha o olhos e vê” como nos disse Joyce (1966, p.41-42), em *Ulysses*. Há o invisível na literatura, no que exala dos sabores e aromas de Proust, nas ruas e passagens de Baudelaire, nas forças da noite de J-F Céline, no esforço em enxergar a crueldade exultante nos Cantos de Maldoror, no confronto entre o real e seu duplo de Clément Rosset. Há uma sugestão ilusória na criação com palavras, fictícia e irreal, como em um Mallarmé, que faz ver o que seja, existente ou não, para além do ceticismo dos olhos.

Já se sabe, há acontecimentos singulares da percepção, um invisível psicofísico, ao mesmo tempo, lógico e sensível, que privilegia a presença, tal como descrito por Merleau-Ponty.¹ Precisamos, de um jeito ou de outro, ver ou sentir, de algum modo, mesmo que seja o invisível para poder pensar.

Há mesmo toda uma filosofia que se ocupa desse invisível, que se mostra paradoxal, desafiador das formas de ver. Pois, sim, o invisível já estava na caverna de sombras de Platão, nos traços de um rosto descrito por Wittgenstein, na compreensão do corpo e da alma por parte de Hannah Arendt (ah, o pensar, quanto de invisível carrega este ato!).

Há o invisível dos domínios do fantástico, da magia, do desconhecido, nas noções, às vezes, obscuras de mistério. Há a crença no invisível que habita o sobrenatural, nos espectros, nas fantasmagorias. No que irradia dos corpos, sobretudo das coisas que insistem em se mostrar latentes e vivas.

Há espectros que se fazem ouvir. Pois há toda uma escuta do que se supõe existir e que suplanta a credulidade da visão, como nos escritos ou nas captações de áudio de Hilda Hilst. Seja pelos espíritos, pelos corpos visíveis ou que nos habitam, somos movidos pelo que não vemos, mas, muitas vezes, ouvimos. Algo mensurável, às vezes, por meros radinhos de pilha, em estações fora de sintonia, que detectam interferências eletromagnéticas ou vozes de uma outra dimensão, ou por torres radiotelescópicas que captam corpos lunares e estelares do espaço sideral.

1 O pensamento e a complexidade de Maurice Merleau-Ponty (O visível e o invisível) seriam fundamentais a um estudo detalhado da fenomenologia da percepção e de uma conceituação mais aprofundada entre visibilidade e invisibilidade, mas são evocados aqui mais como referências colaterais do que como norteamento teórico.



Pois, a ciência, às vezes, concorda com certas premissas místicas e/ou exotéricas, que há uma enorme gama de frequências inaudíveis, que não se escuta e que, supostamente, são vitais ao funcionamento de nossos corpos neste planeta.²

As representações visuais do espectro circulam há tempos entre nós. Estão em Goya, na série *Los Caprichos*³, no devir-fantasma dos corpos fotografados por Nadar⁴, nas manchas e tramas das experiências singulares de Hippolyte Baraduc em busca do registro da alma humana.

Os espectros estão na fotografia mortuária, permeada por nimbos, auréolas, auras, véus, lençóis e outros elementos de representação do além, do desconhecido e do ilusório. Estão na iconografia científica do final do século XIX, quando surgiram inúmeras tentativas de capturar os espíritos, a aura ou os espectros, em uma diversidade de máquinas de ficção⁵. Há a crença no que se quer ver, como no devir-fantasma dos corpos fotografados. Há a materialização do invisível da radioatividade humana, da aura, do efeito Kirlian e do Perianto⁶.

Há a ilusão no campo de uma arte fantasmagórica em certas sortes de magias, que oscilam entre transparência e opacidade, entre um Athanasius Kircher e um Giambattista Della Porta.⁷

Há bastante desse invisível nas premissas do tipo “só-vejo-o-que-acredito-ver” e na incredulidade do “só-acredito-vendo”.

Há também invisibilidades de outras sutilezas, como nos desvios para o invisível através da interioridade, da profundidade, em certo impulso para uma espiritualidade imaterial “pictórica” em Yves Klein, em Rothko. Há o jogo do visível/invisível nas telas brancas ou nos traços apagados por Rauschenberg, nas nuvens de vapor de Robert Morris, nas latitudes e longitudes de Robert Smithson, nos silêncios induzidos de John Cage, nas pinturas-estruturas de Yoko Ono, no *Zen film* de Nam June Paik, na tensão que antecede os *happenings* e as performances.

Há o invisível nos lugares da suposição, no *The Lightning Field* de Walter de Maria, nas cores de James Turrell, nas ilusões luminosas, das artes em que imaginar é mais importante que ver.

Há o invisível que se traveste semanticamente de incorporal, de imaterial, de desmaterializado, pensado no campo da produção

2 Vale conferir o documentário *Resonance: Beings of Frequency* (Ressonância: Somos Seres de Frequência), que descreve uma teoria segundo a qual a frequência alfa emitida pelos nossos cérebros, gravadas por Hans Berger por meio de eletroencefalografia, por ele criada em 1924, são similares e estariam em harmonia com a Ressonância Schumann, definidas por Otto Schumann em 1952, que equivale à frequência emitida pelo planeta Terra, de 7,83Hz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xtpkveNYBtA>. Acesso: 07 Jan. 2019

3 Em particular em *Que viene el Coco* (gravura em água-forte, 1799).

4 Segundo Philippe Dubois (1993), Nadar descreve, em *Quando eu era fotógrafo* (1900), sua “teoria dos espectros”, relatando reações de resistência e assombro por parte de seus retratados no ato da pose fotográfica.

5 Philippe Dubois (1993) denomina “fantas(má)ticas máquinas de ficção” ao se referir ao conjunto de experiências com a fotografia do corpo e suas fantasmagorias na segunda metade do século XIX, em um período afetado por um cientificismo positivista e eufórico.

6 Efeito Kirlian refere-se ao processo fotográfico desenvolvido pelo casal soviético Semyon e Valentina Kirlian em 1939, inicialmente denominado “fotografia de campo radiante” e “perianto” foi o termo utilizado pelo padre e inventor gaúcho Ignácio Landell de Moura (1861-1928) para descrever o efeito produzido pela eletricidade humana em chapas radiográficas.

7 Ver: *Cine Fantasma: Fantasmagorias, circuitos eletrônicos e digitais e sistemas híbridos*, tese de doutorado de Paola Barreto Leblanc. UFRJ: Rio de Janeiro, 2016.

cultural como inserção, estratégia, manifesto, movimento, onda, discurso, apelo, *zeitgeist*, sinal dos tempos ou simplesmente como forma de dar “visibilidade” a uma cena invisível.⁸

Há um invisível, assim denominado, simplesmente porque “o informe e o indistinto nos escapam” (CAUQUELIN, 2008, p.146), e assim persiste sendo propagado.

Há o invisível engastado em lugares e que enuncia presenças nas vibrações, tremores, vestígios, legados, rastros, memórias, ventos e cheiros.

Ver tudo isso demanda atenção. “Sem esse recolhimento contemplativo, o olhar perambula inquieto de cá para lá e não traz nada a se manifestar” (HAN, 2015, p.36). E, se Cézanne via o perfume das coisas, é porque dedicava atenção profunda à visualização das coisas nem sempre visíveis.

É esse o invisível, fruto da atenção, da escuta, do olhar redobrado que habita o espaço, prenhe e impregnável de imaginação, que “aumenta os valores da realidade” (BACHELARD, 1989), pois, sim, a imaginação é um disparador de estímulos que faz notar os cantos e as visões não reveladas de um lugar.

Há o lugar do eletrônico e do digital, um lugar incerto, seguramente vazio de vida, definido por protocolos, impulsos numéricos, apagável, em constante obsolescência, mero suporte físico, em estado contínuo de reiteração tecnicista e de notada desolação, em ansiosa agonia, mesmo que desprovido de qualquer humanismo.

E sobre aquilo que oscila em arte e comunicação – sim reiteradamente tratamos aqui de linguagem –, há sempre o indizível que resvala na troca de correspondências, na retórica, na supressão das evidências materiais, no que é colocado como faltante, no que falta de fato, no que é menos que informação, pois se além a ser sugestão, entrelinha ou direcionamento de atenção. E já que o indizível não é o que se cala há o hiato do não-dito entre esses termos.

Então há mesmo muitas e distintas invisibilidades na suposta imaterialidade das projeções de cinema e vídeo, nas ressignificações sugeridas de tais projeções em espaços públicos, variando o sentido entre o lugar da coisa, da arquitetura e da imagem em suas superfícies, em notável estado de instabilidade e impermanência.

Há o invisível porque há somas e subtrações demais no mundo, em aritméticas, razões e exponenciais que não alcançamos.

Há a estratégia de invisibilidade ideológica na política, nas táticas de poder, nas formas de dominação social, na exploração econômica, na lógica colonialista, na hegemonia branca e heteronormativa, nas questões de gênero, na presença constrangedora do pensamento segregacionista. Há muito desse invisível na miséria, no desamparo, na míngua que se multiplica tanto que se torna sórdida – da mesma estirpe daquela invisibilidade produzida pela hierarquização artificiosa entre as raças, etnias, cores de pele e credos, que se escolhem manter abaixo das zonas de visibilidade social.

8 Haveria uma grande lista de exposições que marcaram a adoção do termo “invisibilidade” como um movimento conduzido por artistas e/ou curadores como forma de enunciar uma cena. Dentre estas, a exposição *Os Imateriais*, mostra-manifesto organizada por Jean-François Lyotard no Centro Georges Pompidou em 1985, é das mais célebres. A presente pesquisa incluirá em seus anexos uma lista com dezenas de outras exposições e mostras ligadas ao tema.

Há o invisível que se dá pela incapacidade de ver, há o invisível tal como o vemos.

Há o invisível que interessa ser debatido e o que não interessa de modo algum, entrelaçando tensões ideológicas, pois há sempre interesses inconfessáveis.

Há o invisível nas argumentações, nas dissertações, nos ensaios, nas obras inventadas, nos sebos, nas páginas rasgadas, nos textos difíceis de ler e nas noites de insônia. Há falta de visibilidade mais que invisibilidade, para ver e compreender as coisas mal vividas ou sofridas, as escolhas difíceis, as eleições afetivas, os embates, as dúvidas.

Há um ponto cego, invisível, nas tecnologias de visão implementadas em máquinas de inteligência artificial, um invisível “maquínico” que nos olha, nos espreita e nos classifica. E sempre deve haver formas de resistir aos meios de codificação do visível previsto pelas máquinas de visão, assim como há (ou sempre há de haver) formas de escapar do escrutínio e do escaneamento técnico por subversão ou pela linguagem da subjetividade – e, por mais que as máquinas também almejem a subjetividade, há a relativização do que é visível ou nem tanto.

Há que se enxergar o que circula entre o que não se vê e o que é essencialmente visível. Há também que se perceber o quanto o não enxergar, o não saber, a indefinição do fato ou da informação, hoje é parte de um enigma que nos é colocado, às vezes, perversamente, em espetáculo continuado. Há, nos espetáculos, como se sabe, o visível pueril, assim como há o invisível obscuro, que está fora da cena.

E há, claro, uma política implícita ou disfarçada nos sistemas informacionais atuais, no controle das redes, nos sinais *wi-fi*, entre sistemas pseudocompartilhados, na infraestrutura das redes, nas torres de celulares, nas emissões de rádio, nas interferências sonoras, nos *walkie-talkies* dos seguranças nos shoppings, nas portas dos restaurantes, nas guaritas, nas ruas. Na “mão invisível” do mercado, como sopram as doutrinas da economia. Enxergar esse invisível, que é também o *locus* da política, é entender o constituinte primordial de um lugar ou espaço.

Pois há que se contornar o obstáculo da invisibilidade, “tornando visível a ausência de visibilidade” (CAUQUELIN, 2008, p.79), mesmo dos sistemas que aparentemente não nos interessam.

Há então esse outro invisível aflitivo, que nos concerne, que é “quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.34).

Há também aqui, sim, o reconhecimento do ruído, do chiado, do zumbido, da estática, das oscilações de sinal, do fluxo de comunicação e da eletricidade, da eletro-osmose, do eletromagnetismo, da consideração do invisível e suas “presenças” como propostas estéticas e constituintes do social e das subjetividades contemporâneas.

Há muitos e variados invisíveis, plurais demais para serem listados, cuja aptidão, vocação, tendência, qualidade, assombro ou beleza, é serem mantidos tal como o são, invisíveis.

Igualmente, parece ser favorável crer que “o que se vê provém do que não é aparente” frase atribuída a Paulo de Tarso, o

apóstolo São Paulo, segundo Paul Virilio (1993, p.68), já que a imaterialidade do espaço informacional emergente tem a ver com alguma metafísica.

Enfim, há aqui o fabular sobre algo que não existe (como o neutralizar sua suposta negatividade): “a arte de sugerir algo sem evocar nada preciso” nas palavras de Clément Rosset a respeito do jogo estético, para fazer valer “a virtude positiva de permitir uma criação poética” (2014). Para além de um êxito dessa ordem, em associações permissivas, o invisível tratado aqui tem espessura, densidade, comprimento de onda, pulsação e capacidade de penetração nos corpos e matérias, matematicamente mensuráveis ou distinguíveis pela latência indefinida de seu trânsito.

Do que se constitui esse invisível, que espaços transita ou habita, de qual lugar de fala vem, de qual ordem ou natureza é composto, e de algumas ideias de “como ver”, é do que tratamos nas páginas que envolvem este prólogo, fora de lugar, intersticial, por assim melhor se encaixar, em matiz distinta dos demais textos.

Faltaria repetir: “fecha o olhos e vê”, por algum momento que seja, como já nos disse Joyce.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais**. Contribuição a uma teoria da Arte Contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. **Viagem ao fim da noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DUBOIS, Philippe. O Corpo e seus fantasmas, In: **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1993. P. 219-247
- JOYCE, James. **Ulysses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 41-42.
- HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2015.
- ROSSET, Clément. **Lo invisible**, Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2014.
- VIRILIO, Paul. **O Espaço Crítico**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.



Eduardo Tulio Baggio > **El misterio, documental como libertad y arte:
entrevista con Andrés Di Tella**

The mystery, documentary as freedom and art: interview with
Andrés Di Tella

Resumen

Entrevista con el documentalista Andrés Di Tella, quien habla sobre el papel del cine frente a los nuevos modos audiovisuales, señala sus intereses como cineasta y aspectos de su proceso creativo, habla del documental como cine de libertad y el conexión con lo real, discute el interés por el misterio y las posibilidades de la enseñanza del arte.

Palabras clave: Andrés Di Tella. Cine documental. Proceso creativo.

Abstract

Interview with documentary filmmaker Andrés Di Tella, who talks about the role of cinema in the face of new audiovisual modes, points out his interests as a filmmaker and aspects of his creative process, talks about the documentary as a cinema of freedom and the connection with the real, discusses the interest in mystery and the possibilities of teaching art.

Keywords: Andrés Di Tella. Documentary cinema. Creative process.

> É professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo, ambos da Unesp (Universidade Estadual do Paraná). É doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP com a tese "Da teoria à experiência de realização do documentário fílmico". É integrante do ST Teoria de Cineastas da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) do GT Teoria dos Cineastas da AIM (Associação de Investigadores da Imagem em Movimento de Portugal). Tem textos resultados de suas pesquisas publicados em revistas como Cine Documental, Aniki, Doc Online, Galáxia e Cognitio Estudos. É um dos organizadores dos livros "Teoria dos cineastas, Vol.1 - Ver, ouvir e ler os cineastas", "Teoria dos cineastas, Vol.2 - Propostas para a teoria do cinema" e "Teoria dos cineastas, Vol. 3 - Revisitar a Teoria do Cinema". Atua ainda como cineasta documentarista, entre seus filmes destacam-se João e Maria (2016), Santa Teresa (2014) e Traço Concreto (2013).

Andrés Di Tella es un cineasta argentino dedicado principalmente al cine documental. Comenzó su carrera como videasta y desarrolló trabajos para canales de televisión ingleses, españoles y estadounidenses. Más tarde fue a largometrajes documentales, en los que, según Clara Kriger (2003, p.261), “opta por el cine documental porque piensa que ese terreno le proporciona una enorme libertad para dar rienda suelta a su ‘insaciable curiosidad por el mundo real de las personas y sus historias verdaderas.’”

Considerado uno de los documentalistas más importantes de América Latina, Di Tella tiene entre sus películas más destacadas: *Montoneros, una Historia* (1995), *La Televisión y Yo* (2002), *Fotografías* (2007), *El país del Diablo* (2008), *Hachazos* (2011) y *327 Cuadernos* (2015). Sus textos fueron publicados en libros como: *O Cinema do Real* (Cosac Naify, São Paulo, 2005), *Hacer Cine* (Paidós, Buenos Aires, 2008), *Después de lo Real* (Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2008), *Telling Ruins in Latin America* (Palgrave Macmillan, Nueva York, 2009) y *The Cinema of Me* (Wallflower Press, Londres, 2012). Tuvo una retrospectiva de su trabajo expuesta en el festival *É Tudo Verdade*, en 2012. Fundó y fue el primer director del BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente) y es profesor y director del Programa de Cine de la Universidad Torcuato Di Tella.

Andrés Di Tella estuvo en Curitiba en octubre de 2017 para participar en la proyección de su documental *327 Cuadernos*, en la apertura del FIDÉ Brasil (Festival Internacional de Documentales Estudiantiles). Esta entrevista se llevó a cabo durante el festival.

EDUARDO BAGGIO - Su carrera se inició en los años 90, en un período muy diferente. Eso me hace pensar en una pregunta: actualmente, con una expansión enorme televisiva y con la llegada del audiovisual on demand, ¿el cine todavía existe? ¿Y cuál es el lugar de ese cine, si todavía existe?

ANDRÉS DI TELLA - (*Risos*) No sé, porque para mí, quizás también generacionalmente, la experiencia del cine es la experiencia de la sala oscura. Casi diría que eso es la definición del cine es la sala oscura. Yo no siento nostalgia del celuloide, o del acetato... Formatos, quizás, que fueron perimidos... La gente dice “No, la esencia del cine es el fílmico” pero... Yo creo que la esencia del cine es la sala oscura. Y eso está amenazado. Pero tengo sensación que eso va seguir existiendo siempre. Porque es como un tipo de experiencia muy potente, inclusive colectiva, emocional, que obedece a la necesidad.

EB - Pero el cine está amenazado?

ADT - Esta amenazado al mismo tiempo. El problema es el tipo de cine que hago yo, o que hacemos nosotros, si se puede hablar de un cierto colectivo, comunidad de autores que hemos en el cine, como una forma de comunicación autoral, una forma artística, como puede ser la literatura, el arte... Ese tipo de cine cada vez tiene menos lugar en la sala oscura. Y ese es el cine que más necesita la sala oscura. Porque las hablamos recién, las series de *Netflix*, o el tipo de cine que se emparenta con esa narrativa bastante



codificada e estandarizada de las series de *Netflix*, no necesitan la sala oscura. Porque justamente, lo narrativo es tan potente que no necesita toda la experiencia sensorial del cine. Por ejemplo, casi no hay silencio, y para mí el silencio es una parte constitutiva del cine. Yo no estoy despreciando las series, y de hecho, me gusta verlas y me gusta demasiado verlas! O sea, trato de no verlas porque son adictivas! De verdad!

EB - ¡Es verdad!

ADT - Entonces, me toman demasiado tiempo. Sale una temporada, dos, tres, siete temporadas, "no, tiene que ver esta otra porque..." Entonces, pero, creo que en casi todas hay una cierta normativa que es esta narración sin respiro. Creo que la única que ha salido de esa normativa fue *Twin Peaks*, la última temporada. No sé si la has visto... Bueno...

EB - ¡Yo también tengo el miedo de viciar!

ADT - Pero, bueno, es limitado, no?! Creo que eran 18 episodios... Fue la primera serie que volví a ver, así, cada domingo cuando fue emitida, como había visto *Twin Peaks*, la original. Ellos lo hicieron como una inversión de *branding*. Entiendes? Como que compraron la marca David Lynch y *Twin Peaks* para darle a su serial, un toque distinto. Y han conseguido muchas suscripciones. Muchísimas. No tanto de *rating*, la serie no fue tan bien de *rating*, porque es tan poco convencional que la gente empezó a darle después no la siguió viendo. Pero generó mucha prensa, generó que se hable de... Entonces, por eso decía un poco en broma que el *Netflix* es el enemigo del cine de autor porque toma ese lugar. Y creo que el público que se interesaba por ir a ver el cine de autor, un cine independiente, un cine alternativo, de alguna manera encuentra un equivalente mucho más fácil de consumir en casa. Entonces, por eso que este cine está amenazado. El cine de gran espectáculo de Hollywood creo que todavía tiene mucho público. De hecho la cifra de asistencia en Argentina por lo menos son altísimas, mas que nunca.

EB - ¿Y el cine documental? ¿Qué lugar tiene?

ADT - (*Risas*) Tiene muy poco lugar... De hecho, para mucha gente, el cine documental pertenece a la televisión, y nunca debería salir de allí. Yo no estoy de acuerdo. Si bien, todas mis películas se dan en la televisión y es un momento interesante, la emisión televisiva aparece muchísima *feedback*, no? Muchísima devolución, la gente escribe mensajes... Entonces, uno ves que tiene como una vida la emisión televisiva, que a veces no tiene las sesiones cinematográficas. Inclusive yo, este film que vimos ayer, *327 Cuadernos*, fue estrenado en simultaneo en un cine arte, que se encuentra en un museo de arte, el Malba, y en la televisión pública. Una televisión abierta, en un sábado por la noche. Entonces llegó a mucha gente. O sea, en Buenos Aires tuvo casi dos puntos de *rating* que son doscientas mil personas, que para una película de este tipo es mucho. Y después se repitió también muy bien... Dos veces se repitió. O sea que, me parece importante la televisión. Tampoco desprecio la televisión. Cuando hago cine, lo hago para la sala oscura.

Entonces, eso tiene que ver con los tiempos, tiene que ver con los silencios, tiene que ver con el sonido, la textura del imagen, los momentos, como se va administrando como un viaje emocional para el espectador que en la televisión funciona de otra manera. Es un poco más fría... Diría Marshall McLuhan. *(risas)*.

EB - Yo leí, y también escuché, un comentario suyo que me llamó mucho la atención, que el cine documental de alguna forma es un cine de la libertad. ¿Cómo podemos entender esto, un cine de la libertad?

ADT - Para mi siempre fue así. Por eso, me interesó el documental. Porque el documental a veces no es un genero, si no un elemento, o una dirección, o un método de trabajo, también, no? Entonces, yo cuando era muy joven me acuerdo haber visto todo un ciclo de Godard, de los años 60 y 70... Godard no hacia documentales, pero un poquito tenia el espíritu del documental. Se le interesaba lo que estaba pasando, por ejemplo, esa película *La Chinoise*, que anticipa en 1967 lo que estaba pasando y iba explotar en el Marzo de 68 francés. Siempre hay el elemento de entrevista, a veces Godard mismo entrevistaba los actores como parte de la ficción. O sea, o parte de ese relato que no tenia en realidad ningún tipo de categorización fácil. Entonces, yo encuentro a veces el documental en lugares que no es necesariamente el genero documental. De hecho, un poco me aburren los documentales! *(risas)*. Sinceramente, la mayoría de los documentales no me interesan. Entonces, me interesa ese lugar quizás a veces que está... Que el documental está peleando por su existencia con otros elementos. Cuando a veces nos preguntamos qué es lo que estamos viendo. Al mismo tiempo me interesa mucho el pacto que existe en el documental, que es, la gente va con una actitud como que eso es real. Aunque a veces uno se trampa, pero... *(risas)*

EB – Usted ha pronunciado una conferencia con el título *Documental y Yo*, publicada en Brasil en el libro *El Cine del Real*, organizado por Amir Labaki y Maria Dora Mourão. El final de la conferencia es muy interesante, no sé si usted se acuerda, hay una fábula india que usted cita de un hombre muy feo, increíblemente feo, que habría atravesado un desierto y al llegar al final de su travesía encuentra un pedazo de espejo y cuando mira a ese espejo, siendo que nunca había visto un espejo, dice “mira que algo más fea!” y arroja el espejo. Usted hablaba eso haciendo una metáfora, diciendo que el documental cuando se ve de hecho, percibe su feiura, sus problemas. Como eso fue hace muchos años, le preguntaría: ¿hoy el documental consigue mirar mejor al espejo, ver lo que es de hecho o aún tira fuera el espejo?

ADT - ¡No sé si es el documental que juega fuera el espejo o el espectador! *(risas)* No sé... Creo que el documental es más aceptado como código. Tiene mucho más libertad aún ahora que antes. Yo hablaba de ese impacto de las películas de Godard, esa sensación que tenía que el documental era el territorio... El territorio de la libertad! Pero, sin embargo, el documental también es un genero que estaba muy codificado... Hay ciertas cosas que se podían

hacer, otras que no. Habían ciertas reglas... Creo que eso explotó. Y eso creo que es muy bueno. Así que en este momento el documental casi no tenga reglas. Entonces, es un territorio realmente libre. Más que nunca. Yo encuentro por hay algunas de las cosas que yo hacia hace quince años, que encontraba más resistencia, ahora ya es como lo común. Por ejemplo, algo tan sencillo como hablar en primera persona. Eso es algo ya totalmente establecido, que se puede. Yo, de hecho, me gusta ese. Yo encuentro que es una herramienta que facilita la narración documental. Pero hay que usarlo bien, como cualquier cosa. Creo que el uso de la primera persona obliga a construir un personaje detrás de esa primera persona. Tiene que pasar algo a ese personaje y tiene que ofrecer algo, tiene que revelar algo.

EB - ¿Debe haber un intercambio?

ADT - Si... O sea, para justificarse tiene que ofrecer algo de si. Con el uso de la primera persona no siempre hay construcción de personaje o revelación... Pero, bueno, creo que sí es la edad de oro del documental. Sin duda. Si antes los documentales estaban prácticamente prohibidos en el cine. En los festivales no tomaban documentales. Mismo el festival de *Cannes* hace muy poco empezó a tomar documentales, y muy poco. En todos los demás, ya no hay diferencia casi. Inclusive es un fenómeno interesante, es que los festivales de documentales empiezan a tomar ficción. Ya a un punto extremo a veces. Por ejemplo, el festival de Marsella, o *FID Marseille*, ahora este año leí que hicieron una retrospectiva de Roger Corman, o sea... Son franceses! (*risas*)

EB - (*Risas*) Son franceses!

ADT - Ese auge en cosas de novismos, todo eso no tiene ningún sentido! Pero me pareció interesante abrir! O sea que sí, el documental puede haber... En un festival de documentales pueden entrar muchas cosas. Cuando está ese eje de la relación con lo real, digamos... Yo no sé. Roger Corman, cual es la relación con lo real... (*Risas*)

EB - Un gran salto, ¿no?

ADT - La relación de Corman con lo real era el dinero!

EB - En su trabajo cinematográfico existe una doble preocupación con el mundo que está representado de una forma más amplia, notadamente el contexto argentino, y también con el particular, con los individuos. En Reconstruyen Crimen de La Modelo, de 1990, ya era eso lo que estaba en juego? Es decir, algo muy particular pero que al mismo tiempo discutía una sociedad, una cosa más amplia?

ADT - Si es posible. Esta película se hizo en una circunstancia muy casual, que yo vi en ese momento en la televisión, estaban emitiendo esa reconstrucción de un crimen. Y estaba lloviendo, y a paraguas, y era de noche, sacaban fotos con *flash*... Entonces, me parecía una imagen fantástica! Pero, 1990, no tuve cómo grabar la televisión, entonces le pedí a un amigo, Fabian Hoffman, que terminó siendo el coautor de la pieza. Entonces el lo grabó, y me dice

“Pero no anda el sonido! No puedo grabar el sonido!” Entonces yo grabé el sonido con un grabador de periodista, yo también fui periodista. Entonces yo grabé, y el grabó, y luego tratamos de juntar mi audio con sus imágenes y no sincronizaban. Porque la velocidad de la cinta mía era diferente de la cinta de él. Entonces, eso ya fue un buen punto de partida, porque ya teníamos que trabajar el audio separado de la imagen, entonces nos dio como que libertad para realimentar la imagen, introducir otros elementos en el audio, y además la situación era tan como increíble, ese enigma, una reconstrucción de una reconstrucción. Empezaba a ser una cosa mucho más dentro del amarillismo, no? Y, con la presencia del periodista como buscando, así, muchas veces totalmente inventado, muy dramatizado. Hace poco pasamos de nuevo la película en un congreso, o *Visible Evidences*, que es un congreso de documentales que se hizo en Buenos Aires, y hay yo di una conferencia donde pasé eso porque estaba hablando de como utilizo material encontrado. Y eso para mí evocaba toda la época de los años 90 en Argentina que era del *menemismo*, como renacimiento del neoliberalismo por la mano del peronismo, o sea, una cosa muy rara. Y a la vez, muy apoyado también en los medios, también porque eran medios privatizados, canales de televisión que habían sido privatizados, entonces estaban un poco apoyando el gobierno en ese momento. Entonces era más un ejercicio, un poco más formal, de mostrar como la reconstrucción de la reconstrucción tenía mucho de ficción. Era decir que, como, para entender la realidad, se utiliza la ficción, el relato. Y una cosa que yo había puesto que nadie nunca entendió, que era que al principio del video aparece el presunto asesino, que lo sacan de un carro y lo vuelven a meter. Y no participa de la reconstrucción. Está ahí como una especie de testigo, pero no participa. Iba participar y no participa, no sé porque. Y eso me parecía interesante, también, como que la persona que participó del hecho, no participa de la reconstrucción. Esa era un poco mi idea, pero... Después las piezas se convierten en otra cosa. De verdad que eso lo creo. Los films, el autor a veces es el menos indicado, porque no sabes lo que existe. Primero porque no podés nunca ver su propio film. No lo podés ver. Porque lo ves como materiales y que trataste de armar, construyendo algo que esperas que sea un film, pero, el único que ve el film es el espectador. No? Eso es así, yo, de verdad, siento que puedo decir muchas cosas, que es lo que yo quería hacer, lo que siento que se logró, pero estoy seguro, porque, de verdad, es una paradoja... Nadie conoce mejor que yo mis propias películas, porque tuve conviviendo con ellas durante meses, y meses, y meses... Y cada fotograma es una decisión, y es un debate, y pruebas, y... Sin embargo, el resultado final, es de alguna manera invisible para mí. Es raro!

EB - Entonces voy a poner algunas de estas paradojas en juego, hablando de otras de sus películas. Pero, comprendo que las ideas que los cineastas colocan a menudo pertenecen a ellos pero no están en la película, o el diálogo que la película hace con el espectador es otro...

ADT - Si... Si... Tal vez están en el film, y son lo que le dan coherencia al film, estructura en el film, pero no necesariamente son

los significados, porque el significado va estar siempre del lado del espectador. No existe una lectura incorrecta en films.

EB – Perfecto ... Y, pensando en esa formación de cineasta, en el sentido de su carrera, el trabajo con video y con televisión fue importante? ¿De que forma? ¿Por qué, en su carrera ellos preceden al cine propiamente dicho, no?

ADT - Eso fue, más que nada, por una cuestión entre practica y laboral. Mucho de television fue mi trabajo. Y algunas cosas yo incluyo dentro de mi obra, la mayoría no, porque no había una presencia autoral. Pero, el video si fue muy importante, porque en el año 1990 hubo una gran crisis, una más en Argentina, y se hizo muy difícil hacer cine. Y yo en ese momento, no sé, sentía, yo venia muy afuera del mundo del cine, había venido trabajando como asistente y guionista de un director muy interesante que llama Alberto Fisherman y, que hacia cosas muy raras, hacia películas casi experimentales y comedias comerciales, al mismo tiempo. Pero, en un momento se hizo muy difícil, entonces, apareció el video como recurso para hacer cine por otros medios. A la vez había en este momento un discurso del videoarte, entonces, el video buscando igual que con el cine, la especificidad del medio. Era muy importante la especificidad. Cosa que yo nunca creí. O sea, la verdad es que si entendí que es importante saber con que material está trabajando, pero, la especificidad del cine no está en el soporte, esta en la sala, en sí. En video es mas raro con esa especificidad, no? De hecho, el videoarte con tal un poco murió, se convirtió en las instalaciones, me parece. Acá, todavía, creo que Brasil es el país donde resiste el videoarte. Tiene esa cosa, el *Video Brasil*, no?

EB - Creo que hay mucho de lo que fue, al menos en Brasil, lo que fue el videoarte brasileño de los años 90, por ejemplo, entró al cine, con artistas como Arthur Omar y Carlos Nader.

ADT - Si, claro, claro...

EB - Y ahí es donde quizás es parte del videoarte en las películas.

ADT - Si, claro, el cine también ha cambiado. Pero en esa época se decía que era lo especifico de cada arte. Entonces, lo especifico del video era algo, no sé, de la textura del video, el monitor... Y el cine era la sala oscura, si, pero también el celuloide, el proyector, no sé... Todo eso, como se lo llevo el viento, no...

EB - Recuerdo un libro de un autor llamado Roy Armes, que se llamaba On Video, que se esforzó mucho por encontrar la idea de los detalles del video, los detalles del arte del video, pero ...

ADT - Porque eso es una idea del modernismo, que viene de, como se llama? El teórico, Clement Greenberg, no? El teórico del modernismo, que el decía que la pintura, cuanto mas hablaba de si misma, más pintura era. Entonces, esa idea se tomó en todos lados. Pero bueno, es una idea que sirvió quizás en un momento.

EB - Andrés, Clara Krieger, quien escribió un capítulo sobre su trabajo, en el libro organizado por Paulo Paranaguá, dijo que, citando específicamente a *Prohibido y Montoneros*, su trabajo se distingue muy claramente entre los elementos de ficción y los elementos de la realidad.

ADT - En ese film, o...?

EB - En *Prohibido y Montoneros*. Pero ella dice que esta es una característica de su trabajo.

ADT - ¿Quién tiene una distinción o no?

EB - Eso tiene una distinción. Y la pregunta es, ¿piensas de esta manera? Piensas algo como: "Estoy lidiando con elementos de ficción, trabajaré de esta manera, cuánto trato con elementos de la realidad, trabajaré de otra manera", incluso dentro de la misma película.

ADT - No, hallo que... No sé que estaba pensando, era... Tal vez o filme *Prohibido* son testimonios sobre las experiencias de artistas intelectuales durante la dictadura militar. Mas hay una historia que un poco, como se dice, como, estructural, que es de un artista de la actualidad que busca a un fotógrafo que desapareció, pero no forma parte de los desaparecidos. Es como un caso particular. Entonces, quizás en la puesta-en-escena de esta historia dentro de la película que es bastante distinta por los testimonios de los otros intelectuales, quizás ella entendió que había ficción, claramente diferenciada, porque formalmente hay referencia... Está filmado como si fuera una ficción. Es como una búsqueda real, pero filmada como si dijéramos "la cámara sabe lo que va suceder". Esa es la definición casi de la ficción, no? Entonces, la cámara sabe que la persona va aparecer o que va abrir una puerta, esos tipos de acciones. En el documental se supone que la cámara no sabe lo que va suceder. Entonces tienes que *panear* o... Bueno, esto es relativo porque a veces son rasgos formales que parecen evocar eso de "la cámara no sabe lo que va ser", por un *panido* por ahí la cámara sabía que iba *panear*. Bueno, pero, yo creo que uno de los problemas actuales desde cierto tipo de documentales, es que la cámara sabe demasiado lo que los personajes van hacer. Es como que... Hay un cuidado quizás excesivo con el cuadro y la imagen y eso a veces hace que pierda la vitalidad que tiene el documental. A veces si la cámara hace un movimiento excesivamente deliberado, *suponte* desde ti al grabador, y después vuelve, eso es como un gesto quizás artificioso, aunque podría suceder tranquilamente en una situación real, de un documental, pero, hay algo, yo a veces digo que el documental tiene que cuidar las apariencias del documental. Entonces, a veces tiene que parecer un accidente, un poco, o sea, un poco como dicen en la mafia, no... Que parezca un accidente! Pero, perdón, me distraje un poco de... O sea, la pregunta iba?

EB - Al hacer películas, ¿te resulta clara esta distinción?

ADT - No. O sea, si está claro en el sentido que quiera que parezca un documental. Entonces, a veces que hago puestas-en-escena a veces ficción directamente, en el sentido que hay actores, o sea,

en mi película, *Fotografía* se ve una actriz, o sea, que está demarcada al principio, se sabe que es una actriz que va hacer ese papel, pero creo que progresivamente te vas olvidando que es una actriz, y encarna un personaje. Mismo *Hachazos* con Claudio Caldini, todo el tiempo es, hay puestas-en-escena, y además, si, hacemos reconstrucciones, como él filmó sus películas. Es una recreación, o sea, es una especie de ficción donde él actúa, lo mira a cámara. Entonces hay una conciencia pero básicamente es de preservar. Si me interesa preservar ese efecto documental. Me interesa.

EB - Leí por primera vez el nombre de Macedonio Fernández cuando era adolescente y tuve contacto con un libro de entrevistas con Jorge Luis Borges, transcripciones de entrevistas de radio de Osvaldo Ferrari. Y Borges habló del Macedonio con una doble característica, la primera de la devoción y la segunda del misterio. ¿Es el misterio lo que también te interesa? ¿Es tu última película, *327 Cuadernos*, una película sobre misterio?

ADT - Si. También. Si, y también de la leyenda. A mi me interesa la leyenda. Inclusive en ese sentido, es casi más mi visión de Macedonio que la de Ricardo. Si bien es Ricardo el que propone, el me propuso hacer la película, y es un poco su visión de Macedonio, pero uno de los argumentos de él, es que la gente debería leer más a Macedonio, y menos quedarse con la leyenda que inventó Borges. Pero a mi me interesa quizás más la leyenda que inventó Borges que Macedonio lo que escribía. Me parece que Borges, eso también es una idea que hablamos mucho con Ricardo... Borges toma muchísimo de Macedonio. Muchas ideas. Formales... La idea de hacer un comentario de un libro que no existe, la idea del relato hipotético, que sería bueno que alguien contara esta historia, por ejemplo, hay un cuento famoso de Borges que es *Tema del Traidor y Del Heroe*, que dice "Si tuviera más tiempo... Sería bueno que alguien con más tiempo escriba la historia... Podría ser... Tendría que suceder en una república, como, podría ser Irlanda... Digamos por comodidad narrativa que es Irlanda... Digamos el año 1848, digamos que el personaje se llama..." Pero, eso son hipótesis. Eso está tomado también. Pero Macedonio nunca terminó de redondear, porque Macedonio escribía, así, muy en los cuadernos y nunca, lo poco que publicó fue un libro, es un libro más bien de poesía, y después un libro raro de relatos... Y lo demás fue publicado póstumamente, un poco del hijo, que estaba, en fin lo editó. Inclusive el hijo me contó que en un momento cuando el transcribía los cuadernos, porque era el único que entendía la letra, y Macedonio escribía en la misma hoja del mismo cuaderno, escribía encima de lo que ya había escrito, con otro color, otra lapicera! Son increíbles los cuadernos de Macedonio. Y cuando no entendía, entonces, lo consultaba a Macedonio. Pero Macedonio estaba muerto!

EB - Entonces! Un misterio!

ADT - Lo consultaba... Vía... Mesa blanca... En serio... Bueno... Pero, entonces, a mi me interesa mucho la figura también de los artistas o de los escritores, en algunos casos como el caso de



Macedonio, lo que voy a decir es una herejía para los macedonios pero... Que pasa es que, lo que tenía Macedonio era como eso de, una *maquina-inspiración*. Y fue una *maquina-inspiración* para Borges. Pero Borges fue quien escribió los cuentos o los relatos o los textos que Macedonio no terminó de escribir.

EB - ¿Junto con Bioy Casares?

ADT - Bueno, hay quien dice que Borges escribió las mejores novelas de Bioy, no?! (*risas*)

EB - Esta conexión con la literatura que está en tus películas, con Piglia, con Macedonio y también con otras artes, como con otro cineasta, cuando haces Hachazos. ¿Es esto algo que te lleva muy conscientemente, "voy a interactuar con las otras artes, con las otras formas de arte en mis películas"?

ADT - Si... Quizás si... O sea, me interesa como ese proceso de creación y, sobretodo, me interesa la relación entre la vida y el arte. Eso es algo que me... Como aparece la vida en el arte y como el arte también influye sobre la vida, no, de esas personas... Si... No sé... También son formas de hablar de uno mismo, no?!

EB - Esta forma de hablar sobre ti me parece más evidente en *La Televisión y Yo* (2002), que vi en el festival de É Tudo Verdade, en 2003. Hubo una selección dentro del festival llamada *Imágenes de Subjetividad*. Y hubo películas de Péter Forgács, Carlos Nader y su película *La Televisión y Yo*. En *La Televisión y Yo* y en *Fotografías*, ¿llegas al extremo de la subjetividad en tus películas?

ADT - Si, tal vez... Hallo que cuando hice ese otro film que hablábamos antes, *Prohibido*, me di cuenta que era mas interesante lo que yo contaba de como hice el film, que el film en si mismo. Entonces, porque habían pasado muchas cosas, por ejemplo, que no se podía hablar todavía, muchos años después de ciertos aspectos de lo que sucedió en la dictadura, como esa zona gris del colaboracionismo, que no di cuenta que era útil en un documental también mostrar como el detrás de escena. Entonces, quien estaba detrás de escena estaba yo. Entonces, eso fue un poco el primer paso. Yo en realidad en *La Televisión y Yo*, quería contar la historia de este empresario Jaime Yankelevich que fue el que introdujo la televisión en Argentina, de la mano de Perón. Pero esta figura me hacía pensar mucho en mi propio abuelo, que también fue un empresario inmigrante como Yankelevich y también una relación con la política parecida, como de amor y odio con Perón, y de necesidad y prescindencia... Y entonces en vez de simplemente pensar eso, lo incorporé en la película. Entonces, la asociación que yo hacia la incluí. As veces uno cuenta una historia porque tiene una resonancia personal, esa es la motivación en general para contar una historia. Esa historia no significa algo, entonces, lo que hice fue, di un paso más y incluí esa asociación. Entonces eran dos historias. La historia de mi abuelo y la historia de ese otro... abuelo! (*Risos*) Ese fue el primer paso y después, bueno, el otro ya fue mas deliber... Eso fue otro, también, una película muy accidentada que casi abandono y también descubrí la idea de incorporar ese fracaso, mostrar

la investigación, mostrar las paredes a veces, lo descubrimientos... Me acordó una de las cosas que más fue como un descubrimiento para mi fue la entrevista que hice con la hija de Jaime Yankelovich, que me costó mucho que ella me accediera la entrevista, como, ellos tenían muchos secretos, no? Y finalmente no me contó casi nada. Y en un momento dice "Yo sé muchas cosas, muchas cosas terribles pasaron en esta familia, pero son cosas más y no te las voy a contar". Eso quedó en la película. Y ahí descubrí... Eso que fue un fracaso! En este momento era como... Después ella me conto mas... En *off*. Pero en frente de la camara no quería decir... Y ahí me di cuenta también que eso era mas potente ahí, el negando en contar algo, era mas potente que si lo contase... Entonces, se hizo una cosa progresiva de descubrimiento de ciertos problemas y como resolverlos. No es que en un momento dije "voy hablar de mi mismo" o sea, y hablar de mi mismo fue un recurso. Un recurso también narrativo. Que alguien lo dijo muy bien ayer en la, en la charla... Cuando hizimos la pregunta si no había preguntas y respuestas, y ese muchacho dijo algo, como que pensaba que era una forma que yo encontraba para lidiar con las dificultades. Es eso, hablar en primera persona es también un vehículo para permitir la entrada del espectador. Entonces para eso se construye un personaje que es el narrador, con quien el espectador un poco puede empatizar y entrar a la película dese modo, como una vía de acceso a la historia. Entonces, no es que quiero contar mi vida, si no que uso mi vida para contar una historia.

EB - Hay un punto al comienzo de la película que me llama la atención, que es cuando le dices a Rocco que "te gustaría decirle a Rocco algo sobre India", que es el país de origen de tu madre, pero dices quien se avergüenza de no saber nada. ¿Es esa la forma de acercarse al espectador, es decir, como si dijera: "Bueno, tal vez el espectador no sabe nada de la India, así que vamos a saber"?

ADT - Sí, o tal vez tu espectador no sabe nada sobre tu abuela o madre. O, creo que no sabemos nada sobre nuestros padres. Creemos, porque estamos tan próximos todo el tiempo, que creemos que no tienen secretos. Y cuando se mueren nos damos cuenta que tenían muchísimos secretos. Y a veces uno se queda con la sensación "Ay... Porque no hablé..." pero quizás sea imposible, no? Entonces, si, yo creo mucho en el misterio, ese, para mi es la esencia del arte, no? Abordar el misterio. Reconocer su existencia y tratar de arañarlo, y... No sé, pero saber que esta ahí.

EB - Este misterio en *La Televisión y Yo y Fotografías se engendra de alguna manera en su propia vida. Ya en Hachazos y 327 Cuadernos, ¿mirarás el misterio del otro?*

ADT - Sí. Sí. Pero que son artistas entonces ahí también funciona como decíamos antes, como un poco espejo para mi mismo.

EB - Muy bien. Quiero hacer una última pregunta, porque ya me he extendido demasiado aquí, y esta es una pregunta que me atormenta mucho, y es una pregunta para un profesor de cine, usted es un profesor de cine.

ADT - Si, Me gusta.



EB – ¿Es posible enseñar arte?

ADT - Si, claro! Si! Si no sería todo una estafa! Quizás lo sea, pero yo creo que lo que se puede enseñar, como, a veces a sacar limitaciones, como, yo por lo menos en los talleres que yo hago, se trata de eso, de que la gente vea, cualquiera vea, si tiene algo, alguna sensibilidad, alguna experiencia, que realmente no es difícil de hacer una película. Que hay como leyes escritas de antemano de que es lo que puede ser una película o que no. Yo por ejemplo tenía ganas de mostrar que, me parece ese otro tema, pero, a veces lo he mostrado eso, un corto que hizo una alumna mía, ese año pasado creo, que es una serie de mensajes de texto que le manda la abuela a ella. Entonces, eso tenía, esta es poeta también, esta chica. Entonces ella tenía idea de hacer como un texto con eso, y quizás, su idea era combinarlo con imágenes de la abuela, entonces estaba filmando esas imágenes y tenía este texto, y hay el texto solo, que son simplemente mensajes de texto de una abuela descubriendo un poco el mensaje de texto, que es anterior a esto, no... Por eso lo fue recompilando durante bastante tiempo. Era muy bueno, muy divertido, yo dije "esto es una película ya", porque es una cosa narrativa, bueno, son planos, con texto y nada más. Pero, tenía una cierta estética porque lo hizo blanco y puso el texto como negro y, es descubrir como, que se puede hacer cualquier cosa con las imágenes en una sala, digamos... Entonces, mucho se trata de eso, de encontrar y como una película también se puede construir de pedazos, empezando por cualquier parte, no hay que tener de antemano una historia para contar, eso es un prejuicio que, muy de la escuela, si, ciertas escuelas de cine, proponer en la escritura de guiones. Por ahí no, yo no escribí después, pero, se puede empezar "ok, vamos a filmar un plano de una chica que escribe en su computadora y después vemos, a ver que más podemos filmar", no, podemos empezar a filmar cosas de acá y ya se empieza a construir una escena, y el espectador va empezar a imaginar a quien está escribiendo, o, no sé... Y es muy bueno eso de filmar, editar, ver, volver a filmar, editar... Entonces, creo que se puede enseñar el arte, o sea, tiene que haber una sensibilidad del otro lado, no? Pero mucho es... Yo, por ejemplo, ahora estoy hablando todo el tiempo, y no parece creíble, pero, en las clases yo trato de no hablar, en serio, yo hago una especie del voto de silencio porque creo mucho en la fuerza del vacío. Es decir... O sea, los alumnos vienen como consumidores, quieren que les des cosas, les muestras películas, clips, les das referencias, lecturas, y eso puede llevar a un lugar muy pasivo. En cambio, si vos no decís nada, solo por ejemplo, la mecánica, hacemos... Son grupos y hacen una película por semana por grupo. Así, lo que pueda, no? Pero es solamente este plano, la película. Y se van turnando. Cada uno tiene que dirigir una semana uno, otra semana otro. Entonces, mostramos los materiales filmados y yo no hablo. No hablo. Primero hacemos un sistema que es escribir. O sea, vemos la película y escribimos algo. Un momento para pensar. Y después hablan ellos. Yo, si no hablan ellos, no hablo. Al final, puedo decir algo... Entonces eso da también un compromiso de los otros, se enseñan entre ellos. Entonces a veces el que enseña lo que tienes



que hacer es administrar esa micro comunidad que se forma de los alumnos. Yo también tengo la suerte de que en mis talleres en general puedo elegir bastante los alumnos. Se a presentan mucha gente... Y trato de elegir grupos muy mezclados. Un escritor, un actor, una pintora, una fotógrafa... Así, son... Deliberadamente son muy mezclados. Entonces, es interesante escuchar a una pintora hablar de cine, porque ciertas, viene con otras referencias, otra forma de pensar... Por ejemplo, los artistas suelen ser mucho más interpretativos que los cineastas. Los cineastas somos mucho más... Mira, se lo pone esto acá, en vez de acá, va tener un efecto mejor, no? Además, de ayudar en lo concreto. Y en los artistas le vemos como, espacio interpretativo, es como, el vaso con un poco de agua, me evoca la sed como metáfora del conocimiento... No sé! (*risos*) Es así! En fin, pero es interesante la mescla! Así que, no sé, la respuesta larga es esa y la respuesta corta es si! (*risas*)

EB - Si! (*risas*) Muy bien, muchas gracias!

ADT - Bueno! Genial!

Referencias

KRIGER, Clara. Andrés Di Tella. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). **Cine Documental en América Latina**. Madrid: Catedra, 2003.



Maria Cláudia Gorges >
Marilda Lopes Pinheiro
Queluz >> **Cinema de Casa de Reza: as práticas desenvolvidas pela ASCURI em suas oficinas de formação audiovisual**

Casa de Reza Cinema: the practices developed by ASCURI in its audiovisual workshops

Resumo

A Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI), de Mato Grosso do Sul, formada por indígenas Guarani, Kaiowá e Terena, vem, desde 2008, buscando estratégias de formação, resistência e fortalecimento do jeito de ser indígena tradicional através do audiovisual. Desenvolvendo e aprimorando práticas de formação em suas oficinas, tem procurado incorporar as tecnologias de comunicação não indígenas que carregam a ambiguidade de poderem potencializar a luta do movimento indígena, ao mesmo tempo em que podem se tornar vetores da separação entre gerações nas aldeias. O objetivo deste texto é refletir sobre as práticas desenvolvidas nessas oficinas pela ASCURI, considerando o conceito de código técnico de Andrew Feenberg, que implica uma interpretação da tecnologia não mais como neutra, determinista ou essencialista.

Palavras-chave: Audiovisual. Código Técnico. Realizadores Indígenas.

Abstract

The Cultural Association of Indigenous Videomakers (ASCURI), from Mato Grosso do Sul, formed by Guarani, Kaiowá and Terena Indians, has been seeking, since 2008, strategies for the formation, resistance and strengthening of the traditional way of being indigenous through audiovisual. They have been developing and refining their methodology, seeking to incorporate non-indigenous communication technologies that carry the ambiguity of being able to potentiate the struggle of the indigenous movement, while at the same time becoming vectors of separation between generations in villages. The purpose of this text is to reflect the practices developed in these workshops by ASCURI, inspired by Andrew Feenberg's concept of technical code, which implies an interpretation of technology no longer as neutral, deterministic or essentialist.

Keywords: Audiovisual. Methodology. Technical Code. Videomakers.

> Doutoranda pelo PPGTE/UTFPR, mestre em filosofia pela UNICAMP, professora de filosofia SEED/PR. Contato: mariaclaudiagorges@gmail.com

>> Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, mestre em história pela UFPR, professora do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade – PPGTE/UTFPR. Contato: pqueluz@gmail.com

Introdução

A Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI), de Mato Grosso do Sul, é composta por indígenas Guarani, Kaiowá¹ e Terena, e, ao longo de sua trajetória, que já soma mais de dez anos, vem realizando oficinas de formação audiovisual, ao mesmo tempo em que busca efetuar a compra de equipamentos fílmicos para as aldeias que recebem as oficinas. Hoje, ela conta com um canal no *Youtube*, onde estão disponíveis a maioria de seus filmes, além de uma página no *Instagram* e um *Site*.² Seus idealizadores são Gilmar Galache³, da etnia Terena, e Eliel Benites⁴, da etnia Kaiowá, que se conheceram e idealizaram a ASCURI, em 2008, em uma oficina de produção audiovisual realizada na Bolívia, o *Cine Sin Fronteras*, coordenada por Ivan Molina, um cineasta indígena quéchua, engajado na luta pela defesa da ancestralidade andina.

Este texto se propõe a refletir sobre as práticas desenvolvidas pela Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI), de Mato Grosso do Sul, em suas oficinas de produção audiovisual, e em sua própria produção fílmica. Para pensar a metodologia desenvolvida pela ASCURI, utilizaremos o conceito de código técnico de Andrew Feenberg (2010; 2017), pois ele nos ajuda a discutir a relação entre os usuários/membros da ASCURI e as tecnologias de comunicação e como elas estão sendo usadas em benefício das comunidades indígenas.

- 1 Segundo Colman (2015, p. 3-4), no Brasil, a população guarani está dividida em três grupos sócio-linguístico-culturais: Nandeva, Kaiowá e Mbya. Neste texto nos referimos aos Guarani Nandeva e Guarani Kaiowá, como Guarani e Kaiowá, por ser a forma como eles se autoidentificam, segundo Urquiza e Prado (2015, p.50).
- 2 Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC_EvIOBMTbte94t3YtJWT_Q>; <<https://www.instagram.com/ascuri.ms/?hl=pt>>; < <https://ascuri.org/>>. Acesso em 03 mar. 2020.
- 3 Gilmar Martins Marcos Galache é um indígena Terena, idealizador e integrante da ASCURI, que viveu grande parte da sua infância na aldeia Lalima, localizada a 45km de Miranda, em Mato Grosso do Sul. Aos 15 anos, foi estudar no internato da Fundação Bradesco, em Serra da Bodoquena. Mais tarde seus pais se mudaram para a capital Campo Grande, para que ele continuasse os estudos. Na capital, estudou em um colégio evangélico no centro da cidade. Em 2005, iniciou o curso de Design Gráfico na Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), e, em 2017, concluiu o mestrado profissional em desenvolvimento sustentável pela Universidade de Brasília (UNB). Cf. (GALACHE, 2017, p.9-15).
- 4 Eliel Benites, idealizador e integrante da ASCURI, nasceu na Terra Indígena Te'yikue, antigo Tekoha, de mesmo nome, no município de Caarapó, em Mato Grosso do Sul. Iniciou sua trajetória como professor tradutor, em 1996. Em 1997, começou a lecionar como professor indígena. Formou-se na licenciatura indígena Teko Arandu, na área de ciências da natureza. Em 2014, concluiu o mestrado no Programa de Pós-Graduação e Doutorado da UCDB. É membro do movimento e comissão dos professores indígenas Guarani Kaiowá de Mato Grosso do Sul. Desde julho de 2013 atua como professor efetivo no Curso da Licenciatura Intercultural Teko Arandu da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), e, em 2017, iniciou o doutorado em Geografia pela UFGD, aprofundando sobre a temática: Territorialidade Guarani Kaiowá. Cf. (BENITES, 2014, p. 13-33).

O código técnico, em linhas gerais, pode ser compreendido como a mediação que os objetos técnicos carregam em si entre os parâmetros técnicos, as escolhas técnicas viáveis, e o horizonte cultural, isto é, as ideias que prevalecem em um determinado período, ou seja:

[...] os pressupostos culturalmente genéricos que formam a base inquestionável para qualquer aspecto da vida e que em alguns casos, suportam a hegemonia prevalecente. Por exemplo, nas sociedades feudais, a “cadeia dos seres” definia a hierarquia estabelecida na estrutura do universo divino e protegia as relações de casta da sociedade de possíveis desafios. Sob esse horizonte, os camponeses até se revoltavam (contra os barões), mas em nome do rei, a única fonte imaginável de poder. A racionalização é nosso horizonte moderno, e o projeto da tecnologia é a chave para sua eficiência como a base das hegemonias modernas (FEENBERG, 2017, p. 91).

Colocando em outros termos, trata-se das mediações sociais, dos parâmetros sociais de uma determinada sociedade, em um determinado período de tempo, que permeiam a tecnologia e são levadas em consideração junto com as alternativas técnicas viáveis. “O que eu chamo de código técnico do objeto faz a mediação do processo e fornece uma resposta ao horizonte cultural da sociedade, no nível do desenho técnico (FEENBERG, 2010, p.89)”. Essa interpretação abandona a ideia de neutralidade e procura compreender a tecnologia como construção social implicada nos contextos históricos e culturais de um determinado grupo ou comunidade (FEENBERG, 2017, p. 77). Nesse sentido, Feenberg (2017, p. 79) critica as visões deterministas de tecnologia que apagam a agência das pessoas nos processos de escolhas e de desenvolvimento dos sistemas tecnológicos, em nome de um progresso técnico autônomo, “unilinear e fixo de configurações menos avançadas para mais avançadas”.

Ao mesmo tempo em que a tecnologia não é determinista, a interpretação de Feenberg (2017) também se afasta de uma visão essencialista. Em outras palavras, o código técnico pode ser apropriado, subvertido, e o desenho da tecnologia, seu uso e desenvolvimento podem ser submetidos a processos mais participativos, com um maior engajamento social em sua constituição (FEENBERG, 2010, p. 62).

As práticas desenvolvidas pela ASCURI para o fortalecimento do jeito de ser indígena

Propomos aqui uma discussão sobre a metodologia desenvolvida pela ASCURI, a partir da realização do primeiro Fórum de Discussão sobre Inclusão Digital nas Aldeias (FIDA), em 2010, entre os povos Guarani, Kaiowá e Terena. Isso porque, na medida em que o audiovisual e a internet começam a estar cada vez mais presentes nas aldeias, emergem questionamentos sobre direitos autorais, a questão da viabilização financeira dos projetos, a socialização dos materiais produzidos, o uso da internet pelos alunos e a ambiguidade da tecnologia, que levam à criação do primeiro Fórum



de Inclusão Digital nas Aldeias (FIDA) (NOGUEIRA, 2015, p. 108).

Este Fórum foi organizado em sua primeira edição pelo NEPPI⁵, coordenado por Antonio Brand⁶ - a partir da quarta edição a ASCURI assume a organização⁷ - e ocorreu entre os dias 2 e 4 de dezembro de 2010, na aldeia *Te'Yikue*, no município de Caarapó. Foram convidados para participar do Fórum Ivan Molina⁸ e Divino Tserewahu⁹ e o total de participantes atingiu um número de vinte e cinco "(...) reunindo jovens Terena, Guarani e Kaiowá para um momento de reflexão sobre o que seria esse novo tempo que as comunidades indígenas teriam que enfrentar" (GALACHE, 2017, p.71).

Conforme o relatório¹⁰ do primeiro FIDA, seus objetivos eram: discutir formas de ampliação do processo de uso e criação audiovisual, a autonomia integral dos povos indígenas durante todo o processo de captação de recursos, produção e circulação, a necessidade de compartilhar experiências bem sucedidas, o fortalecimento dos canais de comunicação entre os mais jovens e os mais velhos, a discussão sobre como melhorar o processo de distribuição dos materiais produzidos e o impacto da inclusão digital na aldeias (FIDA, In. NOGUEIRA, 2015, pp. 127-129). "A preocupação não é só saber as técnicas, mas saber usar e fazer um movimento do audiovisual indígena. Nesse fórum vamos pensar para onde estamos caminhando com a utilização das novas tecnologias" (ELIEL, In. NOGUEIRA, 2015, p. 134).

Durante a realização do FIDA os participantes foram divididos em três grupos, o primeiro discutiu formas para avançar, bem como sobre como dialogar e investigar a história. A partir dessa discussão apontou-se a necessidade do fortalecimento de parcerias, como com as escolas, sobre a responsabilidade do retorno para a comunidade dos materiais produzidos e a importância de

- 5 "O NEPPI, criado em 1995, é um órgão de natureza executiva que tem por finalidade coordenar os vários Programas e Projetos de Pesquisa e Extensão voltados para as sociedades indígenas, bem como participar das discussões e encaminhamentos pertinentes a outras questões relacionadas às populações tradicionais do MS. As atividades realizadas envolvem pesquisadores com formação em diversas áreas do conhecimento, contribuindo para ampliar e difundir o conhecimento científico sobre estas, além de promover o intercâmbio com a comunidade acadêmica, os órgãos públicos e a sociedade civil. Assim, tanto no âmbito da pesquisa como a partir da proposição e implementação de ações de intervenção, o NEPPI busca além de um maior entendimento sobre estas sociedades, garantir o respeito à diversidade e a implementação de políticas públicas de fortalecimento da cidadania destas populações" (NOGUEIRA, 2015, p. 16).
- 6 Antonio Brand foi um indigenista e historiador. Em Brasília desempenhou imprescindível papel na batalha pelos artigos indígenas na Constituinte de 1987-88. Foi o fundador do Conselho Indigenista Missionário, em Mato Grosso do Sul e secretário executivo da organização, entre as décadas de 1980 e 1990. Desde 1997 coordenava o NEPPI (núcleo fundado por ele) e lecionava no curso de História e no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da UCDB. Cf. (NOGUEIRA, 2015, p. 17).
- 7 O FIDA se realizou até a sua sétima edição, em 2016. No momento, a ASCURI vem tentando retomar a sua realização.
- 8 Ivan Molina é um cineasta boliviano da etnia Quéchua, formado pela Escola Internacional de Cinema e Televisão de Cuba (EICTV), realizador independente, professor da Escuela de Cine y Arte Audiovisuales de La Paz e ativista no movimento pela luta cocaleira, pela valorização da ancestralidade andina. Esteve exilado do Chile durante a ditadura (1964-1982) e fez parte da fundação do Movimento al Socialismo (MAS) (GALACHE, 2017, pp.57-58).
- 9 "Divino é um cineasta [Xavante, morador da aldeia Sangradouro, em Mato Grosso] bastante conhecido nos circuitos de cinema etnográfico e indígena. É notável a posição que ele e suas produções vêm ocupando nesse cenário dentro e fora do Brasil. Além disso, tem o maior número de filmes premiados e o maior número de filmes como diretor durante seu tempo de trabalho na Organização não Governamental Vídeo nas Aldeias (VNA), iniciado em 1996 (SILVA, 2016, p.123)."

10 Disponível em: (NOGUEIRA, 2015).



só filmar com a autorização das pessoas (FIDA, In. NOGUEIRA, 2015, pp. 139-142). O segundo grupo debateu sobre o relacionamento atual entre os mais jovens e os mais velhos e sobre como melhorar esse relacionamento. Tendo em vista que os mais velhos criticam os mais novos por serem cada vez mais parecidos com os brancos. Como estratégias para melhorar esse relacionamento eles apontaram os seguintes tópicos: ir atrás dos mais velhos, tomar mate junto, se comprometer com a comunidade, ganhar a sua confiança com o convívio e dialogar na língua indígena (FIDA, In. NOGUEIRA, p. 143). Diante dessa discussão, Ivan Molina pontuou a importância de:

Se atentar a detalhes como óculos escuros, por exemplo. Tem que estar sem óculos escuros para falar com as pessoas, pois isso provoca um distanciamento. Desligar o celular durante a conversa, pois é uma interferência, quebra as relações entre as pessoas. Isso é respeito que se deve ter não só com os anciões, mas entre todos (IVAN MOLINA, In. NOGUEIRA, 2015, p. 144).

Por fim, o último grupo debateu sobre como era antigamente, como é hoje e como deve ser no futuro. Nessa discussão identificaram que os jovens antigamente participavam mais com os pais das atividades e com isso aprendiam mais. Logo, como isso não vem ocorrendo mais, era importante que eles comesçassem a participar das reuniões da Aty Guassu (grande assembleia Guarani e Kaiowá) (FIDA, In. NOGUEIRA, 2015, p. 147).

Como resultado do primeiro FIDA, conforme Gilmar Galache (2017, p. 73), temos a percepção dos membros da ASCURI da necessidade de registrar a Associação para participar dos processos de captação de recursos, o que só se efetiva mais tarde. Além disso, neste momento, também ocorre a formulação de um Termo de Compromisso dos Realizadores Indígenas de Mato Grosso do Sul, o qual traz alguns eixos norteadores que orientam a realização das oficinas de produção audiovisual e sua produção fílmica. Dentre eles destacamos o compromisso de¹¹[...]dialogar com os rezadores e anciões das suas comunidades, fortalecendo a identidade indígena (FIDA, In. NOGUEIRA, 2015, p. 150).

A relação entre os mais jovens e os mais velhos apontada durante a discussão do primeiro FIDA, reflete-se em uma discussão presente para os integrantes da ASCURI, que envolve a ambiguidade que permeia as novas tecnologias de comunicação. No sentido de que elas podem potencializar a luta indígena, ao mesmo tempo em que podem causar problemas, como o afastamento entre jovens e velhos na aldeia.

Hoje em dia, temos de um lado, os mais antigos, que veem os mais novos como desinteressados pela cultura, que não querem saber de nada, e por outro lado os jovens enxergam os velhos como

11 Em relação aos outros dois compromissos do Termo, um deles diz respeito às estratégias para que os membros da ASCURI alcancem os fomentos sem a necessidade de intermediadores. O outro está relacionado à desconstrução de imagens estereotipadas dos povos indígenas. Cf. (FIDA, In. NOGUEIRA, 2015, pp. 150-151).

antiquados. Nesse meio fica um vazio, ocupado muitas vezes pelas mídias hegemônicas, na qual reforçam uma perspectiva homogênea do jeito de ser. Onde antes havia as noites em volta da fogueira ouvindo histórias durante a noite, hoje são as novelas e jornais da televisão, aliados a possibilidade da internet 3G, e as rodas de mate pela manhã, foram substituídas pela corrida financeira, na qual os jovens entram bem cedo para poderem comprar os bens que aparecem nas propagandas (GALACHE, 2017, p.75).

Diante desta ambiguidade, ao invés de se afastar das novas tecnologias de comunicação, que podem se tornar vetores de segregação na aldeia, a ASCURI propõe utilizá-las como pontes para o fortalecimento dessas gerações (GALACHE, 2017, p. 75). Neste sentido, o diálogo com os Ñanderu (rezador Kaiowá) e os Koexumoneti (rezador Terena), mostra-se essencial em suas práticas. Um dos caminhos para essa aproximação está no incentivo presente nas oficinas para que os jovens busquem nos mais velhos os conteúdos para seus filmes.

[...] nossa estratégia é voltada a usar as ferramentas de distanciamento para promover a aproximação, pois há muito interesse desses jovens nas novas tecnologias, então nas formações são utilizados métodos de valorização do saber antigo, mostrando a importância desse conhecimento, e como o audiovisual pode potencializar esse registro, além de expandir o material produzido para outras aldeias, e também para outros povos (GALACHE, 2017, p. 75).

Como propõe Ailton Krenak (2015), liderança indígena, ambientalista e escritor brasileiro, trata-se de um projeto de futuro dos povos indígenas que escolheram acessar as tecnologias dos não indígenas, sem abandonar os saberes tradicionais, o jeito de ser indígena.

O projeto de futuro dessas populações não é aquilo que elas estão vivendo hoje ou que viveram no passado, é uma equação entre o que viveram no passado, o que vivem hoje e o que vão viver no futuro, é o projeto de futuro dessas populações. Agora, o projeto de futuro dessas populações não suprime de maneira nenhuma sua experiência de contato com os brancos. [...] (KRENAK, 2015, p.61).

Reflexão que também está presente na fala de Eliel Benites ao descrever a aproximação com os rezadores nas práticas da ASCURI.

Essa orientação de construção de um cinema indígena é baseada a partir do olhar dos mais velhos, que obtém essas raízes tradicionais de visão de mundo, do que ele viveu no passado com o seu território, na sua plenitude. Por isso o olhar dos mais velhos orienta essa produção, mas adaptado à nova realidade de hoje, a partir desse diálogo com os outros saberes. O objetivo também é justamente fazer essa reaproximação entre os mais velhos e os mais jovens através dos processos

de produção de cinema, e aí o cinema é como um elo, uma religação entre uma geração, que seriam os mais velhos, e as novas gerações de hoje. Então esse modelo, o modo do não indígena chegar ao contexto indígena, ela resultou nessa ruptura muito grande dessas gerações. Assim, o que a ASCURI está buscando construir é a recomposição dessas rupturas que ocorreu entre as gerações indígenas aqui na fronteira do Brasil, em Mato Grosso do Sul (BENITES, In. GORGES; QUELUZ, 2019, p. 44).

Além disso, no processo de produção fílmica, a finalização somente ocorre após a aprovação dos mais velhos. Tal como coloca Sidvaldo¹² “[...] primeiro a gente mostra para os anciões, e depois com a permissão dos anciões a gente começa a divulgar na cidade (Entrevista à Rádio MEC, 2017, 44’06’’- 44’12’’)”. Trata-se de uma relação de respeito, bem como de uma preocupação da ASCURI com o que pode ou não estar circulando. O que muitas vezes é desconsiderado por não indígenas, tendo em vista que muitas aldeias já passaram pela experiência de terem suas imagens veiculadas sem autorização, bem como por casos de desrespeito nos processos de gravação das imagens.

Um exemplo vivenciado pelos Guarani Kaiowá, relacionado ao processo de circulação de imagens e dos problemas que ela pode gerar caso as decisões não sejam tomadas de forma coletiva, isto é, debatidas e autorizadas pelos membros da comunidade, para que decidam se há algo no filme que não deva ser mostrado, corresponde ao que aconteceu com o filme *Terra Vermelha* (2008), dirigido pelo cineasta ítalo-chileno Marco Bechis. Este filme aborda a luta pela terra dos Guarani e Kaiowá de Mato Grosso do Sul, e tem no elenco vários participantes indígenas, dentre eles, um dos integrantes da ASCURI, Kiki¹³. No entanto, ele é muito criticado pelos Guarani Kaiowá, pois traz cenas que eles entendem que não devem ser reproduzidas na tela, pois podem ser um prenúncio, ou transmitir uma imagem equivocada dos Guarani Kaiowá. Ou seja, essas imagens têm efeitos fora da tela que precisam ser levados em consideração.

Quando você mostra no filme o enforcamento, significa que você está renunciando uma realidade concreta. Então, outra questão também que foi muito criticada, além do suicídio, foi o enforcamento, sepultamento. Essas coisas na cultura não podem ser mostradas. A pessoa que se enforcou tem que ser sepultada individualmente né. Outra questão é a sexualidade muito exposta no filme. Isso não é uma estratégia de luta das mulheres aqui na nossa região. Ou seja, não é uma realidade apresentada, então as pessoas, principalmente as mulheres Guarani Kaiowá repudiam isso veementemente (Eliel, In. Entrevista pessoal, 2019).

12 Sidvaldo Julio é da etnia Terena, funcionário da escola municipal da aldeia indígena Cachoeirinha e atua como *videomaker* e articulador local de sua comunidade e região. Vem trabalhando desde 2008 com Gilmar Galache na produção de filmes. Cf. (Entrevista com membros da ASCURI na Rádio MEC em 2017).

13 Ademilson Conciãza Verga (Kiki) é membro da ASCURI, pertence à etnia Kaiowá, é aprendiz de rezador e estudou na Escola de Cinema Darcy Ribeiro.



No entanto, estabelecer uma relação de confiança com os rezadores não é tão fácil, pois é algo que precisa ser construído. Kiki, em sua fala sobre o filme *Jakaira: o dono do milho branco* (2019), no evento *Entre algumas outras tecnologias: o desafio de reafirmar a ancestralidade para transformar a contemporaneidade rumo ao bem viver* (2019)¹⁴, relata que o processo de aproximação com o rezador é um processo de negociação.

E para chegar e fazer a filmagem na casa do rezador, não é fácil também. A gente, na aldeia, não chega na aldeia, não leva a câmera direto no rezador, na cara do rezador. Assim a gente vai, a gente vai primeiro conversando com ele, levando uma lenha para ele e quando ele deixar a gente filmar, aí que a gente dá o pulo. O nosso rezador ele se assusta quando a gente leva a câmera assim, na hora. Chega lá e faz pergunta assim com a câmera na mão, aí ele não conta, ele fala vem outro dia e ele não fala mais, porque a gente Kaiowá Guarani, a gente tem passarinho aqui. Quando o passarinho fala a gente fala e quando o passarinho voa, a gente fica doente, tem que rezar para trazer esse passarinho. Arara, o papagaio, vários tipos de animais que tem aqui. Então a gente, quando a gente filme e chega de surpresa sem avisar o rezador, a gente o assusta, ele fica sem entender nada. Então a gente jovem Kaiowá Guarani, a gente acredita muito no rezador. O jovem Kaiowá tem que correr atrás do rezador, porque o rezador ele está lá esperando nós, só que a gente jovem não sabe. A gente fica achando que ele vai vir atrás de nós. Então com o audiovisual, com a câmera, a gente consegue chegar perto dele, conversar com ele, porque o rezador ele gosta de se ver na televisão, assim quando ele vê o filme dele, ele fala para outro rezador e chama outro rezador, aí ele quer começar a filmar, gravar os canto, o mito dele, a história. Então a gente jovem a gente filma assim (Kiki In. *Entre algumas outras tecnologias*, 2019, 39'44"- 41'50'')

Além disso, a relação com o rezador permeia outras práticas no processo de produção de seus filmes, já que com os rezadores eles aprendem que para filmar é preciso também da autorização do que os Guarani e Kaiowá chamam de donos, o dono da mata, da água, dentre outros.

[...] quando você for no mato também, você tem que pedir autorização, o rio tem um dono, o mato tem um dono também, que a gente não consegue ver com a câmera. Você tem que pedir autorização, rezar um pouco, pedir autorização e depois você tem que ir lá no rio. Se você chegar lá com a câmera na mão, se você quiser filmar rio ou morro, talvez tua câmera estrague e chega lá e às vezes sua câmera não funciona. Porque você chega lá e não pediu autorização. A gente jovem a gente sabe isso, como é que a gente sabe isso, através do rezador, é ele que conta para nós, foram os antepassados que falaram isso para nós. Chega no mato e tem que benzer, pedir autorização, vou filmar isso aqui, depois a gente entra no mato para fazer filmagem (Kiki In. *Entre algumas outras tecnologias*, 2019, 42'54"-43'55'').

Assim, vemos como todas as práticas realizadas pela ASCURI são conduzidas pelo olhar do rezador, pelos seus ensinamentos, pela sua autorização. O que nos faz pensar no cinema produzido pela ASCURI como um cinema de casa de reza, um cinema permeado pela perspectiva dos rezadores, que reproduz o jeito de ser indígena, onde as imagens que se tornam visíveis contam com todo um processo de construção de pontes entre os mais novos e os mais velhos, mediados pelas tecnologias de comunicação não indígenas.

Neste sentido, ao refletirmos sobre as imagens produzidas pela ASCURI, a partir de Faye Ginsburg (1993; 2016) e de sua noção de estéticas “in crustadas” (*embedded aesthetics*), vemos como um discurso que se pauta apenas sobre a qualidade do valor das imagens é limitado. Casos como o da ASCURI nos chamam para fora das imagens, nos levam a pensá-la como algo que também faz parte das relações sociais, isto é, que precisa ser pensado junto com seus processos e circulações, na medida em que suas imagens afetam a sociedade ao circularem, bem como ela é permeada pela relação que se constrói com os rezadores.

Não são raros os casos do cinema indígena em que, para determinada cerimônia ser filmada, é necessário que aquele que irá filmar tenha uma relação apropriada e autorizada para fazê-lo. Caso não se garanta essa relação, a filmagem é tomada como não “verdadeira”. Parece estranho pensar assim, mas o que é enfatizado nessa ontologia das imagens é o fato de que, mais importante do que as imagens em si, talvez seja o modo como são produzidas, as relações implicadas em sua produção (GINSBURG, In: BRASIL; GONÇALVES, 2016, pp. 569-570).

Aproximando a metodologia defendida pela ASCURI - a relação com os rezadores - com a discussão proposta por Feenberg (2010; 2017), ao interpretar a tecnologia como permeada de valores e passível de ser alterada, é possível ver a ASCURI inserida em uma arena de disputa por processos de democratização, na medida em que ela que vem resistindo a um modelo de tecnologia (no caso representado pelo cinema hegemônico), que coloca acima de tudo o orçamento, o lucro, as divisões de trabalho, as hierarquias de decisões. Em contrapartida, defende uma produção coletiva, pautada na educação tradicional e na relação com os rezadores. Um dos passos que ela vem realizando neste processo, corresponde a desvelar essa caixa preta dos vídeos e audiovisuais, revelar a ambiguidade da tecnologia, tirar da invisibilidade os valores que ela carrega e ampliar campos de participação, trazendo a perspectiva indígena. Essa abertura, promove maior interação e pode gerar intervenções democráticas a partir de novos usos dessa tecnologia.

Considerações finais

A luta que vem sendo travada pela ASCURI é uma luta pelo que Feenberg (2017) entende como controle da tecnologia, que implica uma instrumentalização teórica, material e existencial, a qual



se efetiva pela realização das oficinas, aquisição dos materiais, acesso aos mecanismos de fomento, divulgação e pela utilização dessas tecnologias no fortalecimento das relações entre os mais jovens com os rezadores.

Partindo da experiência desenvolvida pela ASCURI, em suas oficinas de formação audiovisual, podemos visualizar práticas de incorporação das tecnologias de comunicação não indígenas, as quais, por serem ambíguas, precisam ser estabilizadas através da metodologia desenvolvida nas oficinas. Uma metodologia que busca dar conta de um código técnico, construindo novos usos e apropriações, intervindo na lógica de produção, interpretação e circulação da tecnologia, problematizando escolhas das soluções técnicas viáveis. Sendo assim, diante de um contexto em que as tecnologias não indígenas estão cada vez mais presentes nas aldeias, as oficinas de formação audiovisual, parecem ser uma tática que lhes permite usufruir dessas tecnologias de comunicação, mas, também alterá-las, isto é, elas são incorporadas enquanto se busca amenizar o horizonte cultural de onde elas provêm.

O mito Kaiowá, referente às escolhas originais realizadas por indígenas e não indígenas, contribui para refletir sobre esse dilema intercultural.

No início Deus chamou Kaiowá e não indígenas. Quando ele chegou, Deus disse assim para não indígena: qual instrumento você quer para usar em cima da terra? Não indígena disse assim, eu quero aquele que brilha. Isso para fazer mal à terra e poluir, para produzir máquina e viver em cima da tecnologia, como o barco, o avião, a bomba, por isso que ele escolheu essas tecnologias (Kiki, In.Uma luz que brilha, 2017, 36''-1'36''). O Deus falou com Kaiowá, o que você quer? Eu quero essa Kurusu Rendy Java (Cruz de Luz). Um brilho para cuidar do mar. E serve para colocar todos no canto do mar. Mas essa cruz também veio junto com a reza, é muito importante para cuidar do mar, do mato e dos humanos e para rezar contra tudo que venha acontecer nesse mundo. Essa cruz que veio para o Kaiowá é muito importante. Por isso que Kaiowá não sabe o que é tecnologia que existe no mundo (Kiki, In. Kiki, In.Uma luz que brilha, 2017, 7'19''-8'02'').

Nessa escolha, partindo da noção de código técnico de Feenberg (2010; 2017), cada objeto técnico, carrega um horizonte cultural. O barco, o avião e a bomba, são construções de uma sociedade colonialista, destrutiva, dominadora em relação à natureza. Já a *Kurusu Rendy Java* (Cruz de Luz), carrega um horizonte cultural que busca "cuidar do mar, do mato e dos humanos", que tem outra relação com a natureza e marca esse jeito de ser indígena que a ASCURI reproduz em suas oficinas e busca fortalecer sempre. Logo, ao incorporar as tecnologias de comunicação não indígenas, eles mobilizam processos, que alteram o código técnico dessa tecnologia, para que ela não imponha um modo de vida alheio ao jeito de ser indígena.

Referências

- ASCURI. **Nosso Jeito**. Disponível em: <<https://ascuri.org/>>. Acesso em: 02 set. 2019.
- BENITES, Eliel. **OGUATA PYAHU (Uma nova caminhada) no processo de desconstrução e construção da educação escolar indígena da reserva indígena Te'yikue**. 165f. Dissertação (Programa de Pós Graduação em Educação), Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande, 2014.
- BRASIL, André; GONÇALVES, Marco Antonio. **Cinema e mídias indígenas: construir pontes, recusá-las**. Entrevista com Faye Ginsburg. **Revista de Sociologia e Antropologia**. Rio de Janeiro, v.06. 03, pp. 559-579, dezembro, 2016.
- COLMAN, Rosa Sebastiana. **Guarani retã e mobilidade espacial guarani: belas caminhadas e processos de expulsão no território guarani**. 240f. Tese (Doutorado em Demografia), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, 2015.
- FEENBERG, Andrew. **Entre a Razão e a Experiência: Ensaio sobre Tecnologia e Modernidade**. Lisboa: MIT Portugal, 2017.
- **A teoria crítica de Andrew Feenberg: racionalização democrática, poder e tecnologia**. Ricardo T. Neder (Org.). Brasília: Observatório do Movimento pela Tecnologia Social na América Latina, UNB, Capes, 2010.
- GALACHE, Gilmar Martins. **KOXUNAKOTI ITUKEOVO YOKO KIXOVOKU – Fortalecimento do jeito de ser Terena: o audiovisual com autonomia**. 123f. Dissertação (Mestrado em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais) – Centro de Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
- GINSBURG, Faye. **Embedded aesthetics: creating a discursive space for indigenous**. **Cultural Anthropology**, 9 (3), pp. 365-382, 1994. Disponível em: <<https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/can.1994.9.3.02a00080> <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/can.1994.9.3.02a00080>>. Acesso em: 05 mar. 2020.
- GORGES, Maria Claudia; QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. Cinema de mutirão: entrevista com Gilmar Galache e Eliel Benites, idealizadores e integrantes de Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI) de Mato Grosso do Sul. **Tom UFPR**. Curitiba, n. 10, v. 5, pp. 36-48, dezembro 2019. Disponível em: <https://issuu.com/tom_ufpr/docs/tom_ufpr_v5_n10_2019>. Acesso em: 5 mar. 2020.
- KRENAK, Ailton Alves Lacerda; COHN, Sérgio. **Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.
- NOGUEIRA, José Francisco Sarmento. **Relações Multi/interculturais e identitárias a partir do uso de tecnologias digitais: um olhar sobre o ambiente da escola municipal Nandeyara na reserva Te'yikue em Caarapó, no Mato Grosso do Sul**. 162 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande, 2015.
- SILVA, Fernanda O. O cinema menor de Divino Tserewahú. **PROA: Revista de antropologia e arte**. Campinas, n. 6, p. 121-140, 2016. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2658/2074>> Acesso em: 01 mar. 2019.
- URQUIZA, Antonio Aguilera Hilário; PRADO, José Henrique. O impacto do processo de territorialização dos Kaiowá e Guarani no Mato Grosso do Sul. **Tellus**. Campo Grande, Editora UCDB, n.29, p. 49-71, jul./dez.,2015.

Filmografia

Entrevista da ASCURI à Rádio MEC Rio de Janeiro.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/ascuri.brasil/videos/2136068426722396/>> Acesso em: 07 set. 2019.

Ihuveti Yuku Hendyja - Uma luz que brilha/ Sapukai

Direção: Coletiva/ASCURI

Ano:2017

Duração: 8'47''



Madylene Barata > **Proposições metodológicas tecno-cartográficas:**
Gustavo Fischer >> **montagem-travessia, softtellers e sitemap como movimento de imersão no objeto**

Techno-cartographic methodological proposals:
montage-crossing, softtellers and sitemap as immersion
movement in the research object

Resumo

Este artigo apresenta e problematiza o que denominamos de procedimento tecno-cartográfico. Observamos as subjetividades que brotam nesse processo, as quais estão intimamente ligadas à trajetória do pesquisador, aos objetos de análise – neste caso constituídos pelo projeto “Eu sou Amazônia” presente no Google Earth - e aos movimentos teóricos acionados. Apresentamos, como integrantes desse movimento, três características: o gesto das montagens-travessia como o momento de fazer o percurso pelo objeto, o papel do *softteller* como aquele passeia e narra tais travessias e o *sitemap* como materialidade que produz uma impressão da espacialidade do objeto. Todos esses procedimentos são dispostos durante a análise do Eu Sou Amazônia, que, ao demonstrar o processo tecno-cartográfico, aciona as teorias que dão suporte para tensionar o objeto.

Palavras-chave: Tecno-cartografia. Montagem-travessia. *Softteller*. *Sitemap*. Eu sou Amazônia.

Abstract

This article presents and problematizes what we call techno-cartographic procedure. We observe the subjectivities that arise in this process, which are closely related to the researcher’s trajectory, to the objects of the analysis – in this case, constituted by the project “I’m Amazon” which is present in Google Earth – and to the theoretical movements triggered. As members of this movement, we present three characteristics: the gesture of the montage-crossings as the moment to trace the path through the object, the role of the softteller as the one who walks and narrates these crossings and the sitemap as the materiality that produces an impression of the object’ spatiality. These procedures are arranged during the analysis of “I’m Amazon”, which triggers the theories to support our observations about the object during the demonstration of the techno-cartographic process.

Keywords: Audiovisual. Methodology. Technical Code. Videomakers.

> Graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Pará. Mestre em Ciências da Comunicação, na linha de Mídias e processos Audiovisuais na Unisinos-RS e integrante do grupo de pesquisa Audiovisualidades e Tecnocultura: Comunicação, memória e design. Como realizadora audiovisual, produziu documentários com foco em arte, educação e cultura Amazônica.

>> Doutor em Ciências da Comunicação, pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da UNISINOS e vice-coordenador do Grupo de Pesquisa Audiovisualidades e Tecnocultura: Comunicação, Memória e Design.

Introdução

Em diversos momentos na trajetória acadêmica somos desafiados pela necessidade de propor, organizar e desenvolver as questões metodológicas, teóricas e empíricas (não necessariamente nesta ordem). Esse processo é cíclico, vai acontecer provavelmente toda vez que iniciarmos uma nova investigação. No entanto, é sempre importante compreender que cada uma dessas instâncias de pesquisa possui apenas linhas tênues que as separam. É difícil pensar em um movimento metodológico sem dar a ver que aspectos teóricos que aí se articulam e vice-versa, assim como é impossível encaminhar a teoria e a metodologia sem a definição do objeto.

Sem nos alongarmos em uma apresentação sobre o assunto, queremos falar aqui sobre aquilo que não está nem propriamente no objeto, nem no método proposto e nem na teoria escolhida, mas que depende de cada um desses movimentos: um agir ao mesmo tempo técnico e artesanal na pesquisa, ou como estamos chamando, tecno-cartográfico. Nesse sentido, o processo tecno-cartográfico é pensado na produção científica também enquanto artesanaria, que vai se construindo e se solidificando a cada etapa de análise.

Queremos tensionar neste texto o modo de olhar, de se aproximar e de delinear um objeto de pesquisa do campo das audiovisualidades, entendidas aqui como uma qualidade audiovisual que pode ser autenticada em objetos eventualmente não reconhecíveis canonicamente como tais, onde a ambiência da digital oferta inúmeras e diferentes possibilidades de recorte empírico¹.

Nosso objeto, nesta perspectiva, é definido como o projeto “Eu sou Amazônia” (ESA), inscrito no software Google Earth (GE). Essa configuração é fundamental para entendermos de onde partimos para a investigação e o que nos fez refletir sobre tais possibilidades tecno-cartográficas. O ESA e GE constroem juntos um ambiente que nos dá a ver uma tendência audiovisual permeada por tecnologias de geolocalização para ofertar construtos da memória da Amazônia (ou de Amazônias). Tal objeto, nessas circunstâncias, nos permite pensar os produtos audiovisuais em uma visada tecnocultural, que apresenta modos de produzir sentidos atravessados cada vez mais pelo software.

1 Pensar essa etapa não é exatamente falar do método, nem das teorias e nem do objeto, mas de tudo isso junto e algo mais além, porque sabemos (e vamos detalhar melhor a seguir) que esse modo de olhar para o objeto que queremos estudar só vai ser estabelecido quando encontramos a pergunta, e quando percebemos que metodologia é a mais adequada. Tal abordagem se configura como um recorte de uma pesquisa de mestrado. A pesquisa está ligada ao Grupo de estudo TCav: Audiovisualidades e Tecnocultura: Comunicação, Memória e Design, do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

No percurso aqui trabalhado, tentamos mostrar: a) o que é o nosso objeto por uma angulação da memória e da tecnocultura e b) o procedimento metodológico de ordem laboratorial, ou como estamos denominando, procedimento tecno-cartográfico. E ao final, após explorarmos o que ele é e como estamos produzindo cartografias, traçamos análises a partir das montagens-travessia, agindo como *softtellers* e criando *sitemaps*.

O Eu sou Amazônia, o Google Earth e a memória na tecnocultura audiovisual

Os inúmeros softwares lançados baseados na infraestrutura da internet e das interfaces gráficas digitais querem nos fazer crer que há um mecanismo de inovação constante, em que os novos produtos nascem para engolir ou substituir outros lançados anteriormente. Essa perspectiva caracteriza uma sociedade que tem na natureza das mídias digitais a mudança, o movimento, que corre velozmente para o futuro e para o passado, e que mostra os arquivos sendo impulsionados pelo efêmero (CHUN, 2011). Encontramos assim dentro de uma cultura já conhecida da obsolescência, aspecto que constrói também uma relação tensa com a alegada potência arquivística e preservacionista dos dados em rede.

Apresentamos uma parte de nosso objeto de análise, que se encontra em intensa atualização desde 2001, que se remodelou ao longo dos anos e hoje segue sendo uma plataforma múltipla²: o Google Earth. O GE é um produto da empresa estadunidense *Google*, criado principalmente para acessar o globo terrestre em modelo tridimensional, e ao longo do tempo transformou seu conteúdo para permitir o acesso às informações sobre o mundo com formatos diversos, possibilitando experiências múltiplas com imagens no ambiente *online*. É um software que dá a possibilidade para os usuários realizarem *downloads* no computador, incorporando uma série de ferramentas, proporcionando diferentes formas de interação. O GE apresenta também uma forma de aplicativo possível de baixar em *smartphones* e *tablets*, onde se encontram os mesmos conteúdos que acessamos *online*, via computador³. Verificaremos abaixo o seu formato de apresentação na web.

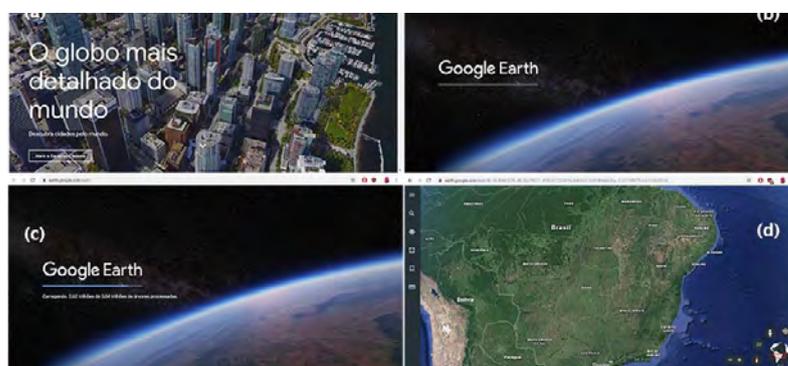


Figura 1:
Telas iniciais do
Google Earth.
Acessado em: 23
out. de 2019.
Fonte: Elaborado
pela autora
<[https://bit.
ly/2pTAQbj>](https://bit.ly/2pTAQbj>)>

- 2 Alegamos ser uma plataforma múltipla porque o Google Earth se apresenta como uma ferramenta que não só possui diferentes formatos (web, mobile e profissional), mas que possui conteúdos educativos também. Para mais informações sobre o *Google Earth* acessar: <https://www.google.com.br/intl/pt-BR/earth/>. Acessado em: 23 de outubro de 2019.
- 3 Inserimos aqui um contexto breve tanto sobre as funcionalidades do *Google Earth*, quanto sobre as características do Eu sou Amazônia, mas ressaltamos ser proposital, uma vez que, no capítulo da análise, ao abrir o objeto, retomaremos tais aspectos.



Os *frames* acima exibem aspectos do GE versão web. O *frame* (a) diz respeito ao site que reúne uma informação geral sobre o GE. Nessa página, temos a opção de abrir o GE no *Chrome* e, ao seguirmos tal opção, passamos, como nos *frames* (b) e (c), por uma animação de abertura do GE carregando. Nesse processo de carregamento da página são expostas frases do tipo “carregando 0 de 7.5000 trilhões de grãos de areia processadas”, “carregando 2 de 5.136 trilhões de toneladas de atmosfera processada”, entre outros exemplos de títulos com informações sobre matérias primas processadas. Essa abertura do software parece curiosamente ter o intuito de nos colocar diante de um ambiente que guarda digitalmente a história “*big data*” do mundo. Após passar pela etapa de abertura, chegamos ao ambiente do software com todas as suas ferramentas e banco de dados disponíveis *online* (*frame* d).

Talvez um produto em um software que agora pareça novo se torne obsoleto em meses e, em seguida, seja lançado outro que tenha outras formas de narrar, agregando uma tecnologia por ora mais avançada. Mesmo que esse ciclo se estenda, há uma memória que dura e avança rumo a outras formas materiais. Em Bergson (1999), a memória pode ligar passado e presente e perceber a duração ou o devir da matéria, este movimento é compreensível “se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la.” (BERGSON, 1999, p. 69).

Traçando um panorama conceitual acerca da experiência do *déjà vu*, Krapp (2004) lança reflexões sobre a memória cultural, discutindo não apenas sobre a sua capacidade diante das novas mídias, mas principalmente sobre a função da memória que, com um duplo turno, se encontra entre uma espécie de “atualização em tempo real e mortificação arquivística” (p. xxviii, tradução nossa)⁴. Pensamos na memória então como um devir que dura na web, no software, no produto audiovisual, os quais carregam temporalidades de diferentes mídias, linguagens e imagens. O GE se torna um grande exemplo de mídia com tais características.

Em julho de 2017, o Google e o GE apresentaram o “Eu sou Amazônia” (ESA) com o objetivo de criar e expandir uma ideia de pertencimento com o território amazônico. A interação e a utilização de vários elementos (textos, imagens, jogos e principalmente vídeos) para tratar de um tema é inerente a muitos produtos audiovisuais na web. O que se tornou pertinente destacar, no caso do ESA, é como o GE adaptou a sua proposta de mapeamento, aliando um produto sistêmico em formato audiovisual, contendo unidades de conteúdos que podem ser agregadas a um só ambiente. O ESA surgiu na ferramenta “Viajante”, do GE, uma ferramenta que agrupa diferentes informações acerca de diversos territórios do mundo, organizadas em abas com títulos “Recomendações do editor”, “Jogos”, “Camadas”, “*Street view*”, “Natureza”, “Cultura” e “Educação”. O ESA é constituído por onze temas classificados

4 “live feed and archival mortification”

como interativos. Os títulos de cada tema são: Eu sou mudança; Eu sou água; Eu sou raiz; Eu sou Alimento; Eu sou Inovação; Eu sou Liberdade; Eu sou Resistência; Eu sou Resiliência; Eu sou Aventura; Eu sou Conhecimento e Terras Indígenas. Um pouco da interface que agrega a abertura do projeto ESA e a tela contendo todos os temas pode ser visualizado nos *frames* a seguir:



Figura 2:
Telas de apresentação do Eu sou Amazônia
Fonte: Elaborado pela autora
<<https://bit.ly/2Zib4MH>>

Buscamos estes *frames* da figura 2 por retratarem as primeiras telas do ESA e porque elas sintetizam visual do seu universo. De acordo com as marcações em vermelho no segundo *frame*, por exemplo, é possível notar ambientes distintos para o usuário explorar os temas. Os ambientes que nos importam tratar neste momento são os das três marcações: a marcação do mapa, do vídeo e das histórias. Essa sendo uma das telas principais, já demonstra de forma organizada o que vamos encontrar. No quadrado maior (à esquerda), correspondente ao mapa, é possível ver a funcionalidade principal do GE - o mapa *online* -, ele está sempre ali para nos lembrar que tudo que fazemos no ESA envolverá o seu princípio de mapa digital. No quadrado acima (do lado direito) vemos o ícone do botão *play*, que corresponde a um dos vídeos de apresentação do produto; no quadrado do lado direito inferior, vemos várias imagens e títulos referentes aos temas mencionados no parágrafo anterior. Sinalizamos ainda que os outros temas ficaram mais abaixo, os quais é possível observarmos ao utilizar a barra de rolagem. Cada tema nos leva para outros ambientes de conteúdos e as informações vão se desenrolando dentro desses ambientes de acordo com mecanismos do GE e/ou ações dos usuários.

Temos presente neste contexto um *software* que está sempre se aperfeiçoando em seus mecanismos técnicos. E como efeito de suas atualizações, o ESA, enquanto produto audiovisual, foi

arrastado para dentro do *software* com a finalidade de proporcionar outras experiências audiovisuais. E se apenas no software de geolocalização tínhamos modos diferentes de lidar com o mundo ao redor, pelo produto audiovisual ESA acessamos aspectos não apenas territoriais, mas de âmbito subjetivo. Isto é, ouvimos e vemos diferentes pessoas do território amazônico, acionamos a memória de um povo em uma plataforma digital, que, por sua vez, está se reinventando em seu próprio modo de durar enquanto mídia.

O Google Earth e o Eu sou Amazônia nos remetem à percepção que vivemos em uma tecnocultura audiovisual que faz com que nos encontremos nesse *feedback* entre diferentes modos de montar e mostrar o mundo. Na visada tecnocultural as concepções de mundo são internalizadas nos objetos. A tecnocultura traz a ideia de uma relação estreita entre a oportunidade técnica e uma abordagem criativa sobre a cultura. Johnson (2001) diz que uma grande quantidade de tipos de meios de comunicação, no século XX, permitiu-nos compreender um pouco mais uma relação direta entre o meio e a mensagem e entre a engenharia e a arte. Para ele Leonardo da Vinci ou Thomas Edison seriam suficientes para nos convencer de que a mente criativa e a mente técnica coabitam por longa data.

Quando colocamos a memória enquanto duração frente à visada tecnocultural estamos projetando sobre o Google Earth e o Eu sou Amazônia percepções correspondentes a como eles podem ser visto no mundo. Pretendemos explicitar igualmente que no contexto atual de sociedade técnica, lidamos com modos próprios de ação que envolvem a presença constante do software, códigos e interfaces e que trazem em si uma memória que se atualiza e atualiza outros modos de ser no ambiente híbrido do software.

Consideradas as características aqui assinaladas neste breve percurso sobre este objeto e circunstanciando-o a uma perspectiva inicial que tenha na tecnocultura audiovisual e na memória sua premissa de angulação, destacamos que no decorrer do texto, principalmente no movimento de análise, traremos outros acionamentos teóricos capazes de desvelar o objeto. Em seguida, percebendo a correlação de cada segmento do texto com o foco das tecno-cartografias, chegaremos nas características da abordagem proposta para o seu exame: as montagens-travessia, o *softteller* e o *sitemap*.

A montagem-travessia encontra o softteller, que produz o sitemap

Em um exercício constante de ver o que nos objetos midiáticos nos olha, buscamos inventar caminhos para enxergar nossa dimensão metodológica através de procedimentos flexíveis que não enclausurem a potência do objeto (KILPP, 2013) durante as descobertas na pesquisa. Relatamos neste momento algo mais do âmbito das descobertas e relações teóricas que se deram na pesquisa, entendendo que a partir desse relato, é possível compreender como chegamos no procedimento tecno-cartográfico, utilizando as ideias das montagens-travessia, dos *softtellers* e do *sitemap*.



Ao trazermos aqui exemplos do nosso procedimento tecno-cartográfico, gostaríamos de instigar a pertinência de se utilizar mecanismos quase artesanais, laboratoriais, ou experimentais para pesquisas com objetos de estudo que articulam comunicação, arte e tecnologia. Destacamos, ainda, que os termos utilizados para denominar esse processo metodológico de artesanaria e técnica aqui propostos, como “travessia” e “*softteller*”, nasceram da nossa relação não só com as teorias da pesquisa, mas também com nossas experiências no campo da literatura e do cinema.

A construção da percepção de cartografias e *softtellers*

Primeiro, falaremos da cartografia, que avança enquanto ponto de partida de nosso movimento tecno-cartográfico. A ideia de cartografar vem do campo da geografia e/ou topografia, mas tem em autores como Guatarri, Rolnik e Deleuze formas de expressão mais dinâmicas, em estilo de mapas conceituais (KILPP, 2010). Com ela podemos perambular por todo o território do software, explorar as fotografias, mapas culturais, textos, fotografias que o Eu sou Amazônia concentra dentro de si e do software. Com a profusão de rastros, que possivelmente apareçam, podemos construir cartografias de montagens-travessias⁵ durante.

É neste contexto que surge a figura do *softteller*, ligado à ideia das montagens-travessias. O *softteller* é inspirado na visão de Canevacci (1997) sobre Walter Benjamin que, no texto “A cidade polifônica”, o chama de *cityteller* e *cineteller* (ou narrador de cidades e narrador do cinema), criando neologismos a partir da palavra inglesa *storyteller*. No nosso desenho conceitual, o *softteller* também permite que se perca ou que se encontre nas texturas diversas do objeto e o explore por caminhos não previamente definidos, obedecendo as próprias montagens-travessias não lineares e fragmentadas do objeto.

Esse *softteller* que tem por característica a figura de Benjamin como um narrador de cinema coloca no mesmo plano a problematização do próprio Benjamin (1987) sobre o narrador de Nikolai Leskov. O autor diz que o narrador corre risco de extinção, pois lhe falta uma qualidade básica ao narrar, a faculdade de intercambiar experiências. No nosso caso, a construção de um narrador de software que se baseia em um projeto como o Eu sou Amazônia nasce quando se percebe relações mais profundas e até subjetivas com o próprio objeto. O fato de falar da Amazônia e um dos pesquisadores ser amazônida, arrisca ainda mais apreensões sobre a experiências com o empírico.

Seguindo por tal reflexão, quando Benjamin (1987) diz que há uma natureza na narrativa que é o de passar um conhecimento prático, dizemos que agir como um *softteller* é agir por vezes de forma objetiva e concisa, acionando teorias, articulando metodologias, mas ao mesmo tempo deixando à mostra subjetividades próprias das descobertas científicas. É então mostrar o que há dentro e fora de um processo de ver e narrar o objeto e ser visto e narrado por ele. Voltando para Benjamin e para a ideia de narrar e da própria narrativa, o autor diz que:



5 Falaremos com mais detalhes ao tratar do laboratório de montagens-travessias a seguir.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. (BENJAMIN, 1987, p. 205)

A reflexão sobre narrativa que ora aparece como pano de fundo das nossas problematizações, ora aparece no centro das tentativas de descobertas, volta para essa etapa unindo o agir como *softteller* às montagens-travessia em laboratório. Nos concentramos na citação para reiterar como um *softteller* durante as montagens-travessia irá mergulhar nas montagens do objeto para em seguida narrar suas impressões, sabendo que aquele texto não será tratado como uma informação, mas como um texto cheio de afetações. Assim, tendo em vista as particularidades do pesquisador, uma observação cuidadosa sobre como tratar o objeto forneceu dados para descobrir como é tecno-cartografar no ESA, olhando juntamente para a presença do GE enquanto software híbrido.

A construção da percepção de montagem-travessia e sitemap

Notamos, no envolvimento com o objeto, que precisávamos investir também em ferramentas de trabalho que mediassem a nossa relação com o empírico e nos ajudassem a fazer o leitor visualizar da melhor forma o percurso antes dos possíveis resultados. Nesse sentido, fomos percebendo, ao longo da pesquisa, quais os procedimentos possíveis dentro do software e dos temas do ESA e que ferramentas disponíveis no universo da web e dos hardwares se tornariam subsidiárias no desenvolvimento da tecno-cartografia.

Assim, em vários momentos da análise utilizamos uma das ilhas de edição do Laboratório Avançado de Tecnologias da Informação e Comunicação (LABTICS-UNISINOS) para fazer o que estamos denominando *Laboratório de montagem-travessia* dentro do universo empírico. Este trabalho, sendo um recorte de uma dissertação em andamento, traz vestígios de movimentos feitos dentro desse processo. Relataremos aqui a construção do sentido de montagem-travessia, que se desenvolveu no momento em que nós mergulhamos nos acionamentos teóricos, e dentre eles, estávamos na busca também por compreender o sentido de narrativa e montagem no software.

Dessa forma, ao refletirmos sobre as características do “Eu sou Amazônia” junto ao “Google Earth”, passamos a discutir sobre as potências narrativas e de montagens que poderiam ser exibidas na integração de um produto audiovisual a um software. Em meio às nossas buscas sobre o conceito da palavra narrativa, encontramos a do dicionário de poética e pensamento da UFRJ⁶. O dicionário traz referências diversas para a conceituação e dentre as definições mais amplas e aprofundadas, a primeira que nos



6 Link em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>. Acesso em: 22 out. 2019.

aparece é citando Guimarães Rosa⁷, reiterando que para o escritor narrativa é *travessia*.

Nas referências que passam por esse processo de perceber experiências narrativas, nos demos conta de como a montagem corresponde a um processo narrativo também. Isto é, desde a montagem temporal até a montagem espacial, estamos sempre diante de um processo com valor narrativo. Segundo Arantes (2005), Walter Benjamin já refletia sobre uma escritura descontínua da história que se dá através de uma montagem proposta pelo leitor/narrador/historiador, em que ele mesmo seja coautor do texto, podendo realizar a montagem de acordo com sua vontade. Para Benjamin, então, narrativa e montagem são pares de uma mesma ação, quando narramos uma história, por exemplo, estamos montando tempo e memória.

Assim, se narrativa é travessia e é também montagem, chamaremos aqui as nossas montagens inscritas no software de montagem-travessia. Tomamos o nome-símbolo montagem-travessia para dar título a um dos procedimentos técnicos que suscitamos. Chamamos de montagem-travessia aquilo que dá forma ao que vamos perscrutando e percebendo ao mexer cada vez mais no objeto. Entre muitas outras palavras que nos apareceram, tal como movimento, fluxo, performance, escolhemos montagem-travessia para tentar unificar uma concepção e fazer o leitor visualizar que estamos em busca do que acontece na passagem entre as camadas do ESA e GE.

Voltando para Guimarães Rosa, a palavra travessia toma corpo em muitas de suas obras. Em “Grande Sertão Veredas”, o narrador evoca a travessia como aquilo que nos diz mais sobre o processo da passagem do que o lugar de onde saímos ou de onde chegamos.

Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da *travessia* não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso? (ROSA, 2001, p. 42, grifo nosso)

Esse lugar da descoberta que não está no início nem no fim, nos faz lembrar também o conto chamado “A terceira margem do rio”, do mesmo autor, em que o pai pega a canoa e decide morar no meio do rio, onde seria a terceira margem. No laboratório de montagem-travessia podemos perceber, por exemplo, as funcionalidades de diferentes mídias, possíveis “erros” do software e uma audiovisualização da Amazônia. Também podemos montar diferentes narrativas a partir dos conteúdos diversos que nos é ofertado. Esse processo laboratorial não é para mostrar apenas de onde eu parto e onde eu chego, é esse lugar da travessia (nos termos de Guimarães Rosa), que nos instiga: quando eu não estou

7 João Guimarães Rosa foi um grande escritor brasileiro do século XX. Nasceu em Cordisburgo, MG, em 27 de junho de 1908, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 19 de novembro de 1967. Para mais informações acessar: <http://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/biografia>. Acesso em: 22 out. 2019.

em nenhum lugar desse conjunto de temas que é o ESA, onde estou? No software? No navegador?

Pensando também no âmbito técnico, o laboratório de montagem-travessia nos ajudou a perceber com maior precisão os arranjos do objeto, sem interrupções na rede e com uma resolução de imagem em 1080p, o que promove uma experiência refinada. Para registrar tal experiência, utilizamos programas de gravação do próprio *iMac* como *QuickTime player* (gravador de áudio e vídeo embutido no sistema operacional da *Apple*) e o *Open Broadcaster Software* (OBS studio)⁸ (um programa de streaming e gravação gratuito, cujo código é aberto). As gravações poderão ser acessadas através de um link de acesso ao *YouTube* que disponibilizaremos a seguir.

Além dessa experiência no LABTICS, entramos em contato com outro suporte de ferramenta na internet chamado *sitemap*⁹. O *Sitemap* é um termo que reconhece um modelo de organização de um site projetado para facilitar mecanismos de pesquisa ao apresentar uma lista hierárquica de página de determinados sites, mas também encontramos um serviço do *Google* que constrói o *sitemap* chamado de “XML-Sitemaps”. É um serviço que permite fazer um mapa de um site de interesse do usuário e assim perceber e visualizar a estrutura geral do site. Para isso é preciso indicar para a ferramenta quais páginas (ou URLs) desejamos indexar e consequentemente armazenar nos servidores. Para este artigo, utilizamos apenas a ideia do *sitemap* para construir o nosso, visto que não conseguimos, através da ferramenta disponível, indexar as URLs do ESA e construir um *sitemap* automatizado, talvez por ser um produto um pouco mais complexo e cheio de camadas. Assim, manualmente, produzimos *sitemap* de um tema do ESA para observar a estrutura geral do site e as características que se repetem, que são padrões ou desviam.

Passamos para uma demonstração de como tais procedimentos tecno-cartográficos se organizam em uma investida de análise sobre o objeto. Tentaremos assim demonstrar com maior clareza como alguns conceitos, tanto da fundamentação teórica quanto da ordem do método e ferramenta estiveram articulados no processo de observação da nossa materialidade.

Montagens-Travessias tecno-cartográficas: *softtellers* perscrutando múltiplas entradas

[Diante do computador ligado, com acesso à internet, fazemos uma busca pelo Google Earth, dentre os temas de destaque na ferramenta visitante vemos o Eu sou Amazônia exibindo imagens técnicas de alta qualidade, cheias de cores e movimentos. Entramos no Eu sou Amazônia, passamos pela tela de apresentação, vamos para a próxima página, que contém onze temas relacionados à Amazônia. Clicamos em um deles, deparamo-nos com vários conteúdos ao mesmo tempo, estamos diante de mídias

8 É possível conhecer um pouco mais sobre o termo e a ferramenta ao acessar respectivamente em: <<https://www.techopedia.com/definition/5393/site-map>> e <<https://obsproject.com/pt-br>>. Acesso em: 22 out. 2019.

9 É possível acessar em: <<https://www.xml-sitemaps.com/>> Acesso em: 22 out. 2019.



com memórias distintas, então nos perguntamos, para onde ir? Se clicarmos no mapa ele se movimenta, se quisermos ver o conteúdo do vídeo podemos ver junto ao mapa ou apenas o vídeo. Mas podemos também acessar o banco de dados do YouTube? Se quisermos passar para outra página vemos o tema Amazônia se expandir. Ah, identificamos uma parte do texto sublinhada em azul. Aí está, já não estamos no Eu sou Amazônia e nem no Google Earth, estamos em um outro ambiente que o hipertexto nos levou. Será?]

Após mostrar as características do empírico, os aportes teóricos e como construímos a ideia da tecno-cartografia, decidimos demonstrar como essas etapas funcionam em articulação, abordando como o GE e o ESA se apresentam juntos no universo da web. Este aspecto se tornou uma demanda que inicialmente parecia fora do que queríamos investigar, mas era sempre algo instigante quando as pessoas nos perguntavam-nas salas de aula ou em eventos - como conhecemos o ESA e como acessá-lo, já que ele não permaneceu em destaque no GE. Para a análise proposta aqui, fizemos duas montagens-travessia¹⁰. Uma refere-se aos modos de entrada e saída do ESA e a descoberta paralela de que é possível encontrar conteúdos fragmentados do ESA pela ferramenta "Viajante". A segunda é feita principalmente no tema "Eu sou alimento". Utilizamos essa travessia para verificar os ambientes dentro do tema, as diversas imagens que compartilham o mesmo ambiente, os padrões ou erros, e as sequencialidades feitas de forma linear ou não. Essa montagem-travessia nos levou para a criação do *sitemap*, objetivando enxergar uma totalidade do tema e talvez do ESA.

Decidimos agir como *softtellers* para descrever as montagens-travessia que fazemos para chegar até o ESA, entender o que aparece no percurso até lá, perceber com que interfaces nos deparamos, perscrutar até que ponto o ESA é um produto dependente do GE ou um produto que depois de um tempo ficou isolado, ou mesmo as duas formas de se manter na web. Ainda que com algumas imprecisões sobre o empírico, pretendemos, neste momento, ser *softtellers* à procura de algo que não conhecemos por completo, como aquele que passeia e observa o curso dentro do software GE até o ESA. Proceder sem ter um ponto específico para aportar ou sem prever o que encontrar, mas de alguma forma registrar esse movimento importante dos trajetos possíveis dentro do objeto, só foi possível com o laboratório de montagem-travessia, onde gravamos nossos movimentos. Gravamos as investidas nos diferentes caminhos para chegar ao ESA e as ações já dentro do projeto em si. Por último, ressaltamos que as produções de montagem-travessia tendem a demonstrar o objeto enquanto experiências de análise.

Direcionando para a descrição da montagem-travessia que fizemos, demonstramos aqui dois processos para entrar em contato com o nosso objeto. Descrevemos esses trajetos porque vemos

10 Como falado anteriormente, as travessias estão disponíveis no YouTube nos links: a) travessias de múltiplas entradas: https://www.youtube.com/watch?v=t6NZRI_fWGI&feature=youtu.be e b) travessia pelo tema "Eu sou Alimento": <https://www.youtube.com/watch?v=jZjL45tbatw&feature=youtu.be>

como importantes para observar as nossas montagens-travessia em conjunto (do Eu sou Amazônia ao GE e vice-versa) diante da dinâmica da Web. Quando o ESA foi lançado ficava na página inicial da ferramenta “Viajante”, como um destaque, tornando-se fácil de encontrar. Após outros conteúdos serem colocados na plataforma, o ESA foi ficando sem destaque e de algum modo desaparecendo dentro da ferramenta e do GE. O GE é um software de geolocalização que aparece e desaparece do foco de buscas na web, pois ganha destaque principalmente quando lança algum produto novo para a versão web ou é parte de alguma descoberta científica. E por manter em seu ambiente diversos conteúdos, ele mesmo faz sumir os produtos que convivem em seu ambiente. Assim aconteceu com o ESA, criado como um produto interativo no software e que não conservou o mesmo destaque que possuía outrora, agora para achá-lo é preciso buscar por palavras-chave. Mostraremos os dois percursos principais na figura a seguir.

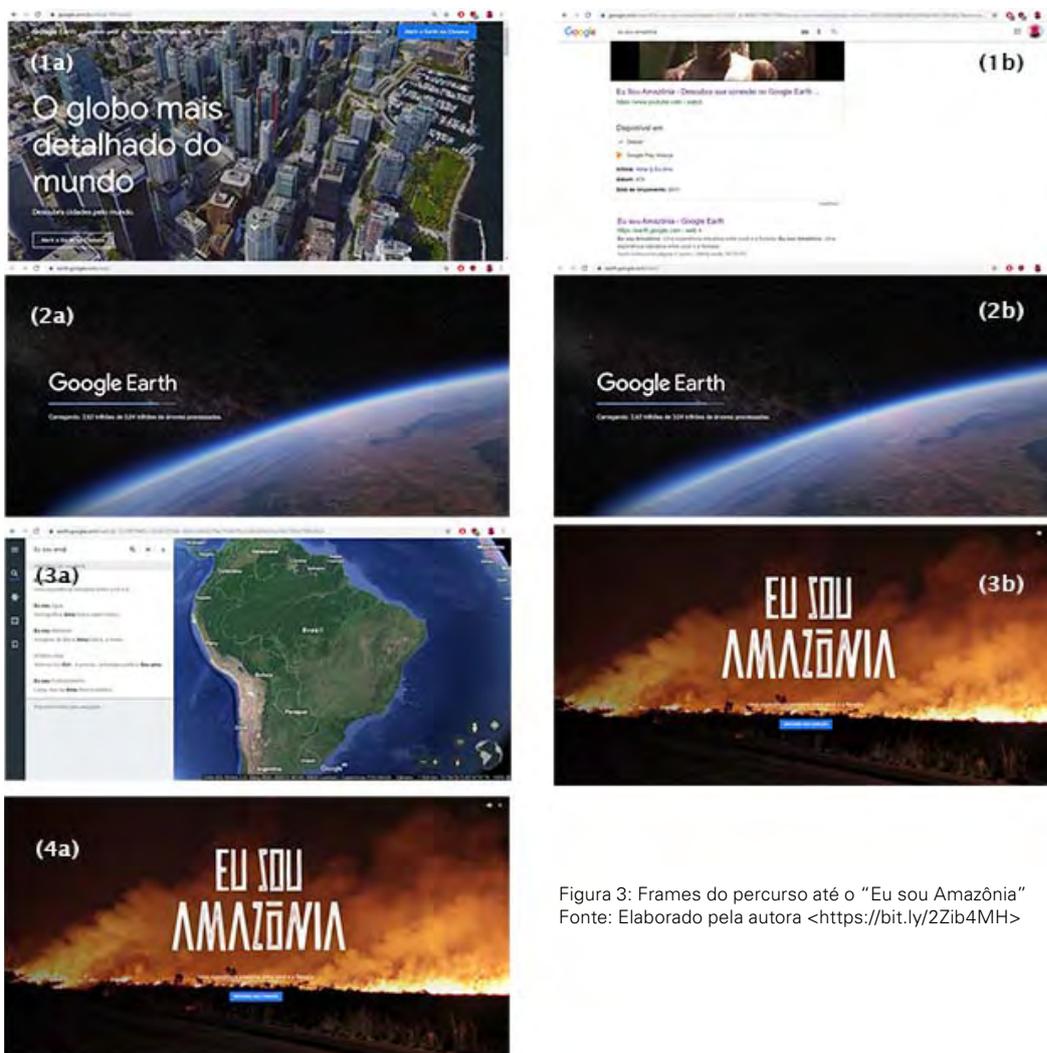


Figura 3: Frames do percurso até o “Eu sou Amazônia”
Fonte: Elaborado pela autora <<https://bit.ly/2Zib4MH>>

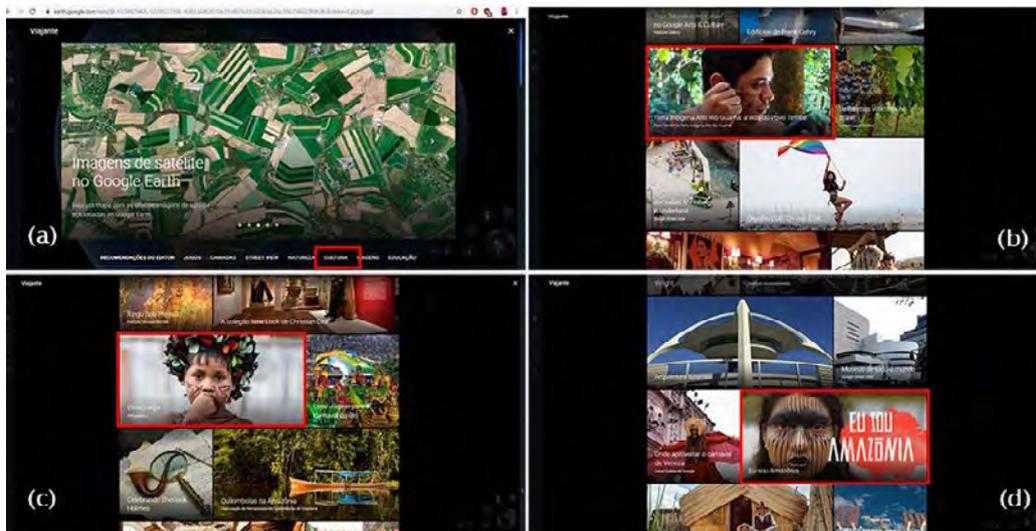
Na figura 03 podemos observar brevemente dois percursos para se encontrar o ESA no universo da web. O *frame* à direita da primeira linha (*frame* 1b) mostra uma busca direta pelo título “Eu sou Amazônia”, no *Google Chrome*. Dessa forma obtemos vários resultados, tanto sobre notícias de 2017 informando sobre o

novo produto do GE, quanto vídeos desmembrados do software e que nos direcionam para a página do *YouTube*, ou o link para o acesso direto ao ESA, na versão em português e em inglês. Ao acessar o link podemos encurtar o percurso, mas, mesmo assim, nos deparamos com a interface do software antes de chegar no ESA (*frame 2b*). Isso nos faz lembrar da presença constante do software ligado ao seu produto. Após essa etapa, temos acesso ao vídeo de apresentação que proporciona a entrada ao ESA (*frame 3b*) e que vamos explorar em seguida.

Para encontrar o ESA com o percurso através do próprio GE, precisamos obedecer aos seus tempos e comandos já programados do software. Recentemente foi lançado uma espécie de site que compila informações gerais sobre o GE. Com isso, precisamos passar primeiro por ele (*frame 1a*), clicar na opção “acessar *Google Earth* pelo *Google Chrome*” e, a partir disso, seguimos para outra aba, para a tela de abertura do GE (*frame 2a*), até chegar na interface do globo virtual (*frame 3a*). Neste *frame* nos deparamos com a interface principal do software, a qual mantém, no lado superior esquerdo, ferramentas de interação, de buscas de conteúdos e de compartilhamento. Como primeira ferramenta dessa seção do GE temos a ferramenta de busca: através dela vamos atrás do ESA para achá-lo ali. E assim nos deparamos com a imagem de abertura do ESA (*frame 4a*).

Até um dado momento no laboratório de montagem-travessia havíamos conseguido apenas acessar o ESA utilizando a ferramenta de busca em todo o GE e não mais na ferramenta “Viajante”, lugar onde se encontrava o produto em destaque inicialmente. Após a modificação no site em abril de 2019, voltamos para a ferramenta e encontramos outros resultados. Descobrimos recentemente, no laboratório de montagem-travessia, outra forma de encontrar o ESA estando dentro do GE: referimo-nos à entrada fragmentada pela ferramenta “Viajante”. Em meio às montagens-travessia no laboratório, tentamos perscrutar o que era exibido em outras abas, inclusive na aba intitulada “cultura” *frame [A]* da figura 04. E lá observamos que o ESA se apresentava em formato fragmentado, conforme explicaremos a seguir:

Figura 4: Montagem-Travessia na ferramenta Viajante
Fonte: Elaborado pela autora <<https://bit.ly/2Zib4MH>>



Os *frames* acima representam alguns dos conteúdos encontrados ao rolar a barra de navegação na aba “cultura” do “Viajante”. Dentro de cada *frame* marcamos em vermelho elementos midiáticos do ESA que encontramos “soltos” junto a outros diversos conteúdos sobre as culturas do mundo. Ao encontrar tais elementos no Laboratório de montagem-travessia decidimos acessá-los para entender que tipo de material existia ali e se havia alguma relação com o projeto ESA. Encontramo-nos com situações distintas, a primeira é que entrávamos em contato com o ESA, mas por caminhos diferentes, isto é, se acessamos, por exemplo, o conteúdo presente no *frame* (D), com o título “Eu sou Amazônia”, conseguimos entrar na página que nos leva para todos os temas e fazer uma montagem-travessia por todo o ESA, como se essa janela nos levasse para o ESA como um todo, que guarda todos os temas. No entanto, os elementos presentes nos *frames* (B) e (C), os quais possuem títulos como “Terra indígena Alto Rio Guamá: a vida do povo Tembé”, “Xingu sob pressão”, “Quilombolas na Amazônia”, entre outros, podemos acessar o conteúdo com seus limites, de acordo com o seu tema, mas não podemos migrar para outro tema que faz parte do ESA por essa via. Se quisermos sair, somos direcionados para a aba do “Viajante” ou para o GE.

Observamos com isso, que se não sabemos que aquele fragmento acessado faz parte de um produto com vários outros temas, acabamos por não entender que há um projeto mais amplo como o ESA, uma vez que não conseguimos fazer a montagem-travessia para a imagem de abertura, que parece demonstrar o início da história Eu sou Amazônia. Sobre este aspecto trataremos a partir das imagens a seguir.

Figura 5: Imagens da tela de abertura do ESA Fonte: Elaborado pela autora <<https://bit.ly/2Zib4MH>>



Essas imagens fazem parte de um vídeo que representa uma possível tela inicial e são representações audiovisuais do que seria o projeto ESA, isto é, uma apresentação com diferentes vídeos, *letterings* e aspectos sonoros. As imagens em movimento por trás do título “Eu sou Amazônia” mostram, em cortes rápidos, depois de um céu iluminado e rios com margem coberta de floresta, árvores caindo, céu nublado anunciando chuva, animais correndo, um campo aberto pegando fogo e indígenas cantando. Junto às imagens escutamos sons de água, vento, folhas queimando, árvores



sendo cortadas e uma música que parece estar em alguma língua indígena. Abaixo do título temos a frase “Uma experiência interativa entre você e a Amazônia” e, em seguida, ao seguir na opção destacada em azul, “Descubra sua conexão” (indicado nas marcações em vermelho) entramos no ambiente interativo do Eu sou Amazônia, na tela que reúne todas as histórias.

Tal amostra do que seria o ESA se destaca pela qualidade cinematográfica, um trabalho cuidadoso com as imagens, sons e montagens mais do tipo temporal do que espacial. Eisenstein (2002) trata a montagem como colisão, a junção de duas peças opostas colocadas em conflito. O autor lembra ainda que “O conteúdo de cada quadro das cenas independentes é reforçado pela crescente intensidade da ação” (p.27), a colisão entre cenas opostas intensifica uma superposição de cenas, uma tensão que dá ritmo para aquele conjunto de imagens. Assim também acontece com os sons justapostos que acompanham as imagens, eles ganham força especialmente nesse primeiro contato com o ESA a partir do que Chion (2011) fala, de sons de efeito empático, capaz de dar o tom e ritmo à situação, trazendo-nos sensações de diversos tipos, principalmente porque o que vemos e ouvimos nesse primeiro momento não se trata só de uma apresentação harmônica da beleza da Amazônia, mas das contradições políticas e culturais. Assim estamos diante de uma apresentação da Amazônia que, pelas imagens, sons e montagem, a enxergamos como um lugar de conflito, de uma beleza natural que não está livre do desmatamento.

Diante da função expressiva desse primeiro contato com o ESA, nos questionamos se a figura 05 representa um primeiro passo, ou a imagem de entrada para explorar o ESA e, por qual motivo ela esconde a interface do software e usa vários recortes de imagens e múltiplos sons, que posteriormente vemos diluídos nas histórias. A montagem-travessia aparece na visada tecnocultural, sendo que neste contexto, segundo Kilpp (2012), as imagens são dispersivas, mesmo que se concentre em determinada área de acesso. Mas percebemos em meio a isso que há um desejo de, tal qual outros produtos da tecnocultura audiovisual, tal qual um documentário, ou um jogo, ter um ponto que caracterize o “início” e o “fim” daquela história.

Após mostrar os aspectos de chegada ao ESA e sua ‘tela de abertura’, elegemos uma de suas histórias e aplicamos a técnica do *sitemap* manualmente, uma vez que não foi possível fazer automaticamente com o programa citado, por ser incompatível. A atenção para a estratégia do *sitemap* tenta garantir um olhar de drone, um olhar de cima, em que metaforicamente nos tornamos o Google Earth do próprio Google Earth. Quando fazemos isso, vemos que o empírico produz imagens de diversos tipos, e a partir daí vemos com melhor nitidez processos tecno-cartográficos, audiovisuais e de montagem-travessia.

Abaixo apresentamos um pouco a estrutura do ESA na história do “Eu sou alimento”. Como *softtellers* fomos explorando os comandos do software e registrando as telas que apareciam a cada montagem-travessia que fazíamos no ESA. Após sair da tela inicial demonstrada na figura anterior (05), chegamos na tela que

aglomera todas as histórias, adentramos naquela denominada “Eu sou alimento” e fomos buscando os conteúdos e desintegrando as páginas que faziam parte deste segmento, como mostramos a seguir.

Figura 6: Sitemap sobre Eu sou Alimento Fonte: Elaborado pela autora <<https://bit.ly/2Zib4MH>>



Observamos possíveis caminhos sequenciais ou não para se descobrir várias telas da história do tema “Eu sou alimento”. Mostrando como exemplo o *sitemap* acima, posso sair da página 1 dentro de um tema e saltar para a página 7 do mesmo tema a partir de um ícone de linha do tempo, sendo possível o progresso dentro desse ambiente a partir de múltiplas telas e de algumas funcionalidades, tal como ícones que se mostram e nos sugerem acessar para encontrar um novo conteúdo presente naquele ambiente. Colocamos um símbolo de “mais” (+) embaixo de algumas páginas desintegradas para sinalizar que de acordo com o vídeo, as galerias de fotos ou os hiperlinks presentes ali, é possível gerar outros conjuntos imagéticos de informação dentro ou fora da página.

Não objetivamos chegar a um possível fim das possibilidades do tema “Eu sou alimento” nesta demonstração, mas notamos que, com esta tentativa, foi possível visualizar de forma mais detalhada como os temas se comportam ao serem explorados, assim como entender como eles mantêm relação entre si, contribuindo para diversas montagens-travessia distintas no universo do ESA e do software. Com o *sitemap* temos um mapa guia para nos movimentarmos nas telas e páginas de histórias, além de, a partir da visualização de *drone* pelo *sitemap*, termos um conjunto de montagem-travessia, onde é possível observar o hiperlinkamento dentro e fora do domínio do software e ESA.

Algumas considerações

Para estas considerações que não são finais, vamos propor aqui algumas ideias que se referem a duas dimensões que abordamos



aqui: 1) o papel da tecno-cartografia nos em relação ao nosso próprio objeto e 2) o que o movimento tecno-cartográfico nos diz sobre si mesmo.

Em relação à primeira dimensão, a observação das montagens-travessias que fizemos de fora e de dentro do software nos fizeram perceber que há uma tentativa de unidade de conteúdo, isto é, o ESA como um produto fechado, com uma tela de abertura, em que passamos por um processo de descobertas que vai evoluindo e vamos ganhando cada vez mais informações sobre a realidade da Amazônia, é como se as montagens-travessia realizadas territorializassem uma Amazônia pelo GE (aspecto fortemente presente pelo imaginário do próprio mapa-globo sempre presente). No entanto, como que diluído na ferramenta “Viajante”, o ESA se distribui no universo do software/GE tornando-se capaz de se unir a outros produtos e fazer sentido por si mesmo, representando um conteúdo isolado. Em ambas as formas de se apresentar o ESA, o GE está sempre presente, à mostra e em fluxo. Assim, perceberemos duas formas constantes de apresentação do ESA pelo GE. A primeira é uma busca de unidade de conteúdo e uma segunda parece ser uma estratégia de fragmentação. As duas formas fazem com que o ESA seja concebido ou como um produto complexo do GE (ele em seu formato completo) ou como “apenas” mais um conteúdo sobre o mundo do GE (uma parte do todo). O Google Earth e Eu sou Amazônia, nos mostram que na web estamos diante de conteúdos fragmentados dispostos com diferentes contornos, mas há sempre uma tentativa de unidade daquele conteúdo, um rastro de busca, um elemento narrativo, que quer que nas montagens-travessia algo aconteça correspondendo ao que queremos encontrar naquele ambiente. Um ambiente que exhibe a lógica híbrida, com a presença do hipertexto e que se expande e avança com o apoio do banco de dados.

Diante dessa breve análise nos perguntamos, ao final, como esses procedimentos contribuem, na prática, com um olhar sobre o objeto e a articulação com a teoria e metodologia? Avançando então para a segunda dimensão dessas considerações finais, percebemos que cada procedimento trouxe uma forma de lidar com o objeto. Com as montagens-travessia que fizemos no laboratório podemos gravar, retornar as gravações, perceber o objeto em movimento. O agir como *softteller*, ainda que não tenhamos destacado tanto as nossas experiências de mundo na análise, esse procedimento nos abre a oportunidade de explorar as montagens-travessias que nos afetam e nos dizem muito sobre o objeto. E a produção do *sitemap* podemos compreender, como dito acima, camadas que muitas vezes não estão à mostra.

Através destas idas e vindas nessas superfícies digitais, chegamos aos termos montagens-travessia e *softtellers* e adaptamos a expressão *sitemap* como parte procedimento tecno-cartográfico, tornando a reflexão sobre o fazer tão necessária quanto a necessidade de endereçar questões específicas sobre o objeto empírico em si.

Fazemos questão, ainda, de ressaltar que estes termos demandam ainda amadurecimento através de novas testagens e incursões em outras materialidades que possam provocar o

surgimento de outras nuances e possibilidades, mas compreendemos desde já que eles contribuíram para outros modos de tratar o objeto, de acionar os conceitos teóricos e agir no campo metodológico. De Benjamin à Guimarães Rosa, ao atravessarmos páginas com escritas às vezes subjetivas para aportar em territórios de análises que nos exigem considerações objetivas e claras, nos damos conta que a travessia maior é aquela em que nos colocamos como *softtellers* das imagens do contemporâneo.

Referências

- ARANTES, Priscila. Em busca de uma nova estética. IN ARANTES, Priscilla, **Arte e mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: Senac, 2005. Pg. 155-177.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. - 2- ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**. São Paulo: Studio Nobel, 1997. (p. 99-121)
- CHION, Michel. **Audiovisão**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- CHUN, Wendy Hui Kyong. **Programmed visions: software and memory**. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. London, England, 2011.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. São Paulo: Zahar, 2002
- JOHNSON, Steven. **Cultura da interface**: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar / Steven Johnson; tradução, Maria Luísa X. de A. Borges; revisão técnica, Paulo Vaz. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- KILPP, Suzana. Como ver o que nos olha. In KILPP, Suzana; FISCHER, Gustavo Daudt (Orgs.). **Para entender as imagens: como ver o que nos olha?** Porto Alegre, Entremeios, 2013.
- _____. Dispersão-convergência: apontamentos para a pesquisa de audiovisualidades. In Suzana; FISCHER, Gustavo Daudt; MONTAÑO, Sonia. **Impacto das novas mídias no Estatuto da Imagem**. Porto Alegre: Sulina, 2012
- _____. **A traição das imagens**. Porto Alegre: Entremeios, 2010.
- KRAPP, Peter. **Déja-vu: aberrations of cultural memory**. Published by the University of Minnesota Press (Electronic mediations ; v. 12), 2004.
- ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19. ed. – Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2001.



Marcelo Troi > **Artivismos, religiosidades, the mônias e ecodrags: notas sobre corpos dissidentes no Pará >>**

Artivisms, religiosities, queer daemons and ecodrags:
notes on dissident bodies in Pará

Resumo

Através de uma abordagem multidisciplinar, o texto traz dados sobre os artivismos das dissidências sexuais e de gênero no Pará e os contextos, sociocultural e ambiental, nos quais essa cena emerge, além dos conflitos e enfrentamentos que marcam essa emergência. Notam-se aspectos estéticos e éticos nessas produções, evidentes também em entrevistas, escritos acadêmicos, histórias de vida de artistas e ativistas empenhados na criação de conceitos, linguagens, epistemologias e outras formas de se fazer política. A cena na Amazônia litorânea cria interseção com questões climáticas, urbanas, religiosas e reafirma a territorialidade como ponto essencial para essas manifestações de caráter cultural, social e identitário.

Palavras-chave: Multidisciplinar. Amazônia. Ecodrag. Artivismos. Corpos dissidentes. Clima.

Abstract

Through a multidisciplinary approach, the text brings data about the artivisms of sexual and gender dissident in Pará state, north of Brazil, and the socio-cultural and environmental contexts in which this scene emerges. Conflicts and confrontations mark this emergence. There are aesthetic and ethical productions aspects, also theirs evident in interviews, academic writings, life histories of artists and activists engaged. They are created concepts, languages, epistemology and other forms of politics. The coastal Amazon scene creates an intersection with climate, urban, and religious issues and it reaffirms territoriality as an essential point for these cultural, social and identity manifestations.

Keywords: Multidisciplinary. Amazon. Ecodrag. Artivisms. Dissident bodies. Climate.

> Jornalista, mestre, pesquisador do NuCuS, doutorando pelo Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia e visiting PhD researcher no ISCTE-CIS-IUL em Lisboa (2020) por meio do edital Capes Print.

>> O artigo é resultado parcial da pesquisa coletiva intitulada "As artes e as políticas das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade", desenvolvida desde 2016 pela linha de Artes, Gêneros e Sexualidades do NuCuS – Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades, e que conta com financiamento do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Agradeço as observações e correções sugeridas a esse texto a partir das leituras dos integrantes do Núcleo e também de pesquisadores e artistas como Juliana Bentes, Pedro Olaia, Leandro Haick, Xan Marçall, Gabriel Luz e José Sena.

Introdução: cara a cara com a noite suja

A Amazônia é o centro do mundo. A frase proferida pela jornalista Eliane Brum (2019) em seu discurso durante o encontro *Rainforest Journalism Fund* na região norte é emblemática por chamar atenção para um dos locais que mais tem sofrido com as investidas do governo autoritário que se instalou no Brasil. É preciso se alongar um pouco nessa introdução porque os fatos que se desenrolam nesse território terão influência direta nas expressões de arte e ativismo que se cruzam com as identidades amazônicas e as desobediências de gênero e sexualidade das quais trata esse texto. As noções de territorialidade que costuram esse ensaio têm como base as ideias de Deleuze e Guattari (2010, 1997). Com sua geofilosofia, os autores fogem do conceito de ideologia e pensam um sistema de agenciamento e aliança a partir do território que pode explicar os cruzamentos entre o campo subjetivo e o campo social.

A região amazônica e sua gente não são importantes apenas do ponto de vista da biodiversidade, mas a resistência que está impressa tanto no povo da floresta como nos povos que estão nas ruas das cidades desse território oferece pistas sobre as relações entre cultura e sociedade e processos de negociação e enfrentamento que têm garantido expressões dissidentes em ambientes hostis às diferenças. Tais expressões são parte da “gente humana” excluídas das totalidades “imaginárias”, às quais se refere Viveiros de Castro (2011), a saber, o Estado e a Natureza, abrindo espaço para o que o autor chama de uma nova “geofilosofia política”. A Amazônia seria a arena onde se desenrola um certo “sentido do futuro” no qual troca-se “a naturalização da política pela politização da natureza”, ligando todos ao corpo pleno da Terra, acima das fronteiras e das territorializações estatais, uma “cosmo práxis polívoca, múltipla e simétrica” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p.3). Politização, práticas e multiplicidades essas que também se estendem aos corpos dissidentes que ocupam esse território e que aparecem nessas reflexões.

O Pará tem sido um dos estados que mais tem sofrido com o avanço do conservadorismo e do capital a todo custo. A construção da usina de Belo Monte transformou centenas de ribeirinhos em refugiados, sem-terras, com a precarização da vida nas cidades, de modo que as dezenas de mortos no presídio de Altamira não deixam de ter relação direta com o desenvolvimentismo desenfreado dos últimos governos. Os acontecimentos e crimes contra a Amazônia como o incêndio¹ promovido por agroterroristas

1 O Dia do Fogo foi uma ação orquestrada pelo setor interessado nas terras da Amazônia. O incêndio se tornou um escândalo internacional depois da fumaça chegar na cidade de São Paulo. Notícia do site El País mostra que a própria Força de Segurança Nacional teria sido omissa: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/27/politica/1566859677_529901.html>. Acesso em: 16 set. 2019.

em 2019, incita-nos a pensar que existe um projeto necropolítico, aqui para se referir ao estatuto biopolítico foucaultiano atualizado por Achille Mbembe, no qual “as colônias são zonas em guerra e desordem” que se alternam, ficam lado a lado, uma política que tem como fim a produção da “terra arrasada (*bulldozer*)”, controlada, como em Gaza (MBEMBE, 2016, p.133-136). Precarizam-se vidas de certas populações como imigrantes, refugiados, desterrados, indígenas, negros, a comunidade LGBTQIA+, os trabalhadores e todos que são peças móveis e descartáveis do capitalismo predatório e “de desastre” (KLEIN, 2008). Faz parte dessa tática a política de austeridade que começou a ser implantada no Brasil a partir do impeachment/golpe de 2016 e do governo eleito nas eleições fake² news de 2018.

Os efeitos disso são vistos de norte a sul do país como a percepção do aumento de pessoas nas ruas, sucateamento de espaços públicos, corte dos investimentos em educação, aumento dos conflitos no campo, chacinas³ na área urbana, violência policial. Na capital Belém como em outras capitais do país, os efeitos desse necropoder estão nas ruas. E são as ruas que servem de palco para novos/as atores/atrizes que reagem à violência e engendram formas de resistência, outros modos de vida, de política, de estratégias de recuperação de histórias quase sempre soterradas pelos dispositivos coloniais de dominação e pela tática de adoecimento do neoliberalismo. São nas ruas e locais públicos da capital paraense e de outras cidades como Bragança, que uma combinação de arte, estética, ativismo e cuidado de si revoluciona corpos que se fazem dissidentes.

O mapeamento nacional do que nomeamos de artivismos das dissidências sexuais e de gênero (COLLING, 2018; 2019)⁴ ganha um novo capítulo em Belém do Pará. São dezenas de artistas, performers e coletivos que criam, a partir da arte, a interseccionalidade com questões emergentes para o Brasil e para o mundo, com características também específicas ligadas com a Amazônia litorânea.

Diferente da metodologia utilizada em Curitiba, quando criamos uma etnografia⁵ urbana e zorra para falar do trabalho do Coletivo Selvática (TROI, 2019a), a intenção deste texto é criar notas que possam dar ideia da instigante cena queer/cuir do Pará, especificamente a partir de pessoas e coletivos de Belém, como a Noite Suja, e de performances, como a de Sophia, em Bragança, assuntos já pensados por pesquisadores locais, a exemplo da

2 O site El País apontou cinco fake news que beneficiaram o então candidato Jair Bolsonaro, disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/18/actualidad/1539847547_146583.html>. Acesso em: 21 set. 2019.

3 Na cidade de Belém é famoso o relato do carro prateado que atira em vítimas preferenciais como homens jovens, negros, moradores de bairros pobres. Em 2018, a polícia matou 600 pessoas na capital paraense. Reportagem da Folha de S. Paulo (2019) está disponível em: <<https://outline.com/7gwnuC>>. Acesso em: 25 ago. 2019.

4 O autor analisa a condição de emergência dos artivismos em diversas linguagens e a problematização das normas de gênero e sexualidade, a partir de Mesquita (2008), Raposo (2015), Vilas Boas (2015), Mourão (2015) e Troi (2018).

5 As marcas desses corpos dissidentes em Belém estão em bairros como o Reduto, uma área conhecida como sendo de prostituição das travestis, e em áreas não marginalizadas no setor de comércio e serviços. Nos muros da cidade, expressões da arte urbana sinalizam essa presença em frases como “Deus é trava”, “Mulher pode fazer o que quiser”, “O corpo é meu, a cidade é nossa”, etc.

dissertação de Juliana Bentes Nascimento (2019) e de Pedro Olaia (2019), que analisaram as suas próprias trajetórias artísticas e identitárias na performance. Apoiado nessas pesquisas, em entrevistas⁶, conversas, trabalho de observação e um campo de dez dias no Pará, esse artigo foi pensado a partir da história de vida⁷ e estudos de trajetórias (GUÉRIOS, 2011). A história de vida vai obter um relato de uma existência através do tempo e o estudo das trajetórias congrega as entrevistas, o material biográfico obtido, as pesquisas desses/dessas artistas-ativistas que são verdadeiras escritas de si, proporcionando uma melhor articulação da cena paraense com o que temos notado em outros locais do país. Há um esforço para relacionar essa cena com a emergência de produções artísticas e ativistas que trazem como enunciado uma desobediência do gênero e da sexualidade, uma expressão de corpos dissidentes, em sintonia com a luta antirracista, anticolonial e com os anarquismos (TROI, 2018). A abordagem será multidisciplinar e usará como referencial teórico os chamados ecofeminismos queer, e as reflexões recentes de Bruno Latour (2018) a respeito de uma nova política do clima. Para Latour, não se pode analisar as questões políticas dos últimos 50 anos sem pensar nas mudanças climáticas.

Para muitas das produções artísticas amazônicas, a preocupação com a produção de lixo, do desmatamento e seus impactos ambientais estão presentes o tempo todo, principalmente numa das expressões mais comuns entre as várias tipos de drags: a chamada “ecodrag” que como o nome sugere é uma drag pautada por questões ecológicas.

O norte, por sua posição geopolítica, foi um dos últimos locais a ser desocupado pelos portugueses⁸. Belém e Bragança, fundadas respectivamente em 1616 e 1613, trazem marcas coloniais em arquiteturas imponentes do passado, sinais do lucro dos ciclos extrativistas como o da borracha (1879-1912). E a colonialidade, esse efeito da modernidade (MIGNOLO, 2015), não deixa de estar expresso nas atividades econômicas atuais como o agronegócio, o garimpo, e em outros aspectos da cultura e da miscigenação do povo. Nesse último ponto, é importantíssimo frisar a festa católica do Círio de Nazaré como ponto de tensão e referência para esses activismos.

É inegável que o cristianismo, em suas mais variadas vertentes, se trata de um aspecto cultural com forte caráter colonial e, sem dúvida, um dos grandes responsáveis pela opressão e violência⁹ contra os corpos dissidentes. A ideia de corpo dissidente surge a partir do entendimento de que ao longo dos diversos períodos

6 Parte dessas entrevistas estão disponíveis no NuCuSPOD, o podcast do NuCuS: <www.youtube.com/channel/UC1ygHNIhA_XWVKs2kGdGDJg>. Acesso em: 17 ago. 2019.

7 Metodologia da Escola de Chicago entre os anos 20 e 40, desapareceu do campo das ciências sociais, sendo retomada no final dos anos 70.

8 As tropas portuguesas só abandonaram o Pará em 15 de agosto de 1823, sob protestos dos locais que obtinham vantagens no comércio direto com a metrópole. Belém se encontra em posição privilegiada de proximidade com Portugal se comparada ao Rio de Janeiro e Salvador.

9 Em junho de 2019, a homofobia foi considerada crime similar ao de racismo pelo STF – Supremo Tribunal Federal. Ressaltou-se a liberdade para as igrejas se manifestarem de acordo com suas convicções, desde que isso não se converta em incitação da violência contra essas populações.



históricos, muitos corpos não seguiram as expectativas dos grupos que conquistaram hegemonia social. Isso equivale a todos os sujeitos que foram criados com a modernidade em processos de diferenciação a partir das ideias antrope e euro centradas, especialmente em relação ao discurso do pecado sobre corpos não condizentes com a moral cristã e aos binarismos de gênero. Arriscaria dizer que se trata de todas as forças individuais não hegemônicas que operam a partir de uma oposição àquilo que é considerado normal e natural, o que pode dizer respeito aos gêneros e às sexualidades, mas também às formas ativas de movimentação na cidade, por exemplo. A arte tem sido o ponto que mais traduz esses embates sociais como testemunha de seu tempo.¹⁰

Nesse ínterim, o Círio é uma marca colonial da cidade de Belém com diversos paradoxos e marca de uma festividade notadamente branca. É nesse espaço que ocorrem diversas negociações com os corpos dissidentes e sua festa “profana”, As Filhas da Chiquita, que só começa depois da procissão passar e sobre a qual falaremos mais a frente. O Círio também é tema e palco de performances contundentes como a do multiartista Leandro Haick, e de Leona Vingativa, com sua paródia, a icônica Frescah no Círio.

Por outro lado, não se pode deixar de notar a forte influência indígena, cabocla, que resiste à implantação secular do regime cristão do controle dos corpos. Na cidade de Bragança, por exemplo, a pintura de um personagem mítico chamado Ataíde¹¹ já foi motivo de desavença na cidade que, como outras cidades do Brasil, vem recebendo influências diretas da religião cristã de matriz neopentecostal. Bragança é cortada pelo rio Caeté e Ataíde é um personagem negro protetor do mangue, descrito como uma figura monstruosa com boca na região do peito, peludo, um olho no centro da cabeça, unhas com garras, um caranguejo nas mãos e um detalhe que chama atenção: um enorme e robusto pênis que sai da pelve em direção ao ombro, assemelhando-se a uma cobra. Se os mitos são uma forma de “interpretar a realidade social e o ambiente geográfico” (FREITAS et al, 2018, p. 144), não é difícil concluir que Ataíde possa ser visto como justificativa para formas variadas de violações como estupros ou mesmo relações sexuais não normativas e dissidentes no mangue.

É nesse cenário de disputas de imaginários, de fé, de repressão e de erotismo, da luta e interações entre a cultura branca cristã europeia e a cultura pagã, indígena, cabocla, dos corpos nus, que vai se desenrolar uma das cenas mais férteis de manifestações culturais e identitárias, ligadas às expressões de gêneros e sexualidades dissidentes, que a título de construção de pensamento e reflexão teórica temos chamado de artivismos das

10 Em “Bodies in dissent: spectacular performances of race and freedom, 1850-1910”, Daphne A. Brooks (2007) argumenta que na metade do século XIX, nos Estados Unidos, ativistas transatlânticos, atores, cantores negros transformaram a experiência e alienação das marginalizações em performances artísticas como forma de autoatualização. Brooks demonstra a aparição pública dessas figuras, a criação de uma “blackness” no imaginário transatlântico, um corpo dissidente.

11 Mito encontrado em todo o litoral do Pará. Quando não traz o pênis enrolado no pescoço, Ataíde arrasta seu enorme membro no chão, deixando um rastro: “[...] para aqueles que não respeitam o soatá (fenômeno também conhecido como “andada” – período de acasalamento do caranguejo-uçá, quando é proibida a extração deste crustáceo), sua vingança é terrível e brutal. Os desafetos do Ataíde são simplesmente estuprados, impietosamente” (FREITAS et al., 2018, p.152).

dissidências sexuais e de gênero. Depois dessa longa e necessária introdução, pretendo costurar as trajetórias de vida dos/das artistas paraenses aos fatos históricos e sociais que marcam a emergência dos ativismos e suas intersecções.

Stonewall paraense: as Chiquitas atravessam o Círio

O Círio de Nazaré é uma das maiores festas religiosas do mundo e atrai milhões de pessoas, em outubro, para as ruas de Belém. A festa acontece desde 1793 e foi registrada pelo Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 2004. No dossiê do registro da manifestação, ainda que a contragosto da Igreja (SOUZA, CRUZ, 2016), foi incluída a festa As Filhas da Chiquita, o mais tradicional encontro LGBTTQIA+ da Amazônia, que acontece concomitante à festa católica. Considerada o “Stonewall brasileiro” por Elói Iglésias, ator, performer, compositor e um dos representantes da festa, a Chiquita é um dos maiores exemplos de resistência da comunidade no Pará. Surgida nos tempos da ditadura civil militar, a origem das Chiquitas remonta aos meados dos anos 70, com o carioca Luís Bandeira, quando grupos gays organizavam um bloco carnavalesco nas proximidades do presídio São José até o Bar do Parque¹², localizado na praça da República ao lado do Teatro da Paz, na avenida Presidente Vargas. O bar fica justamente no percurso do cortejo do Círio de Nazaré e a Chiquita passou a ser uma forma de enfrentamento, uma parte “profana” da festa: “A Festa da Chiquita é realizada desde 1978, organizada por grupos homossexuais de Belém que atribuem ao evento caráter de contestação ao preconceito, de busca de espaço e reconhecimento social” (HENRIQUE, 2011, p.331).

Durante a festa, depois que o cortejo da santa passa, a chamada Trasladação, começa o que Elói chama de “Transviadação”, uma paródia do evento católico. No Bar do Parque são tocadas música eletrônica, carimbó, tecnobrega, com apresentação de grupos folclóricos, performances de drags, travestis, pessoas trans e a entrega de prêmios como Veado de Ouro, Botina de Prata e Rainha do Círio, homenagens oferecidas para pessoas que são LGBTTQIA+ de destaque ou aliadas. A Festa da Chiquita virou um ponto de tensão¹³ no Círio, já foi alvo de diversas retaliações, o que obrigou os organizadores a terem que pedir autorização da polícia, todos os anos, para que ela possa acontecer. Esse espaço da negociação também é articulado de modo inteligente por Elói Iglésias que prepara ofícios para conseguir apoio para a festa do empresariado local, enfatizando que o objetivo das Chiquitas é confraternizar, “sem preconceitos, com todos os segmentos da sociedade: Políticos, Religiosos, Culturais, Sexuais [...]”: “Note-se a habilidade de Elói Iglésias para utilizar o discurso da confraternização, celebração e

12 Importante registrar que o Bar do Parque ficou fechado dois anos para reforma e foi reaberto em 2018. A reinauguração gerou debates por conta da gentrificação do espaço (FERNANDES; SEIXAS, 2018).

13 Segundo Brito e Gomes (2016), conflitos e embates sempre rondaram a celebração do Círio. Se o caboclisto sempre se revelou hostil ao colonizador, era receptivo à influência religiosa e o Círio traz símbolos portugueses bastante fortes. A própria questão da corda, puxada e disputada pelo povo, em cenas muitas vezes interpretadas como pagãs e eróticas, “já foram motivos de desunião entre autoridades eclesiais e devotos” (BRITO; GOMES, 2016, p.211)

irmandade associado ao Círio de Nazaré afim de sensibilizar a classe empresarial [...]” (idem, p.331).

Entre 2002 e 2005, a diretora Priscilla Brasil colheu imagens da festa e editou o documentário *As Filhas da Chiquita* (2006, BRA, 52 min.), filme premiado em diversos festivais de cinema. A festa é uma referência não apenas para o movimento social, mas inspira ainda hoje uma nova geração de artistas que continua utilizar o Círio de Nazaré para problematizar a violência contra a comunidade lésbica, trans, travesti e gay, evidenciando a violência do Estado e da sociedade. Mas, sobretudo, trata-se de uma disputa territorial da cidade, uma luta que se faz entre a hegemonia e a multidão dissidente: “[...] os embates entre espaços sagrados e profanos na dinâmica do Círio de Nazaré envolvem-se de significados e relações de poder que possuem base em diferentes concepções de mundo” (BRITO; GOMES, 2016, p. 224).

Essa disputa desigual pelo mundo, posto que a hegemonia já encontra seu espaço amplamente difundido por uma arquitetura *straight* (PRECIADO, 2017) e uma publicização prioritária dos corpos permitidos e normativos, só pode angariar forças a partir de uma luta estratégica que, no caso, envolve a atuação de pessoas capazes de fazer política, negociação, saber recuar, saber atacar. Elói Iglesias é uma dessas pessoas, traz no seu corpo experiência de uma geração inteira e tem servido de elo entre gerações, reafirmando a filiação (TROI, 2018) como marca dos ativismos.

Elói Iglesias acumula uma trajetória de enfrentamento à repressão e à discriminação, influenciando diversos artistas mais jovens da atualidade. Ainda quando criança, conviveu com diversas manifestações populares da Amazônia. Sua formação inclui cursos de teatro, dança, tendo participado de filmes em Super 8 na década de 60. Nos anos 70, encontrou a trupe de José Celso Martinez Corrêa que passava pelo norte do país. A partir desse encontro, realizou incursões no sudeste brasileiro. Com as apresentações do espetáculo “Banda cinco estrelas: o mito é a mensagem”, Elói foi preso pelas forças de repressão da ditadura em 1978, na cidade de São Paulo.

Em 1996, Elói realizou a icônica “Papa-Xibé”, performance que lhe garantiu o Prêmio Estímulo Funarte. Na performance, o artista utilizou ingredientes marcantes na cultura paraense: tomava banho nu com 30 litros de açaí e depois salpicava farinha de tapioca em protesto contra a extração do palmito que poderia incentivar a destruição do açazeiro. Hoje é o nome mais conhecido quando se fala da Festa da Chiquita, é compositor conhecido e bastante popular na cidade.

O artista continua a realizar seus shows, tem projetos de roteiros para cinema, sonha com a construção de um local de repouso para as beeshas velhas. Elói não é apenas artista, ele faz parte do movimento social LGBTQIA+ de Belém, é atuante nas paradas gays da capital paraense e de locais como a Ilha do Mosqueiro. Para ele, a Festa da Chiquita é uma forma de fazer política. Não à toa, a trajetória do artista e ativista, a resistência da Chiquita enquanto disputa da cidade, vai influenciar toda uma nova geração na disputa pelo espaço público com seus corpos dissidentes e nas questões que envolvem a religiosidade e o território amazônica.

Em 2020, a trajetória de Elói será tema do samba enredo da Associação Carnavalesca Boêmios da Vila Famosa. O samba “Das irreverências ao glamour de Elói” é repleto de referências sobre a trajetória do artista que vai das Filhas da Chiquita, passando pela performance com o açaí até a música “Pecados de Adão”, composição de Elói que se tornou muito popular no Pará:

Sou eu, a voz da diversidade
 Minha história é felicidade, é arte, é emoção
 Sou eu, ator, cantor, compositor
 Mensageiro do amor, amante da sedução
 No palco do meu corpo tem magia
 Adornado em fantasia
 E hoje, na avenida sob a luz do luar
 Vem pra vila, vem sambar, nessa noite quero te encontrar
 A “Festa da Chiquita” está em cartaz, com alegria
 semeando a paz
 É o sagrado e o profano em união, viva os
 “Pecados de Adão”
 Respiro cultura e por ela lutei
 Minha estrela brilhou, meu canto ecoou, de açaí
 eu me banhei
 Aqueço as chamas da tradição
 (...) Chegou Boêmio, minha paixão
 Razão do meu cantar
 Parabéns, Elói! O artista herói
 Guerreiro da Cultura Popular¹⁴

Ao ser homenageado por uma escola de samba, instituição secular no Brasil que tem se configurado como verdadeira voz das camadas mais populares, Elói passa a representar toda a comunidade queer de Belém, tornando-se uma referência importante para a luta, a militância e a arte produzida por corpos dissidentes. As trajetórias de Elói e da Festa da Chiquita não deixam de ser responsáveis por outras manifestações dos artivismos dissidentes que se utilizam da festa para criticar a hegemonia. Isso nos leva a pensar que, por mais hegemônica que seja determinada cultura ou grupo social, ela não deixa de estar sujeita às críticas e interferências das dissidências.

As filhas das Chiquitas

Leandro (Judith) Haick¹⁵, artista da nova geração, também se inspirou no Círio de Nazaré para criar performances e intervenções potentes no que diz respeito ao questionamento das normas. Em “Flor Manifesto”, performance de 2011, Haick fez o mesmo percurso da procissão durante o dia, nu, com flores de papel fixadas em um fio de nylon em seu próprio corpo. Essas flores traziam um poema do manauara Tiago de Mello, o “Estatutos do Homem”. A ação consistia em fazer o percurso da procissão e distribuir flores com quem ele cruzasse no caminho: “Você aceita o meu manifesto?”, perguntava aos transeuntes. Das 70 flores preparadas, conseguiu distribuir apenas sete. A ideia era chamar a atenção

14 Trecho do samba enredo *Das irreverências ao glamour de Elói* (2019). Autores: Rogério, Alessandro, Jacaré e Silva Jr. Intérprete: Fábio Moreno.

15 Leandro se identifica como pessoa não binária, um “corpo de fome”. Trabalhando na perspectiva de questionar o corpo nu, Haick defendeu seu trabalho de graduação e, durante a performance final, retirou do ânus um texto escrito em tecido. A performance foi intitulada de “O parimento de cócoras da Eva pós-modernista” (2015).

também por corpos nas ruas que são destituídos de sua humanidade, indigentes, corpos marginalizados. No mesmo ano, Haick foi para Coimbra (Portugal) fazer um intercâmbio, onde continuou desenvolvendo performances¹⁶.

Em 2014, já no Brasil, Haick criou uma nova intervenção na festa do Círio, intitulada “A carne de veado é ouro”¹⁷. Com o corpo pintado de ouro, com chifres, de tanga e salto alto, Haick fez o percurso em direção à Festa da Chiquita, mas indo de encontro à procissão, acendendo velas em algumas esquinas e “despachando”¹⁸ farinha para Exu, entidade cultuada nas religiões de matriz africana no Brasil. Em 2017, Haick planejou nova ação intitulada “Adoremos a veada pagã”. A performance consistiu em um andor, similar ao que a santa é carregada, com um veado em cima. No entorno, performers carregavam cartazes com frases como “500 anos de genocídio indígena”, “O Brasil é preto”, “A cada 11 minutos uma mulher é estuprada no Brasil”, “Respeita a cara de veado”. Sobre tais ações, Haick afirma:

A questão do nu me incomoda muito nessa sociedade tacanha, hipócrita. Uma sociedade que aponta para quem está gozando. [...] A religião e as instituições colocaram na nossa cabeça que nós precisamos respeitar nossos algozes. [...] Uma igreja que persegue até hoje corpos negros, corpos LGBT, corpos de mulheres. Quando eu coloco esses símbolos, eu questiono tudo isso e coloco isso em evidência. O nu não é o lugar-comum. O tabu ainda está aí. [...] Quando eu coloco meu corpo numa avenida como essa para discutir religiosidade, identidade, sexualidade, esse corpo político na rua, eu estou fechando portas para meu trabalho. (HAICK, 2019, sp)¹⁹

Ao assumir esse corpo político e dissidente na rua, Haick afirma que, em certa medida, isso também “fecha as portas” para um trabalho, pois ele expõe as contradições da própria sociedade que discute e se ampara na fé cristã com devoção e bem-aventurança, mas parece pouco interessada nos problemas e violências reais que cercam a vida das pessoas minorizadas. É como diz um bordão popular por aí: “a bíblia em uma mão e o revólver na outra”.

Ecodrags, The Mônias e a crise climática

Embora não seja objeto desse texto mapear o número de artistas e ativistas do Pará, muitos coletivos, artistas e ativistas produzem obras, performances e ações na perspectiva das dissidências da sexualidade e do gênero com fortes ligações com esse território. Ecodrags, The Mônias, performers trabalham de maneira interseccional com as questões climáticas, ecológicas,

16 A performance “Minha paixão” tratava de religiosidade cristã, candomblé e corpo nu. O trabalho está disponível em: <<https://youtu.be/4HYOG6INxMY>>. Acesso em: 24 ago. 2019.

17 Tive a oportunidade de ver filmagem inédita da performance na residência do artista.

18 Usa-se comumente o verbo “despachar” no sentido de ofertar algo para os orixás ou entidades das religiões afro-brasileiras.

19 Essa e outras entrevistas citadas nesse artigo fazem do NuCuSPD, podcast do NuCuS, numa série especial sobre os artivismos em Belém (PA). A entrevista completa de Leandro Haick está disponível em: <<https://youtu.be/SCkisyDRw1E>>. Acesso em: 24 ago. 2019.

caboclas, indígenas e em negociação com o aparato colonial como forma de preservação da vida e também de enfrentamento.

Ademais, já existem pesquisas sobre essa cena e relacionadas diretamente, ao que estamos pesquisando²⁰ e com base em muito do escopo teórico que embasa nossa pesquisa, a exemplo das teorias fomentadas por Judith Butler. A pesquisadora Juliana Bentes Nascimento, em sua dissertação de mestrado “Ekoaverá: um estudo sobre a territorialidade nos processos identitários das drags demônias” (2019), além de fazer uma espécie de genealogia da drag no mundo, com expressões similares que remontam aos tempos elisabetanos, investiga as origens do termo “montação”²¹ e cria um mapeamento da cena drag contemporânea em Belém. Bentes descreve também os espaços de socialização, eventos e festas LGBTQIA+ como a festa Noite Suja²², nome em referência à banda Truque Sujo, de Cláudia Wonder. Com a Noite Suja, Elói Iglesias enxerga uma renovação do movimento e das performances a partir do ambiente acadêmico. Nessa direção, Bentes evidencia esse “estado de performance”, já sugerido em muitos dos/as artistas e coletivos pesquisados pelo NuCuS, e demonstra o caráter identitário e paradoxalmente fluido da montagem como “[...] processo ou método de alteração corporal, podendo ter funções estéticas, mas muito além disso, em busca de um novo estado e de uma nova intensidade de percepção” (NASCIMENTO, 2019, p.27).

Nessa encruzilhada que combina ética, estética, pertencimento, identidade, gênero e sexualidade, Bentes identificou as quatro famílias (Haus) no movimento drag de Belém, similar às *houses* retratadas no célebre *Paris is Burning*²³, filme icônico sobre o surgimento do Vogue em Nova Iorque: a Haus of Soledade, a Haus of Caninanas e Mambas Negras, a Haus of Carão e a Haus of Riqueza. Entre as drags que compõe toda essa cena estão Sarita de Gzuis (Gabriel Luz), Luna Skyysime (a própria Juliana Bentes), Flores Astrais, Black Jambú (Meg Dias), Rubi da Bike (Ana Paula Gomes), dentre outras.

Nessa multiplicidade de grupos com suas idiossincrasias, Juliana revela diferenciações que vão da Drag Queen e King, passando pelo Transformismo, até a Drag Queer. Esta última composta por diversos subgêneros, sendo a Drag Demônia um deles. Bentes diz que se trata de uma “demonização interna”, um “estado artístico”, uma estratégia reversa e aceitação paradoxal

20 Refiro-me à pesquisa coletiva realizada pela linha de Artes, Gêneros e Sexualidades do NuCuS.

21 Os primeiros registros do que hoje chamamos de “montação” em Belém remontam ao ano de 1793 quando da intervenção do Santo Ofício no Pará e a punição dos “fanchonos”, levando Nascimento (2019, p.33) a afirmar, talvez de forma anacrônica, que “já existia uma cultura e uma comunidade LGBT na cidade de Belém” no século XVIII, cultura que também estará presente no teatro produzido na cidade no século XIX em textos como *A Mulher-Homem* (1886), *O Tribofe* (1892), *A Bicharia* (1895) nos quais já haviam sinais da presença da transgressão de gênero. Importante ressaltar os textos de Luís Otávio Barata, dramaturgo de Belém atuante entre as décadas de 70 e 90 (NUNES, 2013).

22 A primeira edição do evento aconteceu em 2014 e foi idealizada por Maruzo Costa e Matheus Aguiar, influenciados pela cultura clubber dos anos 80. No dia 06 de fevereiro de 2016, durante edição do evento, Juliana se “montou” pela primeira vez, “o dia em que Luna Skyysime apareceu na minha vida”, diz ao se referir à sua drag (NASCIMENTO, 2019, p.9).

23 *PARIS is burning*. Direção: Jennie Livingston. Estados Unidos: Academy Entertainment Off White Productions, 1990. DVD (78 min.).



por serem alvos de demonização “[...] e que vivem essas demonizações enquanto forças políticas para sua afirmação no espaço” (NASCIMENTO, 2019, p.32). Um outro subgênero bastante comum em diversas expressões do Pará é a EcoDrag²⁴:

(...) drag que busca utilizar materiais recicláveis ou orgânicos, geralmente representada em performances ativistas políticas e de apelo público às causas sociais e ambientais – e a Tranimal – a drag que busca desumanizar ao máximo sua construção artística, lembrando mais a aparência de animais do que de humanos (idem, p.30)

Nesse ínterim, gostaria de me ater ao trabalho de Sarita²⁵. Sua produção e fala vão ao encontro das minhas hipóteses a respeito do caráter multinaturalista, perspectivistas e pós humanos dos ativismos das dissidências (TROI, 2018). Sarita também reforça as maneiras como as questões ecológicas e climáticas vão atravessar tais movimentos:

É na diferença que a gente se fortaleça, com lixo, com planta. Em Manaus, nós temos a Uýra Sodoma²⁶, uma árvore que anda, uma arte educadora que trabalha em zonas de proteção ambiental no Amazonas, ribeirinha que trabalha em comunidades, montada, usando plantas, pigmentações orgânicas, num processo profundo de reeducação. O que ela faz na natureza, eu faço na cidade com o lixo. A gente se mergulha nesse lugar do mistério e digo isso porque é muito simultâneo, as the mônias, as monstros, as estranhas. Necessidade de emergir no corpo outros processos que não sejam os óbvios, alienantes e sobretudo hegemônicos. (LUZ, 2019, sp)

Sarita também chama a atenção para a precariedade como estética e de como ser drag na região amazônica se constitui de peculiaridades:

Não tem ar-condicionado que aguente uma montagem como uma cebola, tem toda uma realidade que torna insustentável ser uma drag queen, a gente também está falando de Amazônia, Belém do Pará, não tem dinheiro. (...) Pega o papel e transforma em cílios, pega uma garrafa pet e transforma em unhas. (...) Exaltar objetos, estou falando da poética do invisível, perceber que um copo descartável, a embalagem de um biscoito, que é jogada fora, ela vai parar numa vala. (...) Mas

24 Uma das primeiras referências ao termo “ecodrag” surgiu em 2016, na cidade de Salvador, no concurso Revelação Marujo, no bar homônimo de Salvador. Leona_do_Pau, “um estado performático” de Leonardo Paulino, e ganhadora do concurso, vai se autodeclarar ecodrag: “Venho desenvolvendo estudos e práticas sobre ecoperformance, ecodrag e ecologia queer”, afirmou. O post está disponível em: <<https://blogs.correio24horas.com.br/mesalte/inspirada-no-estilo-ecodrag-leona-do-pau-vence-concurso-revelacao-marujo/>>. Acesso em: 29 ago. 2019.

25 Gabriel me disse: “Esse é um nome de disfarce, o personagem é o Gabriel que é uma maneira de proteger o que é a Sarita, esse corpo demonizado, montado, que tem se manifestado no meu corpo através de uma experiência de montagem”. A entrevista é um podcast e está disponível em: <<https://youtu.be/ldRNLA9WwYLE>>. Para conhecer o trabalho de Sarita, veja fotos do trabalho dela no Instagram @saritathemonia disponível em: <<https://instagram.com/saritathemonia>>. Acessos em: 22 ago. 2019.

26 Uýra Sodoma (Emerson Munduruku), a “árvore que anda”, é uma drag que trabalha com materiais orgânicos nas comunidades ribeirinhas da Amazônia. Conhecida internacionalmente, seu aspecto invoca seres amazônicos, bichos e plantas. Fotos do trabalho de Uýra podem ser vistos em sua conta no Instagram, disponível em: <www.instagram.com/uyrasodoma>. Acesso em: 23 ago. 2019.

tornando-o invisível, não vai deixar de existir. Ele vai encontrar com o pacote de biscoito, outros objetos que também foram invisibilizados naquela mesma vala, que quando chove, vai entupir o bueiro, e aí não tem jeito, você vai ver o lixo que jogou fora. É trágico, uma metáfora absurda. Quando eu trago o lixo pra minha cara, o lixo é visto e de alguma forma o meu corpo com lixo também é estranhado. (Idem, sp)

Na intersecção entre as violências sofridas pelo meio ambiente, pelos corpos dissidentes com suas reformulações e afrontas ao gênero e à sexualidade normativa, podemos notar as mesmas instituições coloniais e dispositivos similares utilizados na maneira como o espaço e a natureza foram construídos. Sarita, *The Mônia*, não apenas utiliza essa categoria para revelar a maneira como corpos dissidentes vêm sendo tratados ao longo da história moderna, sendo destituídos de sua humanidade, como também passa a recusá-la, pois isso implicaria em perder a disputa desse corpo desterritorializado²⁷ para a uma sociedade que visa, em última instância, a territorialização dos corpos nas normas pautadas pela cisheteronormatividade: “O corpo é um território e ele é um lugar de disputa. Vou disputar ele com a sociedade, não vou ser aquilo que a sociedade quer que eu seja e reproduza”, afirma Sarita. Ela diz que expôs seu corpo em forma de “diarreia” e sofre os reflexos de uma civilização deteriorada pelo capitalismo, o consumo, a produção de lixo e o descarte tecnológico:

Ao montar essas coisas no meu corpo, eu tenho vivido um processo de desterritorialização, primeiro pela composição visual, disformes, coisas que não são humanas. [Um corpo que] não compactua com o capitalismo, não compactua com a normatividade, nem com humanidade. É uma crítica ao ser humano, ser social, ser civilizado, que é anticivilizatório. As culturas originárias são quem apontam o que poderia ser uma vida harmoniosa e colaborativa, de fato, não uma imposição colonial. [...] É tanto lixo que às vezes eu não consigo ver, se eu vou pro lado, como caminhar, a premissa é confusão. (Ibidem, sp)

Esses movimentos nos ajudam a tornar palpável e real os argumentos de Catriona Mortimer-Sandilands (2011): reorientar as políticas para uma perspectiva ecológica queer, identificando as relações complexas do poder, “queerizar a ecologia” e “enverdecer as políticas queer”, pois nessa perspectiva a cena de Belém demonstra como as ideias de natureza e espaço natural também são vistas como ideias e locais de resistência:

(...) não apenas o heterossexismo é parte da rede opressiva das relações de poder, através da qual as relações humanas com a natureza são organizadas, mas também que queers fizeram manobras ecológicas interessantes para desafiar algumas dessas relações. Nem todas nós estamos contentes em praticar nossa política sexual em círculos estreitos oferecidos a nós pelo consumismo e outras agendas mainstream; algumas de nós gostam de pensar que queers podem ter um conjunto

27 Territorialização e desterritorialização são movimentos de fixação e deslocamento de ideias, sujeitos, subjetividades. Para Deleuze e Guattari (2010), o território cria o agenciamento, ou seja, apenas um campo físico ou conceitual identificado pode afetar sujeitos e criar alianças. Para uma maior discussão sobre o tema consulte Troi (2019b).

diverso e interessante de experiências a partir da qual se pode desenvolver uma política mais crítica e mais ecológica. (...) uma perspectiva ambiental fundada na experiência dolorosa de uma comunidade gay lhe permite ver e achar beleza numa paisagem natural devastada nas visões dos outros, para quem sua beleza é apenas uma questão de extrair recursos. (MORTIMER-SANDILANDS, 2011, p.193)

Essa “experiência dolorosa” é capaz de proporcionar giros na maneira de se denunciar os crimes contra o meio ambiente da mesma maneira como se denuncia a violência contra os corpos dissidentes, o que é urgente e fundamental com a emergência climática. Sarita, na performance “Olho D’Água”, pega os copos de plástico descartados na procissão do Círio de Nazaré e cola em seu corpo, amarrando outra parte e criando uma verdadeira cobra de plástico com a qual evidencia as contradições da festa sagrada e sujona.²⁸

As questões ecológicas e ambientais têm criado territorialidade para artistas como Leona Vingativa. Ela emergiu ainda criança no YouTube, trabalhando na perspectiva da periferia da capital paraense, com paródias cômicas e debochadas de hits da música internacional. Em *Frescah no Círio* (2015), Leona capta o momento de radicalização conservadora e cristã vivido pelo Brasil, realizando paródia divertida em cima de um dos sucessos da banda Daft Punk. Em 2019, ela realiza nova paródia a partir da música Bola Rebola (Tropkillaz, J Balvin e Anitta e participação de MC Zaac), intitulada *Acaba com o Lixão*. Ela aparece na periferia de Belém passando por lugares poluídos, esgoto a céu aberto, áreas alagadas com a chuva, tomando banho em águas totalmente sujas, clamando por uma nova postura em relação aos resíduos, conforme explana trechos da letra:

Olha aqui,
Bora respeitar nossos gari
Que faz o trabalho direitin
Eles deixam tudo bem limpinho, tua imundice
Faz assim,
Separa o vidro do alumínio
Os papel coloca em outro saquinho.
Organiza tudo direitinho, tua imundice.

Eu vou te ensinar sua porca,
Lixo no canal não cola
Seja bicha inteligente
Mostra que também é gente
Lixo na rua não cola
Lixo na praia não rola
Lixo na praça não joga, lixo no canal.
(...)
Tenha compreensão que você deixou aqui um
lixão
Todo mundo viu que, você deixou aqui um lixão
Você tem culpa sim
A culpa é sua sim
Não joga lixo não, acaba com o lixão²⁹

28 Bruno Latour (2018, p.16) lembra que o Papa Francisco, em sua encíclica *Laudato Si!*, de 2015, lembrou que os católicos fizeram de tudo para ignorar a ligação entre pobreza e desastre ecológico, ideias que, segundo a própria encíclica, são “claramente articuladas”.

29 Trecho de “Acaba com o Lixão” (2019), disponível: <<https://youtu.be/oWszcOnZ2VI>>. Acesso em: 29 ago. 2019.

Identidades amazônicas: do CsO à máquina de guerra

Nunca a ideia de Corpo Sem Órgãos – CsO – foi tão válida como para muitos/as dos/as atores, atrizes e performers da cena dos artivismos das dissidências sexuais e de gênero. Desde os movimentos assentados em Salvador, a perspectiva de um corpo fabricado, montado ou a ideia da criação de um duplo estavam presentes em muitos enunciados. Sarita demonstra bem o local desse “outro” que surge desse cruzamento entre arte, ficção, ativismo, alteridades outras, questões ambientais que “deixa a camada ficcional, e de onde saio do teatro que quis me territorializar como um corpo em prontidão (...) Tem esse lugar da experiência com o lixo que é totalmente imprevisível” (LUZ, 2019, sp).

De uma peça radiofônica chamada “Para Dar o Fim no Juízo de Deus”, de 1947, de Antonin Artaud (1974) para a teoria social, o conceito de CsO está ligado a um “desinvestimento” do campo social. Para Deleuze e Guattari (2010), o investimento é o controle dos órgãos a partir do paradigma triangular do filho (a), pai e mãe. O ânus teria sido o primeiro órgão a ser privatizado, retirado da esfera pública, pois representaria possibilidades dissidentes de prazer, desalinhados com a estrutura normativa e reprodutiva. Construir um CsO para si significa construir um corpo indisciplinado sob o qual os investimentos sociais perdem força, apontando “(...) para um esquecimento das coisas aprendidas pela modernidade/colonialidade e um mergulho na experimentação” (TROI, 2018, p.129). Um corpo desorganizado é um corpo que se abre ao imprevisto e que se constrói. Pedro Olaia, artistas que vive atualmente em Bragança, desenvolve processo parecido quando fala de seu duplo, identidade com a qual realiza interferências urbanas: “A Sophia é minha máquina de guerra”.

O conceito de máquina de guerra diz respeito a um dispositivo exterior ao aparelhado do Estado. Nesse sentido, uma máquina de guerra é múltipla, potência de metamorfose que, em vez de operar repartições binárias, é dotada de “(...) um devir-animal do guerreiro, todo um devir-mulher, que ultrapassa tanto as dualidades de termos como as correspondências de relações” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p.8). Essa invenção nômade, que não tem semelhança como o aparelho de guerra militar do Estado, já que a própria guerra foi o mecanismo mais seguro contra a formação do Estado, mantém a segmentaridade de grupos e impede a concentração de poder. O depoimento de Pedro Olaia sobre Sophia é bastante contundente nessa direção:

Eu uso como argumento, como dispositivo, um dispositivo de guerra, de máquina de guerra, político, ação na rua. [...] Ela vai pra rua pra questionamentos, para ações performáticas nas ruas. [...] Eu faço essa transformação, essa montagem com o público na rua. Eu coloco uma saia de CDs, de maiô, e tem um cabelo de rede de pesca. Ela [Sophia] se joga na feira e vai brincando com o self. (OLAIA, 2019b, sp)³⁰

30 Essa e outras entrevistas citadas nesse artigo fazem do NuCuSPOD, podcast do NuCuS, numa série especial sobre os artivismos em Belém (PA). A entrevista completa de Pedro Olaia está disponível em: <<https://youtu.be/lcYdhExUfNg>>. Acesso em: 12 set. 2019.

Sophia se afirma transdisciplinar, “marginal cabocla” e explica que se forma durante a vida. Pedro estudou piano, passou pela academia da força aérea, teve formação evangélica na Assembleia de Deus, fatos e experiências que se acumularam para a construção de Sophia com um corpo dissidente que nasce a partir da força hegemônica e social do corpo disciplinado. A complexa construção subjetiva de Sophia esteve no centro do trabalho de Pedro intitulado “Transmarginal Caboca”, resultado do mestrado em “Linguagens e saberes na Amazônia”, na Universidade Federal do Pará. O pesquisador-performer nomeia de “devir marginal coletivo” a emergência de sua construção identitária nesse boom de manifestações similares pelo Brasil. Sophia caminha na direção da “ecodrag”, com preocupações que atravessam grande parte dos trabalhos dessas artistas:

Eu não me considero uma pessoa trans, eu me considero uma drag. Estou nessa transição de posicionamento enquanto corpo, pensamento, corpo-mente, contato, chão, plano, plano superior, todas as encantarias e todas as coisas. [...] Ela [Sophia] vem nessa alteridade de ver o outro em si, se ela vê o outro em si, está dito. Pensa, se tu fosse uma outra pessoa, um gato [...] (OLAIA, 2019b, sp)

Essa “narrativa performática transdisciplinar” ficará mais evidente na construção desse “duplo”, rompendo os estatutos da própria pesquisa, como tem sido a prerrogativa de muitas investigações dessa linha. Pedro é marcado pelo fato social, Sophia, uma construção performativa; ele demarca a diferenciação entre drag e travesti na temporalidade, sendo essa última um estágio permanente de identificação. A escrita de Pedro é marcada pela memória da cisnormatividade compulsória. Em um processo que perpassa instituições disciplinares como a escola, a igreja, a academia militar, Pedro vê Sophia como um limiar entre “arte-vida-teoria-prática”, indivisíveis: “Sophia se torna necessária na academia, como prática descolonizadora de enfrentamento e traição ao tradicionalismo da família bragantina heteronormativa” (OLAIA, 2019a, p.118). Olaia constrói uma série de estratégias de aparição desse corpo dissidente na cidade, um “corpo-amazônia”, utilizando componentes da própria repressão, a partir de sonhos maternos, insultos da infância, expectativas molares da igreja, das escolas e formações, de maneira a se rebelar. Nas performances “Deleite” e “Depileite” associa o ato repressivo do sonho recorrente da mãe com a metáfora do “leite derramado” ao leite derramado publicamente, um ato de “derramar ações artísticas nas ruas” pautado por questões ecológicas que discutem a produção desenfreada, as sucatas das tecnologias obsoletas.

No que diz respeito à construção dessa identidade amazônica, e já em vias de finalizar esse texto, não poderia deixar de citar outros nomes que, por falta de tempo hábil e maior tempo de pesquisa, não serão detalhados aqui. Importante frisar os trabalhos, performances e atuações da travesti parauara Xan Marçall (radicada há 13 anos em Salvador, atualmente atriz do Coletivo das Liliths, dentre outras linhas de atuação), que em seus trabalhos poéticos vem salientando as questões de gênero e sexualidade sob a

perspectiva imagética amazônida como no espetáculo “Timbiras”; e de José Sena (Caboka dissidente), que também cria performances, escritos e pensamentos nessa temática. Como paraenses, elas também vão problematizar questões similares às tratadas pelas produções, artistas e ativistas citadas nesse texto e que em muito encontram parentesco com o que conclui o Manifesto Queer Caboclo:

Enfim, o objetivo desse manifesto é o de alertar para os silenciamentos sistemáticos e exortar para que mais e mais pesquisas sejam realizadas na Amazônia, não somente nos contextos urbanos, mas também nos contextos rurais e interiores e em situações etnicamente diferenciadas da região, levando-se em conta as peculiaridades dos modos de vida dos “caboclos”, dos “ribeirinhos”, do “amazônida” e/ou do “homem amazônico” (FERNANDES, GONTIJO, 2017, p.21).

Isso só vem a corroborar com a ideia de que este artigo não tem a pretensão de dar conta da enorme pluralidade das manifestações na Amazônia litorânea, especificamente no Pará, mas de como a cena se revela um enorme campo de estudo de estratégias e de experimentações corporais, filosóficas e existências que dizem respeito ao nosso tempo e à nossa época. Nesse sentido, esse ensaio é apenas um bloco de notas e uma amplificação de conhecimentos, saberes e subversões epistêmicas que já estão sendo produzidas pela gente que habita a Amazônia.

Considerações finais

A nova política do clima vem colocando em contradição as identidades paranoicas calcadas na ideia de país, raça, gêneros, sexualidades ou ao próprio Estado-nação, esse último vinculado ao capital, exposto aos paradoxos de sua própria formação. “O certo é que todos se veem diante de uma falta universal de espaço compartilhável e terra habitável”, diz Latour (2018, p.26). Um pânico que vem de um profundo sentimento de injustiça sentido por aqueles/as que se viram privados de suas terras, corpos, o que garante aos/às colonizados/as sempre a razão da defesa.

A cena de Belém e a maneira como ela se enuncia confirma diversos pontos interseccionais dos artivismos das dissidências sexuais com questões territoriais, pós humanidade, estratégias individuais e coletivas de cuidado mútuo, resistência, pertencimento. Ela não só demonstra pontos em comum com a cena de Salvador (TROI, 2018; SOUZA, 2019) como também se aproxima da descrição de táticas de sobrevivência de corpos dissidentes em tempo de repressão e do Antropoceno (TROI, 2019b). Impedidos de atingirem o status de humano conforme os padrões e normativas estabelecidos pela modernidade/colonialidade, restou às dissidências a criação de estratégias de sobrevivência, o que inclui giros epistemológicos e a produção de saberes dissidentes a partir do cuidado de si.

Tem sido um dos objetivos desses movimentos dissidentes a recuperação de histórias e narrativas sufocadas, escondidas e invisibilizadas pela hegemonia da história oficial contada pelos

“donos” do poder. Ano a ano, ao repetir o ritual de resistência e aparição pública na cidade, as Filhas da Chiquita renovam o sentido da resistência e enfrentamento da cultura de origem colonial e, ao mesmo tempo, estabelecem novos contratos e negociações entre as diferenças.

É evidente que a religiosidade é um elemento que provoca influência em tais performances que também criam outros significados com as encantarias caboclas, dando um caráter múltiplo, sincrético, sacro e ritualístico para muitas das artistas. Como apontado em diversos trabalhos, as territorialidades são determinantes para o sentido identitário de tais movimentos, ideia similar ao que vem sendo pensado nos feminismos latino-americanos a respeito do “corpo território” (CABNAL, 2010).

Assim como a grande maioria dos povos amazônicos, gente da floresta composta por ribeirinhos e centenas de comunidades indígenas, essas The Mônias, ecodrags, performers, artistas, parecem trazer em sua memória cultural o espírito da luta e da resistência, mas também o espírito da negociação daqueles que aprenderam ao longo dos séculos um essencialismo tático capaz de não apenas garantir-lhes a vida, mas deixar um legado, o sentido de “atualização” (BROOKS, 2006), levando a frente suas histórias de vidas dissidentes.

Nesse contexto político e econômico de extrema violência, a população LGBTQIA+, as mulheres cis, pessoas racializadas vêm sofrendo com a precarização, com a falta de reconhecimento. Eventos relacionados à crise climática, em áreas urbanas e principalmente rurais, têm atingido majoritariamente as mulheres. Os ativismos surgem e insurgem no meio desse cenário apocalíptico com uma promessa de reconhecimento, um sentido de vida e a criação de uma rede de cuidados que faz a diferença quando o Estado confirma a sua incapacidade de cuidar e proteger seus cidadãos.

Não é surpresa que esse caldeirão da diferença com população de origem tupinambá, negra, judia, japonesa (o Pará recebeu a segunda maior leva de japoneses do país) tenha produzido um enorme contingente de bens culturais na última década a exemplo da festa do Parintins, o carimbó de Dona Onete, a aparelhagem e o tecnobrega, Joelma, Gabi Amarantos, culinária amazônica etc. Mas leso engano pensar que a produção de cultura seja suficiente para garantir cidadania plena a alguns sujeitos. Isso comprova, especificamente no caso dos ativismos, que há limites entre os polos de atração queer x capital, nos quais muitas produções dos ativismos trafegam. A radicalidade corporal e anárquica de uma produção é inversamente proporcional ao seu atrelamento às fontes financiadoras e institucionais, ponto que merece análises mais aprofundadas.

Os fatos e expressões expostas nesse ensaio sobre o Pará e a Amazônia, colocam esse território no centro das contradições do Brasil e as dissidências como disparadoras de potências capazes de desvelar como as instituições que detonam o meio ambiente são as mesmas que ferem vidas e experiências dissidentes. A Terra já não suporta o projeto modernizante, vale para a produção desenfreada de bens e energia, vale para a produção das

subjetividades fascistas, hegemonias hereditárias, desrespeito a outros modos de vida não afinados às diversas normativas. São essas que produzem discriminação, miséria e morte desde a expansão quinhentista.

Referências

- BRITO, Arthur Erik Monteiro Costa de. GOMES, Dérick Lima. A Festa da Chiquita: espaço sagrado e profano na fé-sta do Círio de Nazaré – Belém-PA. **Revista de Geografia**, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, v. 33, n.1, 2016, p.208-227.
- BROOKS, Daphne A. **Bodies in dissent: spectacular performances of race and freedom, 1850-1910**. Princeton: Duke University Press, 2007.
- BRUM, Eliane. A Amazônia é o centro do mundo. **El País**, [on line], 10 ago. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/09/opinion/1565386635_311270.html>. Acesso em: 17 ago. 2019.
- CABNAL, Lorena. **Feminismos diversos: el feminismo comunitario**. Madrid: Acsur – Las Segovias, 2010.
- COLLING, Leandro. A emergência e algumas características da cena artista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. In: COLLING, Leandro (org.). **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2019, p.11 – 40.
- _____. A emergência dos artivismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. **Sala Preta**, v. 18, n. 1, p. 152-167, 30 jun. 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p152-167>>. Acesso em: 17 ago. 2019.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editor 34, 2010.
- _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FERNANDES, Estevão Rafael; GONTIJO, Fabiano de Souza. DIVERSIDADE SEXUAL E DE GÊNERO E NOVOS DESCENTRAMENTOS: UM MANIFESTO QUEER CABOCLO. **Amazônica – Revista de Antropologia**, [S.I.], v. 8, n. 1, p. 14-22, jul. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/4722/4331>>. Acesso em: 15 set. 2019
- FERNANDES, Phillippe Sendas de Paula. SEIXAS, Netília Silva dos Anjos. No Círio de Nazaré, as filhas da Chiquita também fazem a festa: resistência, conflitos e reinvenção de uma urbe amazônica. **Revista ECO-Pós**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v.21, n.3, 2018, p.247-264.
- FREITAS, A.C.; CARDOSO, I.S.; JOÃO, M.C.A; KRIEGLER, N.; PINHEIRO, M.A.A. 2018. Lendas, misticismos e credences populares sobre manguezais, cap. 5, p. 144-165. In: PINHEIRO, M.A.A; TALAMONI, A.C.B. (org). **Educação Ambiental sobre Manguezais**. São Vicente: UNESP, Instituto de Biociências, Campus do Litoral Paulista, 165 p.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. O estudo de trajetórias de vida nas Ciências Sociais: trabalhando com as diferentes escalas. **Campos – Revista de Antropologia**, UFPR, Curitiba, v. 12, v. 1, p. 9-29, 2011.
- HENRIQUE, Márcio Couto. Do ponto de vista do pesquisador: o processo de registro do Círio de Nazaré como patrimônio cultural brasileiro. **Amazônica – Revista de Antropologia**, Universidade Federal do Pará, v.3, n.2, 2011, p.324-346.
- KLEIN, Naomi. **A doutrina do choque: a ascensão do capitalismo de desastre**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)**. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- MIGNOLO, Walter. **Trajectories de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José Caldas, 2015.
- MORTIMER-SANDILANDS, Catriona. Paixões desnaturadas? Notas para um ecologia queer. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 19, jan-abr. 2011, p.175 – 195.
- MOURÃO, Rui. Performances ativistas: incorporação duma estética de dissensão ética de resistência. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Salvador, v. 4, n. 2, p.53-69, 2015. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cadernosaa/938>>. Acesso em: 25 ago. 2019.
- NASCIMENTO, Juliana Bentes. **Ekoaverá: um estudo sobre a territorialidade nos processos identitários das drags demônias**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

- NUNES, Kauan Amora. **Os trânsitos do armário**: um estudo cartográfico do teatro queer da cidade do Belém do Pará. 2013. Monografia (Licenciatura Plena em Dança) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Belém, 2013.
- OLAIA, Pedro. **TRANSMARGINALCABOCA**: Sophias, drags e outras dissidências nas Amazônias. 2019. Dissertação (Mestrado em Linguagens e Saberes na Amazônia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2019b.
- PRECIADO, Paul. Cartografia Queer: o Flâneur Perverso, a Lésbica Topofóbica e a Puta Multicartográfica ou Como Fazer uma Cartografia 'Zorra' com Annie Sprinkle. **E-revista Performatus**, Inhumas, [S.l.], ano 5, n.17, jan. 2017. Disponível em: <<https://performatus.net/traducoes/cartografias-queer/>>. Acesso em: 21 set. 2019.
- RAPOSO, Paulo. "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Salvador, v.4, n.2, p.3-12, 2015.
- SOUZA, Igor Costa Pereira. CRUZ, João Felipe Araújo. Política com farra: a Festa da Chiquita e a expressão política de LGBTs em Belém/PA desde o regime militar (1976-). **Ponto Urbe** [on line] – Revista do núcleo de antropologia urbana da USP, n.18, 31 jul. 2016. Disponível em: <www.journals.openedition.org/pontourbe/3007>. Acesso em: 21 ago. 2019.
- SOUZA, Deivide. **Artivismos das dissidências**: colaborações interseccionais baianas ao teatro negro. 2019. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.
- TROI, Marcelo de. Cidade, ferida aberta: uma etnografia urbana com o coletivo Selvática. In: COLLING, Leandro (org). **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2019a, p.109 – 134.
- Marcelo de. Alianças monstruosas e desejanter contra o sequestro da política pela esfera estatal. **Revista Periódicus**, n.2, v.1, mai-out 2019b, p. 05-28. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/28581>>. Acesso em: 21 mar. 2020.
- **Corpo dissidente e desaprendizagem**: do Teat(ro) Oficina aos A(r)tivismos Queer. 2018. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- VILAS BOAS, Alexandre Gomes. **A(r)tivismo**: arte + política + ativismo – sistemas híbridos de ação. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2015.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Desenvolvimento econômico e reenvolvimento cosmopolítico: da necessidade extensiva à suficiência intensiva. **Sopro**, n.51, p. 3-10, mai. 2011. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n51.html>>. Acesso em: 12 set. 2019

Entrevistas

- HAICK, Leandro. Performances: depoimento. Entrevistador: Marcelo de Troi. Belém, 2019, digital. Entrevista concedida ao projeto NuCuSPOD.
- IGLESIAS, Elói. As Filhas da Chiquita: depoimento. Entrevistador: Marcelo de Troi. Ilha do Mosqueiro, 2019, digital. Entrevista concedida ao projeto NuCuSPOD.
- LUZ, Gabriel Antunes. Sarita: depoimento. Entrevistador: Marcelo de Troi. Belém, 2019, digital. Entrevista concedida ao projeto NuCuSPOD.
- NASCIMENTO, Juliana Bentes. Lucy Skyssime: depoimento. Entrevistador: Marcelo de Troi. Bragança, 2019, digital. Entrevista concedida ao projeto NuCuSPOD.
- OLAIA, Pedro. Sophia: depoimento. Entrevistador: Marcelo de Troi. Bragança, 2019b, digital. Entrevista concedida ao projeto NuCuSPOD.

Filme

- AS FILHAS DA CHIQUITA**. Direção e roteiros: Priscilla Brasil. Belém: Graça Brasil, 2006. Disponível em: <www.vimeo.com/20730182>. Acesso em: 21 ago. 2019.



Leandro Colling>
Tiago Sant'Ana>>

O que acontece quando o *queer* entra no museu brasileiro?

What happens when the queer enters the Brazilian museum?

Resumo

O texto analisa a seção *Performatividades de gênero*, da exposição *Histórias da sexualidade*, que esteve em cartaz no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. O artigo conclui que a seção avança ao apresentar uma diversidade de performatividades de gênero, mas comete equívocos de ordem conceitual na forma como obras, conceitos e categorias foram utilizados/as e explicados/as na mostra.

Palavras-chave: Arte. Gênero. Sexualidade. Performatividade.

Abstract

Abstract: The text analyzes the Gender Performativities section of the exhibition *Histories of sexuality*, which was displayed at the São Paulo Art Museum Assis Chateaubriand. The article concludes that the section advances by presenting a diversity of gender performativities, but makes conceptual mistakes in the way works, concepts and categories were used and explained in the exhibition.

Keywords: Art. Gender. Sexuality. Performativity.

> Leandro Colling é professor permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, ambos da Universidade Federal da Bahia. Integrante da linha Artes, gêneros e sexualidades do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS). Contato: leandro.colling@gmail.com

>> Tiago Sant'Ana é artista e doutorando no Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia. Contato: tiagosantanaarte@gmail.com

O que acontece quando o *queer*, conceitos dos estudos *queer* ou categorias do campo dos estudos de gênero e sexualidade entram nos museus e se transformam em seções de uma grande exposição de arte? Este texto tem o objetivo de dar algumas respostas a essas perguntas, sem, obviamente, ter a pretensão de esgotar as possibilidades. Para isso, iremos analisar, de forma mais detida, a seção *Performatividades de gênero*, da exposição *Histórias da sexualidade*, realizada de 20 de outubro de 2017 a 14 de fevereiro de 2018, no MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, em São Paulo. A mostra teve a curadoria de Adriano Pedrosa, Camila Bechelany, Lília Schwarcz e Pablo León de la Barra.

Essa grande exposição contou com cerca de 300 obras, reunidas em nove núcleos temáticos e não cronológicos. São eles: *Corpos nus*, *Totemismos*, *Religiosidades*, *Performatividades de gênero*, *Jogos sexuais*, *Mercados sexuais*, *Linguagens e voyeurismos*, *Políticas do corpo* e *Ativismos*. Algumas obras de artistas centrais do acervo do MASP — como Edgard Degas, Maria Auxiliadora da Silva, Pablo Picasso, Paul Gauguin, Suzanne Valadon e Victor Meirelles — também foram utilizadas, “agora expostas em novos contextos, encontrando outras possibilidades de compreensão e leitura”, informa o texto de apresentação da exposição.

Ao lado delas, uma seleção de trabalhos de diferentes formatos, períodos e territórios compõem histórias verdadeiramente múltiplas, que desafiam hierarquias e fronteiras entre tipologias e categorias de objetos da história da arte mais convencional — da arte pré-colombiana à arte moderna, da chamada arte popular à arte contemporânea, da arte sacra à arte conceitual, incluindo arte africana, asiática, europeia e das Américas, em pinturas, desenhos, esculturas, fotografias, fotocópias, vídeos, documentos, publicações, entre outros. (HISTÓRIAS DA SEXUALIDADE, s/p)

Antes de enfrentar as questões que iniciam este texto, é importante contextualizar em que momento a exposição foi realizada no Brasil. Como é de conhecimento de todos/as, em setembro de 2017, um mês antes da exposição do MASP, ocorreu a censura à exposição *Queermuseu – cartografia das diferenças na arte brasileira*, que estava em cartaz no Santander Cultural, na cidade de Porto Alegre¹. O banco cedeu à pressão dos conservadores e fundamentalistas, que alegavam que a mostra fazia apologia à pedofilia, à zoofilia e profanava símbolos religiosos cristãos.

1 Mais informações, ler em <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/santander-cultural-cancela-exposicao-queermuseu-cartografias-da-diferenca-na-arte-brasileira-21807796.html> - Acesso em 10 out. 2019

Após a censura, instalou-se no país um imenso debate em torno do assunto, que aqui será impossível recuperar², mas a exposição voltou a cartaz, no Rio de Janeiro, no Parque Lage, em agosto de 2018. A segunda edição foi viabilizada pela mobilização de muitas pessoas que participaram de um financiamento coletivo que arrecadou cerca de 1 milhão de reais, algo inédito no país³. Também inédito foi o fato de a expressão *queer* ter sido utilizada como tema aglutinador de uma grande mostra no Brasil.

A exposição do MASP, obviamente, já vinha sendo preparada a muito tempo, mas ganhou ainda mais importância em função de todo o debate em torno da *Queermuseu* e não ficou imune às críticas e pressões dos conservadores fundamentalistas brasileiros. Tanto que, pela primeira vez na história de 70 anos do MASP, pessoas menores de 18 anos foram proibidas de ver a exposição mesmo estando acompanhadas pelos seus pais, mães ou responsáveis⁴. A censura à *Queermuseu*, além das resistências da classe artística e da militância, em especial a LGBTI+ e feminista, também potencializou uma maior perseguição a artistas, de diversas linguagens, que tiveram suas obras censuradas, canceladas ou impedidas de serem apresentadas. O site *Observatório de Censura à Arte* realiza um acompanhamento diário de todas as tentativas, bem-sucedidas ou não, de censura aos/às artistas brasileiros/as⁵. Esses problemas aumentaram significativamente após a posse de Jair Bolsonaro, em janeiro de 2019, que tenta impedir o financiamento público de obras que tratam de temas da diversidade sexual e de gênero⁶.

Além disso, a exposição *Histórias da sexualidade*, do MASP, ganhou ainda mais importância porque poucos dias depois de sua inauguração, entre 7 e 10 de novembro de 2017, a presença de Judith Butler em São Paulo gerou protestos contra e a favor da filósofa, que chegou a ser agredida no aeroporto de Congonhas. Na frente do Sesc Pompéia, onde se realizava um evento com a presença dela, manifestantes queimaram um boneco, em forma de bruxa, com a imagem da filósofa⁷. Curiosamente, a seção da exposição, que passaremos a analisar a seguir, usa como título

2 Tiago Sant'ana realizou uma análise sobre a exposição questionando em que medida ela poderia ser considerada queer e porque inclusive os críticos progressistas da mostra, após a censura, tiveram que defender a exposição. Texto disponível em <https://diplomatique.org.br/queermuseu-a-apropriacao-que-acabou-em-censura/> - Acesso em: 10 out. 2019

3 Informações retiradas de <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,queermuseu-no-rio-de-janeiro-expectativa-e-recorde-de-publico,70002459414> - Acesso em: 10 out. 2019

4 Mais informações em <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/com-exposicao-sobre-sexualidade-masp-veta-pela-primeira-vez-entrada-de-menores-de-18-anos.ghtml> - Acesso em: 10 out. 2019

5 <http://www.censuranaarte.nonada.com.br> - Acesso em: 10 out. 2019

6 Ver, por exemplo, <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/caixa-cultural-cancela-peca-sobre-gay-soropositivo.shtml> e <https://oglobo.globo.com/cultura/justica-manda-ancine-retomar-edital-de-tv-com-series-lgbts-24001998?fbclid=IwAR2poZvHQFlnF6zf8Q400A3Tv2R1dZ5c1pY3-m8mXQ3ifsBRcay6U-TzMM> - Acesso em: 10 out. 2019.

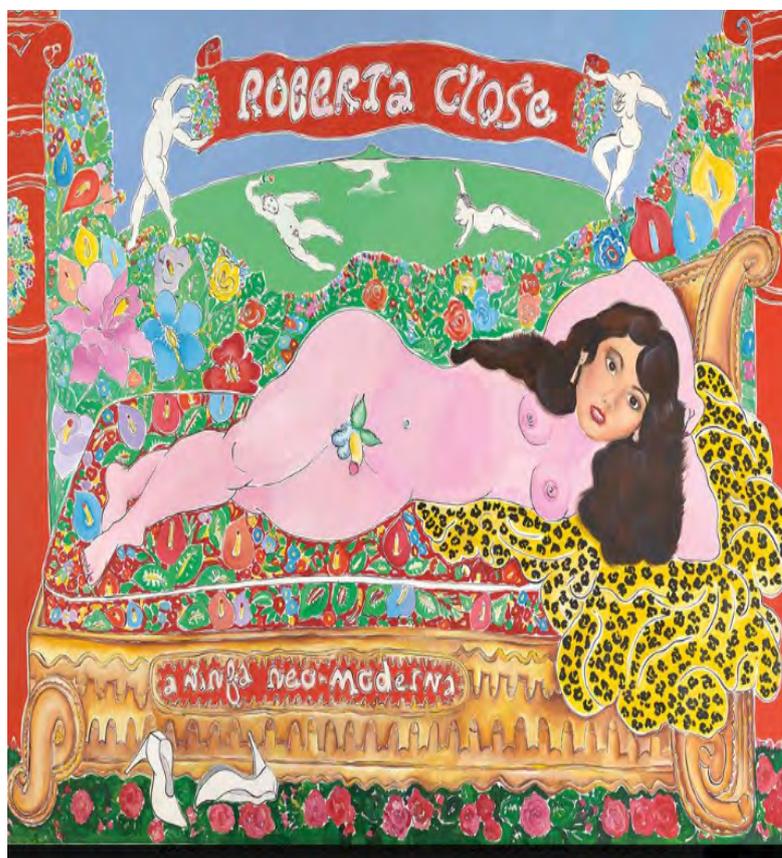
7 Ver: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/11/1933437-manifestantes-pro-e-contra-judith-butler-protestam-no-sesc-pompeia.shtml> Depois do ocorrido, a filósofa escreveu um texto sobre o ocorrido, que pode ser lido em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/11/1936103-judith-butler-escreve-sobre-o-fantasma-do-genero-e-o-ataque-sofrido-no-brasil.shtml> - Acesso em: 10 out. 2019

exatamente um dos principais conceitos da obra de Butler: performatividade de gênero. Iremos acionar conhecimentos dos estudos e ativismos *queer* para, em alguns casos, criticar como as obras e o conceito de Butler foram apresentadas e explicadas no catálogo da exposição e para, ao final, refletir sobre o que as obras expostas nos dizem sobre performatividade de gênero.

A seção *Performatividades de gênero* da exposição *Histórias da sexualidade* contava com as seguintes obras:

Em *Roberta Close* (1985), Adir Sodré faz referência a uma das primeiras mulheres transexuais famosas do Brasil. Sobre essa obra, o catálogo da mostra dizia, entre outras coisas, o seguinte: “A Vênus pop de Sodré, que ele nomeia de “Ninfa neomoderna” enfatizando o caráter mitológico de musa, do mesmo modo que Olympia, não usa disfarces; é uma personagem real com seu corpo hermafrodita e sua bissexualidade explícita”. (MASP, 2017, p. 152)

Figura 1: *Roberta Close* – Adir Sodré - 1985
Fonte: *Ibidem*, p.168



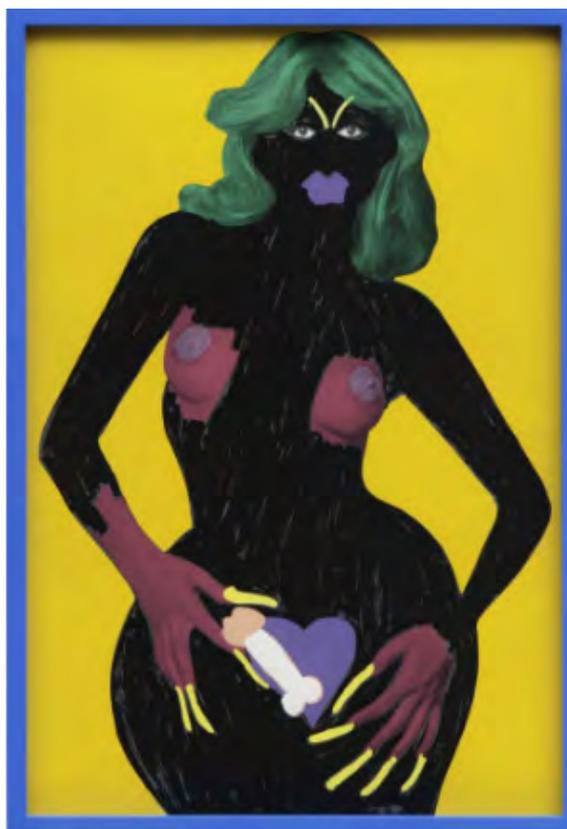
Se a referência à conhecida obra de Édouard Manet parece possível, o mesmo não nos parece razoável em relação a “bissexualidade explícita” vista na pintura. Além disso, o termo hermafrodita, nos últimos anos, tem sido muito criticado pelo emergente movimento intersexo existente em vários lugares do mundo, inclusive no Brasil⁸. Ao invés de reificar uma categoria patológica (o hermafrodita), pesquisadores/as e/ou ativistas defendem a categoria/identidade intersexo para nomear e identificar as pessoas que nascem com essa condição sexual. Por outro lado, se formos levar

8 Ver, por exemplo, <https://nacoesunidas.org/onu-e-ativistas-debatem-direitos-humanos-das-pessoas-intersexo/> - Acesso em: 29 out. 2019.

em conta a vida de Roberta Close, em uma entrevista⁹ ela revelou sua intersexualidade, mas não se têm notícia de que ela tenha se identificado, alguma vez, como bissexual.

Ao lado da obra Roberta Close, a exposição exibiu *Obama Lady # 5* (2012), do coletivo avaf. A obra dialoga com a de Adir Sodré. Se em uma imagem está explícito que se trata de Roberta Close, na outra isso não fica evidente – embora seja possível reconhecermos sua aparência por trás do aspecto pop dado pelo avaf¹⁰.

Figura 2: Obama Lady #5 – avaf (assume vivid astro focus) - 2012
Fonte: Ibidem, p.175



Nesse caso, novamente, temos a representação de uma pessoa trans sem roupas, presentes no mesmo núcleo da exposição. O texto da exposição diz o seguinte sobre essa obra:

(...) figura híbrida criada pelo coletivo avaf a partir de referências da cultura popular contemporânea e do arquétipo do transexual brasileiro. Ela representa a inspiração do erotismo, um modo de resistência à normatividade e a aposta da transformação em um futuro mais diverso e plural. (MASP, 2017, 152-153)

Em relação a esse texto, nos perguntamos? Esse seria o arquétipo “do” transexual brasileiro? Não seria da travesti brasileira? No Brasil e em outros países da América Latina, as identidades travestis e transexuais possuem histórias e características diferentes. Foram as primeiras que fundaram o movimento social travesti no país, em 1992, a partir de ativistas precarizadas que trabalhavam

9 Ver: <https://recordtv.r7.com/programa-do-gugu/fotos/apos-dez-anos-de-silencio-roberta-close-revela-que-nasceu-hermafrodita-fiz-um-exame-de-genes-13102018#!foto/1> - Acesso em: 16 out. 2019.

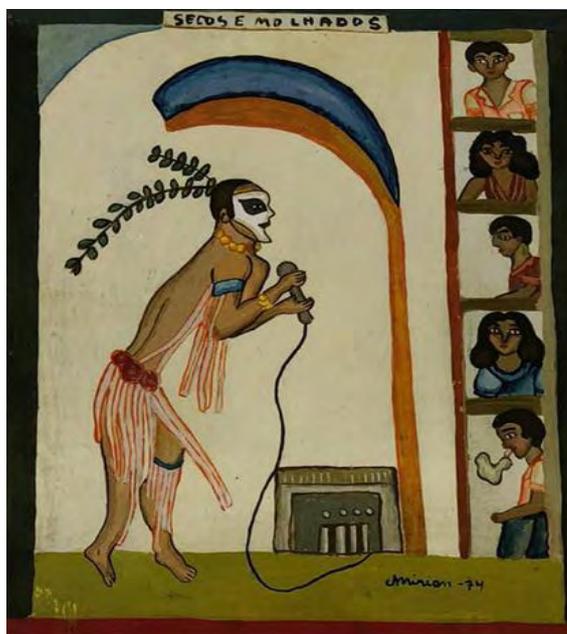
10 Para saber mais sobre o coletivo, leia <https://artebrasil.com.br/arte/a-vertiginosa-amorosa-festa/> - Acesso em: 29 out. 2019.

no mercado do sexo e se organizavam para combater o HIV-Aids¹¹. Já o movimento social transexual é mais recente, pois essa identidade começa a emergir no Brasil a partir dos anos 2000¹² e algumas pessoas transfeministas têm pensado essa identidade como mais vinculada com pessoas de classe média¹³. Independente disso, não existem características fixas que diferenciam travestis e transexuais na atualidade. Trata-se de processos de identificação distintos que independem das mudanças corporais e hormonais que cada pessoa resolve fazer em seu corpo (COLLING, 2018).

Além disso, caberia perguntar o que uma travesti brasileira diria vendo esse texto combinado com a imagem¹⁴. Evidencia um arquétipo ou colabora com um processo de exotificação e hipersexualização desses corpos negros com identidades de gênero dissidentes? Outro aspecto a destacar é que o texto do catálogo usou a expressão “do transexual” para se referir a uma imagem de alguém que performa uma identidade feminina.

A exposição também contou com duas obras de Mirian Inêz da Silva (1939-1996). Em uma delas, intitulada *Secos e Molhados* (1974), a artista compõe um retrato do cantor Ney Matogrosso com sua tradicional maquiagem em preto e branco à frente do famoso grupo musical do qual ele fazia parte. Ney traja roupas que escondem e ao mesmo tempo evidenciam parte do seu corpo. Na pintura, é possível notar o jogo de corpo do cantor – de voz aguda e gestualidade marcante. Ao exagerar gestos generificados socialmente como femininos, expõe os processos culturais de construção dos gêneros.

Figura 3: *Secos e Molhados* - Mirian Inêz da Silva - 1974
Fonte: MASP, 2017, p.169



11 Ver <https://antrabrazil.org/historia/> - Acesso 18 out. 2019.

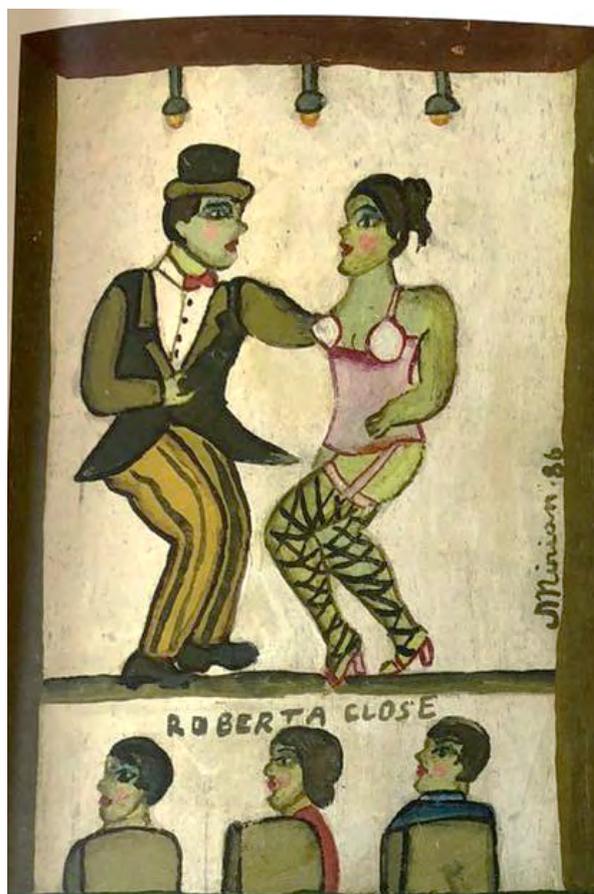
12 No caso dos homens trans, a presença é ainda mais recente. As primeiras organizações de homens trans começam a surgir em 2010 no Brasil (Ver ÁVILA e GROSSI, 2014)

13 Essa leitura, por exemplo, é a da ativista transfeminista Hailey Kaas Ler <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/10/09transfeminismoe-hailey-kaashtm?fbclid=IwAR1yV1aBwz4rGVa-utQAyd20NYGknSIRc1r9zPA0So7TwE2msAswcJyeQQ> – Acesso em: 18 out. 2019.

14 Estamos pensando aqui, por exemplo, a partir das reflexões de Yolanda Arceno, em <https://transfeminismo.com/a-hipersexualizacao-da-mulher-trans-entre-o-radfem-e-o-conservadorismo/> - Acesso em: 29 out. 2019.

Além de uma pintura que se referia ao grupo *Secos e molhados*, existia outro trabalho de Mirian Inêz da Silva que trazia um homem e uma mulher aparentemente dançando: o homem usa roupas sociais e chapéu tidos como masculinos e a mulher usa apenas uma lingerie e meia arrastão. Na parte inferior da pintura, vemos três pessoas sentadas em poltronas e, no meio, está escrito “Roberta Close”.

Figura 4: Roberta Close - Mirian Inêz da Silva - 1996
 Fonte: *Ibidem*, p.169



No trabalho de Lynda Benglis, a artista posa performaticamente para a câmera segurando um dildo na região da vagina, na tentativa de simular um pênis. O corpo cisgênero feminino – apresentado nu, com cabelos curtos e a pele bronzeada – dialoga com a plasticidade da prótese peniana. O trabalho, na verdade, é um anúncio publicado pela artista na conceituada publicação *ArtForum*, em 1974, depois de terem recusado o trabalho de Benglis no espaço editorial da publicação. De forma evidente, o que está em cena é o embaralhamento provocado pelo ato de uma mulher ter um pênis, mas também um questionamento sobre qual lugar o corpo feminino ocupa dentro dos espaços eróticos e também artísticos. Benglis desafia, portanto, a lógica de uma heterossexualidade reprodutiva.

Figura 5: Revista ArtForum - Lynda Beglins - 1974
Fonte: Ibidem, p.174



A artista Madalena Schwartz (1923-1993) participa com quatro retratos do grupo Dzi Croquettes, um coletivo de artistas brasileiros que, através da dança e do teatro, realizaram, em plena ditadura cívico-militar brasileira, uma série de questionamentos relacionados com as questões de gênero e sexualidade, mas também enfrentaram o próprio estatuto das linguagens artísticas¹⁵. Em uma das imagens, todas realizadas na década de 1970, uma pessoa do grupo é apresentada apenas com uma parte do seu rosto com uma forte maquiagem, enquanto a outra permanece sem nenhuma alteração – jogando com a dualidade dos artifícios que compõem as normas de gêneros.

Figura 6: Dzi Croquettes – Madalena Schwartz – cerca de 1974
Fonte: Ibidem, p.164



Experiência número 3, de Flávio de Carvalho (1899-1973), foi outra das obras exibidas na seção *Performatividades de gênero*. Na ação realizada em 1956, o artista – um dos percussores da performance no Brasil – veste-se com um *look* composto com uma blusa e uma saia, além de uma meia “arrastão”. Flávio de Carvalho, com seus cabelos grisalhos, saiu na rua vestido com a peça e gerou uma série de reações de aversão às roupas que vestia. Aqui o debate não perpassa somente sobre as questões de gênero e sexualidade, mas também ao fato de que Carvalho tenta compor uma roupa que se distancia dos trajes que representam o modelo de moda europeu. Para ele, o tecido de malha, a camisa bufante e a saia produziam mais conforto em relação a sensação de calor no Brasil, além de dar uma maior mobilidade ao corpo.

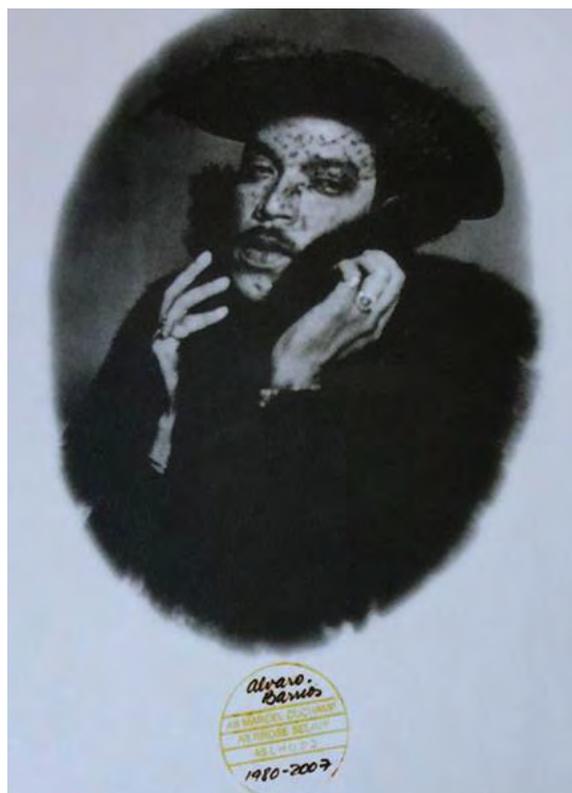
¹⁵ Para saber mais sobre o grupo, ver o documentário de Tatiana Issa e Raphael Alvarez disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OGrIMj-4UWc> – Acesso em: 17 out. 2019.

Figura 7:
Registro
fotográfico da
Experiência n.
3 – Flávio de
Carvalho - 1956
Fonte: Ibidem,
p.162



Em *Álvaro Barrios como Marcel Duchamp como Rose Sélavy como L.H.O.O.Q.*, Álvaro Barrios realiza uma espécie de paródia a dois trabalhos realizados por Marcel Duchamp – um dos artistas mais conhecidos no mundo graças à incorporação de objetos industrializados como poética artística através do conceito de *ready-made*. Em uma das obras que servem de referência para Barrios, Duchamp aparece “montado” de “Rose Sélavy”, um alterego feminino do artista, enquanto em “L.H.O.O.Q.” Duchamp toma para si um cartão postal com o rosto de Monalisa e Barrios intervém nesse objeto fazendo bigode e barba na obra do Leonardo da Vinci. O que Álvaro Barrios realiza nesse trabalho é um cruzamento dessas duas obras icônicas para a arte contemporânea, mas composta por um homem latino-americano – cujos contextos e pontos de partida tanto em termos de gênero quanto em termos de arte possuem diferenças culturais fundamentais.

Figura 8: Álvaro Barrios como Marcel Duchamp como Rose Sélavy como L.H.O.O.Q – Alvaro Barrios, 1980/2007
Fonte: Ibidem, p.170



El perchero (1975), de Carlos Leppe (1952-2015), é composto por fotografias. Em uma delas, ele exhibe imagens em que aparece com um vestido que deixa em destaque o seu peitoral peludo e, em outra, apresenta curativos nas regiões do peito e do sexo. Nesse trabalho, novamente, aparece a discussão sobre como a roupa e outros artifícios são importantes nas relações sobre gênero e sexualidade. O artista também fazia, com essa obra, uma denúncia sobre as violações aos direitos humanos durante os anos da ditadura no Chile.



Figura 9: *El perchero* - Carlos Leppe - 1975
Fonte: Ibidem, p.177

Já em *Tina América* (1976), de Regina Vater, a artista se fotografa 12 vezes com diferentes aparências, ao recorrer a diversos objetos, maquiagens e penteados. Aqui a artista performa distintas formas de estar no mundo, questionando a essencialidade e interdição do devir dos corpos, dando vazão à possibilidade de trânsito e ao questionamento sobre ser mulher.



Figura 10: *Tina América* - Regina Vater - 1976
Fonte: Ibidem, p.161

No mesmo sentido, *Sem título, série mulheres* (1975), Letícia Parente (1930-1991) constrói, por meio de desenhos e colagens, os rostos de mulheres que parecem ter sido arbitrariamente construídos. Esse processo de montagem de um rosto é ainda mais

acentuado com o fato de as partes da fase (olho, nariz e boca) serem grudados no papel através de grampos e pregos. Assim, ela questiona como os corpos e os gêneros são fabricados por meio de artifícios que os significam na cultura.

Figura 11: Sem título, da série Mulheres – Leticia Parente - 1975
Fonte: Ibidem, p.166



Nas obras de Giuseppe Campuzano, apresentadas na mostra, vemos três retratos com intervenções de manchetes de jornais e revistas que trazem narrativas sobre pessoas LGBTQs. Em uma das fotos, uma pessoa trans carrega nas mãos uma carteira onde se vê um retrato de um santo. As intervenções coladas sobre a imagem trazem manchetes que relacionam gays e travestis com escândalos e delírios.

Figura 12: Sem título (Súplica) – Giuseppe Campuzano – 2012
Fonte: Ibidem, p.167



As fotos da Graciela Iturbide, capturadas na região de Juchitán, no México, na década de 1980, retratam Magnolia – uma pessoa *muxe*, cuja subjetividade é construída por meio de uma expressão de gênero que borra os limites entre feminino e masculino, mas que, concomitantemente, tem uma relação muito próxima com as questões étnico-raciais ancestrais que remontam o período pré-colombiano. Especificamente na sociedade de Juchitán, as mulheres têm um papel fundamental dentro da configuração social¹⁶, enquanto as pessoas *muxes* geralmente desempenhavam trabalhos domésticos e outras tarefas manuais, mas hoje algumas ocupam as mais diversas profissões (ZAVALA, 2015).

Figura 13: Magnolia com espelho, Juchitán – Graciela Iturbide - 1986
Fonte: MASP, 2017, p.171



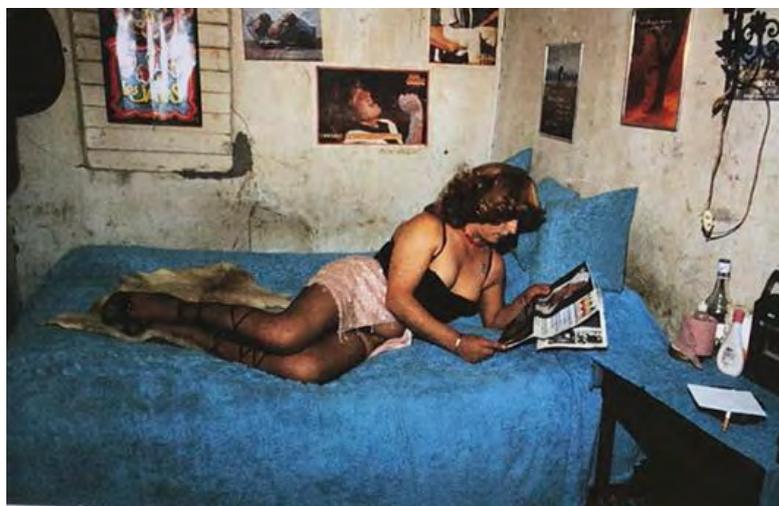
Diversos estudos (VERGUEIRO, 2015, ZAVALA, 2015) defendem que as identidades *muxes* são impossíveis de serem pensadas dentro de uma lógica ocidental sobre as transgeneridades, já que elas estão localizadas em uma cultura específica, a zapoteca, e esgarçam os limites que perpassam os conceitos de gênero, sexualidade, raça, etnia e trabalho. Zavala (2015) demonstra, inclusive, que, atualmente, existe uma variedade de identidades *muxes* no México, também influenciadas pelas referências culturais de outros lugares. Também evidencia que nem todas as pessoas *muxes* performam uma identidade feminina ou se identificam como homossexuais, mas também como bissexuais. No entanto, ao se referir a essas obras, o catálogo da exposição é categórico: “ali, a homossexualidade e o terceiro gênero são amplamente aceitos” (MASP, 2017, p.154).

¹⁶ A própria Graciela Iturbide é cuidadosa e não caracteriza aquela sociedade como matriarcado. “É algo que nós ocidentais chamamos matriarcado, mas teríamos que averiguar, realmente, o que é. Ali a mulher é a que leva a economia no mercado. Sua presença, tanto na vida política, como na vida cotidiana, é muito forte. Seu papel é fundamental”. (GARCIA, 1993, s/p)

Além disso, vale ressaltar que, ainda que as pessoas *muxes* gozem de algum prestígio e respeito em sociedade, também não estão imunes aos preconceitos, como destacam Zavala (2015) e Felina, essa última uma líder da comunidade *muxe* do México. “Outra coisa são os pais, pelo machismo no México, alguns tentaram matar seus filhos quando soube que era muxhe.”¹⁷

Ainda nas fotografias, foram exibidas seis realizadas por Paz Errázuriz sobre pessoas trans em prostíbulos do Chile. As fotos, da década de 1970, retratam essas pessoas em seus ambientes de trabalho, observando esses espaços também como locais de socialização. Por exemplo, em uma foto, três pessoas são premiadas com faixas e coroas de misses e, em outra, vemos duas pessoas se maquiando e se alimentando. As fotos também tratam sobre a precariedade do ambiente insalubre de trabalho dessas profissionais do mercado do sexo.

Figura 14:
Fotografia da
série A maçã
de Adão – Paz
Errázuriz - 1983
Fonte: MASP,
2017, p.171



Por fim, temos a pintura *Autorretrato (Perto de Gólgota)* (1896), de Paul Gauguin (1848-1903). Voltemos ao texto do catálogo para ver o que ele diz sobre essa obra e sobre a vida do artista. Um dos trechos trata sobre o contexto em que a obra foi produzida:

O artista se encontrava, portanto, profundamente deprimido - e inclusive, tentaria suicídio no final de 1896. Gólgota é o local onde Jesus foi crucificado, e a referência ao calvário e a penitência do artista pedófilo, colonialista, alcoólatra, sífilítico e fabuloso indica uma narrativa na qual a salvação possivelmente só seria encontrada na fantasia da fusão do humano com o divino, da natureza com a cultura, e do masculino com o feminino. (MASP, 2017, p. 155)

Queremos sublinhar aqui o fato de a exposição apresentar o artista como um pedófilo. Sobre isso, temos duas considerações. Em pleno momento em que o Brasil discutia se a exposição *Queermuseu* faria ou não apologia à pedofilia, o MASP apresentou um dos artistas de *Histórias da sexualidade* explicitamente como pedófilo e não temos notícia de qualquer reação dos conservadores/fundamentalistas a esse texto. Em segundo lugar, nos parece

muito problemático e arriscado, para não dizer anacrônico, utilizar a categoria pedófilo, sem qualquer problematização ou contextualização, para alguém que viveu no período de Gauguin.

Figura 15: **Autorretrato (Perto de Gólgota) – Paul Gauguin - 1896**
 Fonte: MASP, 2017, p.160



No campo dos estudos da sexualidade, é quase um lugar comum recorrer aos estudos de Michel Foucault (1988, 2001) que evidenciaram como as modernas identidades e patologias (incluídas aí a pedofilia) são invenções que começam a ser criadas no século 18 e se consolidam no século 19. A palavra pedofilia inicialmente designava aquele adulto que ama pessoas mais novas e foi utilizado pela primeira vez na literatura científica no século XIX pelo médico alemão Richard Von Krafft-Ebing, no livro *Psychopathia Sexualis*, publicado originalmente em 1886, ou seja, apenas 17 anos antes da morte de Gauguin. Ainda assim, por ter tido outras esposas maiores de idade¹⁸, dificilmente o artista seria qualificado como pedófilo pelo pesquisador porque

Krafft-Ebing afirmava que os atos de pedofilia poderiam ser cometidos por pessoas que não tiveram vida sexual “normal” ou que mesmo um indivíduo considerado “normal” poderia ter forte tendência pedofílica, mas nunca ter ofendido ou

18 A primeira esposa de Gauguin foi a dinamarquesa Mette Sophie Gad, com quem teve cinco filhos. Ela tinha 23 anos quando se casou com ele.

abusado de nenhuma criança. Portanto, de acordo com o autor, no sentido estrito do termo, para ser totalmente classificado como “pedófilo” o indivíduo não deveria ter nenhuma atração sexual por adultos, e deveria ser, por definição, um sujeito exclusivamente estimulado a ter relações sexuais com crianças. (RODRIGUES, 2014, p. 29)

O biógrafo de Gauguin, David Sweetman (1988), informa que o artista teve uma esposa de 14 anos e também é rápido em qualifica-lo, sem qualquer contextualização, como “pedófilo sifilítico”. Também diz que Gauguin foi criado por sua mãe meio espanhola, que era maltratada por seu próprio pai e ignorada com frequência por sua famosa mãe, a socialista e uma das primeiras feministas da França, Flora Tristán.

É possível que isso explique os ambíguos sentimentos de Gauguin para com as mulheres fortes, sentimentos de atração e de repulsão que ele nunca foi capaz de resolver. Quem sabe pode dar conta também da razão por que em boa parte de *Avant et après* se mostra uma autêntica obsessão pelo sexo (SWEETMAN, 1988, p. 14). (tradução nossa)

Ainda segundo o texto do catálogo, Irina Stotland identificou elementos de “androgínia” em 18 dos 19 autorretratos do artista e os dividiu em dois tipos: autorretratos por encarnação e por inserção. Nos primeiros, o artista recebeu traços ou características femininas e nos segundos esses elementos se encontram nas imagens secundárias, como seria a peça exibida, que faz parte do acervo do MASP.

O texto do catálogo ainda cita Gilbert Rose, que teria feito uma leitura psicanalítica das obras de Gauguin e concluído que a “fantasia andrógina” do artista teria relação com o fato do artista ter perdido o pai na infância (temos aqui o eterno Édipo, de novo, por óbvio!) e que “tal fantasia revelaria características de bissexualidade e assexualidade, bem como tendência de evitar práticas de homossexualidade” (MASP, 2017, p. 155)

Novamente temos aqui um grande risco de anacronismo no uso dessas categorias para pensar a vida e também a obra de Gauguin. Como sabemos, homossexualidade é uma categoria inventada no final do século 18 (FOUCAULT, 1988), mas bissexualidade e assexualidade são categorias muito mais recentes. Do século XVII ao século XX, o termo bissexualidade foi usado para se referir a corpos que possuíam uma genitália que não era entendida nem como feminina, nem como masculina, o que hoje caracterizaríamos como intersexuais. Somente no início do século XX, alguns cientistas começaram a usar o termo bissexual para se referir a pessoas que sentiam atração por homens e mulheres (JAEGER, 2018). Já a palavra assexual começa a surgir no final dos anos 1940 e passa a ser reivindicada como categoria identitária por militantes apenas no final dos anos 2000. (BRIGEIRO, 2013)

Performatividade de gênero e a exposição

E a performatividade de gênero? Como esse conceito foi utilizado e o que as obras expostas nos dizem a respeito? Começemos



por entender o que a exposição entendeu por performatividade de gênero. Depois de enfatizar que vários marcadores sociais das diferenças se interseccionam em nossas identidades, o texto do catálogo usa explicitamente conceitos de Judith Butler e dos estudos queer (heteronormatividade, inteligibilidade e, claro, performatividade de gênero) e diz o seguinte:

A heteronormatividade compulsória, condição imposta socialmente como padrão convencional, é apenas um dos exemplos das muitas regulações coletivamente constituídas e que se desenvolvem a partir de rígidas oposições binárias - como os conceitos de masculino e feminino, por exemplo - criadas em nossas sociedades. Essas dicotomias encontram-se de tal maneira naturalizadas que tendem a ocultar singularidades, abolir ambiguidades, e, em contraposição, estabelecem normas de inteligibilidade que põem fim a um universo muito mais complexo de papéis de gênero. Por outro lado, a repetição cotidiana de atos, signos, hábitos e gestos culturais reforça a construção dos corpos com base na reprodução e na produção do gênero. O pressuposto em que nos baseamos é de que gênero é um ato intencional, historicamente produzido e capaz de gerar, reforçar e ampliar sentidos, saberes e representações visuais. Nisso reside, aliás, a “performatividade de gênero”, expressão consagrada da teórica Judith Butler, que enfatiza o fato de constantemente inventarmos nossos corpos em vez de reproduzir o gênero a partir do sexo que nos é dado ao nascer - aquele do corpo biológico.

Neste núcleo da exposição, encontram-se algumas personalidades que, de diferentes maneiras, questionaram a normatividade sexual binária, mediante a construção de sua *persona*, ou a partir de um comportamento distante das normas de identidade e de orientação sexual preestabelecidas. (MASP, 2017, p. 152) (grifos no original)

Qualquer pessoa que faz uma leitura mais atenta da obra de Butler irá perceber que, para ela, o gênero não é um ato intencional. Pelo contrário, ela enfatiza muito mais, em toda a sua obra, que temos muito pouca agência sobre os nossos gêneros, exatamente pelo fato de que, como também consta no texto do catálogo, o gênero ser fruto de uma repetição de atos que não foram inventados por aquele/a que assume um gênero. O pensamento de Butler destaca o caráter compulsório do gênero ao invés da nossa intencionalidade em criar um gênero. Inclusive, a autora, logo após o livro *Problemas de gênero* (BUTLER, 2003), no qual anunciou as primeiras reflexões sobre a teoria da performatividade de gênero, foi muito criticada por ter desconsiderado a agência dos sujeitos na construção de nossas identidades de gênero. Algumas pessoas, em outra direção, a criticaram porque entenderam que Butler, por ter usado performances de *drags* em sua reflexão inicial, estaria propondo que construímos nosso gênero do mesmo modo como uma *drag queen* se monta, cada dia de um modo distinto. Nas palavras dela:

(...) a performatividade deve ser compreendida não como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como uma prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos

que ele nomeia. O que, eu espero, se tornará claro no que vem a seguir é que as normas regulatórias do 'sexo' trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual (BUTLER, 2008, p. 154).

Em função das críticas¹⁹ recebidas, Butler elucidou, ampliou sua teoria e enfatizou, posteriormente, que o fato de repetirmos atos não quer dizer que todos/as façamos as repetições do mesmo modo, como já nos havia ensinado Jacques Derrida, autor que, junto com John Austin, sempre foram centrais em sua teoria da performatividade de gênero.

De forma resumida, podemos afirmar que Butler sempre destacou, e continua a destacar, que mesmo as pessoas que possuem gêneros ininteligíveis (ou não passíveis de leitura mediante as normas e que se transformam em corpos abjetos, vidas que não são passíveis de luto) são constituídas pelas normas. No máximo, podemos rasurar, deslocar, estranhar (*queerizar*) as normas, mas nunca podemos subvertê-las por completo ou imaginarmos que nosso gênero, em suma, seja produto de um ato intencional.

Não há sujeito que seja "livre" para evitar essas normas ou de examiná-las à distância. Ao contrário, essas normas constituem o sujeito de maneira retroativa, mediante a sua repetição; o sujeito é precisamente o efeito dessa repetição. O que poderíamos chamar de "capacidade de atuação", "liberdade" ou "possibilidade" é sempre uma prerrogativa política produzida pelas brechas que se abrem nessas normas reguladoras, no processo de interpelação dessas normas e em sua auto-repetição. (...) A performatividade de gênero sexual não consiste em eleger de qual gênero seremos hoje. (BUTLER, 2002, p. 64)

Por isso, talvez fosse mais correto nomear a seção da exposição de *Performatividades de gênero dissidentes*, porque, seguindo Butler, todos/as executamos performatividades de gênero, sejamos LGBTs ou não. No entanto, o problema não acabaria aí porque várias obras das outras seções também apresentavam identidades de gênero dissidentes. Como, por exemplo, a obra da artista baiana Virgínia de Medeiros, intitulada *Sérgio e Simone*. Nesse trabalho, Medeiros acompanha os trânsitos de subjetividades, gêneros e pertencimentos de uma mesma pessoa, antes uma travesti do Candomblé e depois um homem cisgênero pastor evangélico. A artista, nesse caso, serve como uma espécie de observadora participante para entender as dinâmicas do trânsito como uma possibilidade de existência. Na história, *Sérgio e Simone* revelam as suas relações íntimas com suas religiosidades. Primeiro, uma Simone que cuida de uma fonte dedicada à Oxum no centro histórico de Salvador e depois um Sérgio que é líder de uma igreja neopetencostal em que as pessoas devotas também possuem, como no Candomblé, a experiência do transe. O trabalho de Virgínia traz

19 Sobre essas e outras críticas que Butler recebeu, ler Cyfer (2015), Fraser (2017) e algumas respostas em Butler (2016)

uma série de nuances e poderia ser interessante se estivesse na seção *Performatividades de gênero* já que tem uma íntima relação com os processos de (des)materializações dos corpos, gêneros e sexualidades. A obra foi apresentada na seção *Religiosidades*.

Voltando às reflexões de Butler, em função de ter inicialmente citado as *drags* em sua teoria, ela sempre explicou que as usou como paródias de gênero e sobre como outras construções podem ser feitas fugindo, em maior ou menor grau, das normas de gênero. Por isso, Butler realizou uma rígida distinção entre performance de gênero (na qual existiria um ator, uma intencionalidade e um ato limitado) e performatividade de gênero (sem ator, marcada pela repetição não intencional, mais inconsciente), que já problematizamos em outros lugares (COLLING, 2019; COLLING, ARRUDA e NONATO, 2019). “É um erro reduzir a performatividade à performance” (BUTLER, 2002, p. 69).

E nós perguntamos: será? E em que medida? Pensamos que essa exposição, assim como grande parte de toda a arte feminista produzida por mulheres e pessoas LGBTI+, nos ajudam a também problematizar Butler em sua distinção entre performance e performatividade de gênero. As obras expostas, em maior ou menor grau, utilizam a performatividade de gênero do artista ou de outra pessoa, dissidente ou não, como matriz central das suas produções, algumas delas oriundas de performances inclusive, como é o caso de *Experiência número 3*, de Flávio de Carvalho. Em várias obras dessa exposição fica borrada a fronteira entre performance e performatividade de gênero do próprio artista ou de quem ele/ela retrata. Nesse sentido, essa é mais uma exposição que nos ajuda a problematizar a distinção de Butler e, além disso, nos instiga a pensar mais sobre as relações entre performances, artísticas ou não, e performatividades de gênero.

Outro aspecto interessante é o de que a seção da exposição trabalhou com uma perspectiva variada de performatividades de gênero, que incluiu mulheres transexuais, travestis, mulheres e homens que hoje identificaríamos como cisgêneras/os, identidades *muxes* e uma variedade de corpos e condições. Ou seja, a exposição não cometeu o equívoco, muito corriqueiro, de tratar sobre performatividades de gênero apenas através de quem tem uma performatividade dissidente. Por outro lado, isso nos permite também questionar: nas demais seções da exposição também não estávamos vendo performatividades de gênero? A resposta, obviamente, é positiva e, por isso, apresenta mais uma problemática.

Retomemos, então, as perguntas iniciais de nosso texto. O que acontece quando o *queer*, conceitos dos estudos *queer* ou categorias do campo dos estudos de gênero e sexualidade entram nos museus? Pelo que vimos aqui, acontecem as seguintes coisas: reação de fundamentalistas, críticas de que as obras fazem apologia à pedofilia e à zoofilia e que profanam símbolos religiosos cristãos, censura, união temporária de pessoas progressistas para fazer frente a essa onda conservadora que ataca o campo das artes e a sociedade em geral, riscos de reificação de alguns estereótipos, riscos de anacronismo e/ou uso indevido ou forçado de categorias do campo da sexualidade e do gênero, equívocos conceituais e também tensionamentos ou ensinamentos às teorias de gênero.



Além disso, nos parece interessante assinalar outro aspecto. Apesar da exposição ter recebido o título de *Histórias da sexualidade*, ela tratou, na seção aqui analisada e em outras, também sobre gênero, e em uma perspectiva da diversidade/dissidência de gênero. Ou seja, aquela clássica divisão entre estudos da sexualidade e estudos de gênero, que foi implodida na academia e no movimento social LGBT nos últimos anos no Brasil (COLLING, 2017), em boa medida produzida pela emergência dos estudos *queer* e transfeministas, também se refletiu na mostra realizada pelo MASP.

Referências

- ÁVILA, Simone e GROSSI, Mirim Pillar. "Nós queremos somar" - a emergência de transhomens no movimento trans brasileiro. **VII Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura**, 7 a 9 de maio de 2014, Universidade Federal de Rio Grande. Disponível em https://www.academia.edu/7803170/_Nós_queremos_somar_-_A_emergência_de_transhomens_no_movimento_trans_brasileiro - Acesso 18 out. 2019
- BRIGEIRO, Mauro. A emergência da assexualidade: notas sobre política sexual, ethos científico e o desinteresse pelo sexo. **Sex., Salud Soc.**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 253-283, Agosto de 2013. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-64872013000200012&lng=en&nrm=iso. Acesso 18 out. 2019.
- BUTLER, Judith. Criticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras**. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icaria editorial, 2002, p. 55-80.
- **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- **Cuerpos que importan**. Sobre los limites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Meramente cultural. **Idéias**, Campinas, São Paulo, volume 7, número 2, jul/dez 2016, p. 227-248
- COLLING, Leandro. Impactos e tretas dos estudos queer. In: FERRARI, Anderson; CASTRO, Roney Polato de. (Org.). **Diversidades sexuais e de gêneros: desafios e potencialidades de um campo de pesquisa e conhecimento**. Campinas: Pontes Editores, 2017, p. 33-50.
- **Gênero e sexualidade na atualidade**. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2018, 69 p. Disponível em <http://educapes.capes.gov.br/handle/capes/430946> - Acesso 28 out. 2019
- A emergência e algumas características da cena artista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. In: COLLING, Leandro (Org.). **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 11-40.
- COLLING, Leandro; ARRUDA, Murilo Souza; NONATO, Murillo Nascimento. Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 57, e195702, 2019. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332019000300501&lng=pt&nrm=iso - Acesso 02 dez. 2019
- CYFER, Ingrid. Afinal, o que é uma mulher? Simone de Beauvoir e "a questão do sujeito" na teoria crítica feminista. **Lua Nova**, São Paulo, número 94, 2015, p. 41-77
- FRASER, Nancy. Heterossexismo, falso reconhecimento e capitalismo: uma resposta a Judith Butler. **Idéias**, Campinas, São Paulo, volume 8, número 1, jan/jun 2017, p. 277- 294.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade** - a vontade de saber. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.
- **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GARCIA, Manuel. Entrevista realizada por Manuel Garcia a Graciela Iturbide. In: *Graciela Iturbide*. Valência: Fundación Arte y Tecnología, 1993.
- JAEGER, Melissa Bittencourt. **Experiências de minas bissexuais: políticas identitárias e processos de marginalização**. 2018. Dissertação (Mestrado em Psicologia) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.
- MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **Histórias da sexualidade**. PEDROSA, Adriano et. al. [org.]. São Paulo, MASP, 2017.

Disponível em <https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-sexualidade> - Acesso 17 out. 2019

- RODRIGUES, Herbert. **A pedofilia e suas narrativas**: uma genealogia do processo de criminalização da pedofilia no Brasil. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- SWEETMAN, David. **Paul Gauguin**: biografia de un salvaje. Madrid: Grupo Planeta, 1988
- VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. 2015. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- ZAVALA, Rogelio Ernesto Marcial. **Identidades muxes en Juchitán, Oaxaca**: prácticas sexo/genéricas y consumos culturales. 2015. Tesis (Maestría) - Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 2015.



Ruy César Campos > **Uma política do toque para espaços infraestruturais:
Praia do Futuro**

A politics of touch for infrastructural spaces: Praia do Futuro

Resumo

Desenvolve-se, no presente artigo, uma abordagem sobre a Praia do Futuro, em Fortaleza, situando-a enquanto espaço infraestrutural, discutindo elementos de uma atividade desenvolvida em outubro de 2016 que consistiu em conduzir um grupo de pessoas por entre pontos terminais e estações de cabo submarino a partir do projeto de arte relacional Percursos Urbanos. Pretende-se pensar brevemente na potência do toque como um agenciador de afetos infraestruturais, articulando o engajamento tátil com espaços infraestruturais como uma forma de cidadania cultural.

Palavras-chave: Espaço. Corpo. Infraestrutura. Cabos submarinos. Arte.

Abstract

This article develops an approach on Praia do Futuro, Fortaleza (Brasil), situating it as an infrastructural space by discussing elements of a cultural activity developed in October 2016 and that consisted in conducting a group of people around landing points and submarine cable stations as part of the relational art project Percursos Urbanos. It is pretended to briefly think on the potential of touch as an agent of infrastructural affects, articulating a tactile engagement with infrastructural spaces as form of cultural citizenship.

Keywords: Space. Body. Infrastructure. Submarine cables. Art.

Introdução

É comum as metáforas empregadas para definir nossa relação com a Internet nos invocarem um imaginário espacial que pode parecer difícil de tocar, tais como as metáforas da nuvem ou do ciberespaço. A palpabilidade da nossa experiência conectada parece proporcional à uma certa invisibilidade dos tubos, cabos e edifícios altamente seguros, discretos e repletos de servidores que armazenam e disponibilizam nossas informações para circulação *online*. Dedicamos um agir constante ao nosso dedo rolando linhas do tempo em aplicativos que monetizam nossos dados, mas pouco pensamos nas infraestruturas que possibilitam esses dados circularem. Aqui se discutirá uma experiência que invoca o pensamento pelo engajamento tátil com *espaços infraestruturais*, situado em um aspecto de um evento ocorrido em 2016, quando conduzi um grupo de pessoas por entre o entorno de pontos terminais e estações de cabos submarinos na Praia do Futuro, em Fortaleza, principal porta de entrada e saída dos dados digitais que cruzam o Atlântico Sul (MAKRIS ET. AL, 2014, p. 10). A atividade ocorreu através do programa de arte relacional Percursos Urbanos, que era então coordenado pelo artista visual e sociólogo Júlio Lira com o apoio do Centro Cultural Banco do Nordeste – CCBNB.

O Percuro e outras ações que mediei na Praia do Futuro se constituem como as únicas experiências públicas que propõem algum tipo de contato com o tema das *infraestruturas midiáticas* presentes no local e se colocam como um esforço de ensejar outros *afetos infraestruturais* que não os mais comuns, como o desinteresse e a apatia. Parks (2014, n.p.) acredita que, por certas questões não terem sido postas, pode haver um amplo espectro de *afetos infraestruturais* não ditos e desconhecidos. O ensejo de outros afetos pode constituir um imaginário que retira as infraestruturas do comportamento normalizado que as transforma em invisíveis, por um lado, e por outro, explora o potencial de se romper com essa normalização. Afetar, na linha de pensamento referenciada por Parks, seria estabelecer relações de força moduladas em ritmos e modalidades crescentes e decrescentes de encontro, sensação e sensibilidade (PARKS, 2014, n.p.).

No decorrer do artigo, a Praia do Futuro será situada como um *espaço infraestrutural*, discutindo-a a partir de uma experiência situada em diálogo com abordagens conceituais sobre espaço e afeto infraestrutural, corpo e conhecimento.



A operatividade do futuro em um território de ar muito agressivo

To state the obvious: the interesting thing about future or futurisms is not really about the future but the operative sense of this temporal tense. The now and here of the work of futurisms is inscribed in words, images and sounds; it is painted as landscapes and visible in such traces that constantly expand the particular living and breathing space of the present. Future is involved in forming what the now is, and even more so, what times are our contemporaries (PARIKKA, 2018, n. p.)

Foi a partir de uma fotografia aérea, estampada na primeira página do jornal Correio do Ceará em março de 1949, que uma praia, ainda sem nome, foi declarada como a praia do futuro. Sua área carecia então de qualquer infraestrutura e era bem conhecida e amada, conforme a reportagem, apenas pelos pilotos civis do Aéreo Clube.

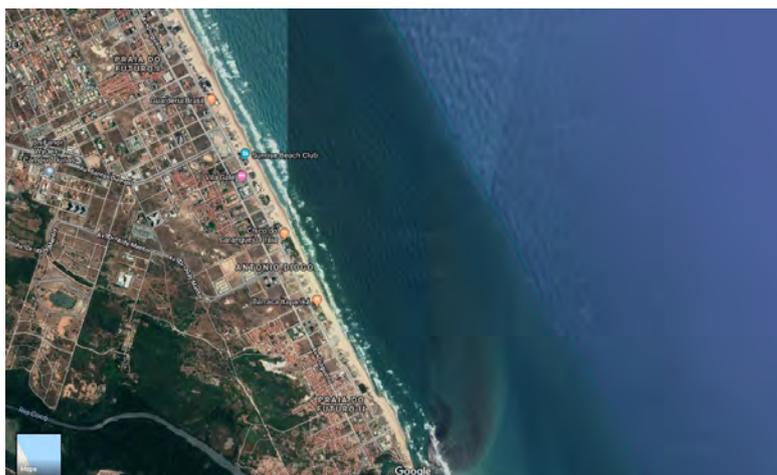


Figura SEQ Figura* ARABIC 1 - Correio do Ceará (edição nº 11.181), de 4 de março de 1949. Fonte: Blog do Instituto Moreira Salles

Esses pilotos viam a cidade de Fortaleza a partir de uma subjetividade bastante singular, se pensarmos com Dubois (1998, p. 262) que a vista aérea definiu um novo tipo de relação subjetiva marcada por um ponto de vista de independência, instabilidade e mobilidade, exigindo um olhar que demanda uma codificação singularmente constante do mundo.

A vista aérea do fotojornalista Luciano Carneiro sobre aquela praia teria inspirado o editorialista Murilo Mota, a partir de depoimento transcrito por Araripe (1995, p. 79), à imaginá-la na capa do jornal codificando um sentido operativo em relação ao desenvolvimento sonhado da cidade, proclamando a praia, então sem nome, como a praia do futuro: “Mas o que eu queria dizer é que aquela era a praia do nosso futuro urbano, e não dar um nome definitivo a ela, sem sentido, aliás, para ser um nome próprio, para ter caráter toponímico. Mas o nome pegou e ficou” (ARARIPE, 1995, p. 79). O último ano da década de 2010 é um futuro e tanto para a manchete de 1949, mas certamente seria impossível imaginar quão além e aquém do imaginário de futuro de então a Praia do Futuro estaria se se deparasse com nosso momento presente.

Figura SEQ Figura*
ARABIC 2 - Praia do
Futuro representada no
Google Maps. Fonte:
Google Maps



O vento chega à costa da capital cearense pelo seu litoral leste com uma altíssima concentração de íons cloro na névoa salina, em nível consideravelmente superior, conforme Campos (2016, p. 51), aos apresentados em dados obtidos e comparados com outros pontos do litoral da cidade, assim como quando comparado com outras cidades do Brasil e do mundo, o que a pesquisadora de engenharia civil categoriza em escala como um ar de “agressividade muito forte”¹, por desencadear o processo de corrosão de estruturas de concreto, fundamentais ao desenvolvimento imobiliário imbricado no imaginário de modernidade. O loteamento da região, iniciado na década de 1950, não acarretou sua ocupação esperada² e a Praia do Futuro desempenhou, durante décadas, o papel principalmente de praia de final de semana para a elite local, com diversos lotes habitacionais permanecendo esvaziados ou sendo ocupados e habitados como favelas³.

Atualmente, Praia do Futuro I e II são bairros da cidade que apresentam baixos índices de desenvolvimento humano e altos índices de violência⁴. Essa agressividade muito forte do ar, assim como as características que envolvem violência e pobreza, ensejam uma imagem um tanto inóspita do futuro presente, uma imagem que poderia ser determinante para que de fato a narrativa que se impõe pelo nome a esse lugar fosse um fiasco. Alguns bueiros, todavia, conectados com menos de um punhado de prédios altamente seguros e discretos, compõem a virtuosa infraestrutura que pode fazer jus ao nome operativo da praia.

99% dos nossos dados digitais transoceânicos circulam hoje através dos oceanos como feixes de luz em cabos de fibra óptica (STAROSIELSKI, 2015, p. 1) e ocorre que, desde o fim da década de 1990, a Praia do Futuro tem se tornado crescentemente significativa no mapa global desses cabos submarinos, prevendo-se que conte em 2020 com 13 cabos submarinos, o que

1 A classe de agressividade ambiental I, fraca, possui um risco de deterioração da estrutura insignificante com teor de cloretos $0 \leq B \leq 3 \text{ mg}/(\text{m}^2 \cdot \text{d})$ e a classe de agressividade ambiental IV, muito forte, possui risco de deterioração elevado e teor de cloretos $B > 1500 \text{ mg}/(\text{m}^2 \cdot \text{d})$.

2 De acordo com Abreu Júnior (2005), em dissertação sobre a história de ocupação da Praia do Futuro, o maior fator ambiental limitante da ocupação humana da área é a maresia.

3 De acordo com Abreu Júnior, em 2005 eram 22 favelas na área da Praia do Futuro.

4 O bairro Praia do Futuro II tem o 6º pior IDH da cidade, enquanto o Praia do Futuro I está em 73º no ranking de 119 bairros, com dados do censo IBGE de 2010.

lhe constitui como um “*ponto de estrangulamento topológico*” (STAROSIELSKI, 2018, n. p.) da infraestrutura de cabos submarinos no Atlântico Sul. A Praia do Futuro chamou atenção, em 2010, na ocasião da divulgação de documentos pelo Wikileaks sobre a inteligência e espionagem norte-americana, devido ao fato de estar sendo reportadamente vigiada e considerada valorosa para o bom funcionamento das comunicações entre América Latina e Estados Unidos (CHADE, 2010, *n.p.*). Novamente com os vazamentos de Edward Snowden e Glenn Greenwald em 2013 o tema reapareceu:

But after Edward Snowden’s whistle-blowing, what also surfaced was the case of seemingly random places such as Brazil: why was Brazil so much on the map of the surveillance operations of the American agency? What was so interesting about Brazil? The reason was quickly exposed: it was about the submarine cables. The paranoid surveillance mechanisms of the post-9/11 world of U.S. terror are also highlighting the extensive infrastructural arrangements of networks on the physical level. One of the main lines, Atlantis-2, connects South America to Europe and Africa, allowing for a crucial interruption node to exist when *data arrive ashore*, to put it poetically. We need to look at the underground as well as at submerged realities, [...] (PARIKKA, 2015, p. 30)

Os cabos ópticos enterrados no solo, assim como as arquiteturas das suas estações, projetadas para uma certa invisibilidade na paisagem inóspita da Praia do Futuro, agregam um valor bastante peculiar ao seu território. Por essa razão, foi delimitado em junho de 2016 uma área de 3,85 quilômetros na praia para ser o Parque Tecnológico e Criativo de Fortaleza, o que significa basicamente incentivo fiscal e isenção de impostos para empresas do setor tecnológico se instalarem nesse perímetro.

Infraestruturas fornecem, conforme argumenta Rossitter (2017, n. p.), a estrutura que torna operações cruciais possíveis. Um conhecimento mais crítico sobre a lógica do Estado na contemporaneidade se revela através do incentivo fiscal e isenção de impostos para a instalação de estações de cabo submarino e *data centers*, que são infraestruturas que se estendem para além dos territórios soberanos dos estados e constituem uma outra camada de soberania.

As promessas associadas à tecnologia (como Internet de alta velocidade para todos com a chegada de cabos submarinos) e o que de fato se está fazendo no espaço urbano em si (como isenção fiscal para empresas que tendem a beneficiar mais grandes atores telecomunicacionais do que cidadãos comuns) são a evidência de uma contradição que se expressa por meio de decretos de isenção fiscal na medida em que o futuro tecnológico se dá com base em procedimentos e operações padronizadas por mercados financeiros internacionais, cujas bolsas financeiras operam trocando informações em milissegundos e o bom funcionamento dos sistemas de distribuição de dados entre os oceanos são fundamentais nesse operativo. Ainda que Fortaleza possa a princípio parecer insignificante dentro da operacionalidade das principais bolsas econômicas globais, pode ser que sua posição de entre-meu implique um valor específico e crescente:

Frequently hidden from view until it breaks down, the geography of communications infrastructure that drives global economies also defines new territories of power. As Matthew Tiesen (2012) explains in his account of high-frequency trading (HFT) and the spaces of finance capital, 'In light of HFT's appetite for unlimited speeds and unlimited financial-arbitrage opportunities, the central nodes of the global finance network – London, New York, Chicago, Tokyo, etc. – are becoming its peripheries insofar as these days it's the spaces in between the exchanges where the real action occurs – or has the potential to occur'. And as Michael Lewis (2014) makes clear [...] the relation between the geography of fibre optic cable and algorithmic capitalism is determinate in the economy of high-frequency trading. (ROSSITTER, 2016, p. 147)

As infraestruturas que realizam essa distribuição em Fortaleza são controladas remotamente a partir de *softwares* de operação logística funcionando em lugares como Miami, onde os dados que cruzam a Praia do Futuro costumam desembarcar para servidores que operam sob a legislação norte-americana. Easterling (2014, p. 15) nos coloca como sistemas dinâmicos de informação, espaço e poder associados à infraestrutura e logística se encontram removidos de processos legislativos familiares e geram políticas de governança que escapam da jurisdição comum, operando a partir de novas constelações de agentes internacionais, não governamentais e intergovernamentais.

As a site of multiple overlapping, or nested forms of sovereignty, where domestic and transnational jurisdictions collide, infrastructure space becomes a medium of what might be called extrastatecraft—a portmanteau describing the often undisclosed activities outside of, in addition to, and sometimes even in partnership with statecraft (EASTERLING, 2014, p. 15)

Foi considerando de certa maneira essas complicações de governança e espionagem que Dilma Rousseff, após ter sido espionada pela Agência Nacional de Segurança, articulou a instalação do cabo submarino ELLALINK⁵, de 10.000km de extensão conectando a Praia do Futuro à Madri, de maneira a reduzir os riscos que os dados da América Latina correm, com uma parcela significativa se conectando na praia turística fortalezense, conforme sujeitos à legislação norte-americana ao terem majoritariamente os Estados Unidos como rota de saída.

One of the key yet little commented on Snowden revelations in 2013 of the United States' National Security Agency's (NSA) PRISM program is that it inaugurated a new regime of territorial power based upon the aggregation and analysis of data in real-time. Territory is understood here as spatial and temporal regimes specific to the operation of data. Territory is thus not limited or reducible to

5 Tal cabo propõe o que Blanc e Poznanski (2017) afirma ser uma “revolução no modo de governança dos cabos submarinos”, como um consórcio composto por parceiros comerciais e não comerciais, envolvendo universidades e oferecendo uma nova rota para o tráfego mundial atualmente controlado principalmente por multinacionais norte-americanas, levando os dados para a Europa, onde a legislação de proteção de dados pessoais é avançada.

the geographic and political borders of the nation-state. [...] The data and information shared on a NSA operated spy cloud shows how these intelligence agencies are working together to overcome legal and geographic limitations of the nation in their own state-based democratic contexts. (ROSSITTER, 2017, p. 140)

O presente tópico se encerra, portanto, com esse situar da Praia do Futuro como um espaço infraestrutural, onde a promessa de futuro do espaço urbano idealizada pelo seu nome na década de 1940 está momentaneamente se operacionalizando na complexa geografia política das infraestruturas de cabo submarino que fazem prédios enferrujados, violência urbana, ares muito agressivos e ruínas entre dunas e favelas coabitarem com narrativas de espionagem internacional, relatórios secretos de vigilância antiterrorista e novas territorialidades do poder.

O corpo diante de um porto invisível: Percursos Urbanos

O corpo é uma certeza materialmente sensível, diante de um universo difícil de compreender (SANTOS, 2008, p. 314)

Predomina, todavia, no imaginário corriqueiro em torno da Praia do Futuro, sua faixa de areia como ponto de lazer para turistas e locais, assombrados constantemente pelo espectro da violência de furtos, latrocínios e guerras entre facções⁶. Como começar a afetar esse imaginário, invocando para ele também a dimensão de tal lugar na geopolítica da informação digital sobre nossas vidas, ensejando uma percepção mais cidadã e cultural sobre as infraestruturas midiáticas?

Essa questão, de certa forma, é transversal para a pesquisa que tenho desenvolvido sobre o tema dos cabos submarinos, buscando meios através de práticas artísticas para afetar o imaginário em torno de tais infraestruturas, estabelecendo outros tipos de narrativas e contato que não as elaboradas pelos departamentos de *marketing* de empresas de telecomunicação ou das secretarias de infraestrutura de municípios ou estados. É uma abordagem que embarca em parte no projeto de *network archaeology* de Starosielski, que consistiria em:

to historicize the movements and connections enabled by distribution systems and to reveal the environments that shape contemporary media circulation. [...] The Undersea Network follows the paths of our signal transmissions—from the cable stations in which signals terminate, through the zones in which they come ashore, and to the deep ocean in which they are submerged. These zones, obscured in the thin lines of the network diagram, are the material geographies of cable communications, and through

6 Como se pode ver nas manchetes de: janeiro de 2018: “Paraense apontado como líder de facção é morto com 40 tiros na Praia do Futuro” (DIÁRIO ONLINE, 2018); março de 2018: “Turista alemão é agredido e assaltado na Praia do Futuro” (G1, 2018); abril de 2018: “Bandidos de facção invadem favela na Praia do Futuro e matam idosa com tiros na cabeça” (Blog Fernando Ribeiro, 2018); junho de 2018: “Facções criminosas expulsam mais de 30 famílias da Praia do Futuro” (TV JANGADEIRO, 2018); agosto de 2018: “integrantes de facção são presos após serem retirados de casas que ocupavam ilegalmente” (SISNANDO, 2018).

their excavation we can begin to understand the semicentralized, territorial, precarious, and rural natures of digital networks (STAROSIELSKI, 2015, p.15)

Uma das primeiras ações que tive oportunidade de desenvolver, nesse sentido, foi a realização em novembro de 2016 de um Percursos Urbanos na área delimitada pelo Parque Tecnológico e Criativo de Fortaleza, criado pelo Decreto nº 13.841 em 30 de junho de 2016. Percursos Urbanos é o nome de um projeto iniciado em 2002 pelo artista visual e sociólogo Júlio Lira e que então era desenvolvido em parceria com o CCBNB. Lira reconta a história do projeto em uma entrevista realizada para a elaboração do presente artigo, apontando-nos que no período em que começou sua realização a cidade de Fortaleza era vista pelos próprios agentes culturais locais como esvaziada de um circuito cultural e repertório criativo, ainda que houvessem pessoas realizando distintas vivências, experiências, pesquisas e criações artísticas sobre a cidade.

O Percursos Urbanos surge com a proposta de combater esse esvaziamento e mobilizar o conhecimento existente na cidade, circulando por suas próprias ruas, propondo-se a pensar, conforme Lira, novas “metodologias de afetivação” por meio da promoção de relações de convivência, mediadas por agentes culturais em passeios realizados coletivamente. O projeto ocorre semanalmente desde 2002, tendo normalmente um ônibus equipado com um microfone e uma caixa de som, onde um convidado semanal levanta discussões e promove o contato com um tema a partir de algum lugar, história, indivíduo, movimento social, memória ou geografia de Fortaleza e entorno. Os grupos são heterogêneos, envolvendo geralmente aposentadas, artistas, universitários, pesquisadores, turistas e curiosos no geral.

Cada percurso é concebido como um ensaio, como uma intervenção política e estética no cotidiano da cidade [...] Também nos preocupamos em criar um ritmo, uma visão do conjunto, intercalando, por exemplo, um percurso filosófico com outro de caráter mais técnico. (LIRA, 2009, n.p.)

Lira situa o Percursos Urbanos como um projeto de arte relacional, influenciado pelos passeios e interações promovidas pelos dadaístas, surrealistas, situacionistas e artistas como Joseph Beuys, atuando como uma resposta cultural para a paranoia que permeia a experiência fenomenológica urbana fortalezense diante da violência crescente. Essa articulação de referências e discursos feita por Lira tem bastante afinidade com a abordagem feita por Gonçalves (2011, p. 3) sobre o lugar do político e do poético em práticas artísticas urbanas, apontando para as mesmas referências artísticas ao retrair a história da cidade como espaço material para criação, em um “*caráter ativador de relações sociais e comunicativas deflagrador de experiências de resignificação de nossas relações com os espaços da cidade*”.

Um Porto Invisível – O Tráfego de Dados pela Praia do Futuro foi o título do Percursos Urbanos que conduzi em novembro de 2016, um tipo de Percurso que Lira situou como próximo de outros percursos anteriores, como um voltado para se conhecer mais



sobre as rotas dos ventos no Ceará ou outro sobre as correntes marítimas; ou seja, percursos que convidavam as pessoas a lidar com uma dimensão da experiência da cidade que pode soar demasiado abstrata se não ativada por meio de estratégias perceptivas e afetivas, por um outro envolvimento sensível diante de fenômenos invisíveis na experiência urbana. Em *Um Porto Invisível*, todavia, saímos em grupo não em busca de termos a experiência com a invisibilidade de fenômenos como rotas de vento ou de corrente marítima, mas com os armazéns e docas de rotas de informação digital, com espaços infraestruturais, que são, conforme Easterling (2014, p. 6), um meio de informação, onde a informação reside em “invisible, powerful activities that determine how objects and content are organized and circulated. Infrastructure space, with the power and currency of software, is an operating system for shaping the city”.

Considerando que o Percursos Urbanos ocorre semanalmente aos sábados, era impossível até mesmo tentar ter acesso ao interior das estações de cabo submarino, pois a maior parte de seus funcionários se encontrava de folga, com a estação operando, como é padrão, incessantemente a partir de sensores e *softwares* logísticos com administração remota. A estratégia, então, foi percorrer a área delimitada como *Parqfor*, parando diante de seu início imaginário recém decretado, das estações e dos pontos terminais de cabos submarinos, para se relacionar com o entorno de tais infraestruturas, enquanto no interior do ônibus compartilhava informações compiladas a partir do livro *The Undersea Network* de Nicole Starosielski, vídeos institucionais de simulação digital que explicam a instalação dos cabos no fundo dos oceanos, um vídeo do Gato Félix⁷ e um vídeo que realizei chamado *A Chegada de Monet*, que documenta a cerimônia de chegada do cabo submarino *Monet* em Fortaleza.

Após adentrarmos e pararmos por um momento na entrada do perímetro recém demarcado para a isenção fiscal às empresas de cabos submarinos, paramos novamente diante da estação da *Globenet*, que possui um sistema de mais de 23.000 km de cabos cruzando o mar e conectando locais como Brasil, Estados Unidos e Colômbia, de propriedade do fundo de investimento *BTG Pactual Infrastructure Fund II*, depois de ter sido comprada da Oi⁸. Cabe trazer, antes de seguir, a definição de estações de cabo submarino:

Cable stations are the buildings where cables terminate after they come ashore at a cable landing point. Here, transmitted signals—including dots and dashes, voices, and data—are routed from international cables to national backbones or other international segments of a network, or to domestic networks operated by local backhaul carriers. Like seaports and airports, cable stations are

7 Analisado por Starosielski (2015, p. 88), no episódio *Doubles for Darwin* (1924), o Gato Félix cruza o oceano em direção à África por meio de um cabo submarino para responder a um anúncio de jornal da *Evolution Society* que oferecia recompensa a quem provasse que os humanos descendem dos macacos.

8 A venda se deu em 2013, após a divulgação dos dados de espionagem sobre a então presidente Dilma Rousseff, levantando na época questões em torno do fato de que a Oi era a única empresa “nacional”, (ainda que naquele período já aberta ao capital internacional) a operar infraestruturas de cabos submarino no Brasil, e que com a venda da *Globenet* a um grupo de investidores desconhecidos representados por um fundo se estava criando mais uma possível camada de nebulosidade na operação dos dados no país.

gateways, nodes that function as a region's entry or exit point, house a range of technologies, and comply with standards that knit together heterogeneous communities of practice. At a network's gateway, different forms of traffic are interconnected, and reciprocity is established between these diverse circulations. (STAROSIELSKI, 2015, p. 97)

Estar diante da estação da *Globenet* foi o suficiente para que uma senhora participante do percurso (com seus cabelos já brancos, pele negra e um sorriso simpático), compreendesse e expressasse algo que durante o percurso eu poderia demorar para fazer compreensível apenas discursivamente: *é interessante pensar que todas as informações das nossas vidas podem passar por dentro desse prédio, mas nós mesmos nunca teremos acesso a ele.*



Não pude, na ocasião, conter minha surpresa de que tão rapidamente uma compreensão tão sagaz em torno das contradições que governam nossos dados e suas infraestruturas tivesse sido expressa por uma idosa que, conforme me colocou, se relaciona com a Internet mais a partir dos netos. A experiência corporificada de sua subjetividade no espaço situado enquanto espaço infraestrutural, todavia, provocou tal compreensão, imediatamente ressaltada diante do grupo, que olhava do ônibus curioso para a discreta e altamente protegida arquitetura da estação.

A partir do que compartilhou Lira em entrevista, pode-se dizer que a presença de um mediador convidado para facilitar a experiência urbana em torno de um tema não o torna a autoridade prenunciadora do conhecimento que emerge no Percurso. Enquanto pesquisador e artista interessado nas questões envolvendo arte, espaço e conhecimento, no instante em que tal senhora expressou tal compreensão, percebi como a proposta do Percursos enseja uma situação que bem dialoga com proposições de referências que já utilizava então, mas desde outras pesquisas. Desde sua abordagem de uma etnografia sensorial, Pink (2009, p. 36), por exemplo, articula autores que nos permitem pensar o conhecimento enquanto prática perceptiva, envolvendo, enquanto tal, interações entre o local e o global:

our emplacement and direct relationship with a sensory, material and social environment is necessarily made meaningful in relationship with the politics of space, including the wider (global)

discourses and power relations that are also entangled in the 'local' places [...]. (PINK, 2009, p. 36)

Um pesquisador, nessa abordagem, deve buscar o conhecimento na intersubjetividade, sabendo que, em processos de experiência coletiva sobre o conhecimento em torno do qual busca ter um certo domínio, sua participação está implicada como co-participação constituinte de um lugar, uma zona emaranhada de conhecimento multidimensional presente na rede de possibilidades de relações postas no ambiente, de maneira que o conhecimento emerge do corpo, do espaço e do lugar.

Pink (2009, p. 36) vai nos colocar que a experiência do conhecimento é de participação, simultaneamente única e em mutabilidade, como uma prática situada, corporificada e multissensorial, intrínseca aos nossos engajamentos materiais e sensoriais com o ambiente, constituindo-se enquanto "conhecimento lugarificado" (*emplaced knowing*) (p. 37). Articulando suas questões sobre o conhecimento para a prática de uma etnografia sensorial, ela vai abordar o conhecimento de uma forma que me parece bastante próxima da forma a qual Lira concebe certos Percursos Urbanos e que pode estar permeando práticas artísticas diversas de caráter relacional no espaço urbano, não distante de como re-flete Gonçalves (2011, p. 16):

Por um lado, estas práticas estão, de fato, construindo uma experiência de lugar que não é dada de antemão e articula a experiência com os espaços da cidade a partir do vivido. Por outro lado, são um processo de invenção de outros sentidos para conceitos como "criação artística", "ação política", "intervenção", ao mesmo tempo em que nos propõem pensar o lugar que tais conceitos ocupam hoje. Parece então que a passagem da experiência de ocupação do espaço público à experiência de expor uma criação "não-artística" é uma outra maneira de pensar não apenas a relação entre arte e vida, mas também pensar sobre tipos de experiência com as formas de organização da vida social e sobre as redes em que estamos inseridos e que nos constituem como sujeitos.

A proposta de *Um Porto Invisível* foi de pensar sobre como estamos inseridos nas redes de cabos de fibra óptica e no encontro com a dureza da arquitetura das estações de cabos submarinos. A senhora nos colocou um conhecimento básico sobre como nossa vida social se insere nessas arquiteturas, com nossas informações circulando no interior delas ainda que nossos corpos nunca venham a ter acesso aos seus interiores. É do corpo dessa senhora, situado em uma experiência artístico-cultural de espaço e lugar, que emergiu a informação que julgo mais sensível de tal Percurso Urbano. E o que seria o corpo, pensando com Hissa e Nogueira (2013, p. 59), senão uma espécie de espaço que sente e pensa?

Uma espécie de espaço que sente e pensa: o corpo. Que especificidades o corpo carrega nessa sua inevitável condição de espaço? Podemos pensar o corpo como *espaço praticado* [...] O corpo olha, é, sente; o corpo pensa. É o corpo que



sente, pensa e diz a cidade e, ao dizê-la, transforma-se nela. O inverso: a cidade marca a sua existência por meio do corpo dos sujeitos do mundo que, nos lugares-territórios, experimentam a vida.

Esse corpo, em uma experiência estética e política relacional, se reconhece enquanto inserido na rede de informações e dados digitais, mas se vê excluído da possibilidade de contemplar o interior da fisicalidade de sua operacionalidade infraestrutural. Novamente, faço colagem com Hissa e Nogueira (2013, p. 59):

É possível pensar que o corpo funciona como resistência, tal como trabalha Pelbart ao refletir sobre como aos pobres só resta o corpo. De acordo com os seus argumentos, a resistência ao poder à submissão da subjetividade, pode estar ancorada no corpo. Novos dispositivos de valorização são criados, num *conjunto vivo de estratégias* que emerge no cotidiano dos desfilados, diante da subjetividade vampirizada, da expropriação consensual dos sentidos, da fluidez do capitalismo em rede. Na contramão da mediação do capital, são produzidos territórios existenciais e subjetivos alternativos, na potência da vida, mesmo no mínimo do corpo.

Aposta-se aqui, portanto, na ideia de que uma relação corporificada e de estética relacional com a informação nos espaços infraestruturais inevitavelmente agencia e faz brotar afetos comumente pouco refletidos em torno da nossa experiência com a digitalidade e suas infraestruturas, e mesmo sua economia, onde a “mercadoria” (dados) produzida pelo trabalhador não remunerado (usuário) habita espaços que esse nunca terá acesso garantido em nome da segurança das próprias informações produzidas sobre si. Rossitter (2017, n. p.), ao questionar sobre como estudar a inacessibilidade dos centros de dados como objetos infraestruturais, ressalta a importância de se trazer atenção crítica para a associação entre o capitalismo algorítmico e os *data centers*, instanciando uma materialidade que ajude a desmistificar a abstração comumente associada com os processos de acúmulo de capital. O que a senhora falou diante da estação da *Globenet* expressa poeticamente uma forma de se compreender a lógica da sociedade pós-industrial e pós-fordista na dinâmica topológica da rede, onde, seguindo Lazzarato (2014, p. 26), os humanos e as máquinas aparentam funcionar como partes intercambiáveis de um processo de produção organizado em torno dos *inputs* e *outputs* de fluxos de capital, fluxos de informação e fluxos de desejo em forma de dados digitais. Nossas vidas passam por dentro de prédios que sustentam o funcionamento econômico desse capitalismo financeiro, algorítmico e cognitivo, gerando valor, ainda que nosso acesso e propriedade sobre esses sejam demasiado nebulosos e quase impossíveis.

Creio que abordagens como a do Percursos Urbanos, envolvendo um contato com o espaço e um certo tensionamento das fronteiras e bordas do digital a partir de suas infraestruturas, são uma forma potente de se mobilizar os estudos de inacessibilidade dos *data centers* e estações de cabos submarinos, assim como a atenção crítica à tais e sua operacionalidade no capitalismo hoje, de maneira que certos aspectos dessa dimensão da



contemporaneidade podem ser mobilizados a partir de elaborações críticas e poéticas desenvolvidas por uma senhora aposentada que se relaciona com a *Internet* mais a partir da experiência de seus netos do que de si mesma, ainda assim infraestruturalmente afetada e moduladora de afetos infraestruturais. Pensando conclusivamente com Gonçalves, práticas como a do Percursos Urbanos são capazes de

instaurar redes de afetos que produzem formas de organização que, embora não tenham caráter político ou de resistência, notadamente produzem uma dissonância capaz de questionar modelos dominantes de uso dos espaços da cidade e de produção subjetiva nesse contexto. (GONÇALVES, 2011, p.2)

No tópico que segue, pretende-se pensar brevemente na potência do toque como um agenciador da instauração dessa rede e dessa dissonância, articulando o engajamento tátil com espaços infraestruturais como uma forma de cidadania cultural em relação à Internet.

Uma política do toque para as bordas do digital

Ainda que a proposta de *Um Porto Invisível* fosse refletir sobre as infraestruturas midiáticas na Praia do Futuro, o contato possível com tais infraestruturas era possível apenas até suas fronteiras: o entorno de estações de cabo submarino e alguns bueiros localizados dispersamente no decorrer do calçadão da praia. *Espaço entre dois* (CERTEAU, 2008), as fronteiras operam como territórios potenciais de encontro, como interfaces que se atravessam e aqui se pensa os bueiros e a pele exatamente assim: como fronteiras pulsantes aqui relacionadas a partir de uma política de toque sobre as infraestruturas midiáticas, compreendendo que a política de toque pensa a democracia como uma política do sentir, um movimento de fazer sentidos (*senses*, não só *meanings*) em direção à novas formas de experiência, pensando política como uma extensão do aparato sensitivo do corpo: “*Bodies sense, and their sensing movements reach toward relations of emergence, expressions always already incorporated into political texts*”. (MANNING, 2007. P. 121).

Figura 4: Tocando Pontos Terminais.
Fonte: Arquivo Pessoal



A figura 4 se refere a um momento conclusivo do Percorso Urbano, quando, após percorrermos distintos pontos terminais e diante de uma estação de cabo submarino da *Level 3*, a primeira a

aderir ao plano de vigilância da NSA (AVERY, 2014, n. p.) e a terceira que visitamos, Lira sugeriu que tirássemos todos uma foto com os pés tocando um bueiro de fibra óptica. O corpo se inseriu aí no espaço infraestrutural conectivamente, como a expressão sensual de um evento, como vetor de emergência que gera corporificações virtuais, criando um caminho para se explorar sua relação com espaço e política infraestrutural, articulado como uma *“rhythmic capacity for différence whereby bodies enter into relation with surfaces and “holes sprout in what had been experienced as wholes”* (MANNING, 2007, p. 119 apud DOYLE, 2003, p. 12).

Certamente Doyle e Manning nunca imaginaram ter tal citação apropriada para se falar da relação entre corpos e *manholes* (bueiros) que revelam partes mais precárias de sistemas transoceânicos de comunicação, mas a proposição de Manning de uma política do toque encontra um ponto de colagem singular na abordagem aqui desenvolvida, onde todo o imaginário desmaterializante de metáforas como a nuvem ou o ciberespaço se reverte, dialogando com abordagens que se ancoram no corpo para não reconhecer o apartamento entre o virtual e o real comum nos discursos dos pensadores da comunicação dos anos 1990:

As Andrew Murphie writes: “The virtual, as a necessary part of the object, is . . . absolutely real, but this is in the sense of a reality which is different/iated and produced as different/iated” (2002, 199). To think virtually is to think “reality” differently. Taylor writes: The connective wiring of the body extends beyond its ostensible limits to the cultural networks within which it is inscribed. With lines of communication that turn everything inside-out and outside-in, bodies are prostheses of machines as much as machines are prostheses of bodies. (MANNING, 2007, p. 119)

Com uma sensação bastante material de nossos corpos diante de altamente seguras e altamente precárias arquiteturas de infraestrutura, sendo observados atentamente por seguranças, registramos nossa ação de tocar aquela superfície, mesmerizados pela sua impenetrabilidade ainda que animados com nosso gesto, talvez uma apropriação de soberania cidadã ínfima e representativa de um desejo de tomar para si o espaço infraestrutural ao tocar sua superfície. Que essa soberania tenha sido ínfima, representativa e momentânea fotograficamente não necessariamente diminui seu valor afetivo. Como visto no decorrer do artigo, a territorialidade da soberania no contexto da operacionalidade infraestrutural do digital é demasiado complicada até mesmo para agentes estatais ou multinacionais, formando, conforme Burke (2002, p. 2) uma articulação complexa de poder, lei, possibilidade e força na obsessão com violência, segurança, segurança nacional, proteção de fronteiras, invisibilidade, operacionalidade, etc.

A soberania conclamada no nosso gesto háptico e fotográfico, todavia, transpõe as narrativas estabelecidas de segurança do que significa viver a experiência e o tempo das infraestruturas e envolve a superfície dos corpos e a superfície das infraestruturas em uma coabitação imagética, fazendo política através do gesto de contato entre tais superfícies, fotográfica, corporal, infraestrutural.

Entende-se superfície aqui como *“the material configuration of the relation between subjects and with objects, the surface is also viewed as a site of mediation and projection”* (BRUNO, 2014, p. 3). O objeto, o espaço e política da arte na proposição de *Um Porto Invisível* esteve, portanto, no contato, a mediação e projeção envolvida nesse. Um contato que nos permite entender a materialidade das mídias não como uma questão de materiais, mas fundamentalmente, de ativação de relações materiais, seguindo com Bruno quando nos coloca que

materiality involves a refashioning of our sense of space and contact with the environment, as well as a rethreading of our experience of temporality, interiority, and subjectivity. Rethinking materiality in this sense, then, means fostering new forms of connection and relatedness. (BRUNO, 2014, p. 8)

Encontros com superfícies, espaços hápticos, sensações sinestésicas e memórias de toque se tornam chave para entendermos nosso mundo material e construirmos um sentido de espaço estético, experienciado no movimento relacional de práticas artísticas com o espaço, em um processo que articula um envolvimento entre arquitetura e contato como interface comunicativa. Ainda que Bruno constitua tal abordagem desde uma perspectiva das artes visuais (envolvendo arquitetura, moda, filme e instalação) e suas superfícies, ela dialoga apropriadamente com questões colocadas pelo teórico de estudos de *software* Ned Rossiter (2017, p. 144), sobre como devemos mobilizar nossa compreensão sobre mídia para longe de um conceito ontológico de tecnologia focado exclusivamente em propriedades técnicas como motores de mudança, sendo crescentemente relevante pensar mídia dentro de uma constelação mais ampla de processos que inclui práticas, objetos epistêmicos, rotinas institucionais, logísticas e infraestruturais.

The geotechnical arrangements of infrastructural imperialism in an age of fibre optic cables, data centres and low-latency computing lend logistical media its pervasive quality. Such infrastructure not only conditions the possibility of a logistical world gone awry, its technical properties are coupled with a computational force and political economy of data analytics and integrated technologies that saturate every surface and substrate of organic life and inorganic matter. (ROSSITTER, 2016, p. 144)

Na figura 4 temos, portanto, tanto a presença de uma superfície técnica infraestrutural quanto superfícies orgânicas, afetadas pela saturação da força computacional e economia política dos dados. O orgânico a que se refere Rossiter e que aqui é trazido a partir da superfície da pele, repito, não é separado do tecnológico e não é nem menos virtual nem mais real do que os dados que cruzam os oceanos como feixes de luz. O toque se coloca aí como uma força que permeia e abala o “equilíbrio” entre interior e exterior a partir do caráter generativo das relações que modula e sua política está intrinsecamente ligada com o “fazer lugar”, “fazer espaço”, que para Nancy está no coração do conceito de liberdade:



Freedom is that which spaces and singularizes... Freedom... throws the subject into the space of the sharing of being. Freedom is the specific logic of the access to the self outside of itself in a spacing, each time singular, of being... "Spacing space" would mean keeping it as space and as the sharing of being, in order *indefinitely to share the sharing* of singularities. (NANCY, 1994, 68–71)

A imagem de corpos compartilhando o toque na superfície de um bueiro de fibra óptica me tocou posteriormente como uma sugestão sobre o que posso fazer com as *affordances epistemológicas*⁹ que disponho enquanto artista, pesquisador e agente cultural sobre tal tema. Posteriormente, tive a oportunidade de me aproximar dos mesmos objetos infraestruturais para o desenvolvimento de outros trabalhos artísticos em Fortaleza e em praias na Colômbia e em Angola com as quais Fortaleza está conectada por meio de cabos de fibra óptica, também esbarrando relativamente na inacessibilidade de tais arquiteturas, mas também investigando as geografias materiais em que tais locais estão inseridos e convidando os vizinhos de tais infraestruturas para ressignificarem suas relações com aqueles lugares por meio de práticas artísticas, de fazer sentido, de toque. Qual a nossa dimensão diante desses sistemas, tocando em suas superfícies? Certamente somos, até certo ponto, insignificantes, ainda que geremos com nossos dados o valor que sustenta parte da economia no capitalismo algorítmico. Ao se estabelecer contatos fenomenológicos com tais lugares situados enquanto espaços infraestruturais, todavia, aposta-se no potencial, apontado por Starosielski, de que agentes inusitados em microcirculações insignificantes possam criar um impacto e afetar de alguma forma a percepção em torno das infraestruturas midiáticas, tensionalizando o discurso de que elas são superfícies que sustentam sem fricções a comunicação global e abrindo poros para que relações mais democráticas possam emergir entre as superfícies das infraestruturas e as superfícies dos corpos.

Conclusão

Conclamar maior participação sobre algo implica, para começo de história, ter dimensão da existência desse algo. Não podemos esperar um dia encontrarmos procedimentos que garantam uma certa soberania sobre nossos dados se não entendermos que eles existem através de infraestruturas envolvidas em um emaranhado complicado de questões políticas, novas territorialidades de poder e agentes nebulosos. Para que nossos corpos gozem de alguma liberdade, mesmo seus liames digitais devem estar visibilizados antes de serem rompidos.

9 Utiliza-se esse termo tomando como base a valorização que as metodologias artísticas tomam nos estudos sobre as ecologias das mídias, por incorporarem distintas materialidades e explorarem as *affordances* dos objetos de maneiras especulativas e experimentais, capazes de falar sobre a materialidade das realidades do hardware, software e das infraestruturas que possibilitam as mídias existirem. Essa capacidade advém, também, do fato de que nesses métodos estão embutidos uma "longa cascata" de relações materiais recorrentes na história das práticas artísticas. Parikka (2015) destaca como uma compreensão ecológica das mídias tem como centralidade as noções de materialidade e *affordance*, que se demonstram potentes para desterritorializar uma lógica humanista das mídias, ensejando abordagens que se colocam para fora do corpo humano e passam a olhar para o não-humano como parte de um emaranhado de agências.

Para isso, mais processos de aberturas de poros são necessários do que talvez tenhamos tempo para fazer acontecer, considerando que a elevação dos oceanos devido ao aquecimento global irá afetar os territórios onde as infraestruturas de cabo submarino estão instaladas¹⁰ e, mais ainda, nossa vida e regimes políticos. Destaca-se, aqui, de qualquer forma, uma forma de dobrar esses processos em um sentido que envolve o político, o poético e o estético em relação ao espaço: apostando na experiência corporificada de cidadãos, no engajamento tátil desses com os espaços como uma forma de ganhar conhecimento, reconhecer possibilidades de participação, de visibilizar arquiteturas e liames invisibilizados pela lógica operativa infraestrutural, de fazer lugar.

Conhecer, como vimos, implica participar, ganhar terreno pela prática multissensorial, corporificada, relacionada e co-constituente dos lugares. E desse processo de ir ganhando conhecimento pelo corpo emergem afetos ainda não ditos e desconhecidos no árido, ainda que fértil, terreno de estudos sobre infraestruturas de comunicação. Aqui se começa pela superfície, pelas dobras permeáveis de sistemas oceânicos de infraestruturas midiáticas, que ganham luz conforme nos estudos de mídia emergem interesses por novas materialidades. A tensão da superfície possibilita uma profunda transformação cultural marcada pela ideia de conectividade para além das fronteiras que costumavam separar o virtual do real em discursos sobre o ciberespaço.

A Praia do Futuro é um lugar potente para entendermos nosso presente. Um presente que se faz violento tanto na imagem de facções invadindo casas ou acertando contas por meio de fuzilamentos quanto na imagem de um documento norte-americano atestando sua importância para operações de espionagem de dados digitais. Caminhar por suas ruas para muitos é um gesto arriscado e aqui se destacou uma experiência que se deu ao risco de aí fazer um outro lugar, emaranhando afetos que podem colaborar em um necessário ensejar de uma participação mais cidadã na governança e conhecimento em torno das infraestruturas de distribuição digital.

Referências

- ABREU JÚNIOR, Pedro Itamar de. **Uso e ocupação do solo**: o futuro da Praia do Futuro. 2005. 238 f. : Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, Programa Regional de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente - PRODEMA, Fortaleza-CE, 2005
- ARARIPE, J. C. Alencar. **No estuário da saudade**. 1995 Disponível em: [http://www.academiacearensedeletras.org.br/revista/revistas/1995_96/ACL_1995_1996_10_No_estuario_da_saudade_C_de_Alencar_Araripe.pdf]. Acesso em: 22 jul. 2017
- AVERY, Greg. **Level 3 CEO addresses NSA spying revelations, impact on business**. Denver Business Journal. 2014 Disponível em: [https://www.bizjournals.com/denver/blog/boosters_bits/2014/02/level-3-ceo-nsa-data-collection-has.html]. Acesso em: 22 jul. 2017
- BURKE, Anthony. **The Perverse Perseverance of Sovereignty**. Borderlines 1, no. 2. 2002
- BLANC, Félix. POZNANSKI, Florence. **ELLALINK no caminho de um novo modelo de governança da Internet**. 2017 Disponível em: [www.

10 Durairajan et. al (2018) publicaram artigo com repercussão na imprensa internacional apontando para os riscos que a infraestrutura de Internet devido ao aumento dos oceanos.



- Blog do Fernando Ribeiro. **Bandidos de facção invadem favela na Praia do Futuro e matam idosa com tiros na cabeça**. 2018. Disponível em: [www.blogdofernandoribeiro.com.br/index.php/81-categorias/violencia-urbana/3816-bandidos-de-facao-invadem-favela-na-praia-do-futuro-e-matam-idosa-com-tiros-na-cabeca]. Acesso em 22 de junho de 2019
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BRUNO, Giuliana. **Surface: matters of aesthetics, materiality and media**. University of Chicago Press. 2014.
- CAMPOS, A. M. R. **Estudo da agressividade do ar atmosférico de Fortaleza/CE**. 2016. 138 f. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil: Estruturas e Construção Civil)-Centro de Tecnologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.
- CHADE, Jamil. **WikiLeaks revela locais estratégicos para os EUA no Brasil e no mundo**. O Estado de São Paulo. 2010. Disponível em: [https://internacional.estadao.com.br/noticias/geral,wikileaks-revela-locais-estrategicos-para-os-eua-no-brasil-e-no-mundo-imp-,650467]. Acesso em 22 de junho de 2018
- DOYLE, Richard. **Wetwares: Experiments in Postvital Living**. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2003.
- Diário Online. **Paraense apontado como líder de facção é morto com 40 tiros**. 2018. Disponível em: [https://www.diarioonline.com.br/noticias/policia/noticia-482086-paraense-apontado-como-lider-de-facao-e-morto-com-40-tiros.html]. Acesso em 22 de junho de 2018
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1998
- DURAIRAJAN, Ramakrishnan. BARFORD, Carol. BARFORD, Paul. ANRW '18. Montreal, QC, Canada. 2018. Disponível em: [https://ix.cs.uoregon.edu/~ram/papers/ANRW-2018.pdf]. Acesso em 22 de junho de 2019
- EASTERLING, Keller. **Extrastatecraft: the power of infrastructure space**. Verso Books. 2014.
- HISSA, C. E. V. e NOGUEIRA, M. L. M. **Cidade-corpo**: in: rev. ufmg, belo horizonte, v. 20, n.1, p.54-77, jan./jun. 2013
- G1. **Turista alemão é agredido e assaltado na Praia do Futuro**, em Fortaleza. 2018. Disponível em: [https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/turista-alemao-e-agredido-e-assaltado-na-praia-do-futuro-em-fortaleza.ghtml]. Acesso em 22 de junho de 2019
- GONÇALVES, Fernando do Nascimento. **Revisitando o lugar do poético e do político nas práticas artísticas urbanas**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Sociabilidade do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.
- LAZZARATO, Maurizio. **Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity**. California: Semiotext(e). 2014
- LIRA, Júlio. **Novas Rotas Culturais**. Diário do Nordeste. 2009. Disponível em: [diarionordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/novas-rotas-culturais-1.269916]. Acesso em 22 de junho de 2018
- MANNING, Erin. **Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007
- MAKRIS, Spilios E., Nick Lordi, and Melvin Gail Linnell. **Potential Role of Brazil's Undersea Cable Infrastructure for the FIFA 2014 World Cup & the Rio 2016 Olympic Games**. IEEE CQR 2014, June 9. Disponível em: [https://scholarship.richmond.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2248&context=law-faculty-publications]. Acesso em 22 de junho de 2019
- NANCY, Jean Luc. **The Experience of Freedom**. Trans. Bridget McDonald. Stanford: Stanford University Press. 1994
- O Povo Online. **Integrantes de facção são presos após serem retirados de casas que ocupavam ilegalmente**. 2018. Disponível em: [https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2018/08/integrantes-de-facao-sao-presos-apos-serem-retirados-de-casas-que-ocu.html]. Acesso em 22 de jun. de 2018
- PARIKKA, Jussi. **A geology of media**. Electronic Mediations, vol. 46. University of Minnesota Press. 2015
- . **Middle East and other futurisms: imaginary temporalities in contemporary art and visual culture**. In: Journal Culture, Theory and Critique. Vol. 59, Issue 1. Pp. 40-58. 2018
- PARKS, Lisa. **Media Infrastructures and Affect**. Flow TV, 19, no. 12. 2014. Disponível em: [http://flowtv.org/2014/05/media-infrastructures-and-affect/]. Acessado em 13 de junho de 2018
- PINK, Sarah. **Doing Sensory Ethnography**. London: Sage; Pink, S. 2009
- SANTOS, M. **A natureza do espaço: espaço e tempo; razão e emoção**. São Paulo: HUCITEC, 2008
- ROSSITER, Ned. **Software, Infrastructure, Labor: A Media Theory of Logistical Nightmares**. New York: Routledge. 2016
- . **Imperial Infrastructures and Asia Beyond Asia: Data Centres, State Formation and the Territoriality of Logistical Media**. in: The Fibreculture Journal. Issue 29: Computing the city. 2017.

- STAROSIELSKI, Nicole. **Strangling the Internet**. in: Limn. Issue 10. Disponível em: [<https://limn.it/articles/strangling-the-internet/>]. 2018. Acesso em 22 de junho de 2019
- STAROSIELSKI, Nicole. **The Undersea Network**. Duke University Press. 2015. Acesso em 22 de junho de 2019
- Tribuna do Ceará. **Facções criminosas expulsam mais de 30 famílias da Praia do Futuro. 2018**. Disponível em: [tribunadoceara.uol.com.br/videos/barra-pesada/faccoes-criminosas-expulsam-mais-de-30-familias-da-praia-do-futuro/]. Acessado em 17 de maio de 2017.





José Flávio Gonçalves > **tentativa.doc 2.0: Aspectos tecnopoéticos de uma pesquisa-criação na cena intermedial**

tentativa.doc 2.0: Technopoetic aspects of creation-research in the intermedial scene

Resumo

Este artigo reflete sobre os percursos de uma pesquisa-criação cujo o recorte está pautado nos desdobramentos obtidos a partir da montagem da peça *tentativa.doc 2.0*, que tem como foco a cena intermedial e expandida, enquanto processo de investigação. O texto reflete acerca das questões envolvidas a esse trajeto criativo específico, que tem por base os aspectos inerentes do que poderíamos apresentar enquanto uma tecnopoética, um processo criativo, cujo o objeto técnico cumpre papel primordial na construção da obra.

Palavras-chave: Pesquisa-criação. Tecnopoética. Cena Expandida. Cena Intermedial.

Abstract

This article reflects about the research-creation of the play *tentativa.doc 2.0* which focuses on the intermediate and expanded scene as a research process. The text reflects on the issues involved in this specific creative path, which is based on the inherent aspects of what we could present as a technopoetic, a creative process, whose technical object plays a primordial role in the construction of the work.

Keywords: Research-Creation. Technopoetics. Expanded Scene. Intermediate Scene.

> Graduado em Teatro e Mestre em Artes pela Universidade Federal do Ceará - UFC e doutorando em Artes pela Universidade Federal do Pará - UFPA. É professor assistente do Curso de Teatro da Universidade Federal do Amapá - UNIFAP. Interessa-se pela pesquisa dos processos de criação na fronteira da prática artística e docente. Recentemente tem se dedicado às investigações sobre cena expandida e intermedial.

tentativa.doc 2.0 é uma obra que se circunscreve nos territórios híbridos da cena expandida e intermedial. Concebida nos aspectos da cena teatral contemporânea, sua tecnopoética¹ tem como disparador a noção de nomadismo em todos os seus múltiplos sentidos: geográficos, estéticos e poéticos. Como trama temos a estória em torno de um personagem que mostra através de três faces diferentes, que se apresentam em espaços/tempos diferentes. Flávio é um programador autodidata cuja a vida foi marcada por estar sempre de mudança de cidade para cidade. Depois de decidir se distanciar definitivamente de tudo e de todos, inicia a construção de uma inteligência artificial batizada por ele de Flávio Ulis.sys, que funciona a partir do arquivo de suas memórias em forma de fotos e vídeos presentes em suas redes sociais. Flávio programa Flávio Ulis.sys para inicializar 10 anos após sua partida, reunindo algumas pessoas em sua antiga casa. Por meio de telas, Flávio Ulis.sys compartilha suas lembranças com os convidados, cuja a interação é mediada pela terceira face do mesmo personagem, que nesse caso se apresenta aos convidados pelo nome de *Ninguém*.

O nomadismo enquanto conceito operativo nesse trabalho atua em seus múltiplos sentidos, sendo nesse caso, a mais próxima e óbvia associação com o deslocamento geográfico realizado pelo personagem no decorrer de sua vida, mas em outros aspectos se relaciona com a condição do personagem de transitar por espaços/tempos diversos dentro da peça, ora trazendo na fala um arcabouço de memórias, ora interagindo com os convidados, ou mesmo, se apresentando através de uma presença mediada por telas. O nomadismo também opera a partir de deslocamentos virtuais que são sugeridos durante o andamento do trabalho, onde os espectadores podem passar pela experiência de visualizar imagens de lugares que são citados pelo personagem, mas que estão localizados a quilômetros de distância de onde a obra está acontecendo.

Ainda nesse sentido, o caráter nômade se faz presente também na própria construção do roteiro criado, trazendo consigo algumas referências do poema épico grego *Odisseia* de Homero (928 a.C.- 898a.C.), presente em alguns elementos do roteiro, entre eles o tempo de dez anos decorrentes da partida de Flávio, que no caso da obra clássica corresponde ao mesmo tempo que Odisseu, nome grego herói da *Odisseia* ou Ulisses, o correspondente romano para o mesmo, levou para cumprir sua viagem épica

1 Para a pesquisa de doutorado em andamento no qual este artigo se fundamenta, o conceito de noção de tecnopoética, é dada como a faculdade criadora que se faz por meio da materialização de uma sensibilidade maquínica. Tal ideia tem por fundamentação as questões da tecnoestética desenvolvidas pelo filósofo francês Gilbert Simondon (1989), tendo com pressupostos os aspectos ontológicos da obra de arte técnica/tecnológica.

narrada no poema. Inclusive o próprio nome dado à inteligência artificial criada, faz referência ao nome do personagem grego, onde *Ulis.sys*, corresponderia a um jogo de palavras para designar o *Ulisses System*, que seria a inteligência artificial em questão.

Nos aspectos tecnopoéticos, *tentativa.doc 2.0* se nomadiza entre os regimes de arte técnica e tecnológica², tendo em vista que toda a materialidade técnica utilizada em sua construção utiliza recursos em graus variados de modulação, se fazendo presente em cena, desde a simples reprodução na tela de uma TV de imagens capturadas por uma câmera para simular uma interface de inteligência artificial a partir do ator presente em cena, até o mapeamento de imagens projetadas com auxílio de *software* específico ou mesmo o uso de vídeos em 360° ou em realidade virtual. Assim, é importante situar o leitor acerca da utilização da tecnologia no caso específica da peça em questão, onde a mesma é tensionada de dois modos diferentes: o primeiro diz respeito da tecnologia como mote para reflexão e crítica do sujeito em meio aos aspectos do pós-humano e a segunda enquanto materialidade e suporte de criação.

Desse modo, ao simular, por exemplo, uma interface de realidade virtual (VR), por meio da captura da imagem do ator, a peça busca provocar uma reflexão acerca da relação sujeito e objeto técnico. Não há de fato, nesse caso, o desenvolvimento de um sistema de computador que age por meio de um código elaborado por um programador, mas a utilização da realidade virtual na peça como metáfora provocadora de uma reflexão sobre o sujeito no pós-humano, que transfere para a máquina aspectos de sua subjetividade.

Já no uso da tecnologia enquanto materialidade para criação, o recorte está na tecnologia da imagem, em específico na construção poética por meio da relação entre imagem projetada e espaço cênico, que nesse caso é composto por uma sala retangular pequena, com dimensões de 3 metros por 2 metros, onde pode ser visualizado os elementos de cena que compõem um cenário constando de um tapete, algumas telas (monitores de computador de uma TV grande), um cabide, um vaso de planta, um pedestal de microfone e um tripé para câmera com um anel de led acoplado, além de duas cortinas de tecido *voil*. Essa espacialidade, procura reproduzir uma sala de uma casa. Imagens são projetadas nas duas cortinas de *voil*, através do uso de um software de edição áudio e vídeo em tempo real chamado *ARRAST_VJ*³ pelo artista

2 Para Duhem (2011), a partir da ideia de tecnoestética de Simondon, o que difere a arte técnica e a arte tecnológica. Assim, a diferenciação entre o regime de arte técnica e o regime de arte tecnológica estaria pautada na diferença de modulação. Para Fernanda Areias de Oliveira (2016) a questão basilar nesses dois regimes da arte está nas ideias de moldagem e modulação. Nesse sentido, moldar diz respeito ao processo de modular definitivamente e modular diz respeito ao processo de modular constantemente (OLIVEIRA, 2016).

3 Segundo o site do projeto, [ARRAST_VJ] é um software livre para criação audiovisual que possibilita a manipulação em tempo real de cliques de vídeo (com áudio), imagens e câmeras, e também a criação de composições interativas, que podem ser armazenadas, reproduzidas e exportadas. Inclui módulo de aplicação de efeitos, recursos de mixagem (modo mix) e mapeamento 2d (modo map), além de uma interface de comunicação osc para integração com outros softwares e hardwares, tudo em uma plataforma de código aberto. Desenvolvido em pure data, é compatível com os principais sistemas operacionais. (<http://arrastvj.org/>)

e pesquisador Bruno Rohde⁴, que se apresenta a partir da ideia de *software* vivo, ou seja, concebido em código aberto, em sistema operacional Linux, elaborado por um artista, permite a criação audiovisual por meio da manipulação em tempo real de vídeo, de imagens, além de suportar a incorporação de câmeras, possibilitando com isso que o performer compunha em meio a interatividade entre imagem e corpo.

Figura 01: Interação Corpo-câmera-imagem em *tentativa.doc 2.0*

Fonte: Elaborado a partir do arquivo pessoal do autor.
Fotos de Mayco Sá



Nesse último caso, o uso da tecnologia da imagem na peça se dá, de fato, como suporte para a criação, onde, a partir da narrativa, imagens vão sendo manipuladas em tempo real e projetada durante o desenrolar das ações. Essas imagens são vídeos, com ou sem áudio, que exploram a territorialidade de diferentes lugares por onde o artista propositor da peça passou. Assim, em síntese, a peça se apresenta a partir de um ator que transita pelo espaço cênico, interagindo com a plateia, com dispositivos tecnológicos e com imagens produzidas por esses dispositivos. Ele tem seu rosto filmado em alguns momentos e reproduzido na tela de uma TV, além de realizar falas ao público por meio do uso de um microfone.

4 Segundo a Bio de apresentação presente no site do projeto ARRAST_VJ, "Bruno Rohde é músico, artista visual e programador. Flutua entre a música eletrônica, arte sonora e performance audiovisual (live visuals, live cine). Pesquisa e desenvolve softwares e interfaces físicas com tecnologias livres para composição e interatividade em performances e instalações. Idealizador do projeto C.TLCA: Curso Tecnologias Livres na Criação Artística (2014 e 2016) e integrante do grupo Se Senão (desde 2014). Lançou pelo selo Sattvaland Records o álbum solo brnrhd (2017). Mestre em Cultura e Sociedade pelo Pós-Cultura/UFBA e graduado em Comunicação Social pela UFSM/RS." (<http://arrastvj.org/>)

Os desafios criativos, que tencionam Teatro e Tecnologia nessa peça, se dão no jogo entre os aspectos da arte técnica e da arte tecnológica, onde analógico e digital se cruzam na elaboração poética da cena teatral contemporânea.

Especificamente no aspecto de arte técnica, temos o uso de um processo analógico por meio da utilização do microfone em cena. Trago este objeto tecnopoético, para exemplificar a diferenciação de graus de modulação que diferencia os regimes técnicos e tecnológicos da arte. No caso do uso do microfone em *tentativa.doc 2.0*, podemos demonstrar a presença de objetos tecnopoéticos que operam no regime técnico e objetos tecnopoéticos que operam no regime tecnológico dentro de um mesmo processo tecnopoético.

Operando de modo analógico, o microfone utilizado em cena, está posto em um grau de modulação cujo funcionamento não depende diretamente de um processamento, ou seja, opera sem a necessidade de um modulador digital, pois, tratando-se de um aparelho analógico, funciona por meio de processos transdutores, nesse caso levando em consideração as terminologias da física, quando este transforma o sinal sonoro da voz em energia elétrica que posteriormente é convertido novamente em um sinal sonoro análogo ao som original, por isso mesmo o termo analógico. Contudo, o fato do microfone em cena operar em um nível analógico, ou seja, em um regime de arte técnica, como argumentado acima, não ocorre um subjugamento em relação aos processos referentes ao regime tecnológico da arte, pois nos aspectos tecnopoéticos, esses regimes diferenciam-se apenas em graus de modulação.

Ainda nos aspectos poéticos, o uso do objeto tecnopoético analógico, nesse caso, dialoga com o que escreve Hans-Thies Lehmann (2007), sobre a teatralização das mídias, onde “o mecânico, a reprodução e a reprodutibilidade se tornam material de representação e devem servir da melhor maneira possível à atualidade de teatro, à representação, à vida” (LEHMANN, 2007, p. 384). A fala do autor corrobora com os processos tecnopoéticos, ao pensarmos na realização artística que tem na materialidade técnica seu campo fértil de composição, onde o objeto técnico é desvinculado de uma função meramente utilitária, passando a ser pensado enquanto material base da criação. É nesse sentido, que o autor percebe uma passagem da tecnicização do teatro para uma teatralização da técnica, uma vez que está é pensada como o próprio elemento impulsionador para a composição do trabalho artístico. No exemplo citado, tal qual o exemplo que também é citado por Lehmann, o microfone utilizado na cena:

De um modo peculiar ele enfatiza ao mesmo tempo a presença autêntica e sua intromissão tecnológica. Os microfones são manuseados como seriam por cantores de rock, por um apresentador de show ou por um jornalista em entrevistas. Se o microfone é visível, enfatiza-se o fato de que os atores não se movem no espaço da ilusão, mas falam diretamente ao público (ele deve poder ouvir tudo muito bem), enquanto o som vem das caixas. (LEHMANN, 2007, p. 384)

Na tecnopoética de *tentativa.doc 2.0* o microfone analógico é manuseado pelo personagem *Ninguém*, que possui uma função muito próxima daquilo que Lehmann nos fala sobre a ênfase da não ilusão, uma vez que este personagem se apresenta dentro da trama em uma temporalidade presente, na função de mediação entre quem propõe a estória e aqueles que se colocam vivencia-la. *Ninguém* é o próprio propositor do trabalho que se coloca ali no momento da apresentação quase como um poeta épico. Ao narrar os feitos de seu outro *eu*, *Ninguém* se distancia de qualquer aspecto de representação.

Logo no início da peça, *Ninguém* cumprimenta os convidados e se movimenta ao som de músicas reproduzidas por meio mecânico. Seu diálogo nesse momento com os convidados é o mais *natural* possível, desvinculado de qualquer tentativa de causar a impressão de ilusão nos que estão chegando para experienciarem junto com ele na cena. Inclusive o teor do diálogo realizado entre *Ninguém* e os convidados tem o intuito de prepará-los para a desconstrução do ilusório. A amplificação da voz por meio do microfone, por parte do ator, permite que o mesmo fale em um volume natural, cara a cara com os convidados, quase como uma palestra na qual os ouvintes, conscientes da realidade ali apresentada, acompanham o discurso sem se deslocarem do real. Ou ainda, podemos pensar na relação do ator em uma condição próxima de um animador, de um mestre de cerimônias, que tece um diálogo direto com a audiência.

No teatro, esse efeito midiático acabou se tornando estrutural: a enfatizada e consciente alternância de voz natural e voz amplificada, a posição do ator como *entertainer* que se dirige diretamente ao público como nas ficções coletivas dos concertos de rock, a visibilidade da técnica evidenciam que aqui ocorre um jogo consciente com a “presença” – sua extensão e sua modificação artificiais. (LEHMANN, 2007, p. 384-385)

Nesse caso, em *tentativa.doc 2.0*, através do uso do microfone pelo o ator, como também por outros aspectos, a representação é substituída pela performatividade. Josette Ferál irá nos falar sobre os aspectos da performatividade no teatro por meio de artigo *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo* (2008), onde a mesma aponta um fenômeno de redefinição do teatro contemporâneo a partir da presença de processos envoltos aos conceitos de performance e performatividade, gerando mudanças significativas nos seus modos de funcionamento, o que é proporcionado por uma série de procedimentos cênicos, tais quais:

Transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia (FERÁL, 2008, p. 198)

Esse aspecto da performatividade em *tentativa.doc 2.0*, se intensifica mais ainda mais quando trazemos à tona não somente



o caso do uso do microfone, como relatado anteriormente, mas por meio de todo o aparato tecnológico presente no trabalho, tanto por meio de recursos pertencentes a um regime técnico, como foi o caso citado do microfone analógico, como outros meios que se dão em um regime tecnológico, ou seja, que se diferenciam em outros graus de modulação, tendo em vista, nesse caso, seu funcionamento por meio de processos digitais que se dão por meio da intermediação de modulações possibilitadas por *softwares*, nesse caso específico. Trazendo os aspectos apresentado por Josette Féral (2008), podemos discorrer acerca da performatividade da tecnologia.

Tal performatividade da tecnologia apontado pela autora, desmonta, segundo a mesma, a teatralidade do processo. Nesse caso, um jogo é instaurado nos aspectos da representação, que negando a si mesma, coloca em xeque o teatro, quando opera nos limites do simbólico (FÉRAL, 2008). Em *tentativa.doc 2.0* o personagem *Flávio Ulis.sys* se dirige aos convidados por meio de sua imagem reproduzida na tela de uma TV, contudo, o ator que dá voz a esta imagem está presente na cena, em tempo real, sendo filmado por meio de uma câmera que envia a imagem para a TV. Os convidados convenciam em concordar que aquela imagem é oriunda de uma interface de realidade virtual criada por outro personagem, mas ao mesmo tempo, são testemunhas oculares do ator sendo filmado e transmitindo sua imagem ao vivo e *in locu*. Josette Féral (2008) nos diria, portanto, que este processo de revelação da estrutura e dos aparatos tecnológicos, taz à tona a performatividade que desmonta a teatralidade, uma vez que ao mostrar o procedimento, desconstrói a ilusão por meio da revelação dos *recursos de enganação* (FÉRAL, 2008).

Nesse ponto, a tecnologia apresenta-se como protagonista do processo criativo, sendo que, “os *performers* devem aprender a compor com ela, não a sentido como um perigo, mas como uma cúmplice” (FÉRAL, 2008, p. 206). É a partir dessa relação desempenhada entre o artista e a materialidade técnica, que se dá o processo tecnopoético em *tentativa.doc 2.0*, onde a tecnologia não cumpre a função de possibilitar, por meio de recursos técnicos, a realização de efeitos idealizados anteriormente a sua introdução na cena, mas antes mesmo, a tecnologia é parte integrante do processo de criação. Assim o artista joga diretamente como os dispositivos no tempo real da criação poética. Ele cria com (e a partir) da tecnologia.

Nessa perspectiva, o ator em um processo tecnopoético, interage tanto com seus pares, os outros atores do processo, como com os próprios dispositivos, buscando perceber o jogo de cena que pode ser estabelecido entre o corpo do artista e o aparato técnico. Em *tentativa.doc 2.0* esta relação pode ser verificada no processo de treinamento realizado pelo ator para a atuar enquanto o personagem *Flávio Ulis.sys*, que se apresenta na obra por meio de sua imagem transmitida na tela de uma TV. Nesse sentido, o ator que por hora atua enquanto *Flávio Ulis.sys* tem sua imagem capturada por uma câmera que transmite em tempo real a sua imagem em tela, ou seja, a relação do *performer* com os convidados se dá mediado pelos objetos técnicos. Assim, o ator, no exemplo

apresentado, interage diretamente com a câmera, mesmo que sua fala seja direcionada aos convidados que ali estão experienciando a obra.

Assim, para realizar esta tarefa de interação indireta, mediada por dispositivos de captura e transmissão de imagem, foi necessário que o ator realizasse um treinamento específico para proceder um diálogo indireto dele com os convidados. Um exemplo disso, temos um determinado momento do trabalho, onde *Flávio Ullis.sys* pede a algum dos convidados busque um mapa que se encontra em cima de um determinado objeto de cena e abra o mapa no espaço e localize a cidade onde ele morou durante a maior parte da sua vida. Para que a ação ocorra com êxito, é necessário que o convidado em questão entenda que o pedido está sendo direcionado a ele e nesse caso, o contato visual entre o personagem e o convidado deve estabelecido. Mas como estabelecer um contato visual entre dois sujeitos se estes não se encontram frente a frente, do ponto de vista do corpo físico presente?

Ao realizar a cena, foi constatado que esta interação se dava por meio de uma presença mediada, que seria nesse caso, a presença, tanto do ator, como do convidado que interage com ele, que se dá na substituição do corpo físico por um dispositivo. Nesse caso a ideia de presença mediada estaria pautada no fato de que, o ator e o convidado contracenam um com o outro, mas não em um jogo de corpos presentes, mas na substituição desses corpos por um correspondente, que nesse caso seriam os objetos técnicos da tela de TV que substitui o ator ao interagir com o convidado e a câmera que substitui o convidado ao interagir com o ator.

Essa experiência se aproxima do que Josette Ferál em seu outro texto *Being: place and time. How to define presence effects: the work of Janet Cardiff* (2012), apresenta como efeito de presença. Segundo a autora:

Efeito de presença é a sensação de que o público tem que os corpos ou objetos que eles percebem estão realmente lá dentro do mesmo espaço e período de tempo que os espectadores encontram-se, quando os espectadores patentemente sabem que eles não estão lá. É uma questão da percepção de uma presença física que coloca as percepções do sujeito e suas representações em jogo. Esta temporalidade e espaço comum partilhado pelo espectador e a presença sendo evocada (um personagem, um avatar, ou um objeto) é fundamental. (FÉRAL, 2012, p. 31 – tradução nossa)⁵

No exemplo apresentado de *tentativa.doc 2.0*, a presença, é evocada, não por um personagem, um avatar ou um objeto, mas por meio de uma série de dispositivos que mediam a presença do ator para com os convidados. Segundo Fernanda Areias de Oliveira (2016):

⁵ Presence effect is the feeling the audience has that the bodies or objects they perceive are really there within the same space and timeframe that the spectators find themselves in, when the spectators patently know that they are not there. It is a question of the perception of a physical presence that puts the subject's perceptions and their representations into play. This temporality and common space shared by the spectator and the presence being evoked (a character, an avatar, or an object) is fundamental.

Féral em sua argumentação procura fazer a distinção entre a presença, como a qualidade do ator, entendimento oriundo das pesquisas de Eugênio Barba (2005), onde “ter presença” está associado a qualidades de ampliação da corporeidade do ator em cena, deixando claro que sua perspectiva trata do “estar presente” fisicamente em cena. A presença como uma qualidade do ator, não está em jogo. O foco principal está na percepção desta presença, algo que não precisa estar organicamente no espaço para ser percebido pela plateia. (OLIVEIRA, 2016, p. 78)

Dessa forma, podemos admitir uma presença mediada pelo dispositivo, onde, esta, no caso do exemplo levantado, é percebida pelos convidados através da substituição do corpo do ator por uma imagem transmitida em uma tela de TV. Não existe dessa forma, como apontado pela autora da citação acima, a busca pela ampliação da corporeidade do ator. A presença do ator é mediada pelos *input* e *output* dos dispositivos, onde esta operação não deixa de se dar enquanto uma ação que depende do ator, mas não está atrelada a *performance* física do seu corpo orgânico biológico, mas a uma performatividade da tecnologia.

Além de uma interação direta com os dispositivos técnicos, em *tentativa.doc 2.0* não somente o ator, mas como também os convidados, estabelecem uma relação de interatividade direta com as imagens. Tendo em vista o aspecto da intermedialidade presente na obra, trazemos para discussão a questão do uso tecnopoético das imagens em cena. Marta Isaacsson (2012) nos apresenta quatro possibilidades para o uso das imagens no teatro. Contudo, a autora destaca a pretensão de não “estabelecer uma taxonomia do uso do vídeo no teatro, mas no intuito de proceder à análise dos efeitos intermediais implicados” (ISAACSSON, 2012, p. 94). As modalidades das imagens na cena intermedial destacadas pela autora são: sintética, amplificadora, dialógica e de atrito. A imagem sintética se dá por meio da operação de composição, onde o real presente na cena se hibridiza com a imagem virtual. Essa relação se dá em modo de sobreposição onde a incrustação do real sobre o virtual ou o contrário é constatado a partir da presença testemunhal do espectador. Já na imagem amplificadora também trabalha em relação ao olhar do espectador, mas nesse caso em uma operação de ampliação do horizonte, possibilitando a observação da obra pelo espectador por meio da imagem tecnológica, tal qual um *voyeur* a observar, segundo as palavras de Isaacsson (2012), ou ainda, em situações de ampliação de detalhes somente perceptíveis pelo espectador por meio de recursos de *close-ups*, proporcionados pelos dispositivos de captura de vídeo. Já no aspecto da imagem dialógica, a cena interfere diretamente sobre a imagem-vídeo, ou seja, a imagem projetada é resultado das ações desenvolvidas em cena. Nesse caso, a percepção do espectador não se dá no contato direto com o performer ou ator, uma vez que este não atua para a plateia, mas, na maioria dos casos para um dispositivo de captura de imagem que serve como meio para a geração uma imagem resultante dessa captura, normalmente projetada em cena, podendo ser editado ou transmitido ao vivo. No caso da imagem de atrito, com vídeos pré-gravados, ocorre o oposto da

categoria anterior, uma vez que nesse caso, a performance cênica age de acordo com a imagem proposta.

No caso de *tentativa.doc 2.0*, a imagem se apresenta de duas maneiras diferentes: projetadas em cortinas de *voil* ou transmitidas em telas, que podem ser de uma TV, monitor de computador ou mesmo na tela de celulares. Cada uma desses usos da imagem, diz respeito a uma efeito tecnopoético diferente e tem como pressupostos algumas das categorias apresentadas por Marta Isaacsson abordados no parágrafo anterior a este. Em um aspecto temporal, as imagens projetadas nas cortinas de *voil* remetem a memórias que se atualizam sobre a superfície material translúcida do fino pano. Já no caso das imagens transmitidas nas telas dos dispositivos, temos a relação com um tempo presente que se coloca em cena.

No primeiro caso, podemos destacar o uso da imagem em aspecto da imagem sintética apontado por Isaacsson (2012), uma vez que a imagem virtual é projetada sobre o real, no caso um objeto que ao receber a justaposição daquela imagem, hibridiza-se com a mesma, gerando com isso o efeito de deslocamento na percepção dos convidados em relação a temporalidade ali proposta. No exemplo dado, também podemos levar em consideração o aspecto da imagem de atrito, uma vez que todas as imagens que são projetadas no *voil* são previamente gravadas e editadas. No segundo caso, podemos levar em consideração tanto os aspectos referentes a imagem dialógica como a imagem de atrito, uma vez que no primeiramente, o ator trabalha no intuito de alimentar através da captura e posterior transmissão de sua imagem, a tela de um objeto técnico, nesse caso, a TV, o monitor ou celular e em um segundo momento existe uma outra interação, dessa vez entre os convidados e a imagem que é previamente gravada. Nesse último caso em específico, a imagem que é observada remota a uma espacialidade diferente daquela que em que os convidados estão naquele momento.

Este momento da peça se dá por meio do convite do personagem dirigido aos convidados para que o mesmo visualize por meio de um vídeo gravado por uma câmera panorâmica de 360° alguns lugares que ele viveu em determinado momento de sua vida. Utilizando óculos de realidade virtual, os convidados nomadizam-se do espaço inicial de sua experiência e traçam um contato visual com a espacialidade descrita na fala do personagem. Nesse momento, o efeito de imersividade proporcionada pelo objeto técnico, possibilita trabalhar na perspectiva da criação de um efeito de transição por múltiplas espacialidades, mesmo que essa seja, nesse caso, geradas virtualmente por meio de imagens previamente gravadas.

Esse aspecto trabalhado pode ser pensado ainda por meio da categoria das imagens amplificadoras, apresentado por Marta Isaacsson (2012), uma vez que a ideia de um certo *voyeurismo* se apresenta de maneira potente. Diferentemente de um vídeo projetado ou transmitido em uma tela, no exemplo em questão, o convidado torna-se, literalmente, testemunha ocular da ação narrada pelo personagem, tendo o privilégio de selecionar os detalhes que deseja destacar em sua mirada. Essa experiência de um olhar

seletivo por parte do convidado, só é possível por meio da materialidade técnica que ele está imerso, que nesse caso, exemplifica claramente as relações de modulação apontados anteriormente neste mesmo capítulo, uma vez que este efeito é realizado mesclando dois processos que se diferenciam apenas em graus de modulação, se dando tanto no regime técnico, como no regime tecnológico de arte.

Ainda no campo da poética das imagens em *tentativa.doc 2.0* é importante levar em consideração outro aspecto levantado por Marta Isaacsson (2010) ao descrever as imagens técnicas presentes na obra *Le Projet Anderson* do diretor canadense Robert Lepage no texto *Le Projet Anderson, Lepage e a performance da imagem técnica*. No artigo em questão a autora analisa aspectos pertinentes ao uso das imagens na obra do artista, contudo, não para esta pesquisa não achamos desnecessário reproduzir a análise da professora, tomando apenas os aspectos que a mesma levanta acerca das modalidades da imagem que geram a construção de espaços dramáticos, a partir da oferta de elementos de referência para diversas espacialidades tais como, bosque, sala de espetáculo ou estação de metrô. Isaacsson apresenta, portanto, as modalidades de imagem-aberta, imagem de objeto fixo e imagem-espelho. Não iremos aqui reportar as definições de cada uma dessas modalidades, mas pensar a existência dessas relações também presente na tecnopoética de *tentativa.doc 2.0*.

Temos na obra, podemos identificar dois usos da imagem técnica das quais Isaacsson (2010) discute em seu artigo. No primeiro uso, podemos destacar a presença da modalidade de imagem-aberta, uma vez que os vídeos que são exibidos na cortina de *voil* que compõem a cena, são recortes de locais por onde o personagem transitou por diversos períodos de sua vida, onde por meio da definição apontada pela autora, como recorte, essas imagens apresentam apenas um fragmento de uma referência maior. Durante todo o trabalho, diversas imagens são projetadas nestas cortinas, dando referência a diversos locais diferentes, os quais são citados pelo personagem. Contudo, essas imagens não aparecem enquanto uma função ilustrativa de uma fala realizada pelo ator, mas como mesmo afirma Marta Isaacsson, elas são chaves referenciais para espacialidades diversas aquela vivenciada em tempo real pelos convidados. Propositamente, as imagens projetadas não correspondem imediatamente ao local no qual a fala do personagem se refere naquele momento, gerando com isso uma terceira espacialidade gerada pelo confronto da narrativa ouvida e as imagens visualizadas pelos convidados, que desempenham, portanto, uma função de co-criadores de espaços outros.

Já no aspecto da imagem-espelho, temos a relação do ator enquanto objeto filmado. Esta relação já foi apresentada neste artigo, mas retornamos a ela para refletir sobre o aspecto do que Marta Isaacsson chama de “deslocamento de sua presença orgânica para a realidade fílmica” (ISAACSSON, 2010, p. 65). Esta operação, foi considerada em parágrafos anteriores como uma *presença mediada por dispositivos*, onde durante grande parte do trabalho, o ator se relaciona com os convidados não por meio de sua presença orgânica direta, mas por meio de sua imagem transmitida

em tela. Diferente do exemplo apresentado pela autora em seu artigo supracitado, onde no espetáculo de Robert Lepage, o ator se encontra posicionado de costas para a plateia e a imagem e a imagem em *close-up* de seu rosto é exibido, em *tentativa.doc 2.0* o ator filmado se encontra no mesmo espaço onde os convidados “interagem” com sua imagem transmitida em tela. Enquanto escolha poética, a proposta é permitir que os convidados visualizem de perto o processo de transindividuação entre o ator e sua imagem capturada, transmitida e individuada enquanto o personagem *Flávio Ulis.sys* cuja a presença está alocada na tela de uma TV.

Existe ainda nessa opção, uma relação de temporalidade instaurada por meio da narrativa apresentada. Como *Flávio Ulis.sys* se dá na narrativa enquanto uma inteligência artificial criada a partir das memórias de outra pessoa, o processo de captura de imagem do ator, proporciona certa relação de passado/futuro, uma vez que a peça se passa cronologicamente, 10 anos após o *Sistema Ulis.sys* ser programado. Assim, por meio de um acordo implícito entre a obra e aqueles que a experienciam enquanto convidados, condicionam-se a existência de duas realidades temporais que são colocadas ali, operando paralelamente em prol da construção dos sentidos da narrativa. Nesse lugar de jogo temporal, a performatividade da tecnologia é altamente evidenciada, uma vez que não há nenhum esforço para mascarar a maquinaria envolvida nesse processo de troca de presença orgânica por uma presença fílmica, ou como podemos dizer, uma presença mediada por dispositivo de imagem. Nesse caso, inclusive, há de se admitir não uma troca, mas uma co-presença orgânica e fílmica.

Este aspecto da presença que não se dá apenas no âmbito da corporeidade do ator em cena, mas que se amplia para o objeto técnico, abre discussões acerca de um campo ontológico do teatro, uma vez que põe em cheque aspectos estruturais da própria concepção de teatro cujo o foco da encenação tem na presença física do ator um dos elementos primordiais para o acontecimento teatral. Jorge Dubatti (2012) em seu texto *Teatro, convívio e tecnovívio* nos fala que “chegamos à apresentação ontológica de uma pergunta incontornável: o que é teatro, isto é, o que é o teatro enquanto ente, como está no mundo, o que é que existe enquanto teatro” (DUBATTI, 2012, p. 14). Em *tentativa.doc 2.0* esta reflexão se dá a medida que o foco da atuação não está presente no ator enquanto presença física, mas na interação do ator com os convidados, por meio de sua imagem virtual transmitida por meio de telas. Nesse sentido, abrimos a discussão para as propostas que rompem com o paradigma do teatro enquanto relação humana entre artistas e espectadores e recai na crítica acerca da substituição da presença física do ator por uma presença virtual.

Jorge Dubatti (2012) nos apresenta uma definição do teatro enquanto um acontecimento composto por três subacontecimentos: o convívio, a *poíesis* e a contemplação. Dentre estes três elementos, trataremos para discussão a relação do convívio ou acontecimento convival, discutido por Dubatti enquanto:

A reunião, de corpo presente, sem intermediação tecnológica, de artistas, técnicos e espectadores em uma encruzilhada territorial cronotópica

(unidade de tempo e espaço) cotidiana (uma sala, a rua, um bar, uma casa, etc. no tempo presente. (DUBATTI, 2012, p. 19)

Nessa perspectiva, o autor diferencia o teatro de outras artes como o cinema, ou das mídias de comunicação como a televisão e o rádio, por exigir uma presença aurática, tal como nos fala Walter Benjamin, que permite o que ele chama de afetações conviviais. Dubatti insiste:

O teatro é um acontecimento que está ligado à cultura vivente. Enquanto acontecimento, o teatro é algo que existe no momento em que ocorre e, enquanto cultura vivente, não admite captura nem cristalização em formatos tecnológicos. Como a vida, o teatro não pode ser aprisionado em estruturas *in vitro*, não pode ser enlatado; o que se enlata (em gravações, registros fílmicos, transmissões na internet, ou outros) é a informação. Mas tal informação já não é teatro, essa região de experiência não capturável, imprevisível, efêmera, aurática, que é o teatro. (DUBATTI, 2012, p. 22)

O teatro enquanto experiência convivial, segundo Dubatti, pressupõe uma reunião de corpo presente e nesse sentido, não permitiria a intermediação tecnológica, sob o risco de subtrair a presença vivente dos corpos. Contudo, o autor, não descarta a possibilidade do uso de elementos do cinema, da TV, do rádio, de computadores ou telefones celulares no Teatro, contudo, para esse uso esses elementos não podem, na visão de Dubatti, subtrair a presença dos corpos que subsidiam o fenômeno do convívio. Para ele, o aspecto do convívio no teatro que é atravessado por elementos tecnológicos é denominado de tecnovívio, sendo, portanto, dado como “a cultura vivente desterritorializada pela intermediação tecnológica” (DUBATTI, 2012, p. 22)

Essa relação tecnovívial apontada, não encerra a relação de convívio teatral, mas demonstra novas possibilidades de se instaurar experiências conviviais, que nesse caso, são determinadas pelos diferentes formatos tecnológicos utilizados em cena. Assim, a tecnologia direcionaria os modos de viver juntos, próprio do convívio, do estar junto, no teatro. Outro aspecto a ser levado em consideração nesta questão do tecnovívio diz respeito aos aspectos ontológicos, como descrito anteriormente, uma vez que, como apontado pelo autor, a desterritorialização da cultura vivente, interfere diretamente na própria concepção do teatro enquanto ente presente no mundo. Nesse sentido, podemos admitir que a partir da presença do objeto técnico no teatro, a concepção deste enquanto “espaço e tempo compartilhados em uma mesma região de afetação” (DUBATTI, 2012, p. 23) se amplia para uma região de experiência cuja a máquina se apresenta como ente de compartilhamento de afetações, juntamente com o espectador e o ator.

Em *tentativa.doc 2.0*, a partir de uma visão mais pessimista como apresentada por Dubatti (2012), que aponta certa fragilização da experiência convivial no teatro com a inserção do objeto técnico, este olhar de inquietação pode se intensificar ainda mais, tendo em vista o modo de relação existente entre os espectadores (que nesse caso equivale aos convidados) e o ator, uma vez

que este último, no caso do trabalho em questão, é substituído na maioria do tempo pela a sua imagem virtual transmitida em tela. Assim, mesmo que o ator esteja sendo visto pelos convidados, na execução tecnopoética necessária para pôr em ação sua imagem transmitida, a relação de interação não se dá diretamente com o mesmo e sim, com sua presença mediada pela imagem da tela. Os convidados não se relacionam com o ator enquanto presença física, mas com seu corpo dado em modo virtual.

Nessa perspectiva, a experiência dos convidados na interação com a imagem do ator em tela em *tentativa.doc 2.0* propõe alterações nos aspectos de percepção na cena, mas que não estaria desassociado da ideia do teatro como reunião de sujeitos, retornando as discussões de Dubatti (2012), uma vez que corroborando com os escritos de Pierre Levy (1996), o corpo do ator não estaria ausente da experiência, mas se apresentaria em um outro estado de presença virtual, que nesse sentido, não se desvincularia de uma relação de realidade, mas que se daria em outro nível de realidade, uma vez que como fala Pierre Levy (1996) o virtual se mostra enquanto uma problematização do real. Assim, ao optar pela realização do trabalho utilizando da imagem virtual do ator como elemento principal da ação, propõe-se uma reflexão ontológica do teatro.

Para Dubatti (2012), a experiência convivial do teatro comporta em si os aspectos da *poíesis* e da contemplação. A *poíesis* tanto diz respeito ao processo de produção de um ente teatral, como diz respeito ao próprio ente teatral produzido. Para ele “o ente poético constitui aquela região possível da teatralidade” (DUBATTI, 2012, p. 23). Já o aspecto da contemplação “implica a consciência, ao menos, relativa ou intuitiva, da natureza diversa do ente poético” (DUBATTI, 2012, p. 25). A *poíesis* é ao mesmo tempo acontecimento e ente produzido pelo acontecimento que se firmam na experiência pragmática do convívio.

O objeto técnico entendido como ente ontológico, no caso de uma tecnopoética, divide com o ator e o espectador, a tarefa de produção do ente poético, presente na relação convivial do acontecimento teatral. Nesse sentido, como já apontado anteriormente, esta experiência se expande para uma relação tecnovivial, dando possibilidade de construção de uma *poíesis* que diz respeito a própria ideia de tecnopoética aqui apresentada. Assim, existe uma relação tecnovivial na pragmática instaurada tanto entre o ator e a máquina, como entre a máquina e os convidados, sem que com isso se perca a potência do encontro entre os diversos seres, sejam eles dados no aspecto virtual ou atual.

Nessa perspectiva, onde a presença física do ator cede espaço para a atuação de uma presença virtual mediada por um dispositivo de tela, podemos destacar outra situação presente em *tentativa.doc 2.0*. Nesse exemplo, a atuação do ator não se dá somente a partir da imagem capturada ali em tempo real de seu corpo presente e transmitida em uma tela, mas que se dá na presença virtual de um ator que não se encontra no espaço da experiência. Nesse caso, em determinado trecho da obra em questão, o ator entra em contato com outro ator que se encontra a milhares de quilômetros de onde está sendo realizada a peça. No caso, em

determinado momento do trabalho, *Flávio Ullis.sys* entra em contato por meio de uma chamada de vídeo com um antigo colega, onde traçam um diálogo totalmente via internet. Nessa situação temos claramente a relação de tecnovívio apresentado por Dubatti (2012) operando, visto que nessa experiência ambos os atores traçam um diálogo que não se dá no âmbito físico-verbal, mas por meio de suas imagens virtuais que se colocam frente a frente e atuam por meio da mediação maquínica.

Sendo que o tecnovívio comporta em si duas formas diferentes de operação, sendo uma o tecnovívio interativo e a outra o tecnovívio monoativo, onde na primeira situação estabelece-se uma relação de comunicação de ida e volta e na segunda uma relação de uma pessoa ou de um grupo de pessoas com um dispositivo cujo o emissor da mensagem se ausentou, ou seja, somente de ida, no caso da cena de *tentativa.doc 2.0*, podemos pensar em uma terceira relação de tecnovívio, onde, apesar dos emissores da mensagem não se apresentarem em sua presença física, estes não se ausentam da experiência, uma vez que o processo de ida e volta da mensagem não se encerra pela condição de virtualidade de seus corpos.

No teatro, o ator e o público se reúnem convivialmente no cruzamento territorial temporal do presente, por meio da presença de seus corpos; no cinema, o corpo do espectador está presente, mas o corpo do ator está ausente; é substituído por uma estrutura signíca. No teatro, o corpo do ator e o corpo do espectador participam da mesma região de experiência. Com seus risos, com seu silêncio ou com seu choro, ou com seus protestos, o espectador influencia o trabalho do ator. No cinema, o corpo do ator e o corpo do espectador não participam da mesma região da experiência; o espectador sabe que o ator não está ali e não sabe onde está o ator, o que pode estar fazendo neste momento. O teatro é o espaço e o tempo compartilhados em uma mesma região de afetação, região única que se cria uma única vez e de forma diferente em cada apresentação. (DUBATTI, 2012, p. 22)

No caso da experiência em *tentativa.doc 2.0* apesar da ausência do corpo do ator no espaço da apresentação, a relação estabelecida entre ele, o outro ator e os convidados não diz respeito apenas a uma estrutura signíca simplesmente, mas o uso de recursos tecnológicos de comunicação permite que a relação se dê entre os próprios sujeitos em sua presença virtual. Assim, os corpos dos artistas e dos espectadores, no caso dos convidados, apesar de não participarem da mesma região da experiência, se levamos em consideração aspectos físicos, estes se colocam em um lugar de experiência que extrapola a relação do tempo/espaço como elemento fixo. Pensar os espaços virtuais, antes de mais nada seria se desapegar definitivamente da noção do espaço enquanto território fixo, uma vez que, nesse caso, espaço que se expande por meio de processos de virtualização se assume enquanto desterritorializado à medida que não podemos situá-lo em uma determinada posição do plano geoespacial.

Esta cena específica de *tentativa.doc 2.0* trabalha na potência das experiências entre os espaços virtuais e atuais, estabelecendo uma relação nômade de trânsito. Esse trânsito rompe o geográfico e habita lugares outros. Lugares virtuais à deriva na rede de imagens simbólicas dentro do que podemos chamar de relação híbrida que segundo Peter Anders (2001), está diretamente ligado a uma fusão entre atualidade e virtualidade, entre o que comumente é chamado de espaço real e espaço virtual. No trabalho em questão a relação de cibridismo acompanha o jogo dos artistas e dos convidados, uma vez que estes sujeitos se relacionam tanto no território de experiência física presente, como na experiência da imagem virtual em tela.

O cibridismo é trabalhando pelos atores por meio de processos técnicos diferentes, uma vez que ocorre, na narrativa, por meio do diálogo entre *Flavio Ulis.sys* e seu colega que encontra geograficamente distante. Se no caso do primeiro o cibridismo se dá na geração de uma imagem em tela por uma câmera que grava o ator em tempo real no espaço da apresentação, no segundo, sua imagem virtual se constrói por meio de uma chamada de vídeo feita em um aparelho de celular. Assim, a expressão cara a cara pode dá espaço para a expressão tela a tela, onde os sujeitos fisicamente separados, se encontram em um mesmo território de experiência que ocorre no cruzamento das imagens virtuais. Nesse sentido, mesmo sob o ponto de vista da afirmativa de Jorge Dubatti sobre o convívio como “reunião de corpo presente, territorial, geográfica, em um cruzamento do tempo e do espaço da cultura vivente, na qual não se podem subtrair os corpos” (DUBATTI, 2012, p. 22), não podemos desconsiderar a construção de um novo paradigma de experiência convivial possibilitada pela a inserção dos processos maquínicos no teatro, que por ele é apresentada como tecnovívio e, nesse caso, admite a possibilidade dos corpos se mostrarem em outros modos de presença.

Referências

- DUBATTI, Jorge. Teatro, Convívio e Tecnovívio. In: André Luiz Antunes Neto Carreira, Armindo Jorge de Carvalho Bião e Walter Lima Torres Neto, (Orgs.). **Da Cena Contemporânea**. Porto Alegre: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2012. 12-35.
- DUHEM, Ludovic. **Art Et Technologie**. Texte intégral d'un séminaire donné à l'ISELP (Institut Supérieur d'Étude du Langage Plastique) à Bruxelles en mai 2011 avec pour titre : Art et technologie. Une approche philosophique avec Gilbert
- FERAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Sala Preta, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 08, 2008, p.197-210.
- _____. Being: place and time. How to define presence effects: the work of Janet Cardiff. In: GIANNACHI, Gabriella; KAYE, Nick; SHANKS, Michael (Org.). *Archaeologies of Presence: art, performance and the persistence of being*. New York: Routledge, 2012. P. 29-49.
- ISAACSSON, Marta. Cena Multimídia, poéticas tecnológicas e efeitos intermediais. In: PEREIRA, Antonia; ISAACSSON, Marta; TORRES, Walter Lima (Org.). **Cena Corpo e Dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Ed. Pão e Rosa, 2012. P. 85-99
- _____. Le Projet Anderson, Lepage e a performance da imagem técnica. In: Revista Poiésis, n 16, 63-73. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes/UFRJ, 2010.

- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LÉVY, Pierre (1996). O Que é Virtual?. Rio: Editora 34.
- OLIVEIRA, Fernanda Areias de. **Pedagogia do teatro contemporâneo: apropriações da cena intermedial na formação de docentes de teatro**. Tese de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Informática na Educação – UFRGS. Porto Alegre, 2016.
- _____. Tecno-estética Contemporânea: Shary Boyle e transbordamentos. Revista Cena, Porto Alegre, n. 25, p. 6-19 mai./ago. 2018
- SIMONDON, Gilbert. **Du mode d'existence des objets techniques**. Paris: Aubier, 1989. Simondon. p. 1–50, 2011.



Jazmín Adler > **Después de la glorificación de la máquina”:
utopías críticas en las artes tecnológicas contemporáneas**
After the Machine Glorification: Critical Utopias in Contemporary
Technological Arts

Resumen

El presente artículo analiza un conjunto de estéticas y poéticas que desde el campo de las artes tecnológicas contemporáneas fundan utopías críticas, en el sentido que cuestionan la concepción moderna de utopía, generalmente asociada a una actitud glorificadora de la ciencia y la tecnología. Mediante el estudio de diferentes propuestas curatoriales desarrolladas en Argentina durante los últimos años, el trabajo indaga en los imaginarios de modernización que han modulado las relaciones entre el arte, la ciencia y la tecnología, al tiempo que rastrea sus conexiones con las nociones de futuro, progreso y novedad.

Palabras clave: Arte. Futuro. Novedad. Tecnología. Utopía.

Abstract

This paper analyses certain new media art poetics and aesthetics that embrace critical utopias, since they question the modern conception of utopia, which has often tended to glorify science and technology. Throughout the examination of different Argentine curatorships from the last years, the article studies the imaginaries of modernization that have shaped the relations between art, science and technology, as well as its connections with the notions of future, progress and novelty.

Keywords: Art. Future. Novelty. Technology. Utopia.

> Doctora en Teoría Comparada de las Artes (UNTREF, Argentina) y becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se desempeña como docente en la Licenciatura y la Maestría en Artes Electrónicas, y en la Especialización en Arte Sonoro, en UNTREF, así como en la Maestría en Diseño Interactivo en FADU-UBA y en el Departamento de Arte de la Universidad Di Tella. Integra el colectivo “Ludión: exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas”, radicado en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.

Imaginarios y utopías

Los múltiples intercambios establecidos entre el arte, la ciencia y la tecnología a lo largo del último siglo han sido signados por imaginarios de modernización divergentes, los cuales fueron expresados en una serie de proyectos, obras y curadurías que podrían enmarcarse bajo la controvertida categoría de artes tecnológicas. Mientras que en ocasiones sus discursos han evidenciado un cierto enaltecimiento acrítico de los medios y herramientas tecnológicos implicados en la práctica artística, otras veces procuraron distanciarse de aquella perspectiva fascinadora, optando por impulsar posturas reflexivas sobre la innovación *per se*. Esta segunda perspectiva ha sido plasmada en algunos relatos curatoriales contemporáneos, cuyas estéticas y poéticas fundan aquello que a lo largo del presente artículo identificaremos como “utopías críticas”, al cuestionar la concepción moderna de utopía, por lo general ligada a una actitud glorificadora de la ciencia y la tecnología.

Según Paul Ricoeur (1984), ideología y utopía – dos expresiones de lo imaginario social – relacionan las “expectativas” orientadas hacia el futuro, las “tradiciones” heredadas del pasado y las “iniciativas” del presente (RICOEUR, 1984, p.87), aunque operan en niveles diferentes. Ya sea actuando como distorsión o disimulación, como justificación o legitimación, o bien como integración, la ideología funciona como representación de la vida real, crea identidades y “conserva al grupo social *tal cual es*” (RICOEUR, 1984, p.95). Por su parte, la función de la utopía es:

(...) la de proyectar la integración *fuera de lo real* en un afuera que es también en ninguna parte. He aquí el primer sentido de la palabra utopía: un lugar que es otro lugar, un afuera que es un ningún lado. Aquí no habría que hablar solamente de utopía sino también de ucronía, a fin de señalar no solo la exterioridad espacial de la utopía (otro lugar) sino también su exterioridad temporal (otro tiempo). (RICOEUR, 1984, p.95)

Siguiendo con Ricoeur, la naturaleza cuestionadora de la utopía convierte a ésta en un ejercicio de imaginación de otros seres sociales posibles, proyectando formas alternativas con respecto a los modos en que se ejerce el poder. Sin embargo, debido a que la realidad no impone resistencias porque la utopía evita reflexionar sobre la posibilidad de inscribirse en la situación real, el filósofo fundamenta que los imaginarios utópicos suelen desdeñar la acción y no indican realmente cómo proceder para cambiar el orden vigente: “la lógica de la utopía se convierte entonces en una lógica del todo o nada que conduce a algunos a huir en la escritura, a otros a encerrarse en la nostalgia del paraíso perdido y a

otros a matar sin discriminación" (RICOEUR, 1984, p.97). El efecto idealizante inherente a la noción tradicional de utopía puede ser reemplazado por su "función liberadora", dado que, en palabras de Ricoeur (1984, p.97), "imaginar el no lugar es mantener abierto el campo de lo posible".

Este último enfoque constituye precisamente la orientación que detectamos en las curadurías analizadas a continuación. Tanto la redefinición del papel desempeñado por las utopías tecnológicas en la contemporaneidad desde una perspectiva desidealizada, como las nuevas alternativas que pueden ser adoptadas en pos de proyectar el porvenir desde un presente atravesado por paisajes tecnológicos diferentes a los del siglo pasado, abren una línea que aborda reflexivamente el problema de la innovación, la novedad y las relaciones recíprocas entre desarrollos tecnológicos y futuro. En este sentido, las utopías críticas no suponen posturas distópicas: aun cuando el porvenir imaginado resquebraja la mirada glorificadora utópica, aquel no es imperiosamente proyectado como un futuro apocalíptico amenazado por la creciente tecnificación de las sociedades.

Un futuro desidealizado

Si focalizamos en la escena argentina de los últimos años, uno de los eventos que encuadramos en la línea de las utopías críticas es *Arte en Progresión: encuentros sobre nuevas tendencias y experimentación artística*, creado en 2003 por iniciativa del Centro Cultural General San Martín (CCGSM), en Buenos Aires. María Victoria Alcaraz y Claudio Massetti convocaron a Graciela Taquini en aquella oportunidad para proporcionar al centro cultural una impronta contemporánea. La propuesta de la curadora¹ consistió en crear tres encuentros breves, integrados por un prolífero programa de actividades en tres módulos sucesivos: el primero de ellos, llevado a cabo en el mes de marzo, se llamó "El centro como encendido. CCGSM: un faro de arte contemporáneo", el segundo tuvo lugar en mayo y fue designado "Redes latinoamericanas: crear y resistir en la crisis" y, el tercero, organizado en octubre, se tituló "La revolución de los robots: futuro y utopías". La noción de obra en proceso fue el eje central de una programación conformada por exposiciones, performances, proyecciones y conciertos desarrollados simultáneamente en distintos espacios del centro cultural. En la presentación del encuentro, Taquini alegaba la intención de rescatar proyectos sugestivos realizados en una coyuntura compleja:

No se trata de adorar la tecnología de punta en sí misma, ni de negarla, sino que se privilegia por sobre todo la capacidad creativa de artistas viviendo en momentos difíciles. Arte argentino de adentro y afuera, invitados extranjeros, jóvenes y veteranos, consagrados o no, ricos y modestos, este encuentro quiere ser una verdadera fiesta. Una serie de actividades (muestras, conciertos, performances, encuentros, talleres, conferencias, cursos) que presentará un panorama de la creación interdisciplinaria en la era digital, con la experimentación y

1 Rodrigo Alonso, Augusto Zanela y Mariano Sardón colaboraron respectivamente en la curaduría, el diseño de montaje y el asesoramiento tecnológico del evento.

Se trató de una iniciativa que bregó por el encuentro de artistas diversos – jóvenes, pioneros, argentinos, extranjeros –, convocados por un interés compartido en la confluencia del arte y la tecnología. Resulta notorio que los ejes curatoriales de los tres módulos ponderaron la cuestión temporal: mientras que el primer módulo se abocó al presente, pretendiendo convertir al CCGSM en un foco de las tendencias artísticas contemporáneas fundadas en la exploración de diferentes medios y formatos, el segundo abordó “el peso del pasado sobre el presente latinoamericano” (Alonso; Taquini y Tejeiro, 2012, p.77), en relación con el contexto político, la identidad y la resistencia cultural. Finalmente, el tercer segmento indagó en las visiones utópicas construidas en torno al desarrollo tecnológico del futuro, puntualmente a través de la robótica.

La posición de Taquini con respecto a las tecnologías empleadas por los diferentes proyectos denota una reticencia hacia la tendencia exaltatoria presente en nuestro contexto desde fines del siglo anterior. El afán exploratorio no era concebido como sinónimo de creación digital, sino que admitía la posibilidad de repensar materiales preexistentes y reformular conceptos instaurados, donde convivía la “tecnología de punta” con el “atalo con alambre” (TAQUINI, 2003, párr.1). Por ejemplo, en una vidriera abierta hacia una de las calles del CCGSM, durante el primer módulo de *Arte en Progresión*, se exhibió la muestra *HIGH & LOW*, integrada por *Fotomachines*, una serie de objetos interactivos de la artista austríaca Ingrid Sinzinger, y *Los huevones*², una instalación interactiva de la joven argentina Azul Ceballos. La obra de la artista local consistía en dos huevos provistos de parlantes y un mp3 con más de doscientos discursos. Cuando el micrófono relevaba un sonido, las distintas frases eran activadas de manera aleatoria y transmitidas a través de los huevos-parlantes o narradores autómatas (CEBALLOS, 2010). La descripción de la actividad contrastaba los usos de las tecnologías en ambas obras:

Esta muestra contrapone la creación de una joven cordobesa que realiza una obra sutilmente tecnológica con la de una artista austríaca que plantea un discurso irónico al crear piezas de sinergia mecánica que requieren simples respuestas del espectador. Instalaciones de bolsillo e interactividades de pequeño formato digital, conviven en una ventana abierta a Buenos Aires. (TAQUINI, 2003, párr. 3)

Arte en Progresión constituyó una experiencia novedosa en tanto permitió generar un espacio de encuentro para artistas, curadores, docentes, gestores y estudiantes que hasta entonces no habían tenido la oportunidad de conocerse. Mediante una extensa programación de actividades permanentes y temporarias, los protagonistas locales de un campo en formación pudieron así entablar diálogos e intercambios.

2 Documentación de la obra disponible en: <http://www.azulceballos.com>

La misión de *Arte en Progresión* fue posteriormente continuada por *Cultura y Media*, organizado entre 2006 y 2011 en el CCGSM. Se trató de un encuentro multidisciplinario sobre el “uso creativo de nuevas tecnologías y el desarrollo de las nuevas tendencias en el arte y la producción multimedia” (ALCARAZ, 2007, p.84). Además de proyecciones, intervenciones e instalaciones exhibidas dentro y fuera del edificio, se organizaron conciertos, talleres y mesas redondas. En particular, la sexta edición de *Cultura y Media* – designada como “Lo nuevo de lo nuevo”³, curada en 2011 por Taquini con la colaboración de Natalia Rizzo y Marina González –, recuperaba uno de los núcleos centrales de *Arte en Progresión*, al discurrir sobre los imaginarios de futuro proyectados desde un presente tecnológico, cuyo carácter novedoso era pensado en conexión con las primeras señales de la cultura medial:

La propuesta curatorial de “Lo nuevo de lo nuevo” subraya las bases históricas de la cultura medial, que tuvo sus inicios alrededor de 1830 y cuyo futuro es impredecible. Las obras elegidas refieren a ese pasado, a esas raíces históricas que le dan marco y sentido. A la vez lanzan vectores hacia nuevas metáforas como las de dar luz, génesis y nacimientos. Anuncia la concreción de sueños e ilusiones. De los primeros ensayos sobre la imagen en movimiento de Muybridge a la realidad aumentada, se abren nuevas formas de superar la función de las herramientas tecnológicas o la producción de energía. La imaginación de los artistas dibuja con scanners de aeropuertos y con el mouse, produce esculturas lumínicas, crea naturalezas artificiales, retratos autogenerados, muestra la vida gestándose. Se trata de un trasvasamiento que realimenta el porvenir, en el contexto esperanzador de los resplandores de esta democracia. (Taquini, 2011, párr. 2)

Aunque *Cultura y Media* supuso un evento de mayor visibilidad que *Arte en Progresión*, fundamentalmente por su continuidad a lo largo de los años, Taquini⁴ recuerda que ambos recibieron escasa atención de la prensa y su respectivo público no fue masivo. Sin embargo, desde el punto de vista de la gestión del evento, *Arte en Progresión* y *Cultura y Media* anticiparon un esquema de exposición que reaparecería hacia el 2009 con la creación de *Encuentro FASE: Arte + Ciencia + Tecnología*⁵: diferentes instituciones son

3 Entre otros trabajos presentados en esta edición, Leonello Zambón y Azucena Losana realizaron un mapping sobre la fachada del CCGSM titulado *Parasitophonia*; Paula Rivas exhibió su instalación audiovisual interactiva *Supernova*; Gabriela Golder expuso *Itinerarios posibles para volver a casa*, una instalación integrada por la proyección de textos que provienen de los subtítulos de las películas preferidas de la artista; Mariela Yeregui mostró su obra *En el fondo de todo hay un jardín*; y el Grupo Proyecto Biopus montó *Coexistencia*, una instalación interactiva integrada por un conjunto de esculturas de polietileno que representaban un ecosistema artificial, cuyas características visuales y sonoras eran transformadas por el público en tiempo real a partir de sus movimientos. También se exhibieron los proyectos de Juan Rey, Alejandro Schianchi, Proyecto Untitled, Gabriela Larrañaga, Tomás Rautenstrauch, Lucía Kuschnir, Sergio Lamanna, Christian Wloch, Jorge Miño, Toia Bonino y Carolina Andreetti.

4 En entrevista personal con la autora [3 de marzo de 2016].

5 FASE consistió en un evento dedicado al cruce del arte, la ciencia y la tecnología desarrollado anualmente entre 2009 y 2018, y consolidado a lo largo de los años como una plataforma para la investigación, exposición y debate acerca de las artes tecnológicas. Dirigido por Pelusa Borthwick, Marcela Andino y Patricia Moreira, el encuentro reunía proyectos de animación, videoinstalaciones, arte sonoro, videojuegos, robótica, biotecnología y performances de estudiantes, artistas, colectivos independientes e instituciones públicas y privadas, tanto nacionales como extranjeras, los cuales eran articulados en función de un eje curatorial que variaba en cada edición.

invitadas a producir sus propios proyectos en un importante centro cultural de la ciudad que funciona como vidriera de los trabajos desarrollados, los cuales son exhibidos de manera simultánea en diferentes espacios y, a su vez, coexisten con obras realizadas por artistas consagrados, ya sea argentinos o extranjeros. La programación se completa con conciertos y performances y asimismo comprende una serie de actividades teóricas, como encuentros y charlas con artistas e investigadores.

Imaginar el porvenir

Las nociones de innovación y futuro asimismo constituyeron uno de los focos principales del programa de actividades lanzado en 2016 por Centro Cultural Kirchner (CCK) para conmemorar el Bicentenario de la Independencia Argentina. Rodrigo Alonso organizó una exposición consagrada a los imaginarios de futuro, esta vez integrada por obras e inventos que se distribuyeron en las salas del séptimo piso del edificio de acuerdo a tres ejes curatoriales: invención, paisaje e identidad y construcción. La muestra fue titulada *El futuro llegó (hace rato)*⁶ y, a través de una serie de proyectos desarrollados en distintos medios y soportes, proponía rastrear aquellos síntomas del presente que pueden dar cuenta de los caminos a recorrer en los tiempos que se avecinan.

La primera parte de la exposición, dedicada a la invención, presentaba los hallazgos de distintos artistas y científicos argentinos. Además de la birrome de Ladislao Biró, el sifón Drago, las huellas dactilares de Juan Vucetich, las prótesis creadas por Valeria Bosio o el helicóptero creado por Raúl Pateras Pescara, se incluían piezas de Xul Solar, Gyula Kosice, Clorindo Testa, Ricardo Blanco y otros artistas, arquitectos y diseñadores que dieron testimonio de su habilidad inventiva, entendida como la “capacidad de introducir a la realidad algo que no estaba en ella y se considera necesario incorporar” (ALONSO, 2018, párr. 4).

En las secciones dedicadas al paisaje y la identidad, se exhibían proyectos que evidenciaban los modos en que las tecnologías digitales transformaron radicalmente los modos de concebir y representar tanto al cuerpo como al espacio. Por ejemplo, la instalación *Fluir*⁷, de Tomás Rawski, escaneaba las huellas dactilares del público y las proyectaba en una pantalla que fusionaba las imágenes con el video de una cascada. El artista oponía la permanencia de aquellas marcas del cuerpo, inalteradas a lo largo de la vida, y la mutación del agua en constante renovación. Los cambios en la construcción y circulación de la identidad son equiparables a las transfiguraciones del paisaje en la era digital. La videoinstalación de Mateo Amaral, denominada *Canoa*⁸, proyectaba imágenes

6 El título de la muestra recuerda la primera frase de la canción *Todo un palo* (1987) de la banda argentina “Patricio Rey y sus redonditos de Ricota”. Según Alonso (2018), esta canción constituye un himno de su tiempo. La exposición tuvo lugar entre septiembre de 2016 y abril de 2017.

7 Documentación de la obra disponible en: <http://www.tomasrawski.com.ar/index.php/project/fluir/>. Acceso en: 05/01/2020

8 Documentación de la obra disponible en: <https://vimeo.com/168844912>. Acceso en: 05/01/2020

producidas algorítmicamente que existen con absoluta independencia material, estética y conceptual de la realidad física.

El eje dedicado a la construcción exploraba la capacidad del arte para forjar nuevos mundos en función de la “potencia transformadora del ser humano” (ALONSO, 2018, párr. 3). Todos los proyectos remitían “– en formas más o menos evidentes, más o menos solapadas – a ideas rectoras de la vida social, como el trabajo, la educación, la convivencia, la no-violencia, la creatividad, la participación” (ALONSO, 2018, párr. 3). Una de las instalaciones que destacaba en esta sala era *Columna de libros*⁹ de Marcela Sinclair. Se trataba de una enorme torre de libros de distintas disciplinas, apilados de piso a techo, que aparentaba sostener la estructura del edificio. Así como en la sección anterior, las obras de Rawski y Amaral, entre otros de los artistas que hacían uso de las tecnologías como Carlota Beltrame y Alejandro Montaldo, convivían con proyectos que no exploraban de manera preeminente las tecnologías, aquí también el trabajo de Sinclair y un conjunto de obras “no tecnológicas” eran presentadas junto con *Ludus*¹⁰, una instalación interactiva del Grupo Proyecto Biopus. La obra fue concebida como un juego que invitaba al público a interactuar ante un sensor kinect. Al detectar los movimientos, se desencadenaba un flujo de textos que a su vez alimentaban distintos nodos musicales. La propuesta buscaba reproducir las lógicas del capitalismo, apoderándose del cuerpo del participante: éste era seducido por la profusión de imágenes y sonidos generados en tiempo real pero, aunque cada nivel permitía extender paulatinamente la lectura, los textos nunca lograban visualizarse de manera completa.

La idea de innovación sugerida por *El futuro llegó (hace rato)* no comprometía obras que necesariamente emplearan tecnologías de punta, sino que revisaba algunas creaciones novedosas realizadas en los campos del arte, la ciencia y la tecnología para obtener claves sobre los posibles derroteros futuros. En el texto compilado en el catálogo de la exposición, Nicolás Mavrakis (2018, párr. 2) notó que muchas de las utopías concebidas en los siglos XIX y XX no prosperaron en la centuria siguiente, motivo por el cual podría afirmarse que el siglo XXI “carga con el peso de la experiencia”:

Si durante el siglo XIX y mediados del siglo XX cualquier imaginación conjurada alrededor del futuro se ocupó (a veces con cruda ingenuidad) de proyectar lo que las personas iban a llegar a ser gracias al desarrollo del conocimiento y ahí orbitan, en sepia, las viejas utopías capitalistas y socialistas de un mundo hecho de convivencias consensuadas, transportes voladores y colonizadores interestelares, cualquier imaginación interesada en el futuro en el siglo XXI carga con el peso de la experiencia. ¿Y esa no es una carga a la cual exigirle, al menos, la renovación menos pueril posible de nuestra propia indulgencia? Imaginar lo que el futuro podría suturar en algún momento próximo se confronta, entonces, con la conciencia de lo que ningún momento cumplido pudo suturar hasta ahora. (MAVRAKIS, 2018, párr. 2)

9 Documentación de la obra disponible en: http://www.mitegaleria.com.ar/artistas_ver.php?i=62. Acceso en: 05/01/2020

10 Documentación de la obra disponible en: <https://vimeo.com/184021504>. Acceso en: 05/01/2020

Sin embargo, la proyección del futuro que proponía Alonso a través de los tres ejes curatoriales no afirmaba una perspectiva pesimista como contrapunto del consabido fetichismo tecnológico. La muestra ponderaba el sendero recorrido en el terreno de la innovación artística y tecno-científica en la Argentina y, en lugar de detentar posiciones maniqueas, agenciaba una actitud alternativa que evitaba la glorificación acrítica pero también eludía una perspectiva tecnofóbica desilusionada ante la crisis del proyecto moderno. En este punto resuenan las reflexiones de Leonardo Solaas con respecto a aquello que designó “la doble vida del hipersujeto”, referida a la nueva subjetividad modulada por la emergencia de nuevas formas literarias. La experiencia del *stream*¹¹ configuró otra clase de literatura, a la cual correspondería un sujeto del hipertexto, vale decir, un “hiper-sujeto” (SOLAAS, 2017, párr.16). Claro que el hipersujeto no sustituyó al sujeto tradicional: ambos coexisten desfasados porque pertenecen a espacios y tiempos divergentes. Juntos conforman “humanos de transición”, hombres centauro que simultáneamente pertenecen al ámbito del ciberespacio y al mundo físico. Sin embargo, al igual que Alonso, Solaas no se lamenta por los hábitos y prácticas arrasados por la tecnologización de la vida cotidiana ni queda capturado por la primicia del “nuevo yo”, sino que asume una postura intermedia que habilita, en sus palabras, “un máximo de conectividad sin que el ruido ahogue todo sentido y relevancia” (SOLAAS, 2017, párr.45). Las posibilidades imaginables para la nueva sociedad hipersubjetiva son múltiples:

Por ejemplo, que se desarrollen y popularicen técnicas para frenar el alcance panóptico de los centros de poder corporativos y gubernamentales en la Internet (digamos, la encriptación, la comunicación peer-to-peer, el blockchain y el software de código abierto). O que vayamos encontrando maneras eficaces de volver compatible la hiperlibertad de inventarse a sí mismo como sujeto virtual con la responsabilidad por las informaciones que se introducen y la limitación de la violencia, el acoso y el engaño ejercidos al amparo del anonimato y la ausencia física. O que emerjan formas de seleccionar información que disminuyan la redundancia y el ruido del stream, permitiendo sin embargo el encuentro con informaciones y actores diferentes que abran brechas en los círculos de confirmación mutua y las burbujas de contenido (probablemente con la ayuda de inteligencias artificiales). O que descubramos cómo favorecer los encuentros virtuales sin fronteras, pero con consecuencias reales en el plano emotivo, la colaboración productiva y la reunión física de cuerpos en el mundo (...). (SOLAAS, 2017, párr.46)

Hacia el final del escrito, Solaas (2017) argumentaba que aun cuando nada de aquello suceda – otra de las opciones factibles –, hay que asumir la complejidad de nuestra época más allá de toda “dualidad moralista”. La apertura del abanico de posibilidades es también, en definitiva, una toma de posición.

11 Solaas (2017, párr.13) define al stream como la “cadena interminable de informaciones que recorreremos haciendo scroll” a través de una serie de posts en las redes sociales y el infinito mundo de la web.



Reflexiones críticas sobre la innovación *per se*

Los relatos curatoriales analizados permiten repensar el papel desempeñado por la noción de innovación en el campo de las artes tecnológicas contemporáneas, en cuanto sus plataformas conceptuales proponen meditaciones críticas sobre el desarrollo tecnológico *per se* y la concepción de futuro. Los eventos curados por Graciela Taquini en el CCGSM hicieron de la reflexión sobre la novedad científico-tecnológica el nudo gordiano de sus poéticas. Por su parte, la exposición ideada por Alonso dejó en claro que la innovación incesante durante la última centuria expandió la capacidad constructiva y la invención en las esferas del arte, la ciencia y la tecnología. Las utopías críticas suponen así un posicionamiento que se diferencia de la glorificación apologética expresada en aquellos idearios de modernización que frecuentemente han tendido hacia la espectacularización de las tecnologías, perpetuando ciertos imaginarios decimonónicos de futuro en cuyas bases se establece una alianza indisoluble entre desarrollo tecnológico, novedad y progreso material y cultural.

Estos abordajes críticos y desidealizados sobre las implicancias de la innovación, capaces de interpelarla desde distintos frentes como hicieron ambas muestras, parecieran consolidar una vía sugestiva para examinar desde el arte qué significa lo nuevo en tiempos atravesados por la omnipresencia de la novedad. A este aspecto refirió José Luis Brea (2002) cuando sostuvo que si el pensamiento técnico es el afloramiento de un orden de cosas cerrado, el arte nace de la relación de insumisión entre el pensamiento y la técnica. Únicamente así se lograría desarticular el “asentamiento epocal de un orden de las cosas” (BREA, 2002, p.124) y develar su condición arbitraria.

Haciendo eco de la vertiente representada en Latinoamérica por Vicente Huidobro, César Vallejo y José Carlos Mariátegui hacia comienzos del siglo XX, quienes desdeñaron la transposición neutral de discursos exógenos y cuestionaron categóricamente la mera exaltación de la máquina, las utopías críticas invitan a revisar la concepción de utopía moderna desde una mirada no idealizada que reconsidera las consecuencias de la innovación en el presente. En última instancia, ofrecen un modelo de futuro situado en la contemporaneidad, convocado por las consecuencias del desarrollo tecnológico *en* y *para* nuestra propia época y geografía.

Referencias

- ALCARAZ, María Victoria. **Centro Cultural San Martín: un clásico en evolución**. Buenos Aires: Centro Cultural General San Martín, 2007.
- ALONSO, Rodrigo. El futuro llegó hace rato. En: URTIAGA, G. et. al. **200 años: pasado, presente y futuro** (cat. exp.). Buenos Aires: Centro Cultural Kirchner, 2018.
- ALONSO, Rodrigo; TAQUINI, Graciela y TEJEIRO, Verónica. Cronología 1992-2012. En: ALONSO, Rodrigo y TAQUINI, Graciela (curs.). **Recorridos: arte, ciencia, tecnología** (cat. exp.). Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2012.
- BREA, José Luis. **La era postmedia. Acción comunicativa, práctica (post) artísticas y dispositivos neomediales**. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.



- CEBALLOS, Azul. Acerca de los Egg(o)ness (o Los Huevones)". En: ANDRADE, Federico y DI MARCO, Gisela (eds). **Flashbackup**: estados transitorios del arte y la tecnología en Córdoba. Córdoba: Modular / Centro Cultural de España, 2010.
- MAVRAKIS, Nicolás. 200 años: conocimiento, experiencia y optimismo. En: URTIAGA, G. et. al. **200 años: pasado, presente y futuro** (cat. exp.). Buenos Aires: Centro Cultural Kirchner, 2018.
- RICOEUR, Paul. **Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades**. Buenos Aires: Editorial Docencia, 1984.
- SOLAAS, Leonardo. La doble vida del hipersujeto. Recuperado de: <https://medium.com/@solaas/la-doble-vida-del-hipersujeto-fdaab9d43dd2>, 2017
- TAQUINI, Graciela. Arte en Progresión. Recuperado de: <http://www.escaner.cl/netart/textos/t4-bsA.html>, 2003. Acceso en: 04/01/2020
- . Cultura y Media 6: LO NUEVO DE LO NUEVO!. Recuperado de: http://www.revistaelabasto.com.ar/Noticias/516-jLo_nuevo_de_lo_nuevo!, 2011



Luisa Magaly Reis > **Reincorporações: entre o tempo e a poética do sagrado**

Reincorporations: Among the time and the poetic of the sacred

Resumo

Esta é uma proposta poética que interliga dois modos de apresentação, o ensaio visual e a escrita experimental, sobre a obra “Reincorporações” (2018), da artista Luisa Magaly. Este trabalho une cenas fotografadas durante rituais de incorporações na Umbanda fundidas por meio de técnica de revelação química fotográfica Dusting on. O empoeiramento por óxido de manganês sobre o cristal de quartzo, funciona como um ato de ver e devolver a imagem capturada, através de corpos-objetos artísticos, à natureza intangível do transe. O imaginário afrodiaspórico fornece à materialidade uma presença ancestral. A artista verbaliza o tempo e os transe presenciados no terreiro e materializados em seu processo de criação através de uma escrita intuitiva. Os registros fotográficos do trabalho são de autoria da fotógrafa Renata Voss.

> Artista Visual. Doutoranda em Artes Visuais (UFBA). Mestre em Artes Visuais (PPGAV-UFBA). Licenciada em Artes Visuais (UNIVASF). Docente do IF Baiano – campus Uruçuca. Membro do Grupo de Pesquisa Arte Híbrida (CNPq). Coordena o Grupo de Pesquisa Poéticas da Margem (IF Baiano). Sua pesquisa em artes visuais se dá por meio dos corpos-objetos, fundamentos contidos na espiritualidade afro-indígena e materializações através de elementos da Natureza. Contato: luisa.reis@ifbaiano.edu.br

**Cinco
mulheres,
sete
entidades.
Sete
imagens
dessas
mulheres-entidades**



Figura 1: Luisa Magaly,
Reincorporações, 2018.
(detalhe) Revelação foto-
gráfica por empoeiramen-
to sobre cristal de quartzo.
dimensão.
Foto: Renata Voss.

**Poeira soprada sobre a translucidez
cristalina. A pedra, a luz, o branco das
saias, elementos que se concretizam
à frente dos meus olhos e da pequena
lente da câmera em ruídos**



Fig. 2 Luisa Magaly,
Reincorporações, 2018.
(detalhe) Revelação foto-
gráfica por empoeiramen-
to sobre cristal de quartzo.
dimensão.
Foto: Renata Voss.



**Materialidade de corpos que dançam
e que deixam ser montados por
outros corpos intangíveis.
Os movimentos, vezes rápidos, vezes
bambos, mas extremamente precisos
em seus gestos, provocam à captura
da imagem um borrão feito de tempo.**



Espectros delineados pela incorporação de espíritos

Fig. 3 Luisa Magaly, Reincorporações, 2018. (detalhe) Revelação fotográfica por empoeiramento sobre cristal de quartzo. dimensão. Foto: Renata Voss.



ígneos, aquáticos, aéreos, telúricos, floridos.





Fig. 4 Luisa Magaly, Reincorporações, 2018. (detalhe) Revelação fotográfica por empoeiramento sobre cristal de quartzo. dimensão. Foto: Renata Voss.

**Esses corpos-objetos
luminosos, duros,
estão atentos à fusão
de suas faces sílicas
com as imagens
do feminino, dos cor-
pos, dos incorpóreos e
do sagrado.**



**Reagem a luz do sol
como substância
dilatada.**

**Deixam-se penetrar,
abraçam a imagem,
assim como o cavalo
permite que a entidade
o monte.**



Fig. 5 Luisa Magaly,
Reincorporações, 2018.
(detalhe) Revelação
fotográfica por empoei-
ramento sobre cristal de
quartzo. dimensão. Foto:
Renata Voss.



**Presente
e
passado
se
reencontram
na
estrutura
que
surgiu
cristalizada,
mas
não
estática.
Afinal,
esse
tempo
que
se
reencena
a
cada
culto,
a
cada
vela
acesa,
traz
consigo
o
gesto
ancestral.**



Fig. 6 Luisa Magaly, Reincorporações, 2018. (detalhe) Revelação fotográfica por empoeiramento sobre cristal de quartzo. dimensão. Foto: Renata Voss.

**Evoca um presente
descontínuo,
que nunca será futuro,
pois,
naquele momento em
que o corpo girou,
olhou para trás e
descobriu
que viver possui uma
natureza imediata.**



Fig. 7 Luisa Magaly,
Reincorporações, 2018.
(detalhe) Revelação
fotográfica por empoei-
ramento sobre cristal de
quartzo. dimensão. Foto:
Renata Voss.





Agnes Cajaiba > **Travessia: experiência, narração e memória em Madre de Deus**

Journey: experience, storytelling and memories at Madre de Deus

Resumo

A partir de narrativas familiares e memórias afetivas de pessoas da cidade, a obra propõe uma experiência poética do cotidiano de um lugar específico, onde vivi uma outra relação com o tempo e me vali das poéticas visuais como metodologia com ênfase no processo. Travessia é uma obra sem compromisso com a realidade objetiva, entendendo o arquivo familiar e a memória pessoal como pontos de partida para a construção de uma memória coletiva, que surge através de uma conexão afetiva com o mar e que se desdobra para o entendimento de modos de vida e a tentativa de uma experiência estética no cotidiano.

Abstract

Based on family narratives and affective memories of people from the city, the work proposes a poetic experience of everyday life in a specific place, where I had another relation with time and used visual poetics as a methodology with an emphasis on the process. Travessia is a work without commitment to objective reality, understanding the family archive and personal memory as starting points for the construction of a collective memory, which arises through an affective connection with the sea and which leads us to understand ways of life and try a aesthetic experience of everyday life.

> Agnes Cajaiba Vianna possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal da Bahia (2013) e mestrado em Tecnologia e Estética das Artes Eletrônica pela Universidad Trés Febrero(2015). Atualmente é doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia, integrando a área de concentração Urbanismo e a linha de pesquisa Apreensão Crítica da Cidade Contemporânea. É membro do grupo de pesquisa Laboratório Urbano (PPGAU/FAUFBA). Também se dedica ao EcoArte, do Instituto de Humanidades e Ciências (IHAC-UFBA) coordenado por Karla Brunet, e ao Panoramas Urbanos, coordenado por Urpi Montoya (PPGA/UFBA). Se interessa em estudos relativos à imagem, memória e cidade, numa perspectiva historiográfica e artística.

“Todo relato é um relato de viagem, uma prática no espaço [...] onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia. O relato é diegese, um termo grego que designa narração: instaura uma caminhada (guia) e passa através (transgride)” (CERTEAU, 2014, p. 183)

Como começar a falar da experiência vivida, que é processual e parece não ter um começo ou um fim? *Travessia* é um percurso, são vários caminhos, é o cruzamento de um espaço nem sempre físico. Me agarrei à cartografia e fotografia como metodologia para criar intimidades e entender no que consiste o pertencer nesse ambiente de enfrentamentos. Neste processo que envolve experiência, narração e memória, proponho a construção de um lugar a partir de disparadores subjetivos, costuras de álbuns de família e memórias contadas, memórias vividas.

Poderia dizer que o lugar é Madre de Deus, Salvador, uma praia com uma longa faixa de areia que faz uma fronteira movente entre chão firme e azul profundo. Esse lugar ainda poderia ser eu, minha mãe, minha avó e o fio elástico do tempo que se emaranha em nós. Madre de Deus é uma ilha que foi conectada ao continente através de uma ponte construída na década de 50, quando a Petrobrás começou a ocupação do seu território. Meus avós frequentavam a ilha no período de veraneio e aos poucos se mudaram. Minha primeira lembrança de mar vem com o caminho de sair da casa de meus avós na rua 21 de abril, descer o beco onde D. Janete mora até hoje, atravessar a rua principal da orla, descer uma rampa feita para os barcos (a rampa, diferente de D. Janete, não está mais lá) e andar algum tempo na areia da praia até alcançar a beira do mar. Quais seriam as memórias marinhas de minha avó, de D. Janete, de Seu João, Cardeal, Néa, de Madre de Deus?

O lugar, antes de mais nada, é tudo de extraordinário e rotineiro onde encontrei morada. Dessa maneira, o arquivo familiar, a conexão afetiva com o mar e a memória pessoal são pontos de partida para a construção de uma memória coletiva. É certo que há um abismo entre a experiência e o que se pode narrar dela, mas pretendo aqui criar uma brecha para que outros possam se abrigar.

- A cidade não cabe no mapa

Desde os primórdios da humanidade existiu a necessidade de apreender o espaço de maneira gráfica, icônica ou narrativa. Seja na era paleolítica, medieval ou nos dias atuais, o ser humano encontrou formas de representar conexões da vida cotidiana, trajetos, histórias vividas no espaço. Com o tempo a representação em



mapas foi distanciando cada vez mais o homem do seu entorno, saindo de mapas narrativos para um ponto de vista distanciado, representando uma visão panóptica ou celestial. Hoje essa perspectiva seria do cartógrafo, urbanista que assume uma postura de observador, isolados de nosso ambiente.

Não é comum ver em qualquer tipo de projeção cartográfica sinais da presença humana como hábitos, relações, dimensões culturais ou do cotidiano. “Simultaneamente instrumento de escritura e de leitura da Terra, os mapas aparecem despovoados na grandeza de sua escala que só comporta a ausência dos corpos” (MARQUEZ, 2009, p.77). Pensando no desafio que é dar conta graficamente de uma experiência que é corporal e subjetiva, comecei a desenhar e escrever mapas a partir das indicações dos moradores sobre lugares da ilha. Os mapas produzidos através do reconhecimento do território a partir da vivência dentro dele e não fora, deixam de funcionar como um manual/guia para ser um relato. Existem inúmeras maneiras de representar um lugar de acordo com pontos de vista e ideias compartilhadas sobre ele. Portanto, aproximar conceitos e posturas da cartografia e da geografia no fazer artístico pode ajudar a produção de espaços não totalizantes, que considerem o sujeito e suas vivências. A cartografia aqui proposta provoca encontros, novos sentidos para percursos e deslocamentos poéticos. Seria possível, então, criar dispositivos de interlocução, mediação e difusão da arte na vida cotidiana.

Trabalhos artísticos pautados pela utilização dos meios fotográficos, videográficos, resultando em projeções em espaços urbanos reapropriados, produções que investigaram referências na história oral, em álbuns de família, compondo arqueologias do agora, inscrevem-se neste conjunto que articula espaços da memória, espaço arquitetônico e espaço da experiência. (BARBOSA, 2008, p. 48)

Ao longo de um ano revisitei Madre de Deus, me deslocando de Salvador até a ilha de ônibus. Também revisitei toda uma vida que aconteceu antes de mim, entrevistando familiares, moradores, colecionando fotografias antigas. Através desses percursos percebi que a linha que atravessa o território ao passo que nos deslocamos por ele não era o meu caminho. Me interessavam as bordas dessa ilha, que curiosamente lembravam um peixe, como um convite a adentrar o espaço. Foi então que passei a criar mapas imagéticos, desenhos de afetos, tentando dar forma ao impossível. Para falar dessa investigação-ação, se fez necessário mapear de outra maneira e somente pelo convite a vivenciar o espaço de um jeito diferente era possível transmitir essas sensações e estados. Uma pesquisa de sensações (PRECIOSA, 2012), um conjunto de impressões que determinaram a qualidade de um momento, que ultrapassaram o registo da mera comunicação de algo. Cartografar, então, seria narrar esse deslocamento e suas relações de maneira processual. Ao invés de representar a experiência, o desejo é acompanhar a maneira que produzimos sentidos, criamos caminhos, costumamos relações, enredamos sonhos, memórias, desejos, histórias. Em *Travessia* me interessa a cartografia como



processualidade, em que o objetivo é investigar processos de produção de subjetividade, num lugar entre pulsações.

- O espaço atravessado

Nessa cidade, que não sei nada além das memórias pessoais e familiares, me arrisco a perguntar o óbvio, ir onde não devo, fazer o que já foi feito, gerar um embaraço, dar importância ao que não interessa a ninguém, não falar com quem todos esperam que eu fale. Nesses caminhos decidi que seria importante dar visibilidade ao sutil e ao efêmero da cidade e das rotinas/histórias das pessoas que me cruzei, com o objetivo de “criar situações de visibilidade e presença inéditas, apontar ausências notáveis no domínio público ou resistências às exclusões aí promovidas, desestabilizar expectativas e criar novas convivências, abrindo-se a uma miríade de motivações” (PALLAMIN, 2002). Trabalhar com a paisagem num intuito de chamar atenção para a poesia oculta no cotidiano e fazer refletir sobre as rotinas que desejamos ter pois a paisagem faz parte do que somos. Vamos assim desenhando as cartografias ao passo que os territórios ganham corpo. As imagens produzidas não pretendem esgotar a experiência nem traçar um guia da cidade. Faço aqui uma tentativa de dar novos sentidos aos gestos, histórias, marcos do passado e banalidades do cotidiano atual. Para tanto, foram diversas visitas, cada vez mais demoradas, vivendo o tempo cada vez se arrastando mais.

Na primeira chegada, percebi uma grande mudança no desenho da cidade, agora verticalizada, e nas rotinas das pessoas, agora com outras funções que não somente a pesca. Ainda que estejam presentes todas as problemáticas da vida urbana (desemprego, insegurança, tráfico de drogas, educação falha, corrupção, etc.) na ilha de Madre de Deus, há espaço para atividades sem utilidade como ver o mar, jogar dominó, conversar com um amigo na praça, deixar a porta de casa aberta para ver o movimento da rua sem sair do sofá, catar conchas na praia, desfrutar da sombra, passar o tempo comendo siri. O cotidiano também acontece nessas ações sem uma função ou importância aparentes e foi nessa camada da vida da cidade em que transitei buscando criar relações, construir pontes e conexões com as pessoas que ali vivem.

“Quaisquer que sejam seus aspectos, o cotidiano tem esse traço essencial: ele não se deixa apreender. Ele pertence à insignificância, e o insignificante é sem verdade, sem realidade, sem segredo, mas é talvez o lugar de toda a significação possível.” (BLANCHOT, Maurice. 2007)

Interessava-me saber a história daquele grupo de práticas específicas através deles mesmos, com as falhas e fábulas que são próprias da memória. Como explica Lilian Barbosa (2008), “A memória é um fenômeno construído social e individualmente, sujeito a constantes transformações, que estabelece estreita ligação com o sentimento de identidade, o qual deve ser entendido como a imagem que um indivíduo ou grupo faz de si, para si e para os outros.” A história oral pode ser imprecisa para os historiadores mas



para mim, enquanto artista e comunicóloga, foi através da ação de contar suas histórias individuais (que se misturam com a história da cidade) que se me abriu um campo fértil de criação. Neste ponto, a arte, para mim, é muito mais um caminho para aprender mundos que representá-los de um ponto de vista.

Vejo essa decisão de encontro com o outro como uma prática política, com uma responsabilidade ética que guia a experimentação artística e a investigação de imaginários urbanos, marítimos, familiares a partir de linguagens, meios e contextos. O artista, entendendo que o passado tem algo a dizer e, que o presente é contínuo, pode recriar situações e representar um mundo que diz respeito ao imaginário, às sensações do que foi vivido. Não havia um fim específico já traçado para cada ação, fotografia, escrito ou desenho. O conhecimento e o material produzidos foram surgindo no processo de pesquisa, seguindo pistas, levando em consideração que esse processo afetaria o pesquisador e seus resultados. Segundo Virgínia Kastrup (2009), o cartógrafo teria estados de atenção para desenvolver seu trabalho:

O rastreo é o gesto de varredura do campo. (...) Em realidade entra-se em campo sem conhecer o alvo a ser perseguido; ele surgiria de modo mais ou menos imprevisível, sem que saibamos bem de onde. (...) A atenção do cartógrafo é, em princípio, aberta e sem foco, e a concentração se explica com uma sintonia fina com o problema. (...) O objetivo é atingir uma atenção movente, imediata e rente ao objeto-processo, cujas características de aproximam da percepção háptica (KASTRUP, 2009, p. 40).

Entendendo a premissa de Milton Santos (1994) a respeito do lugar como espaço praticado, fui em busca de potencialidades a serem ativadas, desses lugares dotados de sentidos, perceber fendas, frestas no cotidiano. O artista-etnógrafo-cartógrafo, portanto, se coloca dentro do que observa, aberto a entender outras dinâmicas diferentes da sua própria. A interação é elemento central nesse processo, que se desenrola em narrativas e registros parciais. Nesse ponto, de criação de experiências e recriação de realidades, arte e etnografia se tocam. A fotografia e o vídeo foram as linguagens mais adequadas para desenvolver o projeto ao passo que fazem uma ponte entre arte e informação, conectando visível e invisível. A fotografia, fixa ou em movimento, serviu por muito tempo como ferramenta de mapeamento do mundo. Acreditava-se na representação objetiva, maquina, mas hoje se entende que a câmera é um instrumento e se considera a subjetividade do fotógrafo - que escolhe uma abordagem, o que fica e o que sai do quadro. A fotografia, então, estaria em um outro lugar, entre fabulação e realidade. Para além da representação imagética, está o corpo. É a partir desse corpo e da experiência desse sujeito que surgem as imagens. Sempre há uma perspectiva. Isso podia ser somado ao entendimento de que o espaço é determinado por quem o pratica e não pelo desenho urbanístico. Existindo, portanto, diversos espaços sociais gerados pelas atividades e operações dos sujeitos.



Ao retornar a Salvador, organizei o material produzido em algumas séries e alguns vídeos, considerando que para além de traçar caminhos, colecionei memórias, que ampliam os sentidos do lugar e estão em outro espaço-tempo. Se as fotografias e vídeos mostram rastros de um tempo, uma época específica, os desenhos e bordados descontextualizam a experiência datada, evocando memória e imaginação. Nesse sentido, me sinto como propunha Rolnik (1989):

o cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorando. está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. esse é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. aliás, “entender”, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. (ROLNIK, 1989, p. 66)

Em *Madre de Deus*, fui acumulando, catalogando, cartografando histórias de vida, técnicas de pesca, tipos de peixe, de embarcações, vocabulário marítimo. As micronarrativas teriam, portanto, a tarefa de tornar visível, público e sabido o que não está no saber oficial por ser informal, esquecido, subjugado pela ordem hegemônica. Acredito que realizar a pesquisa desse projeto é inscrever na nossa cultura mais um modo de ver o mundo e materializá-lo em obra é dar visibilidade e acessibilidade a esses conteúdos. Ao passo que transformamos processos sensíveis em algo concreto, possível de fruir, indagar, ele se torna um meio ativador de outras novas sensibilidades. Trabalhei com a imagem para além da técnica, buscando sentidos simbólicos e criar pontes de afeto e de sentido a partir dessa produção imagética. No contexto da arte contemporânea essa construção de pontes é cada vez mais comum, sobrepondo tempos, técnicas, trabalhando com limites difusos. Esse é um momento de um tempo íntimo, de deriva em imagens, textos, sons, e costura disso tudo, do afeto e da materialidade. Katia Canton (2009) diz que esse é um processo característico da arte contemporânea, tentando criar um “regime de percepção que suspende e prolonga o tempo, atribuindo-lhe densidade, agindo como uma forma de resistência à fugacidade” (CANTON, 2009, pg. 22). Entendi que a vida cotidiana vivida em *Madre de Deus* funcionava assim também: dilatado, quase como uma resistência ao tempo que vivemos na contemporaneidade, que é raso, instantâneo, agora.

- História de quem vai e de quem fica: as montagens

A série *Praia Lunar* surgiu a partir da observação das texturas na areia e o que poderiam ser crateras lunares se não estivessem ali, em *Madre de Deus*. Interessou-me essa possibilidade de imaginar tantas situações a partir de uma paisagem improvável. A areia trazia uma característica muito específica do tipo de maré que a



ilha tem. Em intervalos muito demorados, acontecia a cheia e a vazante. A água calma sobre a areia acabava por marcar suas ondulações, as quais apareciam como vestígios da maré cheia na maré vazante. Uma ação gravitacional da lua gerando efêmeras linhas de tempo. Fotografei intuitivamente todo relevo que me chamava atenção sem pensar muito nessa relação lunar. Também na praia me deparei com resquícios de outros tempos, de outras pessoas. Daí surgem as séries *A inutilidade de permanecer aqui fazendo esse castelo de areia que o mar vai desmanchar* e *O que restou*. A primeira, resultante de uma brincadeira típica de praia: castelos de areia. O título dessa segunda série vem de um dos escritos de Karina Rabinovitz (2013) no seu livro da água. Um mar tão mais potente que qualquer construção, até mesmo que os castelos. Uma ação imaginativa de castelos de beira de praia talvez mais insistentes que a própria ondulação marítima, atravessando gerações. A fragilidade de nossas estruturas.

A segunda, resultado do encontro com tudo que encontrei pelo caminho da praia: algas e corais, restos de bichos marinhos e utensílios de pesca. Estavam ali jogados, como se fossem da menor importância, alguns dos elementos primordiais desse imaginário sobre Madre de Deus. Coletando todo tipo de material que parecia sem graça, esquecido ou em desuso, pensava em tudo aquilo para além do rastro de ações. Eram vestígios sobre modos de vida também já quase em ruínas, esquecidos antes mesmo de serem lembrados: “o narrador sucateiro não tem como alvo recolher grandes feitos; deve apanhar aquilo que é deixado de lado, que parece não ter importância nem sentido, algo com o que a história oficial não saberia o que fazer” (BENJAMIN apud CANTON, 2009, p. 28).

Durante o processo de coleção de imagens, encontrei fotografias muito parecidas, feitas em momentos diferentes, em que eu, minha mãe e minha avó posamos em frente ao mar. Fiz um livreto unindo nós três, nossos corpos, histórias e paisagens entrelaçadas, tornando reversível o passado e o futuro (GROYS, 2002). Paul Ricoeur (1997), filósofo francês, traz a ideia do arquivo como uma máquina de pensar e isso me leva ao pensamento de que “a única saída para lidarmos com o futuro de nossas listas infindáveis é a possibilidade de transformar o arquivo em ficção”¹. Essas fotos, bem como fotos antigas de Madre de Deus, foram terreno fértil para desenvolver *Travessia*. Especificamente com as fotos de família, pensava o que deixamos em cada uma, como nos formamos, como essas três mulheres se embaralham e deixam vestígios umas nas outras, a força da mulher na nossa família. Aquele mar ao fundo, mar que se dito em francês (*mère, mèm*) se confunde com mãe e todo seu líquido amniótico. Vejo nossas imagens e penso que nosso solo e raízes é também o que nos permite a deriva e anuncia as navegações porque é o que nos dá corpo.

Durante o processo de criação foi importante pensar noções de lugar e espaço, construindo cartografias para tratar do meio

1 O trecho corresponde a uma citação do texto *Uma Pequena História*, de Ana Pato, que está no livro *Desterro*, de Icaro Lira.



ambiente e rotinas desvalorizadas, bem como considerar a dimensão estética do cotidiano. Os desdobramentos que surgiram após a pesquisa de campo vieram pelo desejo de construir a experiência em narrativas e compartilhar com outros o que foi vivido e aprendido, dando vida e continuidade ao meu relato a partir do momento que ele pode habitar imaginários de outras pessoas. O intuito não é gerar afirmações ou conclusões e sim proposições, olhares, ativar sensibilidades sobre uma cidade e seu entorno marítimo. Portanto, o que se tem aqui é uma entrega e uma escolha por deixar afetar, por compartilhar mutações de um lugar, dos fazeres de sua gente, e, sobretudo, uma escolha de partilha de uma experiência.

Se escutamos em espanhol, nessa língua em que a experiência é “o que nos passa”, o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. Se escutamos em francês, em que a experiência é “ce que nous arrive”, o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. E em português, em italiano e em inglês, em que a experiência soa como “aquilo que nos acontece, nos sucede”, ou “happen to us”, o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos. Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. O sujeito da experiência é um sujeito “ex-posto”. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre. (BONDIA, 2002, p.2)

Para tornar possível essa partilha, surge um caderno de viagem: *Travessia*. Suas páginas trazem diversas séries fotográficas e relatos de moradores que entrevistei, produzido com mergulhos, retornos à superfície para tomar fôlego, navegações em diferentes sentidos, indo e vindo. Esse movimento de aproximação e afastamento, com distorções causadas pela água, pela lembrança e pelo esquecimento, é uma ação presente em todo o livro, remetendo aos movimentos da maré e ao processo de pesquisa de campo. Dessa forma, não existe uma hierarquia dentro do que foi produzido, mas sim uma interdependência: é a conexão entre esses diferentes conteúdos que cria uma nova relação de sentidos. Impreciso como a memória, é o tempo. Ao longo do relato no caderno de viagem não se sabe o quando dos acontecimentos. A única pista é uma tabela de horários dos ônibus que faziam o traslado Madre de Deus-Salvador. Foi possível, portanto, viver um tempo outro, que



não esse de relógio, de *chronos*. O tempo das ondas, dos bichos, do vento, sol ou chuva. O percurso é, portanto, um instrumento estético que pode não somente dar visualidade aos lugares, como também pode atuar sobre eles, dando-lhes significados diversos. A produção artística feita a partir do caminhar compartilha desde dentro as experiências desses espaços numa tomada de consciência sobre sua intimidade. “Podes ver à vontade o fundo imóvel ou a corrente, a margem ou o infinito; tens o direito ambíguo de ver e de não ver.” (BACHELARD, 1997, p. 53)

As fotos, em sua maioria, são texturas, enigmas, pontos de partida, uma indicação de movimento, memórias movediças. Queria dar destaque a fotografias que fossem imprecisas, fluidas, sujeitas ao erro, recriando no pensamento os acontecimentos passados e presentes. Queria uma fotografia-memória, passível de dúvidas e desconfiança, que não reduzisse o relato/processo a algo preciso e único e oferecesse ao outro a possibilidade de imaginação. A fotografia, como diz Fontcuberta em *O Beijo do Judas*, é nossa vontade de aproximação do real e a dificuldade de fazê-lo. Porque o real não está dado e, assim como a fotografia, é uma construção coletiva e subjetiva. O real é uma construção que depende do que está aí, de como eu vejo e as camadas aderidas ao que está posto. Dessa forma, essas fotografias trazem muito mais a ideia de movimento, processo e, seguindo uma linha de subjetividade que propõe gerar emoções. Compartilhar este processo é transformar em relato o que permaneceu até então numa dimensão íntima e, assim, convido o leitor a participar dos caminhos percorridos e ativar sensibilidades a partir dessa experiência construída discursivamente e imagetivamente. A narrativa e a partilha de *Travessia* conclui uma etapa, materializando e mantendo vivos arquiteturas, fazeres, percursos, afetos, memórias. Deixo, com este projeto, uma provocação de mais produção de mapas que funcionem mais como convites a se perder no espaço e em si próprio, do que instrumentos de navegação.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A Água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARBOSA, Lilian. Interterritorialidades: passagens, cartografias e imaginários. In: **Interterritorialidade**: mídias, contextos e educação. São Paulo: Senac São Paulo, 2008
- BLANCHOT, Maurice. A fala cotidiana. In: **A conversa infinita**: a experiência limite. Vol.2. São Paulo: Escuta, 2007
- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Tradução de João Walderley Geraldi. Universidade de Barcelos, Espanha. 2002
- CANTON, Katia. **Tempo e memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. Disponível em <<https://pt.scribd.com/document/214314326/Tempo-e-Memoria-de-Katia-Canton>> Acesso em: 19 ago. 2018
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas – Fotografia e Verdade**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010
- GROYS, Boris. A solidão do projeto. **New York Magazine of Contemporary Art and Theory**, v. 1, 2002. Disponível em <<http://projetosnatemporada.org/ eventos/arte-projeto/groys/solida-do-projeto/>> Acesso em: 5 fev. 2017.



- KASTRUP, Virginia. **Pistas do método da Cartografia:** Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina; 2009
- LIRA, Ícaro. **Desterro.** São Paulo: Editora Vibrant, 2014
- MARQUEZ, Renata Moreira. **Geografias portáteis:** arte e conhecimento espacial. Tese (doutorado em geografia). Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- PALLAMIN, Vera. **Cidade e Cultura:** esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- RABINOVITZ, Karina. **O livro de água.** Salvador: P55 Edições, 2013
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa.** Campinas: Papyrus, 1997.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental:** Transformações Contemporâneas do Desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989
- SANTOS, Milton. **Técnica, espaço, tempo:** globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Hucitec, 1994.





Milena Szafir > **Estéticas no Gesto de Retração
(ou, por um estado da arte >> ao lance
de dados - *work in progress*)**

Aesthetics @ Palinode Gesture
(or, towards a state of art through
a throw of the data - /peace/>>> of work)

*Coisa danada o destino, a psicologia do artista...
E em máxima parte este castigo de ser artista...
a gente dar tudo o que tem
[e aquilo que se é],
todo o trabalho,
todo o pensamento,
toda a dor em proveito...
de outrem*

(Andrade apud Outrarse, 2009)

> Milena [Sharing] Szafir
,entre,
é _____

(imprima, preencha com suas palavras
e entregue na secretaria do PPGArtes/
ICAUFC ou digitalize e nos envie por
email: datapathos@manifesto21.tv
recompensa: os primeiros 42 feedbacks
receberão um exemplar impresso, não-
numerado, do "Manifesto Panóptico")

>> Por uma filosofia... Por uma arqueologia... Por uma cartografia... Por uma montagem ou composição? Por uma experimentação... Inserts de esfera fluxogramática – atualizações de uma pesquisa sobre os modus operandi nas artes... centrípetas?

>>> "piece of work". The current "piece" word as a term is connected to the "database random mindremix" and it was changed by /peace/ looking forward to be (again) my pun through the sound regarding the idea of memory fragments in our dataveillance reality. Because it is really difficult work on political art through a critical perspective on the use of technology for peace... I mean, can technological tools be really a potential way to support peace processes or conflict resolutions through a throw of data in our piece of work that will never abolish chance?

*Se eu não for por mim,
quem será por mim?*

*Mas se eu for só por mim,
o que sou "eu"?*

*E se não for agora,
então quando?!*

Hillel

Retorno ao *pathos*², um pretexto para seguirmos agindo (*e-moção*)
– movermo-nos.

No final do século XVIII começa aparecer a biopolítica como uma arte...
de governar:

"[...] um controle permanente dos gestos,
dos atos, um adestramento contínuo, uma detalhada separação entre
os 'aptos' e os 'inaptos' [...]" e,
ao vivermos assim na (i)mobilidade – confinados sob 24/7
transmissões d'alma –,
**"o discurso que se monta [novamente agora] é através da vida,
o cuidado da vida em si,
o que vive e o que morre."**
(*Retóricas Audiovisuais*, 2007-2015)

– *Anima Pathema!*³

1 *If I'm not for myself, who will be for me? But being for me, what am I? And if not now, then when?* (livre tradução a partir de inúmeras existentes na web sobre o *rabi* da Babilônia (acesso dezembro/2019). Em português pode ser encontrada em *Pirkei Avot [a Ética dos Pais]* (p.54; IN: Bunim, I. "A Ética do Sinai – ensinamentos dos sábios do Talmud", ed. Sêfer, 1998)

2 < <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/523/309> >, acesso em julho de 2019. Obs: anteriormente eu dizia "à pathos", um substantivo feminino (em português). Hoje, tal binarismo segue sem efeito concreto, conforme o título daquele ensaio-resenha de 2016/2017.

3 Título do primeiro capítulo (*aka* Introdução) em minha tese de doutorado (2011-2015). A citação anterior, é um trecho de diálogo com Foucault que se encontra também na dissertação de mestrado – entre a arte disciplinar e a biopolítica –; após aqueles debates entre rastreamentos (i)móveis e tecnologias da paixão ao "cuidado de si" (*mood organs*) – a reatualizei quanto ao estado da arte nas redes (2016-2018). Obs.: o termo, spinozano – *Paixão d'Alma* –, é compreendido como as afecções do agir... (...) Ou seja, não importa o gênero *deix pathos*, mas ao que *estx* nos anima (a viver)...



```
// <body>
  <h1 id="retórica [áudio]visual">
    <a img alt= "Estéticas no Gesto de Retração (por uma
    filosofia ao lance de dados)"
    src="vazantesv3n2" width="2480" height="3508" /></
  a>
    <br /> Versão 3.0.1
  </h1>
</body> //4
```

Este curto ensaio se dá quando, na verdade, eu deveria estar escrevendo⁵ meu artigo sobre as taxionomias dos gestos – de montagem/ composição (...) –, conforme prometido em minha última fala durante congresso⁶ à segunda década do século XXI. No entanto, ocorreu-me escrever essa *proposta imago-verbal* na revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará tendo em vista de que não apenas nossos alunos desconhecem nossos percursos artísticos, como eu mesma assumo que eu desconheço as possíveis trajetórias dos demais colegas... – assim que o mote originário desta *artist talk* à Vazantes, frente ao movimento de troca da equipe editorial, era a sugestão de uma segunda⁷ nova seção. Ou seja, um espaço de publicação poética desde o portfólio de nossos membros docentes – como um brevíssimo “memorial de carreira” – para compartilhamento público de seus (nossos) percursos, visando tanto o reconhecimento entre pares que se (des)encontram aqui em Fortaleza quanto um diálogo extra-nostálgico junto ao corpo discente – atualizadas contribuições sobre a trajetória de cada professor doutor presente. Eis aqui, portanto, um experimental *crocqui* na sensibilidade de uma docente *em Artes*...

- 4 Entre “//”, na linguagem dos códigos (dados), significa que fica não-aparente na página (interface) ao leitor (usuário)... e esta breve (a)notação “html” pode também não funcionar mas, enfim...

```
<head>
  O subtítulo poderia ser também
<title> {#páthos a nossxs pupilxs, side2} </title>
</head>

<body> Originalmente havia pensado Lado B, auferindo uma possível “continuidade” sobre os
gestos de montagem na paixão...
{
  Lado B – um jogo de palavras a partir da materialidade (arqueologia das mídas?) frente aos
  dispositivos de gravação, remix e arquivamento de dados
  <a href= Retóricas Audiovisuais 2.1 >.
}
<p>Mas, ao pensar naquele jogo imago-verbal proposto por Mallarmé – quando “todo pensamento
emite um lance de dados” –, alterei o subtítulo: {Lado B = Face 2}. </p> Duplamente, como podem ver: afinal,
“um lance de dados jamais abolirá o acaso” e o artista, naquele projetar à sua retórica visual <a href= Un coup
de dés ></a>, romperia também com as hierarquias entre os processos
de criação,
de produção e
de publicação
(sem esquecermos a distribuição, a exibição ou,
de intervenção... minimamente, quanto
ainda,
ao design gráfico).
</body>
```

- 5 Dentre tantas outras demandas acadêmicas na carreira de “professora de magistério superior” no ensino público de nosso país.
- 6 SOCINE-POA/RS; Yom Kipur, 5780.
- 7 Pós-idealizações multimidiáticas que me interessam junto à Vazantes – tais como canal *podcast*, vídeos *embeded* e/ou possíveis algumas “interatividades” –, como o embrionário *IN:Tencionar* – ecos dos originais para além banco de dados –, proposta experimental de publicação das traduções via “tutoria pedagógica” que, felizmente, encontra-se inserida já nesta edição da revista.



...o artista, naquele projetar à sua retórica visual , romperia também com as hierarquias entre os processos de criação,
de produção e
de publicação
(sem esquecermos a distribuição, a exibição ou, ainda, de intervenção... minimamente, ao menos, quanto ao design gráfico).

Enumeradas aqui – sem qualquer ordem hierárquica – breves perguntas “de partida” que nos ajudam como orientação neste processo de pesquisa:

(a) Quais caminhos possibilitam a um artista, realizador audiovisual, ou a um amador (“não-especialista”) criar escrituras audiovisuais como respostas críticas (diálogos) sobre nossa midiática cultura contemporânea?

(b) Como estas [relapropriações têm sido articuladas esteticamente? Ou seja, há determinados procedimentos criativos característicos à materialização plástica e argumentativa nestas realizações? Se sim, de que maneira se aplicam como formas de composição ao discurso-diálogo ensaístico audiovisual proposto?

(c) Sabemos que a “política” é inerente ao gênero “vídeo-remix” desde suas origens. Para além do ato político denominado “pirataria” (que aqui pouco ou nada nos interessa aprofundar), de qual noção “política” e seus desdobramentos estamos falando?

[Objetivos...]

- Aprofundamento, agora em nível pós-graduação, da produção artística como forma de pensamento: “O que a obra artística produz? Como ela afeta e se deixa afetar?”;
- Refletir sobre as possibilidades criativas dessas práticas artísticas entre o design gráfico e o audiovisual via apropriação através de uma cartografia midiática que compreenda a “dissolução das tradicionais fronteiras disciplinares entre três campos do saber – estética, crítica e teoria”;
- Identificar características próprias a cada gesto de montagem, na busca por problematizarmos “a formulação de um pensamento estético e crítico em arte” e, dessa maneira, tentarmos apontar procedimentos criativos à composição das experimentações (análises...);
- Instigar à realização de futuras experiências no(s) *modus operandi* do audiovisual via banco-de-dados em ambientes *online* e *offline* a partir de distintos dispositivos.⁸

8 Vide o(s) projeto(s) completo(s), conforme depositado(s) em três localidades: ECAUSP (2004; 2007; 2010), ICAUFC (2013) e PPGArtesUFC (2017) – *retóricas audiovisuais* entre design, Philip K. Dick, ficção científica no cinema, novas mídias em rede, banco-de-dados, filme-ensaio, *modus operandi*, vídeo-remix, motion graphics, gestos de montagem/ composição, projet’ares audiovisuais (palavras referenciadas junto aos títulos quando depositadas, respectivamente).

A partir daquele nosso projeto de pesquisa entregue junto ao credenciamento (citação acima), somos convidados a ministrarmos um encontro, por exemplo, na disciplina obrigatória de primeiro semestre aos ingressantes no PPG (“Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes”) quando então o mote é uma “fala de si” – havendo eu mesma participado desta dinâmica ao longo destes últimos três anos⁹; as citações a seguir referem-se, portanto, aos trechos retirados de meus ensaios previamente compartilhados¹⁰:

A vida na cidade: CCTV, cotidiano e ruídos... Algumas câmeras de vigilância no ambiente, um sequenciador automático de imagens, quem fala com você? Neste totem você assiste e é assistido [...] vídeo-instalação complementar às *Performances Panopticadas* [...] nova versão [...] é construída – baseada em obra [*Lived-Taped Video Corridor*, 1970] de Bruce Nauman – uma arquitetura imersiva no espaço expositivo. Ao adentrar o corredor de aproximadamente 12 metros de comprimento por 70 centímetros de largura e 2,5 metros de altura, **as luzes se apagam** – via sensores de presença – confinado assim no corredor e em um som ensurdecido como um mantra, após estes primeiros passos, **você continuaria para saber o que há no fim do túnel?** (*Sorria, você está sendo filmado!*, [2004]2006; grifos atuais)¹¹

[...] era o conceito de interatividade da Performer com o público, **interfaceada por tecnologias obsoletas de vigilância** via rádio frequência, pequena tela de LCD no peito e **um jogo frenético de imagens do banco de dados** do mmnehcft mescladas **em tempo real com as captadas ao vivo**

[...] Assim, **o ser urbano precisa lidar com os desafios que envolvem as relações entre estrutura de dados**, num ditame sócio-econômico e de uma vida consciente, democrática e participativa na sociedade e no meio ambiente... provoca-se aqui o público – convidado à abertura no templo modernista de Niemeyer – com cheiros, sons, arte, tecnologia e, em especial, aproveita-se a ocasião para **travar um diálogo – ou estabelecer um alerta**

[...] Como um mapeamento que vê a cidade – **um remake a duas rodas [bike] do “C-Mapping Performance”, de 2006** –, capta-se além de imagens em movimento também a localização geográfica (ambos os dados via celular). No meio deste remix audiovisual, inserts de conversas telefônicas gravadas e interfaces das plataformas de localização online via celulares (triangulação) proporcionadas pelas operadoras de

9 Quando então credenciada como docente permanente junto ao programa de pós-graduação em artes.

10 Vide materiais distribuídos junto aos *DVDs-Portfólios* (2003-2007 e 2006-2010).

11 Vide descrição da obra na experimentação fluxogramática à pág. 194-197 aqui na revista (ver também: “search engines em interfaces rizomáticas” – postagem de 2009 sobre os remixes algorítmicos no *Google Swirl*: <http://blog.manifesto21.com.br>)



telefonia móvel são apresentados nesta Retórica Audiovisual, como embasamento deste discurso sobre as tecnologias onipresentes em nossas vidas cotidianas (duas outras tecnologias de rastreamento cada vez mais comuns à população são aqui também discutidas: RFID e GPS).

Quais são estes rastros que deixamos pelo espaço e que alimentam diversos bancos de dados sobre nossos cotidianos e pessoais percursos? (*Bike C-Mapping* etc, 2003-2009; grifos atuais)¹²

A importância deste conjunto de remixes se dá, talvez, na utilização do YouTube como **uma vasta biblioteca – arquivo – online** de/ para reapropriações e, assim, **diálogos em rede via “Retóricas Audiovisuais”**

[...] **O audiovisual como diálogo** do conhecimento e vivência entre autor e espectador, entre a academia e o “público leigo”. Se este vídeo é uma “retórica audiovisual” nos moldes em que foi concebido, não cabe a nós decifrá-lo... **Abaixo imagens do “jogo”** entregue junto ao trabalho [TCC]: teste de **uma plataforma digital de construção audiovisual de fácil acesso e compreensão aos jovens** da época (público alvo, com quem foi realizada a pesquisa qualitativa) [...] **“ComunicaCidade: a educação através da arte-comunicação – vídeo digital, vj’ing, game e design gráfico”** (idem; grifos atuais)¹³

Neste íterim – a partir de receptivos *feedbacks* de alguns alunos presentes –, apostei em experienciar pela primeira vez tal dinâmica também aos alunos da “Oficina de Edição e Montagem”¹⁴. Enquanto comumente minha aula introdutória no semestre letivo – ao longo das oito turmas nesta obrigatória disciplina – foi conhecer os matriculados (antes mesmo em darmos o *start* nos significados da montagem audiovisual¹⁵ junto à apresentação sobre o plano-de-aulas), desta vez propus aos estudantes que eles conhecessem-me para além¹⁶ da “Profa. Dra. Milena Szafir”...

12 Trechos de: (1) *Performances Panopticas*, (2) *Recycled Structures: What Do You Archi-Tech-To-Yourself in a Mobile Life Situations?*, (3) *Bike C-Mapping* e *Oneself Cellphone* etc, conforme encontram-se no arquivo “txt_indiceFINALpqno.pdf” (gratuitamente distribuído para pesquisadores da área a partir de 2011, material complementar aos *DVDs-Portfólios* entregue conjuntamente ao júri do Prêmio Sérgio Motta). Ver também: **Panopticon Performance Way** (2008; pode, ainda hoje, ser encontrado no YouTube).

13 Idem. Aqui sobre as “pílulas-manifestos” (sic), tais como: “Mashup of Freedom”, “Homage Mashup”, “Zapping Remix: uma TV de todos”, “O Conceito de Copyleft”, “We are the middle children of History, man!...” e “Manifesto Situacionista...”, entre outras que, aparentemente, ainda podem ser encontradas no YouTube – ver também a referência “La base del potencial ensayístico del cine puede estar, en efecto, en el montaje ... entre planos y entre la imagen y la banda de sonido” (sic). Obs: o documento original é repleto de imagens referentes que, aqui, muitas encontrar-se-ão via composições ‘sujas’ (entre ruídos ou ruínas...).

14 Disciplina obrigatória do curso de graduação em Cinema e Audiovisual.

15 Área pela qual sou efetiva concursada no serviço público desde 2013.

16 Para além da “má” fama de “professora exigente” (sic).



O que ela é

*o “ser” converteu-se num “ter”, [...] se pode roubar algo que o outro **tem**, enquanto é impossível roubar aquilo que **ela é** [...] **isso que você cobiça***

Renato Mezan, [1986]2009¹⁷

não, não, eu não estou onde você me espreita, mas aqui de onde te observo rindo. [...] Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer a mesma: é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres [pelo menos] quando se trata de escrever.

Michel Foucault, [1968]2008¹⁸

Para além da tríade “pesquisa, ensino, extensão”, creio que na UFC eu contribuí também com cerca de cinco palestras “como artista”. Cada qual com duração aproximada de três horas sobre meu passado (e os efeitos deste sobre mim ou..., sobre nós). Pouco me repetirei aqui. Até porque, tal “escrita de si”, levaria mais páginas – e tempo necessário de ruminação – do que o pretendido no atual momento sobre a pesquisa em tais processos de criação em artes:



“search engines em interfaces rizomáticas”¹⁹

(screen shots na postagem de 10/11/2009²⁰ sobre tais remixes algorítmicos via Google Lab Swirl)

17 Grifos conforme original (alterado gênero do masculino ao feminino)

18 Diálogo em recorte: “Vários, como eu sem dúvida, escrevem para não ter mais um rosto.” (*Arqueologias do Saber* – Introdução; p.19. Alterado gênero do masculino ao feminino)

19 Postagem no blog de <http://www.manifesto21.tv> (possíveis caminhos em diagramarmos uma pesquisa sobre redes e processos de criação, naquilo que o buscador da Google encontrava em gestos tipicamente warburgianos ou, “simplesmente”, semânticos – distintas experimentações nas lógicas do banco de dados daqueles sistemas de busca e rastreamento online. Por exemplo, o vídeo do “Manifeste-se...” (de 2006, e que ainda hoje pode ser encontrado no YouTube) abre um leque de possibilidades em órbita onde vemos um *node*, mais à esquerda e logo abaixo, que se trata de um vídeo-entrevista com a videoartista Sandra Kogut. O “linkeamento” na rede entre a obra de MANIFESTO21.TV e “Parabolic People” não se dá “ao acaso”: tais cabines de intervenção urbana (com suas composições videográficas imago-verbais), desenvolvidas dez anos antes, são, neste caso, uma de nossas obras referenciais

20 Possivelmente o conceito de rizoma – no título da postagem à interface em teste na Google – esteja relacionado ao relatório de junho de 2009 sobre afecções, redes, plataformas de relacionamento social no online e a mídia tática: “O rizoma, portanto, conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer [...] Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. [...] Eis modelos de escrita nômade e rizomática” (Oustrarse)



Mas, algo deve ser dito. Ainda que no intuito de uma brevíssima (ou superficial) reflexão sobre tais cinco pontuais (e curtas²¹) apresentações. Permitam-me, portanto, tal desvio a uma mínima auto-análise: na primeira fala mostrei, *en passant*²², uma ou outra obra de minha carreira (que estivessem ali, “à mão”, nos *DVDs-Portfólios*). Respondi a algumas questões e indiquei bibliografias referentes, afinal o que exatamente queremos dizer sobre panóptico ou com o termo *database aesthetics*? Ainda que “artista” na origem, fui bastante acadêmica ao levar-lhes trechos remixados desde meus mais recentes artigos (com pinceladas, talvez, de um “eu” menos atual...), o que gerou uma introdução sobre o estado da arte em estética, design, controle, vigilância, biopolítica, espetáculo, ficção científica, remix e, obviamente, as lógicas do banco-de-dados – breve texto que, então, li à turma²³:

Iniciarei essa minha primeira aula junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC com uma paráfrase desde meu(s) mestre(s). Sou formada em Arquitetura e Urbanismo – com ênfase em Design Gráfico, Fotografia, Vídeo, Instalações Multimídia e Intervenções... urbanas [pensar as cidades] – meu ponto de vista é, portanto, o da estética. É sabido que Platão distinguia as artes úteis das inúteis. No fundo, escolhi para começar as considerações que farei, algumas releituras sobre o conflito histórico entre a técnica e a arte. Não esperem que eu tome partido contra as técnicas... Alinho-me entre os que estão convictos de que a máquina permite à arte uma função de crítica na sociedade. É esta, aliás, a tese que pretendo experimentar aqui, aproveitando a oportunidade para tecer considerações em torno do projetar – *to design* –, linguagem da arte e da técnica (reflexão moderna sobre as atividades “superiores” da sociedade). [...] as sociedades de controle que estão substituindo as sociedades disciplinares. “Controle” é o nome que Burroughs propõe para designar o novo monstro, e que Foucault reconhece como nosso futuro próximo. Os indivíduos tornaram-se “dividuais”, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou “bancos”. É fácil fazer corresponder a cada sociedade certos tipos de máquina, não porque as máquinas sejam determinantes, mas porque elas exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las. [...] O conflito das artes e das técnicas transformou-se em crise aguda – exprimiu-se através de duras polêmicas, de DaVinci até hoje que reverberam no âmbito cultural. A culpa cabe ao aparecimento da máquina de um lado e do pensamento romântico do outro – adversários implacáveis, como sabemos. O Romantismo trouxe para o terreno da estética

21 *DVDs-Portfólios* (curtíssimas memórias em registros audiovisuais entre 2003-2010). Ver também: “**(Des)apropriada: par’além do tempo real – dispositivos audiovisuais & artesãos digitais em formação (sobrevivente em breve testemunho)**”, publicação homônima da apresentação (2013); republicada como anexo no *ebook* “Montagem Audiovisual: Reflexões e Experiências – Livro#1.2018”. < <https://www.socine.org/wp-content/uploads/2019/10/Montagem-audiovisual-reflexo%CC%83es-e-experie%CC%82ncias-2019.pdf> >, acesso em outubro de 2019.

22 Ou, como um peão (sem *xequemate*).

23 O texto segue com cerca de sete páginas. Observamos que o termo “estética do banco de dados” retorna sob os trópicos, cada vez mais em voga aqui no Brasil. Relembramos, então, questões articuladas desde Christiane Paul (2003; 2007), Bill Seaman (2007) e Geert Lovink (2008), entre outros, conforme apontados em minhas pesquisas de mestrado e doutorado (2007-2015) – excertos publicados *online* ao longo das apresentações em congressos e festivais – que abordavam a teoria e os modos de fazer audiovisual a partir destes princípios nas “novas mídias”, em diálogo com o seminal livro de Lev Manovich (2001).



uma tese perturbadora. O homem, sem compreensão das possibilidades estéticas de criação através do cada vez maior e (in)acessível banco de dados, tornar-se-á náufrago num mar de objetos desprovidos de qualquer outro valor que o utilitário... A arte não é útil, mas como tonarmo-nos contemplação em meio aos fluxos?²⁴

Na segunda (um ano depois), acabou a energia elétrica do local. Assim, fiz um randômico jogo de dados junto aos alunos: “escolham um número entre 01 e 378”. A partir do então selecionado pela turma, eu abria uma página de minha tese de doutorado, lia e debatia os processos de pesquisa ali envolvidos à época – breve histórico de meu percurso/ vivências artísticas – e como (ou se) os mesmos se interligavam atualmente à docência. A terceira foi em uma turma de graduação no curso de filosofia do Instituto de Cultura e Arte. Tendo em vista a dicotomia entre “professora local” e “artista não-local”, apostei em uma palestra-peformance, visando as estéticas relacionadas ao “anonimato da persona, o anti-ego”²⁵.

O conceito (a arte) acima do autor.

A arte conceitual propagada pela cidade

com

***o nome do coletivo como
pseudônimo:***

***o anonimato da persona, o
anti-ego.***

24 Diferentes versões podem ser acessadas nas escritas publicadas entre 2016 e 2018: “**Las formas videográficas en la Sociedad del Espectáculo**” (IN: XV Foro Académico de Arte y Diseño Latinoamericano), “**Composição: Ensaio em 03 Movimentos**” (IN: Dossiê Sensações cinéticas – Palatnik e o movimento como tema nas artes visuais) e “**Design (tele-)audiovisual: os gestos de montagem em Black Mirror**” (IN: Aniki), entre outras menos extensas.

25 A citação a seguir refere-se à trecho do perfil de mmnehcft junto às redes de criação da época (2003; e.g. coletivos em *coro*). O mesmo encontra-se na última página do *Manifesto Panóptico* – “publicação de artista” (2004), fanzine com tiragem aproximada de 1500 exemplares (impressão *offset* uma cor; projeto gráfico em estilo *xerox*, papel branco e aplicação de laminado, grampo e brochura, carimbo manual em vermelho).



A retórica sonoro-imagética
 de conscientização
 do **ser-urbano**,
 ou seja, **ações públicas**

de **intervenção**
 efetiva
 da **arte-conceitual**
 baseada na ideia
 da arte dionisíaca e
 não-apolônica.

Em diálogo com a anfitriã, acabei por exibir o vídeo-registro de *MANIFESTO21.TV: Mashup-Remix Situations @ Social Operating System* (FILE, 2009)²⁶. Tanto a quarta quanto a quinta apresentações se deram no mesmo ano, com o intervalo de uma semana, em duas turmas distintas – uma no início semestral àquela mesma disciplina da pós-graduação (com aproximadamente 01h30) e a outra na obrigatória de montagem (conforme prometido aos alunos, com duração aproximada de 03hrs). Nestas últimas experiências, optamos por mesclar a exibição de trabalhos atualíssimos (ainda em desenvolvimento) com aqueles da carreira laureada no *Prêmio Sérgio Motta de Arte e Tecnologia* (2011) – na turma da graduação, ainda, exibimos os dois filmes-ensaio de 2003: “Um Povo para Lula – parte#1” e “ComunicaCidade [...]”, este último com o qual finalizamos ali. Tal experiência, tanto da revisita ao meu próprio *Trabalho de Conclusão de Curso* (TCC) quanto ao *feedback* ali proporcionado, gerou um ensaio à parte para futuro compartilhamento.

Dessa maneira, as duas últimas falas na UFC (em turmas de diferentes níveis acadêmicos) iniciaram-se com a cronologia ao revés: desde artigos recentemente publicados – *Da Retórica: Audiovisual e as regulações das paixões* (que parte da análise de *Stream'engramas de uma revolução*; 2014-2016²⁷) e *Let's Besprechen: (On) Database Aesthetics Trial* (2018²⁸) –, que comumente instigam também questões relacionadas à *Glitch Art* (conforme trabalhada na forma em muitas daquelas obras de 2003 a 2018, assim

26 Trata-se de uma palestra-performática realizada no Simpósio do *Festival Internacional de Linguagem Eletrônica*, onde li um texto desenvolvido a partir do remix das escritas de Deleuze/Guattari/Foucault em comunhão às lógicas do banco-de-dados e *sci-fi* para apresentação de possibilidades da montagem audiovisual no ambiente da web e da Internet via *Retóricas Audiovisuais* (projeto de mestrado à época, com participação como pesquisadora acadêmica no laboratório de afetos e redes da *Escola do Futuro*, também na USP, e na coordenação ao Prêmio *EuroiTV*)

27 Experimentação tecno-conceitual desde o *opensource* “ImageJ” (vide *Visualizing Vertov*) em comunhão à metodologia dos gestos de montagem nas estéticas do banco-de-dados que, através das fórmulas da paixão, engramatizam nossas memórias em intenso *streaming* tele-audiovisual. Tal projetar pedagógico tornou-se, em si, uma virtual série cartográfica e arqueológica das gestualidades *imago*-ensaísticas dos vídeos-remix em comunhão aos *motion graphics*. A *avant-premiere*, ocorrida em 21 de novembro de 2016, gerou *feedbacks* de curadores, intelectuais e acadêmicos, originando novas retóricas visuais: “*Counter clockwise (or Rotate Left)*” < <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/524> >, acesso em 19/10/19.

28 Com a exibição do *database visualizing video-essay* – e suas posteriores publicações junto à *SOCINE* (2018; 2019) –, seguido pelo ensaio visual (e também em movimento; .gif) publicado na *Flusser Studies* <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/images/flusser-judeu-4.gif>>, acessos em 19/10/19



como pedagogicamente quanto às estéticas dos ruídos, das falhas, erros – características das problemáticas de transmissão), gerando um intenso debate entre nossos alunos com interesses nos gestos de montagem/composição via banco de dados e *motion graphics* nas lógicas das distintas materialidades das imagens, sons e seus dispositivos operantes. Tivemos *feedbacks* bastante felizes²⁹. Na sequência, algumas “experiências artísticas” em âmbito laboratorial acadêmico³⁰ ou na atual situação do país – como, por exemplo, os projetos *HELIOS BR (He + H2 = 0,008 – 0,001)* ou *Oiticia Reloaded: uma eco meditação sci-fi* (2015/2016) e *Touch Me or Frame a Kiss – Touch My Pain(t)ing* (2018/2019)³¹:

[...] tomamos a liberdade experimental em mergulharmos no ato de meditar em uma natureza do futuro – aliada ao balanço indígena da rede – onde os participantes serão convidados a se tele-transportarem a outros mundos possíveis através da *mobile* tecnologia em realidade virtual [V.R.³²].

Assim, nas conjunções elementares entre o “bosque” e a “casa” [demandas da curadoria que comissionou tal obra na lógica de uma intervenção urbana], criaremos espaços aparentemente de descanso e repouso, mas virtualmente de viagem e auto-conhecimento.

Dessa maneira, propomos estruturalmente um *remake* de uma das salas da obra em cinema expandido *Cosmococa: work in progress*, do cineasta Neville de Almeida em parceria com o artista plástico Hélio Oiticica – tomando por base de que, se ali se tratavam de debater ao experimentar as novas mídias à década de 1970, aqui trata-se de aliar as ancestrais tecnologias aos dispositivos audiovisuais de ponta [a fim de refletirmos tais ocorrências *imago-sonoras* das sensibilidades poéticas presentes nos, ou desde os, entraves futurísticos].

[...] investimento dessa arte/tecnologia interativa e acessível a todos: R\$ 3.327,/ peça aos finais-de-semana³³

//

29 Um ex-aluno (turma de 2014), a partir da projeção, ofereceu-nos a todos ali presentes dois potentes testemunhos sobre sua própria experiência naquelas minhas pedagogias propostas ao fazer audiovisual. Ver também: “**Os gestos de montagem nas artes audiovisuais: ensino-aprendizagem dentre as estéticas do banco-de-dados**” (IN: REBECA, v7n1; 2018 < <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/518> >, acesso em 19/10/19).

30 “Cinema como Design”, “UnDe(r)sign Mirroring (Design Audiovisual @ BM)”, “Alice Remix (experimental fulldome work in progress)” e “Alice 5x7” (realizações em capacitação de micro-residência artística; 2018)

31 Este último merece um ensaio à parte sobre seu desenvolvimento, relacionando-o às experiências distintas de *YouToRemix* (2010-2015). Preservando o projeto original, distintas foram as versões (vide dissertação de mestrado, além da tese de doutorado onde dispositivos audiovisuais via utilização de tecnologia EEG foram desenhados). Junto aos alunos buscamos aplicar tais diferentes chaveamentos de *inputs* para acesso e manipulação do banco-de-dados (gestos de montagem/composição). Por exemplo, entre estudos com sensores de batimento cardíaco (previamente testados em 2015; ver ISEA Artist Talk) a materiais condutivos (2014-2019) e desenvolvimentos de controladores “mixers” (2017).

32 *Virtual Reality*

33 “Valor de custo orçado no varejo em Julho de 2016” (sic). Trecho do projeto “HELIOS BR (He + H2 = 0,008 – 0,001) ou Oiticia *Reloaded*: uma eco meditação sci-fi” enviado à época para a curadoria e produção, com o qual angariou apoio da *Lei Rouanet*.

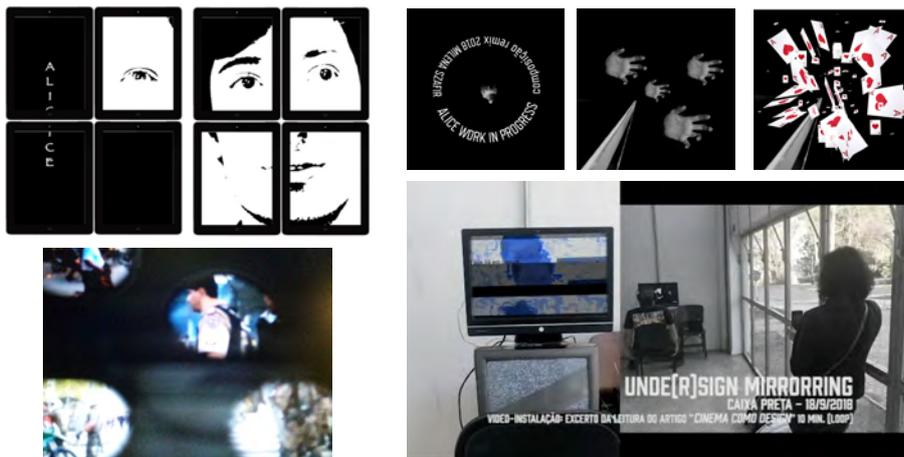


2019: vivemos rodeados por telas. “Toque-me” tais gritam. Contraposto a essa redistribuição de desejos e afetos – amor e dor que movimentam nossos corpos d’almas –, as obras de arte expostas ao redor encarnam junto a pequenos (ou grandes) avisos de “não toque” – *don’t touch*. Alarmes disparam a uma simples aproximação... Seguranças se aproximam ainda que a arte do século XX [ao XXI] tenha se transmutado às linguagens participativas (e/ou interativas). E, nos controles rastreados, ser mulher trata-se de uma aposta. [–] Beijar ou não beijar? Moldura do risco. Arrisco a emoldurar nossos lábios dentre tais dispositivos digitais? Tal hibridização sensorial torna-se “*touch me a keys*”?

Esse novo jogo de palavras faz algum sentido de linguagem para além de uma experiência sonoro-poética? Ou optamos por eclesíasticos jogos de irmandade: “*Fra, me a keys*”? Qual chave deve ser operacionalizada no século XXI?

Nesse novo projeto “de arte”, Milena Szafir convida ao toque proibido. O que acontece ao tocar uma tela de pintura quando substantivamente é feminina? Ou, o que pode acontecer se você não a tocar? Na melhor das hipóteses, toda obra de arte em movimento opera através de uma montagem via banco de dados. Toque-me. Ou, mais precisamente – através de um jogo de palavras aparentemente intraduzível ao português, “*Touch My Pain(t)ing*” –, a professora (ex-artista) convida a ser tocada: toque minha... Uma pintura (ou uma metálica dor) que, cem anos depois, segue estranhamente em um mundo tão familiar [*unheimliche*].³⁴

//



à direita: frames de “Alice Remix” (experimentações áudio/visual para fulldome; PlanetárioUFSM, 2018) e “Unde(r) Sign Mirroring” (vídeo-instalação, desde leitura do ensaio “Cinema como Design [análises de montagem/composição em Black Mirror]”; Caixa Preta, 2018).

à esquerda: “Alice 5x7” (vídeo-instalação desde as leituras dos trechos em Alice Através do Espelho (Lewis Carrol), em 04 canais/ digital tablets [ipads]; CAL, 2018) e “[...]YouToRemix v.4 - MindRemix[ing] the Sublime” (experimentação interativa aos gestos de montagem audiovisual via banco de dados, vestível com sensores etc; ISEA, 2015).

34 Texto de apresentação de “Touch My Pain(t)ing [...]” enviado para a intervenção/ exposição artística em bar (casa noturna) na cidade de São Paulo – maio de 2019. Ainda, por um viés pedagógico (em laboratórios universitários), tal experimentação foi também proposta junto a duas outras oportunidades – (1) mini-curso *Estéticas Videográficas via Banco de Dados e a Montagem Audiovisual para Fulldome* (que ministrei a convite de LID/PPGART/LABINTER/CAL/UFSM) e (2) *Ceci n’est pas un Umbrella (Techné: Formações Estéticas na Arte e Tecnologias Audiovisuais)*.

Não podemos acreditar que Kafka, Warburg, Freud, Benjamin, Buber, Arendt ou mesmo Spinoza usaram estas vestimentas... O ensaio-remix aqui é uma composição-colagem realizada a partir de algumas regras da estética de montagem via banco-de-dados digital. "Toda revolução paralisa as suas vítimas e as torna cegas [...] Mas a revolução telemática afeta a sociedade como um todo, não somente parte dela".³⁵

We cannot believe that Kafka, Warburg, Freud, Benjamin, Buber, Arendt or even Spinoza wore those clothes... The remix-essay here is a collage-composition produced by some rules of digital database aesthetics montage. "Every revolution has paralyzed its victims and rendered them blind [...] But the telematic revolution affects the whole society, not just part of it".³⁶

Dê uma olhada nas imagens que como alvos (se) movem (em) nossa nova Era de "O Processo".

Take a look at the targeted 'moving images' of our new Trial era.

No padrão da linha fotográfica original, nós vemos três fotografias. A primeira é uma imagem de uma mulher. Há três notas/códigos-de-classificação sobre ela: (1) identificação do "material humano"; (2) "seu" número e (3) o campo-de-concentração (localização). Ela, em si, não possui nome. Nós apenas temos acesso às informações: "Judia" em "Auschwitz" e tal "cifra" referente naquela estética do banco de dados da exterminação.

In the source photographic strip pattern, we saw three photographs. The first one is a side picture of a woman. There's three tag on her: (1)'human material' label; (2)'its' number and (3) camp name. She has no name. We just know she was "Jude" at "KLAuschwitz" and her number in that database aesthetics of extermination.

Vamos dialogar: "Não é por medo que nós fechamos nossos olhos ao futuro imediato; para além de o fazermos dessa maneira está que nós tampouco podemos rebater o triunfo das imagens que fluem incessantemente sobre nós e que, em partes³⁷ agora, nós próprios produzimos. Este triunfo não nos assusta; pelo contrário, ele nos desperta para um sentimento de vazio"³⁸ ou ao desempoderamento e, então, nós começamos a tocar no

35 Livre tradução; i.e. diferentemente da versão publicada, em português, pela Annablume: "Toda revolução paralisa a capacidade imaginativa dos que a sofrem (...) Mas, na situação atual, somos todos vítimas da revolução, não há quem sofra, nem quem a faça. De maneira que a revolução não se dirige contra nós, mas nos arrasta a todos." (2008, p.114)

36 Este "resumo expandido" foi originalmente escrito, e enviado, em inglês – assim que apontamos ambos os idiomas no corpo textual à presente "citação". Obs: cada parágrafo do original encontra-se aqui sob sua livre tradução referente.

37 *Partly vs. Partially* (vide dicionário)

38 Livre tradução; i.e. ver também a versão publicada, em português, pela Annablume (2008).



modo “mudo”³⁹.

*Let's Besprechen*⁴⁰: “It is not from fear that we close our eyes to the immediate future; rather we do so because we can't confront the triumph of the images that flood over us and that we ourselves now partly produce. This triumph doesn't frighten us; on the contrary, it awakens a feeling of emptiness”, or of unempowerment, and then we started to play on mute.

“[N]a sociedade ideal [...] o diálogo alimenta o discurso e o discurso provoca o diálogo.”⁴¹ No entanto, os “tolos dedilhados nestes dispositivos” mostraram que nós perdemos o último prazo de acesso à memória principal onde, segundo nossos argumentos, parecia haver uma série de “conversas fiadas”: nós fundamos, assim, os “laços humanos – como amor e amizade –, mas também o antagonismo e o ódio”. [...] o Outro, o Estranho [*Infamiliar*⁴²], o Culpado, o...⁴³ Quando iremos contra-atacar isso?

In “the ideal society [...] dialogue nourishes discourse, and discourse provokes dialogue”, however the “silly twiddling with these devices” showed that we missed the last deadline through the central memory which within our arguments looked like to be a series of empty chatter: we ground the “human bonds such as love and friendship, but also hate and antagonism”.

*Good students, some colleagues and our best work partners – people really close to us – point us now(!) as “Jews”: the Other, the Unheimlich, the Guilty, the...
When will we counterplay it?⁴⁴*

39 No texto original há um *pun*. Tento aqui, mais de um ano depois, traduzir ao português aqueles significados de “to play” e “on mute” desenhados ali. Ou seja, poderíamos traduzir também como “atuar calada” ou “jogar amordaçada”. Talvez, também, como “silenciosamente encenar”(?) Ou, ainda, “limitar-se com o silêncio”(?)...

40 A versão em inglês – idioma originalmente em que escrevi este curto texto explanando o ensaio visual – brinca com a expressão “Let's Talk” e o título de um ensaio de Flusser (*Besprechen*) que poderia ser traduzido por “debater” (ou “discutir” – como na versão em inglês) ou, ainda, “dialogar” (como na versão deste seu ensaio em português. Ver também o ensaio dialógico (ou platônico) com Flusser: “**Video[en]gramas de uma revolução, versão 4G – ou Através das estéticas pós-históricas: Guten Morgen, Herr Flusser!**” / “**Video[en]-grams of a Re[mix]volution, the 4G version – or Through the post-history aesthetics: Good Morning, Mr. Flusser!**” (2016; < https://revistas.ufrrj.br/index.php/eco_pos/article/view/3348 >, acesso em 19/10/19)

41 Livre tradução; ver também “**Montagens Audiovisuais Extra-Apropriação: Por uma Pedagogia do Filme-Ensaio na Cultura Digital**” (2014; ed. Papyrus) <https://www.academia.edu/21557231/Audio-Visual_Montage_Editing_beyond-Appropriation_Towards_an_Essay_Film_Literacy_to_the_Digital_Culture_>, 19/10/19

42 Conforme nova versão (2019) traduzida ao português tendo em vista o centenário deste ensaio “fantástico” de Freud (1919).

43 Em 2016 iniciou-se uma forte nova onda antisemita na Europa (senão também nos EUA...). Aqui no Brasil, em mesas de bar nos congressos acadêmicos – i.e. repletas de doutores das principais universidades do país –, ouviam-se os preconceituosos – quiçá ignorantes(?) – ecos... Ecos, pois ainda fabulados como “eles” (...) Em 2018 tais mitos – vide Maria Luiza Tucci Carneiro (2014) – se intensificaram no pretexto (generalizações) com relação às eleições presidenciais... Hoje, colegas em Fortaleza (CE) abertamente consideram-nos “errantes” e, à queima-roupa, nos indagam: “como é ser uma apátrida?” (sic)

44 Embora enviado aos editores, conforme solicitação dos mesmos após a avaliação e resposta de aceite quanto à proposta de nossa retórica visual como um ensaio acadêmico à publicação, o mesmo não se encontra online: o intuito da curadoria foi, portanto, auferir valor às escrituras *imago*-verbais previamente enviadas e não à verborragia explicativa conforme aqui apontamos como parte deste processo de criação. Ver também o curto resumo publicado online junto às retóricas visuais: “*The present remix-essay (database aesthetics from extermination formula to digital montage manifesto) is a collage-composition combining online-pictures of Flusser, Kafka, Warburg, Benjamin and Buber wearing the clothes of concentration-camp inmates. Flusser's essay on the writer and Nobel Prize laureate Agnon calls attention to the fact that a Jew without his Jewish pride still remains “a Jew”. Judaism is an ideal model for those who do not blindly believe in models.*” (a citação encontra-se no ensaio “Agnon, ou o engajamento no rito” IN: *Ser Judeu*; Annablume, 2014) < <http://www.flusserstudies.net/person/milena-szafir> >, acesso em 19/10/19



Admito que o presente ensaio trata-se de um “projeto” bastante inconcluso ou, ainda, aqui mal esboçado; talvez, mesmo, um *work in progress*... Outros anteriores – específicos três breves relatos – encontram-se também acessíveis: *Witness#2: Surveillance Wireless Vj'ing Performance (versão#01)*⁴⁵, de 2010, que visava compreendermos os percursos e *modus operandi* frente às nossas originárias redes de criação; i.e. circuitos onde todos nós, em processos coletivos ou colaborativos, operávamos juntos (ora via mútuas citações ora em participações específicas junto aos festivais de arte eletrônica, possíveis e intensos compartilhamentos públicos, muitos *online*, entre 1997 e 2009⁴⁶); *Work in progress: performance-vj'ing-wireless*; de *Performances Panópticas a Cyborg Panóptico* – *Manifesto 21 (ou, a elaboração de um manifesto multimidiático: o Manifesto Panóptico)*, de 2004⁴⁷; e a nossa recente palestra de abertura no encontro da Sociedade Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual (2013; a convite de seminário temático aqui previamente citado).

A fim de não nos estendermos em secas citações via *auto-plágios* – conforme apresentadas acima – a seguir elaboramos algumas composições desde fragmentos retirados de um (infinito?) discurso apaixonado (senão apaixonante). Tratam-se de excertos de meus antigos textos “como artista” – contexto à época que nos permitia dar ênfase ao design visual, fotografia analógica, psicogeografias *deriv'ativas* do desvio e sonoridades do vídeo digital em constantes diálogos com a(s) cidade(s)⁴⁸. Por exemplo, o *DVD-Portfólio* de 2003 a 2007 encontra-se aqui em formato fluxogramático em uma experimentação de montagem ao longo de quatro páginas – seguindo parte do material entregue ao júri de seleção de meu prêmio de carreira (2003-2010). O *DVD-Portfólio* de 2006 a 2010 encontra-se mesclado a imagens diversas retiradas das postagens públicas tanto no blog, entre os anos de 2006 a 2011, quanto outras referentes às obras realizadas - mesmos materiais que têm sido compartilhado ao longo das “falas de si”. Asseguramos, ainda, que o presente “remix” é inédito⁴⁹: uma experimentação da escrita *imago-verbal* sobre nossa trajetória ao percorrermos trechos da mesma, conforme previamente os compartilhamos na íntegra entre pares⁵⁰...

45 Contendo então 31 páginas, esta primeira experiência da “escrita de si” foi tanto depositada na biblioteca junto à dissertação de mestrado “Retóricas Audiovisuais” (ECAUSP, 2010) quanto compartilhada aos pares, que nos enviaram gratificantes feedbacks.

46 Na virada do século XX ao XXI – arrastando-se ainda ao longo da primeira década de nosso atual – ocorreu, no Brasil (ecos da *tactical media*), um espírito digitofágico denominado “1ª onda da cultura digital” (...)

47 Para compreensão dos agentes em órbita conosco, no circuito existente à época, ver também *Net_cultura 1.0: Digitofagia*, [2004]2006.

48 Da estudante em Arquitetura e Urbanismo no *Templo de Artigas* (1997-2003) aos momentos como pós-graduanda no *Templo Acadêmico do Cinema Brasileiro* (2008-2015).

49 Como formato proposto e/ou em um periódico acadêmico.

50 Vide debates: *Critical Art Ensemble* versus *Remix* ou “autoria” vs. “autoridade somática”.



O trabalho foi estabelecido a partir de um contexto em uma realidade cartografica, politica e urbana, onde discutiamos sobre (e entre) espaços privados e publicos; portanto, numa esfera especifica em ambientes culturais, sociais e geopoliticos. Em paralelo, tomavamos como referencias as obras de **Os proprios v** (a direcao de Ridley Scott), Homem de Areia e Autômatos (E.T.A. Hoffmann), O Cristal Encantado e Michael Klier, relacionado-as aos, entao recentes, programas televisivos de reality show. Como uma leitura midiatica-audiovisual da relacao entre os biopoderes daqueles dias "atuais", chegamos a formula-propoeicao: espetaculo+vigilancia=consumo. [...] este curto texto visa tentar elaborar de uma maneira **Mas vig.** ta-verbal (e nao audiovisual-multimidiatica, como nos era de costume) o que foi o trabalho de **(Mas) vi.** intervencao Performances Panopticas. Mais focado, aqui neste texto, [...] Leitor de iris, RFID's e dispositivos biometricos situavam-se, no Brasil, somente como parte de um imaginario coletivo advindo de filmes "hollywoodianos" como Blade Runner (1982) e Minority Report (2002), entre tantos outros. **Pelo o**

Sendo este texto aqui uma especie de testemunho e reflexao, e importante termos claro desde o inicio que tal escrita e derivada de um tempo passado, o que acarreta significativamente tambem o lugar de onde se fala (e nao mais de onde se falava). O lugar dia respeito diretamente a nosso mood organ (K.DICK), ja que numa biopolitica existem mecanismos para fazer "viver", trabalhando portanto em nosso tempo atual como uma constante de sujeitacao (e sujeicao) do individuo. Guatarri e Deleuze estudam tal arte de viver a partir de termos rizomaticos, em uma metáfora spinozana de funcionamento dos individuos para alem de instituicoes rigidias. Foucault e quem partira de uma metáfora do panoptico - muito bem aplicada - ao processo de circulacao e controle desta: [Foucault apud Szafir, 2010*] As primeiras performances (junho de 2004) constituíram-se referencialmente a partir de uma rua (Barragem das Ruas de Sao Paulo, Zona Sul) com inserts no ambiente de entretenimento. A primeira performance vinculou-se de uma paisagem inabitavel (Av. Paulista a noite no meio da semana) para adentrar a uma galeria de arte durante sua abertura (vernissage). Vale aqui ressaltar que nesta mesma exposicao apresentamos a video instalacao "Sorria, voce esta sendo filmado", que consistia em microcameras "escondidas" (duas) que capturavam o publico que podia se ver na instalacao (simples circuito fechado de televisao e sistemas de vigilancia audiovisual): um pedestal-objeto que era constituído de dois monitores de 10 polegadas (PB), auto-selecionador de imagens imbutido que repartia as imagens das cameras ao vivo com videos oriundos de um dvd-player (minuciosamente produzidos para um modelo de luminosidade, contraste e textura inerente destas telas de baixo custo) em tempos pre-programados distintos (tal instalacao foi remontada em fevereiro de 2006 em um museu de Sao Paulo, com o adereço de um sensor comum - e barato - de presenca no espaço diegetico).

**PERFORMANCES PANOPTICAS
SURVEILLANCE WIRELESS VJ'ING
(2003-2006)**

Nos meses de outubro e novembro, ainda em 2004, estas intervencoes deram-se em dois importantes encontros de arte e tecnologia de Sao Paulo. Espacos estes concomitantes com a ideia de entretenimento, a performance perdeu sua placa mas ganhou em mobilidade e experiencia corporal. Ainda no mesmo ano, a performance - novamente entao com a placa - abre o primeiro festival de arte eletrônica na cidade de Rosario (Argentina). Ja no ano seguinte, 2005, foram oito acoes de intervencao com o uso da performance em cinco diferentes espacos de Sao Paulo (sendo um deles movel, dispositivo midiatico que chamamos a epoca de "Truck Vj'ing: 45 anos do Manifesto Situacionista ou Manifesto Panoptico Remix", um caminhao puxado por um trio-eletrico - com o qual percorriamos a cidade de Sao Paulo durante uma noite inteira no mes de junho, tocando sons e imagens ao vivo em dois monitores pelas projecoes em duplo movimento na arquitetura e em todo o espaço urbano, desde a zona norte, passando pelas areas central, av. Paulista e arredores). No mes anterior, maio, haviamos apresentado em um outro destes espacos "espacos "expositivos" nao somente a performance, como expusemos a video-instalacao "Diagrama Panoptico ou hypenoptico" - projecao de videos milimetricamente construidas para o jogo de espacos arquitetonicas existentes na arquitetura em questao (tanto no espaço interno quanto externo ao predio - a-se ver, portanto, a obra).. Em dezembro de 2006 a performance ocorreu pela sua ultima vez em um curto trecho da Avenida Paulista durante um evento-simposio de arte e tecnologia [...]. O trabalho estava imerso, portanto, em questoes relacionadas ao espetaculo (a partir de uma cartografia situacionista e debordiana), vigilancia (como veremos neste texto) e em relacoes intrinsecas as tecnologias digitais e de transmissao de dados". A partir do momento em que ha uma implementacao cada vez maior das tecnologias moveis de comunicacao, e sua enorme popularidade, fica-nos mais facil de compreender hoje o que diziamos em 2004 sobre como as pessoas experimentam e vivem cotidianamente realidades socio-culturais e um aumento de "perda" da privacidade.

reel (~04min.)

REGISTROS & CONCEITOS

Nosso trabalho visava "pensar na categoria de outros" (Brecht19), onde o objetivo era levar arte (conceitual) para as ruas da cidade. Seria como um cartilha sobre vigilancia, mas nao fechada em si, ja que ela trazia consigo "o" manifesto, aquilo que usamos a dizer no contexto de nossas vidas e experiencias. Ao mesclar contextos e intertextualidade, vivenciamos um processo, dai o trabalho constituir-se de um work in progress. Nessa instalacao publicamos audiovisualmente e performaticamente nossas subjetividades com respeito aos assuntos tratados, e abre em uma troca de acoes - reacoes - entre a performer, o publico participante, a videomaker, as vjs, as imagens e os dados. O que dava de certo e de errado, o que dava de certa forma nao somente as habilidades das imagens, mas a sua textura e plasticidade ao jogo de imagens em que aquelas "estaticas" se mesclavam a face e as imagens pre-gravadas mixadas e retransmitidas em tempo real. Para qual desses casos ensinou, as imagens tecnicas sao produzidas a partir de aparelhos que reproduzem a imagem, e a imagem, a imagem, ou seja, nao ha inocencia neste nestas tecnologias, elas representam toda uma complexa relacao de poderes. Entao, como burlar esta pre-determinacao imposta aos materiais tecnologicos (e todo seu carregamento conceitual e historico) percebendo-os como passíveis de intervencao e uso?

SORRIA VOCE ESTA SENDO FILMADO

VC esta sendo filmado

SORRIA VOCE ESTA SENDO FILMADO

Diferentemente do trabalho de Klier, onde normalmente as cameras de vigilancia ocupam uma posicao elevada, que permita abranger, mesmo que fragmentadamente, uma larga area, onde seus movimentos sao duros e distantes, invisiveis e indolores, e suas imagens a partir de um ponto fixo, quando o corpo decide se expressar conjuntamente, a camera se torna uma extensao de contato proximo, embora ainda seja duro este movimento - e talvez desta linguagem mesmo (o braco esticado e fixo no lugar, a posicao de ataque) nascia a "velha" estetica da vigilancia e do controle. Nos caminhos pela cidade audiovisual-vigiada, ja as cameras "postes". Enfim, nosso wireless significava radio-fre-quencia e tinham maximas distancias para percorrer de acordo com o transporte e a velocidade. Em maio de 2005 fivamos antenas ao longo do espaço de intervencao, nenhum (Foucault apud Szafir, 2010) huma transmissao se perdia. Desenhamos cabines de vigilancia (ou ilhas de edicao para televisao) aco-

***Circulação entendida, é claro, no sentido bem amplo, como deslocamento, como troca, como contato, como forma de dispersão, como forma de distribuição também, sendo o problema o seguinte:**

como e que as coisas devem circular ou não circular?

... não mais estabelecer e demarcar o território,

mas deixar as circulações se fazerem, controlar as circulações,

separar as boas das ruins

... não mais estabelecer e demarcar o território, mas deixar as circulações se fazerem, controlar as circulações, separar as boas das ruins (Foucault apud Szafir, 2010)

rigias tornam-se eles
ém vigiados

diados por quem?
giados por quem?

lho do publico
o olho de qualquer um
qualquer um



acoplados a sistemas de som megafonicos e entao, com tudo montado, iniciavamos o manifesto. Era como participar de uma revolucao sob o tema do panoptico: entrar pelas portas e desafiar-lo, reconhecer-se nas relacoes de poder, participar delas e ainda assim ter a "liberdade" de denunciar a disciplina e o controle dentro do proprio sistema. O Panoptico tem que ser compreendido para alem de um desenho fisico, mas um imaginario, onde o confinamento22 dura para quem?

Como podemos, entao dentro destas armadilhas midiaticas inserir um programa oposto? Ou, se podemos, qual o preco a ser pago por "tamanho rebeldia" em uma sociedade das disciplinas, das vigilancias e dos controles? Quando falamos de contra-surveillance ou de sousveillance, qual o efeito esperado dessas acoes? Apostar nestas acoes, somar a elas todas as suas forcas, seguir nelas agindo, significa jogar com as subjetividades expressivas de polaridades publicas e privadas. E a biopolitica foucaultiana a servico da arte-vida, onde os artistas (ou artistas, como designam-se e designa-se a alguns) operam por uma logica do desvio - da subversao - que lhes abre caminho para um papel social especifico de posturas criticas e reverberacao de atos, gerando possivelmente novos processos "de encontro" de amate com o espaço presente. Nao mais o marginal como heroi, mas o especifico, que vive nas relacoes de trabalho do sistema midiatico, que se subtrai e trai, tentando implodi-lo desde dentro. A tracao, no entanto, alimenta relacoes de insatisfacao que nunca cessam. Neste contexto e cotidiano jogo de forcas, o poder da informacao se estabelece a partir da intervencao nos circuitos comunicacionais do espaço publico e de mentes coletivas (fisico, a cidade, e/ou midiaticos, a televisao, o jornal, a internet, emails e redes sociais). Nestas instancias, como presenciamos Benthams, "as proprias vigias tornam-se eles" tambem vigiados ... pelo olho do publico, que pode ser o olho de qualquer um" o que dialoga com o papel passivo do espectador, convidando-o a ser vigiado e vigilante e a partir desta experiencia compartilhada estabelecer sua propria reflexao critica sobre o proposto. Desta maneira, a tecnologia aqui predisposta nos fazia enfrentar uma realidade vivida sem aceita-la passivamente.

**MANIFESTOS
[e/ou VIDEOS]
REMIX**

Todo o arsenal tecnico e tecnologico disponibilizado para esta performance, o conjunto corpo, contendo e meios, parecia transformar a performance em um automato. As automatizadas e utilizadas para scanear e identificar o ambiente, o publico, ao mesmo tempo em que se configuravam como uma interface convidativa a um dialogo audiovisual. Representavam em um so corpo "biotecnologico" um dispositivo de temo e recompensa. [...]

Desenvolvido na cadencia de uma experimentacao urbana (de acao no meio urbano), Performances Panopticas jogava a principio pelo espaço publico para entao iniciar jogatinas como espaços privados, ou semi-publicos (nao precisarei retomar neste publicacao maiores ensinamentos sobre Panoptico e suas relacoes de vigilancia - por tantos outros hoje agontas -, como era necessario ocorrer durante os manifestos "cartilha" (apoca). Espetamos conceitos para instaurar auto-conscie e a realidade para scanear e identificar o ambiente, e no entanto as imagens "vivas" e em vivo resclamavam e a samples de teoricas audiovisuais criavam uma narrativa da nova teoricas audiovisuais do "tempo real", uma narrativa do dialogo, da intervencao e tempos e resonancias variaveis. Dialogo a partir do feedback do publico presente (em participar ou nao da "Sorriso da Camaradeira"), proporcionava assim os percursos percorridos em determinadas e distintas situacoes.

Um layer (operador) era o co-condutor de todo o espetaculo da vigilancia: o som. O som era co-estruido ao vivo como parte intrinseca do processo de experiencia, com a utilizacao de sistemas de honros microfones e distorcoes vocais, ora atribuindo - ditava a medida da interacao do discurso, o dialogo para os quais as imagens eram "projetadas" e reinterpretadas no decorrer da intervencao.

Assim, o ambiente sonoro criado - via samples, instrumentos, controladores de softwares digitais, frases pre-gravadas, ruidos e microfones com voz ao vivo - era o molde do jogo de imagens que estava por vir; mas a verdade era que, quando juntos e processados, um nao existia sem o outro: o som dava a tom que de maneiras diversas ja havia sido dado pelas imagens ou vice-versa, ambos se retroalimentavam sem estarem necessariamente interligados tecnologicamente. Quando musicas eram convidados a tocar conosco, configurava-se em um encontro sinergetico entre imagens, sons e vozes distorcidas elaboradas em "tempo real", uma jam (no que esta palavra se refere a sessoes de encontros musicais ou "to interfere with or prevent the clear reception of (broadcast signals) by electronic means"24). Assim, uma intervencao (ou apresentacao) nunca era igual a outra. Uma trilha sonora hipnotica era sempre elaborada para e durante a performance, frases eram entoadas em um recital ou mantra, eis um jogo de delimitacoes e distorcoes. Distorcia-se em tempo real a voz que entrava na microfone, a distorcao remetia-nos ao imaginario de automatizados (B. A. S. V. M. 19), ou seja, um ser autotono e ao mesmo tempo preso pela coarctacao, na busca por um significado. [...]

Interessavamos pelo rosto do outro, exatamente o que nos da cara. Acontecia que cada um queria se ver dentro da imagem, do jogo [...] no papel de vigiar, scanear e de certa maneira punir - com seu momentaneo poder - o publico

espetáculo+vigilância=consumo

Autômatos na Sociedade do Espetáculo

Narciso acha feio o que não é Espelho

CityMapping Performance 2.0MP

ComunicaCidade: Sinédoque (Centro Velho SP)

Um Povo para Lula (parte#1)

Mobilized & YouTube

Found Footage Remixes [banco-de-dados vjing experimental]



(2010) Witness#2:

Atuávamos na cadência do desvio à época. num mundo privilegiado pela cultura do medo (que tem seu ápice com o que Burke, no século 18, chamou de estética do "sublime").

Nesta cultura, o detournement é gerido por uma juventude sedenta por transformacoes, com relação ao sistema biopolitico existente.

INICIAL
PORTFOLIO
ehcft
-2007)

ESCRITA DE SI IMAGN-VERBAI

Como witness, sinto-me em um confinamento [...]. Onde todos que me lerem – se é que terei leitores – estarão de certa forma me vigiando, cadastrada.

work in progress

LIVE IMAGES
& VJING: INTER(AÇÃO)
INTERVENÇÕES URBANAS

Truck Vj'ing >>>
projeções pela cidade
(remix de manifestos)

capturas de tela <<

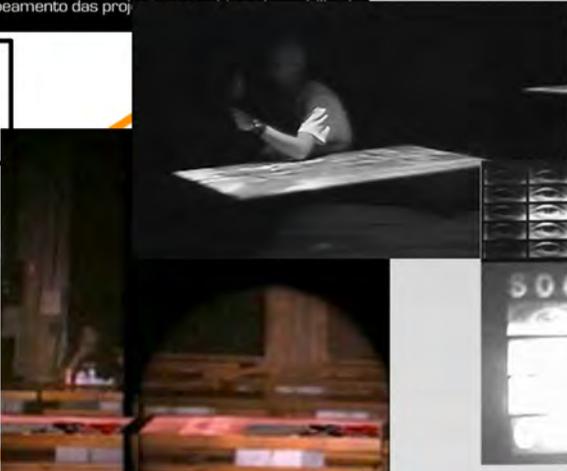
(1). do menu referente no DVD
(com anotações para fluxogramatização futura - work in progress)

(2). de pontuais frames
(do projeto comissionado e desenhado ao projeto final realizado
obs: imagens do vídeo-registro encontram-se desaturated)



REGISTROS & CONCEITOS

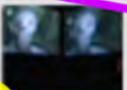
reel (1'30")



Registros e conceitos



Intervenção Audiovisual
[Ciclo Vila Buarque @ R. Maria Antônia]



Opening FILE 2005



Truck Vj'ing: Manifesto Panóptico Remix
[Mobile Live AV @ Motomix]



Blind Vj'ing / VJ CEGO
[Hipersônica FILE 2005]



Diagrama Panóptico ou Hyperoptizando
[Glass Mapping @ 4HYPE]



Video Dança ao vivo
[Virada Cultural @ Paço das Artes]



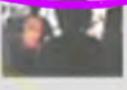
Vj'ing @ Rose Bom Bom



Vendo Manifestos: Qto valho ou é por kilo?
[Mostra VERBO @ Galeria Vermelho]



VJ 3D @ Projeto Coisa Fina



Caras ou 15 segundos
[Casa Z - São Paulo]

menu principal

footnote#9 (v5) >> Visando explorar as estéticas referentes entre forma, conteúdo e recepção/público, novamente seguimos nas lógicas entre nosso banco-de-dados audiovisual às tecnologias low & high de captação ao vivo, remixagem e sensores de presença. A primeira montagem, em agosto de 2004 (com curadoria de Carlos Zibel Costa), distiguia-se pelo longo corredor que aqui projetamos em diálogo com nossas referências (no caso, Lived-Taped Video Corridor, 1970, de Bruce Nauman – então exposto no RJ durante o interstício entre a primeira e esta segunda versão). O longo corredor permitia a circulação de apenas uma única pessoa por vez (vide o detalhado projeto arquitetônico previamente enviado para a montagem da exposição, de Carlos Sansolo et.al., inaugurada em fevereiro de 2006).

O "participador", ao se deparar com aquele anterior totem, e suas duas pequenas telas de tubo – ponto sem saída ao final daquele ambiente de mão-única –, percebe-se novamente (como nas obras originais) não apenas dentro de um dispositivo de circuito fechado de vídeo (CCTV), como em mescla com lógicas do database aesthetics. Ou seja, aqui também o "participador" inesperadamente se encontra com outros ao buscar-se nas imagens que pululam através das duas telas. Como ele, esse "outro", ao invés de se enxergar a si próprio por completo, desaparece na precariedade do movimento nesses jogos retóricos das audiovisuais. Tecnicamente: o "participador" é captado frontalmente via um orifício no anteparo final do corredor onde acoplamos uma câmera de vigilância com infra-vermelho para, em flashes do tempo real, ser jogado às telas junto (2) às demais imagens setadas no autômato remix e (3) da câmera em high angle externa à entrada da obra (onde transeuntes passam pela instalação – onde uma forte iluminação os cega sobre o que ocorre visualmente na claustrofóbica área do corredor – e, assim, outras pessoas vão sendo "inadvertidamente" captadas e jogadas à automatizada videografia interna – sobreposições de distintas camadas (temporais, espaciais, tecnológicas e filosóficas). Nos vídeos e áudios no banco-de-dados? Performers, num enquadramento de plano fechado desde chromakey, operam seus cotidianos mais banais (escovam os dentes, raspam ou penteiam o cabelo, tomam água etc) tendo as imagens da cidade ao fundo e uma ensurdecadora sonorização desde os mantras das Panopticones, dando sequência de nossas ironias sobre o ver-se e o permitir-se filmar, sorria. Obs: citação resumida sobre a exposição, conforme arquivo "txt_indiceFINALpqno.pdf" (gratuitamente distribuído para pesquisadores da área a partir de 2011, material complementar dos DVDs-Portfólios).

A vida na cidade: CCTV, cotidiano e ruídos... Algumas câmeras de vigilância no ambiente, um sequenciador automático de imagens, quem fala com você? Neste totem você assiste e é assistido [...] vídeo-instalação complementar às Performances Panopticonadas [...] nova versão [...] é construída – baseada em obra de Bruce Nauman – uma arquitetura imersiva no espaço expositivo. Ao adentrar o corredor de aproximadamente [12] metros de comprimento por 70 centímetros de largura e [2,5] metros de altura, as luzes se apagam – via sensores de presença – confinado assim no corredor e em um som ensurdecador como um mantra, após estes primeiros passos, você continuaria para saber o que há no fim do túnel? (@DVD-Portfólio -ÍndiceTXT-, 2003-2007)

INSTALAÇÕES

Sorria... (2006)



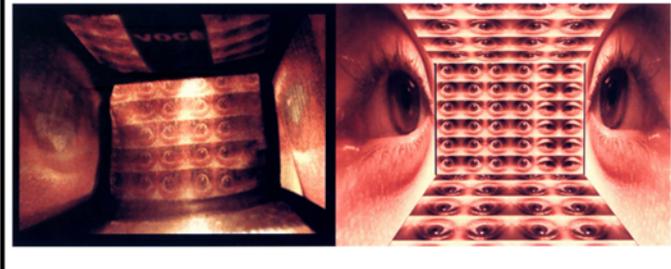
Performances Videográficas (Prêmio Tomie Ohtake, 2003)



...você está sendo filmado (2004)



O CUBO (2003)



cada uma das 04 páginas anteriores refere-se a um menu específico junto ao DVD-Portfólio do mmechft (2003-2007) - cerca de apenas 3% deste material pode ser atualmente ainda encontrado online.

Neste jogo fluxogramático imago-verbal (work in progress / versão1.2), pode-se encontrar algumas pistas sobre os processos (e redes) de criação àquela época.

(obs) o DVD-Portfólio MANIFESTO21.TV (2006-2010), encontra-se a seguir desmembrado, em experimentais composições junto a páginas dos nossos "cadernos de artista" da época, screen shots dos aplicativos para montagem audiovisual que desenvolvemos entre 2003-2015 (e.g. TCC, Vjiar - Web-Vjing-Cam /selecionado ao Transmediale/ e o TMGM - The Memory Game Mashup), postagens no blog (2006-2011) etc

Todos os excertos textuais inseridos nessas 08 experimentações imago-verbais encontram-se exatamente conforme estavam nos textos compartilhados junto às obras em editais, premiações, palestras, entrevistas online, exposições etc (caso tenha interesse em acessar essas documentações completas e/ou os registros videográficos etc, envie-nos um email: datapathos@manifesto21.tv)

(obs2) a imagem aqui acima - junto ao RFID - é o frame final da vinheta de abertura (motion graphics) no DVD que então se transforma em parte da imagem no fundo do menu inicial.

para você montar:

Idealizado em 2005 e colocado nas ruas a partir de junho de 2006, o work in progress MANIFESTE-SE [todo mundo artista] - mobil webtv live broadcast (www.manifesto21.com.br) apresenta-se como proposicao do direito a comunicacao e a liberdade de expressao com transmissao ao vivo das ruas da cidade online na internet. A partir de wardrives pela cidade de Sao Paulo (em especial nos locais onde ha centros de comercio popular - camelos) nasce a perspectiva de transmissoes audiovisuais via telefonia movel. A escolha definitiva desta "nova tecnologia" junto ao projeto deu-se por dois motivos: 1. nos primeiros wardrives - em busca de hotspots - apresentou-se uma gama enorme de diferentes dominios (propriedades) no condizente ao wi-fi, e ainda assim todos estavam indisponiveis para acesso livre-gratuito (fechados por seus proprietarios/ou de alto custo pelas empresas no espaco publico); 2. verificou-se que os celulares eram a "tecnologia de ponta"1 de maior acesso junto a populacao de baixa renda na cidade de Sao Paulo, assim iniciaram-se novos wardrives utilizando-se as diferentes operadoras (Claro, Vivo e Tim) existentes nos territorios escolhidos para a intervencao urbana do carrinho audiovisual, tanto em nivel pre-pago quanto pos-pago. Elaborou-se, entao, toda uma 'metodologia-didatica' de como apresentar a tecnologia envolvida junto ao projeto que vem de encontro a uma atual discussao tambem encontrada na rede: "...La creciente clase virtual pretende obtener control a traves de aparatos mediaticos que reducen la experiencia social a efectos protosteticos donde el cuerpo es un archivo pasivo, entretenido por la seduccion que ofrecen las puer-tas a la virtualidad [...] un fetichismo tecnologico convertido ahora en tecnofacismo. ... quien nos impide descentralizarnos de la tecnoutopia en relacion al desbalance economico y los aparatos de control implementados por la tecnologia de la informacion? [...] considerando a cidade como o medium inicial de participacao em uma sociedade baseada em relacoes sociais entre pessoas medias constantemente por imagens e sons on e off line (dados liquidados2). Como um projeto de intervencao urbana e tecnologia da comunicacao, toma como referencia a formula "espetaculo-vigilancia=consumo" junto as questoes do comercio informal brasileiro e da comunicacao em rede e, desta maneira, transforma um carrinho de camelo em uma ilha audiovisual movel - este dispositivo .TV e criado, portanto, a partir do feedback do publico junto ao trabalho "Performances Panopticas..." (2003-2006)... Como neste trabalho



<http://www.manifesto21.com.br> - este projeto. M

TheEverydayness

MANIFESTE-SE [todo mundo artista] - mobile webtv live broadcast (2005-2007)

embora pareça utilizar-se de uma estética baseada no fetichismo tecnologico atual, tenta a todo momento apresentar questões relacionadas as pesquisas e ao desenvolvimento do proprio projeto: 1. discussao do conceito- tese: "vigilância+espetaculo=consumo"; 2. conceito de psicogeografia e sua vivencia (o cotidiano no meio urbano, o reconhecimento da cidade - flânerie e o comercio informal); 3. questões do que seriam "espaços publicos" (tanto fisico quanto virtu-

A QUESTAO DE TECNICA DE TRANSMISSAO

MANIFESTE-SE MANIFESTE-SE



etapas do desenvolvimento tecnico: 4. instalação das cameras (CCTV, conversao de imagens imageticas digitais etc), passando por transmissão de dados, os chamados wardrives (os locais escolhidos para as intervencoes), 5. integração junto aos diferentes sistemas operacionais (Linux e WindowsXP-Microsoft), assim como as softwares de live-streaming e seus respectivos protocolos de multicast: frente as realidades brasileiras: 6. taxa de transmissao (upload) da rua para a rede; 7. questão-discussao sobre bandas de frequencia (interior); 8. custos de transmissao (upload); 9. questões de captura, edição e manipulação de arquivos (outros portais videográficos na rede) - tornando o espaço público - se tornando o "espaço público" da nossa sociedade, conectando indivíduos no cotidiano, onde a questão da comunicação passa a ser aqui pensada-elaborada - um 'ativo' de identidade nômade, interativa e crítica, ou seja, discussões acerca de identidade crítica (além-teórica) para compreensão de uma questão pública e coletiva nesta 'Era Pós-Paradigma' - aceleração reinterpretando conceitos, questões lógicas como questões de retóricas líquidas - arquivo "índice_DVDs.pdf" (texto compartilhado em 2006/2007)

UMA QUESTÃO DE TÉCNICA DE TRANSMISSÃO
O PÚBLICO-VIRTUAL NÃO PODE
CONECTAR O ESPAÇO PÚBLICO-FÍSICO AO PÚBLICO-VIRTUAL
SER "MERAMENTE" UMA QUESTÃO DE TÉCNICA DE TRANSMISSÃO

MANIFESTE-SE
[todo mundo artista]

Manifesto



UMA QUESTÃO DE
O PÚBLICO-VIRTUAL NÃO PODE
CONECTAR O ESPAÇO PÚBLICO-FÍSICO AO PÚBLICO-VIRTUAL
SER "MERAMENTE" UMA QUESTÃO DE TÉCNICA DE TRANSMISSÃO

Diferentemente do filme de ficção ou do documentário, as Retóricas Audiovisuais são construídas a partir de uma trilha sonora criada especificamente para gerar a empatia circular para uma reflexão conjunta. E a partir desta frequência sonora pouco exata e muito subjetiva que as falas vão se constituindo e onde palavras mesclam-se a imagens, gerando sentidos nunca acabados e em constante processo (work in progress). Da-se assim uma montagem de proposições: [...] Se o conceito-tese de Retóricas Audiovisuais apresentá-se como produções videográficas a um acompanhamento de ideias em círculo, como é tão comum a forma – e estética – do “filme-ensaio”, convidando o espectador a refletir conjuntamente, o fim, enfim, que o espectador tem é em usuário-participante, convidando-o a manipular os vídeos encobertos em bibliotecas audiovisuais online por si mesmo e construir, assim, sua edição pública e em rede.



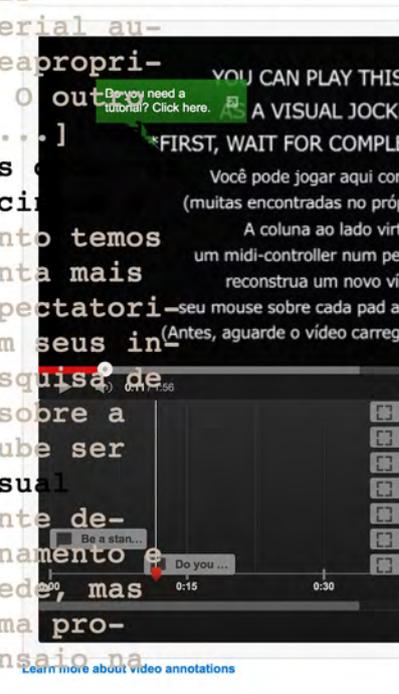
“...que o público se torne mais ativo, menos espectador. [...] temos muito material online, **bancos de dados na rede** que podem ser mexidos, que precisam ser reconstruídos para criarmos novos **discursos** [...] Se assista menos e se **dialogue** mais.”

(entrevista para TV Gazeta sobre YouToRemix, 2010, em, exposição no Memorial da América Latina - SP)

pena ressaltar o desenvolvimento de acesso aos softwares de edição não-linear, assim como novos codecs e plataformas para streaming media (como o Flash, da Adobe, utilizado pelo próprio YouTube dentre outras plataformas). Cada vez mais “não-especialistas” produzem material audiovisual a partir da ideia de reapropriação e subjetividade ensaística. O outro lado da moeda e interrogativa: [...] Seríamos mesmo dizer que os jovens mais assistem menos televisão e cinema mais “bancos de dados”. Neste ponto temos que o vídeo online ainda representa mais um valor de troca (sharing) e espectadorialidade do que de participação em seus intrínsecos discursos. Em minha pesquisa de mestrado iniciei alguns estudos sobre a possibilidade da plataforma YouTube ser uma biblioteca (arquivo) audiovisual online de possibilidade não somente de sharing em seus termos de armazenamento e distribuição (visualização) na rede, mas principalmente em seu uso para uma produção found footage e de filme-ensaio na atual conjuntura tecnológica.

Uma busca pelas plataformas videográficas na rede digital, como o YouTube, traz logo uma característica, além participativa para arquivamento online de diversos tipos do audiovisual, como um vasto material de reapropriações inerentes a cultura do remix e do mash up [...] A reciclagem de materiais audiovisuais para a construção de diferentes modelos de collage não é uma novidade oriunda da tecnologia digital e sua rede, este tipo de trabalho data de meados da década de 1930 e vem sendo estudada academicamente como uma longa história de produção [...] as “novas tecnologias digitais” – de armazenamento e distribuição – tem produzido um profundo impacto nos modos de produção found-footage e filme-ensaio. O crescimento da capacidade de difer-

bancos de dados audiovisuais online avança da velocidade da cultura das cascas e seu relativo baixo custo de acesso da internet um espaço de produção no tema a que nos conduz em part-



our kind of city
idolizes

a mais
Para reaparelhar o ambiente.
Para reaparelhar o ambiente.
mãe amparada a frequência
que grava o tempo de resposta.

Señor Wayne,
realiza o departamento de pesquisas?

Sim, projetos de
telecomunicação do governo.
Por questão de segurança,
vou pedir que deixe o seu celular aqui.
Estou apenas na vanguarda.

“Towards A Cellphone Cinematography
a discussion about mobile telecommunication as
a tracking particle or Foucault chekratel inside
widespread Movies”

vari de tornar realidade...
parceiros
diálogo

Old Milena

REMIX PRESS: You To REMIX

STUCTURES: 11

DOCE

RASTREADO?

resolves in a Mobile

ON

00:12?

A 00:10 SIGN UP

WEB CAM

Via Gmail or via Facebook

Preview LETTERS

MAIL/ user password:

PERSONAL LIBRARY (B)

VIDEOS [07] EFETOS [03] MÚSICA [07]

EDITOR

404 PHD THE GLITCH REMIX x

Not Secure | www.manifesto21.com.br/phd/

NEW DATA/ FILE?

NO

MANIPULA MAGEM CO OS SLIDER 08-100

SUBTILIDADE EFETO 21

SURFOS 6

FREQUENCIA RESOLUCAO 2

MANIFESTO 2 TV

DVD JUNHO 2011

UPLOAD

YOUTOREMIX 2 TUTORIAL

ANÓPTICO-SINÓPTICO (INSTAL)

RETÓRICAS AUDIOVISUAIS ME#03

FILE EXCERPTS

VIDEO MONTAGE

CHOOSE ONLINE VIDEO

CHOOSE OFFLINE DATA/ FILE

ORIGINAL DATA/ FILES

2009 BIKE C-MAPPING

2008 ONESELF CELLPHONE

2007 ERA POS-PANOPTICA

2005-2009 MANIFESTE-SE TODO MUNDO ARTISTA

2003-2008 PANOPTICON PERFORMANCE WA V (RESUMO)

01:11

video 2

video 1

audio 1

imagem

OOOOPS! Desculpen-nos o transformo, a página buscada

contra-sigilo

404 PHD ERROU NADE...

PARA VER A IMAGEM, AUTORIZE OS SCRIPTS e CONTROLES

EM SEU NAVEGADOR

Revolution das M 2013

00:00 | pontoco

Você tem tudo (aka Conclusão ou To be Continued...)

Olhou-me (...), e era a inveja: você tem tudo

Clarice Lispector, 1971

*A inveja se alegra com a dor de outrem [...]
[pois] a pessoa invejada é sentida
[na fantasia psíquica do invejoso]
como detentora de um privilégio [...]
A invejada sente que
o outro deseja algo dela
[...] **daí o gesto de retração***

Renato Mezan, 2009

O presente experimento tentou apresentar uma curtíssima compilação de alguns trechos de meus ensaios (ou manifestos) que, ainda que distribuídos aos pares de diferentes redes ao longo dos últimos quinze anos, encontram-se sobremaneira inéditos na oficialização acadêmica – o que gera um, aparentemente tolo, possível desconforto. Referentes não mais por quais caminhos as (des) continuidades se estabeleceram ou, em si – através de uma retrátil invisibilidade –, como um mesmo projetar tem sido capaz de se manter e constituir aqueles “tantos espíritos diferentes e sucessivos” por onde passa e que parecem querer incessantemente “apagar, em benefício das estruturas fixas, a irrupção dos acontecimentos”:

[como em] um horizonte único; **que modo de ação e que suporte implica o jogo das transmissões, das retomadas, dos esquecimentos e das repetições; como a origem pode estender seu reinado bem além de si própria e atingir aquele desfecho que jamais se deu** – o problema não é mais a tradição e o rastro, mas o recorte e o limite; não é mais o fundamento que se perpetua, e sim as transformações que valem como fundação e renovação dos fundamentos. [...] como especificar os diferentes conceitos que permitem avaliar a descontinuidade (limiar, ruptura, corte, mutação, transformação)? **Através de que critérios isolar as unidades com que nos relacionamos:** O que é *uma* ciência? O que é *uma* obra? O que é *uma* teoria? O que é *um* conceito? O que é *um* texto? **Como diversificar os níveis em que podemos colocar-nos**, cada um deles compreendendo suas escansões e sua forma de análise? Qual é o nível legítimo da formalização? Qual é o da interpretação? Qual é o da análise estrutural? Qual é o das determinações de causalidade?

[...]

Não se trata de uma crítica, na maior parte do tempo; **nem de uma maneira de dizer que todo mundo se enganou a torto e a direito; mas sim de definir uma posição singular** [...] mais do que querer reduzir os outros ao silêncio, fingindo que seu propósito é vão – **tentar definir esse espaço branco de onde falo, e que toma forma, lentamente, em um discurso que sinto como tão precário, tão incerto ainda.** (FOUCAULT, 2008, pp. 07-20; itálicos no original; demais grifos são meus)

Ou seja, tais pequeninos fragmentos retirados desta minha passada trajetória em *arte/tecnologia* (especialmente desenvolvida – e inconclusa – à presente edição da *Vazantes*) visa também oferecermos documentações⁵¹ sobre um – entre muitos – “viver da arte” (arte/vida). Dessa maneira, há uma esperança em auxiliarmos pesquisadores em Artes quanto aos dados, articulações e compreensões sobre possíveis processos e redes de criação pelas quais fomos agentes ou coautoras ou, ainda, equivocadamente cooptadas (senão, arrebatadas):



51 Fazê-las circular, como memória – testemunho – para além da mercadoria no espetáculo. Trata-se, como podem ver, de uma crise no paradoxo dos rastros (entre o *documento-monumento* e o *manifesto situacionista* que, apesar de tudo, se perpetua)...

Seria estúpido eu não saber que **sou 'consagrada'**.

Só os esforços,
os esperneios,
os papelões
que faço pra não virar medalhão numa vez,

você nem imagina...

para aguentar com um destino desses
("ser um grande artista", um grande mestre-professor),

antes de mais nada,

é preciso ter

uma ambição enorme,
uma paciência enraivecida,
um desejo de se 'vingar' da vida
e

uma ensolarada saúde mental.

...pra não se amolar
com os outros,
com as incompreensões alheias,
com as humilhações.

Se você tem orgulho suficiente pra mandar o mundo à puta-que-o-pariu,
em benefício desse mesmo mundo imbecil.

[...]

Você não age diretamente,
'sexualmente'
como um santo, um missionário, um soldado, um chefe.

Você cria um objeto que vai agir sozinho, por si mesmo,

sem mais a interferência de você.

Mas,
sem que isto seja uma compensação propriamente,

você visou
criou um elemento de **eternidade**⁵²

Confrontada com a idealização invejosa,
 [...]
 *[a invejada] pode se sentir ameaçada e constrangida,
 pois percebe com frequência
 o comportamento agressivo e destrutivo [do invejoso]*
 [...]
 talvez por isso,
[a invejada]
reaja
 muitas vezes
 através ***da denegação daquilo
 que de fato [ela] possui
 e [de fato ela] é.***⁵³



(captação via celular, novembro de 2016)

53 Renato Mezan. "A Inveja" IN: Novaes, A.(org.). *Os Sentidos da Paixão*; grifos nossos. A citação da obra de Clarice Lispector (1971) pertence ao texto do psicanalista, forma literária a partir da qual ele trabalhará – entre Ovídio, Dante, Espinoza, entre outros – as questões do olhar (lacaniano) frente ao referente páthos.





Renata Voss Chagas > **Demorar [A materialidade das imagens e os processos artísticos contemporâneos]**

> Artista visual. Doutora em Artes Visuais (PPGAV-UFBA). É membro do Grupo de Pesquisa Arte Híbrida. Desenvolve trabalhos autorais desde 2004 e tem interesse por processos alternativos em fotografia. Investiga as materialidades da fotografia por meio de processos químicos e experimentais
Contato: renata.voss@ufba.br



Demorar [A materialidade da imagem e os processos
artísticos ontemporâneos]
- Renata Voss Chagas



Demorar [A materialidade da imagem e os processos
artísticos ontemporâneos]
- Renata Voss Chagas



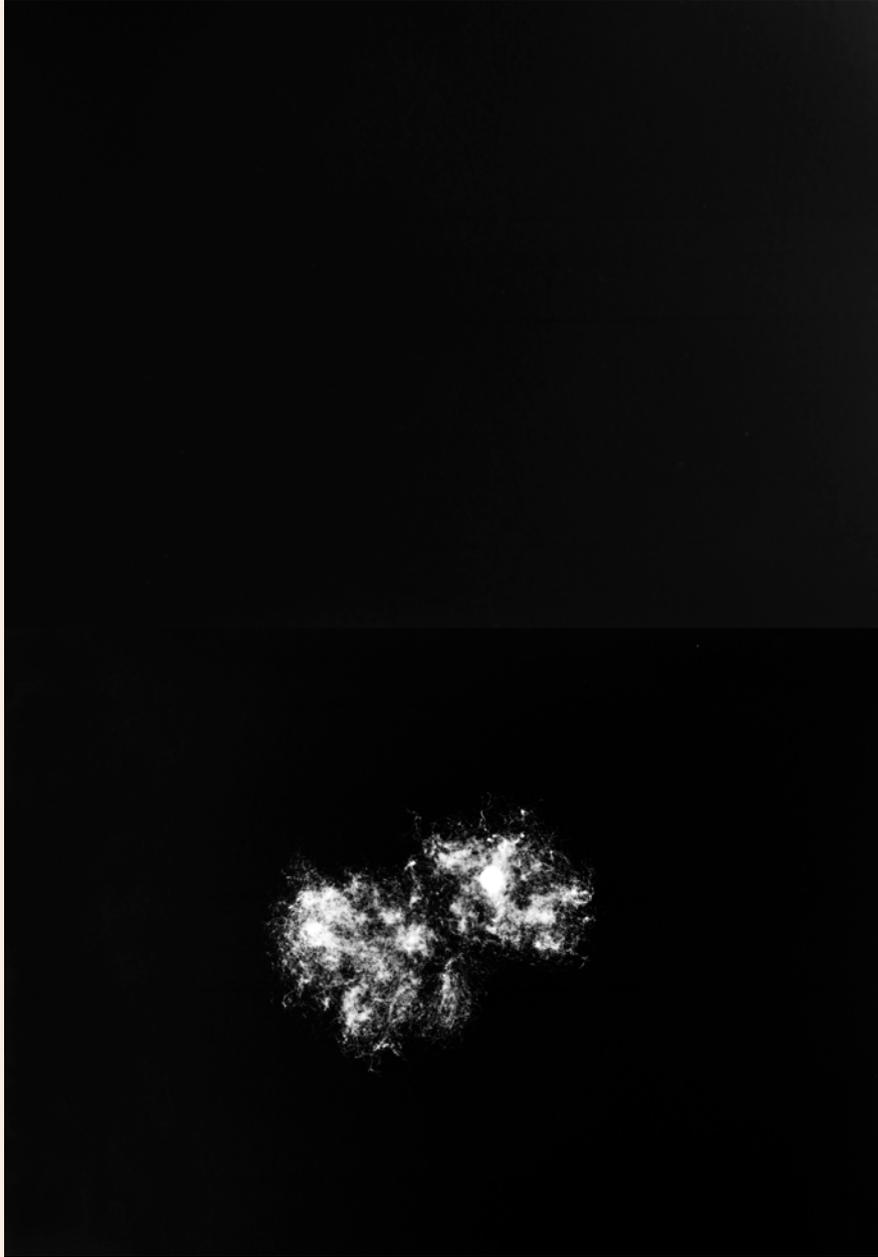
Demorar [A materialidade da imagem e os processos
artísticos ontemporâneos]
- Renata Voss Chagas



Demorar [A materialidade da imagem e os processos
artísticos ontemporâneos]
- Renata Voss Chagas



Demorar [A materialidade da imagem e os processos artísticos ontemporâneos] - Renata Voss Chagas



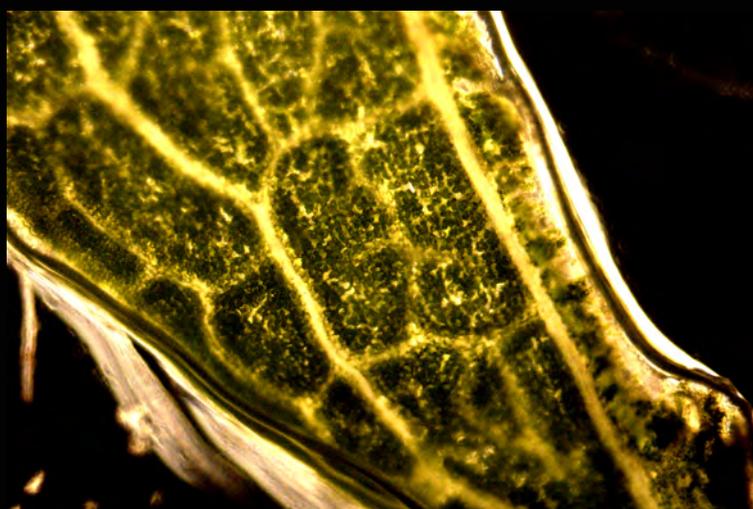
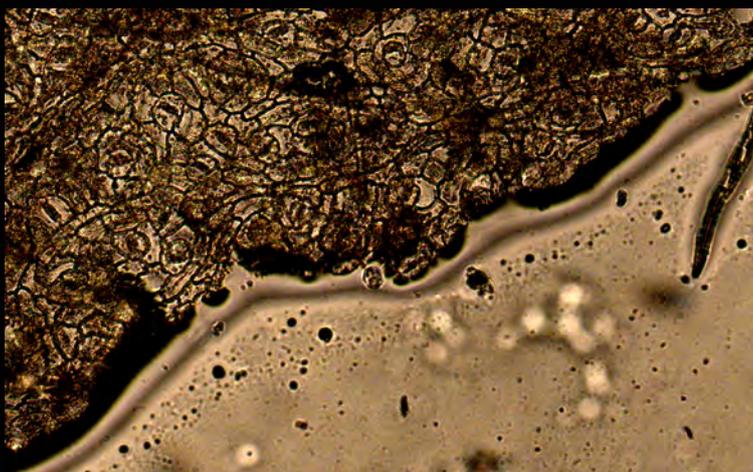
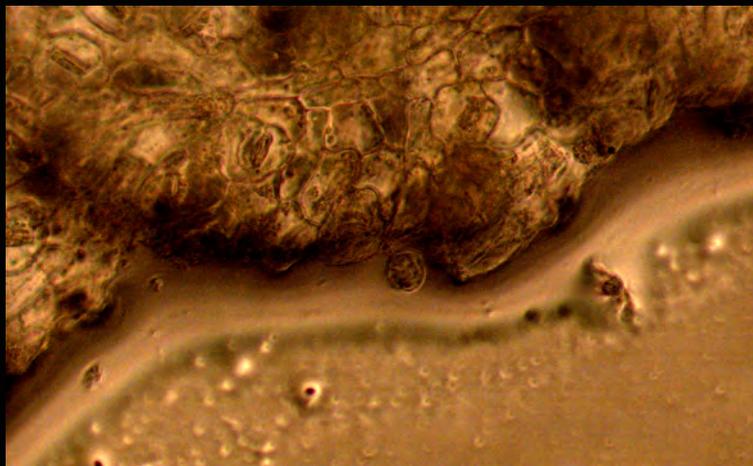


Anais-karenin> **Limites imaginados**
Eduardo Padilha>> Imagined limits

- Artista e pesquisadora. Doutoranda em Poéticas Visuais pelo PPGAV/ USP, já expôs em diversas instituições e galerias, especialmente no Brasil e Japão. Atualmente trabalha na intersecção entre arte e ciência, com bioarte, e tem investigado conhecimentos tradicionais com plantas medicinais há 10 anos
- Cientista e pesquisador. Graduando em Farmácia-Bioquímica pela USP, já palestrou e facilitou workshops no Brasil, Chile, China e Estados Unidos. Reconhecido como Jovem Fora de Série pela Fundação Estudar, atua também como consultor científico.

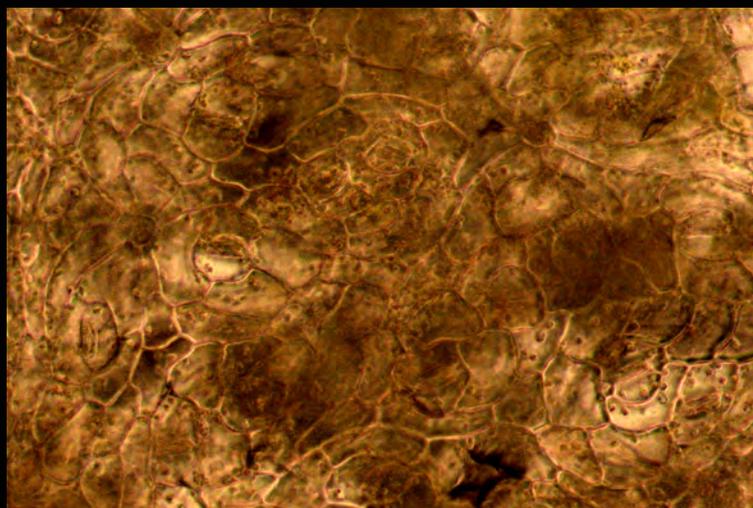
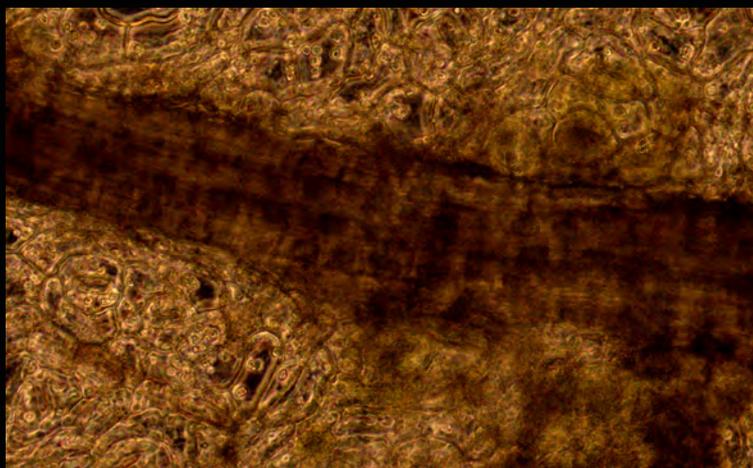
FRONTEIRAS.

Divisões entre territórios reais ou imaginados tornados discretos entre si pela imposição de limites em suas tecituras: tecido/não-tecido, macro/micro, objetivo/subjetivo



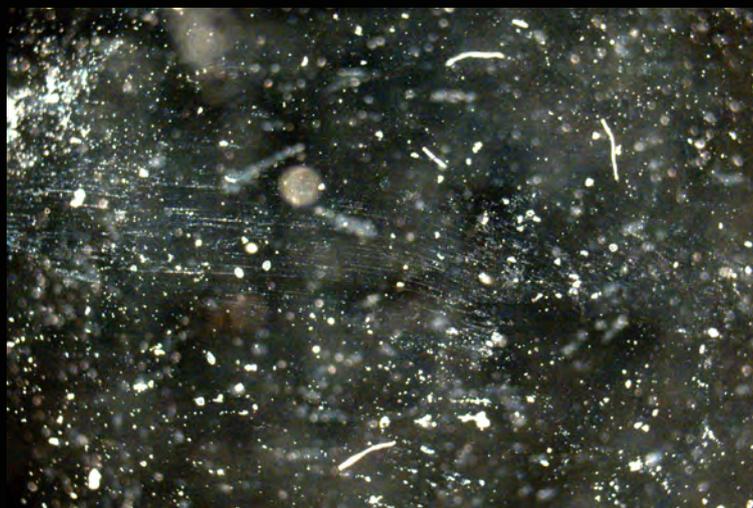
DISPOSITIVOS.

Fisicalidades técnicas que permitem vislumbrar dimensões que tendem aos extremos, direcionando a percepção da natureza aos infinitos macro e microscópico muitas vezes sem notar a semelhança entre estes.



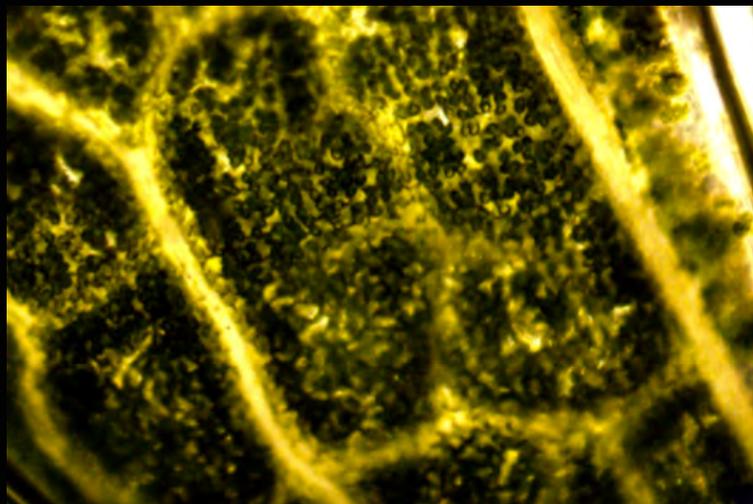
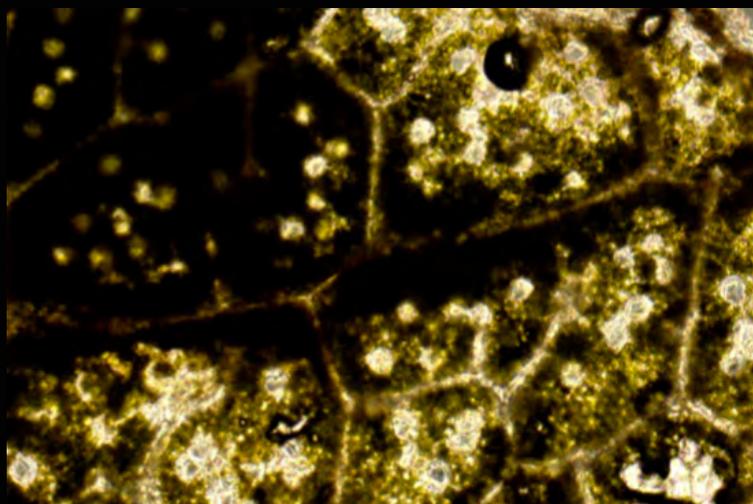
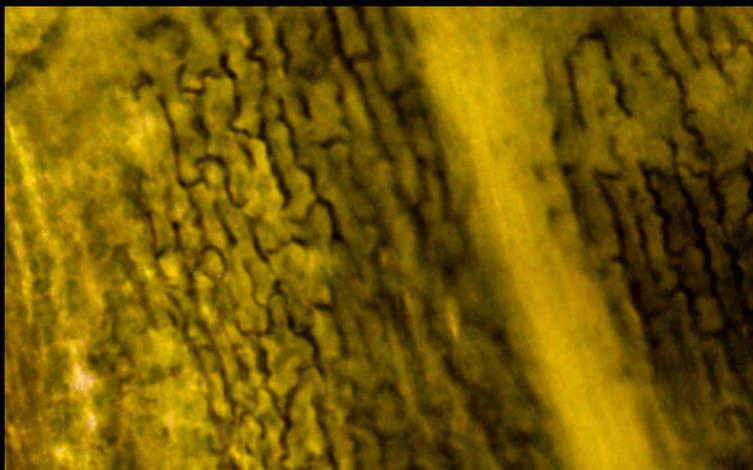
DOMÍNIO.

A noção construída de que a tomada de sentido a partir do natural deve se dar através de caminhos típicos de campos distintos do saber, ignorando a complexidade e simbiose originárias que independem da crença na separação arte/ciência



VEIAS.

Canais comunicantes que garantem a existência de seres orgânicos complexos trazem embutida a noção de circulação, cuja metáfora implica uma reconexão entre arte e *techne*



Nota Editorial Tutoria Pedagógica

A Revista Vazantes inaugura junto ao novo dossiê sobre “Arte e Tecnologia”, organizado pelas editoras convidadas, professoras Mariela Yeregui (UNTREF) e Milena Szafir (UFCE), uma seção especial de traduções de textos acadêmicos que, através de uma tutoria pedagógica, se estenderá por pelo menos os próximos dois números da revista.

Batizado, inicialmente, como *IN:Tencionar – para além dos originais (b)eco(dado)s*¹, esse projeto emergiu dentro do Grupo de Pesquisa *Intervalos & Ritmos (#ir!)*, coordenado pela professora Milena Szafir, com o objetivo de incentivar o mergulho de alunos e pesquisadores também do PPG em Artes da UFC nos artigos acadêmicos de autores estrangeiros, à medida em que estes textos, ainda não traduzidos em português, são utilizados em sala-de-aula e/ou grupos de estudos. Com a supervisão de seus professores, estudantes de mestrado do nosso programa são então incentivados a estudar e traduzir estes textos, numa atividade ao mesmo tempo colaborativa e pedagógica que abre espaço para um outro tipo de compartilhamento e produção de conhecimento e debate sobre esses materiais. Até o presente momento, o *IN:Tencionar* já finalizou as seguintes traduções, cujos direitos autorais foram cedidos por seus respectivos autores:

- *Pathos et Praxis (Eisenstein contre Barthes)* (de Georges Didi-Huberman; traduzido por Leonardo Zingano Netto e Ana Paula Vieira);
- *Ocean, Database, Recut* (de Grahame Weinbren; traduzido por José Wilker Paiva);
- *Visualizing Vertov* (de Lev Manovich; traduzido pelos membros do grupo *#ir!*);
- *Tekstura* (de Sergei Eisenstein; traduzido por Renan de Oliveira);
- *El viento que se llevó lo que – el cambio tecnológico: de la Moviola a la edición digital / Relación con los asistentes* (de Alberto Ponce; traduzido por Lucas Araújo).

Os dois primeiros artigos desta lista encontram-se publicados

na presente edição da Revista Vazantes, enquanto os demais já finalizados, bem como aqueles ainda que se encontram sob revisão de docentes e discentes, serão publicados futuramente. Vale ressaltar nosso sincero agradecimento aos autores, editores e tradutores originais dos textos listados, os quais autorizaram suas publicações, mas também a dedicação e comprometimento dos estudantes de nosso programa para a realização deste *IN:Tencionar*. Avaliamos que o grande projeto de tradução que se inaugura aqui surge como uma importante oportunidade, tanto de se valorizar o trabalho de estudantes de pós-graduação no campo mais amplo das Pesquisas em Artes e no fortalecimento dos nossos periódicos acadêmicos, como também de se forjar um espaço de compartilhamento mais amplo destas traduções comentadas e supervisionadas como produções intelectuais específicas, oriundas de desafios e trajetórias distintas de ensino-aprendizagem que extrapolam a sala-de-aula na universidade pública.

Pablo Assumpção
Coordenador Editorial



Georges Didi-Huberman > ***Páthos e Práxis (Eisenstein versus Barthes)*** >>

Tradução: Ana Paula Vieira >>> e Leonardo Zingano Netto >>>>
(tutoria pedagógica/ revisão: prof^a. Milena Szafir) >>>>>

> Filósofo e historiador da arte, professor e pesquisador da École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris. Publicou, entre outros, os livros "Invention de l'hystérie" (1982), "Ce que nous voyons, ce qui nous regarde" / "O que vemos, o que nos olha" (Editora 34, [1992]1998), "L'image survivante" / "A imagem sobrevivente", (Contraponto, [2002]2013) e "Quand les images prennent position" / "Quando as imagens tomam posição" (UFMG, [2009]2017).

>> IN: EISENSTEIN, S. "Notes for a General History of Cinema" (ed. Kleiman & Somaini). Amsterdam University Press, 2016. Versão original em francês, 2012: "Pathos et Praxis: Eisenstein contre Barthes" (Revista Mille huit cent quatre-vingt-quinze. DOI:10.4000/1895.4522)

>>> Mestranda PPGArtes, é pesquisadora e realizadora graduada em Cinema e Audiovisual pela UFC, integrante do Laboratório de Artes e Micropolíticas Urbanas e coordenadora no projeto de formação em audiovisual Cinema no Brejo.

>>>> Mestrando PPGArtes, é pesquisador, professor e fotógrafo, graduado em Letras pela UFC.

>>>>> IN:Tencionar - projeto de estímulo às traduções realizadas pelos mestrandos do Programa de Pós-graduação em Artes/UFC desde referências bibliográficas debatidas junto às pesquisas de docente responsável.

Como um todo, *Notas para uma História Geral do Cinema*, de Eisenstein, aparece como um esboço protéico de um esforço dialético constantemente animado por um ritmo duplo, algo como uma respiração ou um incessante batimento cardíaco. Por um lado, Eisenstein entendia o cinema como uma espécie de gigantesca diástole, ou seja uma extraordinária abertura do campo da imagem: conseqüentemente, ele trouxe à tona uma *antropologia* na qual os ditirambos greco-dionisíacos e as peregrinações cristãs, o teatro de marionetes e a pintura *grisaille*, Picasso e os egípcios, os retábulos de Van Eyck e os pergaminhos chineses, os poemas de Verlaine e a olaria peruana, o teatro javanês e a fotomontagem construtivista, entre inúmeros exemplos citados, estariam colocados lado a lado. Isso envolveu colocar o cinema na vanguarda de uma observação geral sobre a eficácia das imagens e os movimentos - psíquicos, físicos e sociais - que eles simultaneamente exigiam e aos quais deram origem. Isso explica por que Eisenstein, apesar do cientificismo “socialista” e das linhas partidárias a que ele constantemente respondia, nunca hesitou em conceber imagens dentro da perspectiva transdisciplinar de uma espécie de *mythopoesis* encontrada em muitos de seus contemporâneos (por exemplo, Aby Warburg e Marcel Mauss, Carl Einstein e Georges Bataille).

Por outro lado - e isso não é de forma alguma contraditório com o primeiro ponto - Eisenstein se aproximou do cinema como um pensador e realizador materialista. Ele então se concentraria - através de um movimento, digamos, sistólico - também no ponto crucial de sua teoria da montagem, onde novamente tudo se divide e concretamente se reorganiza: eu me refiro, com isso, ao choque visual derivado de sua concepção dialética e dinâmica de imagens. É por isso que também ele situa-se na proximidade de artistas ou pensadores como Bertolt Brecht e László Moholy-Nagy, Walter Benjamin e Ernst Bloch. Deve-se lembrar, por exemplo, que Ernst Bloch havia compreendido a montagem como o procedimento central da modernidade artística como um todo - a “herança de nossos tempos”, como a apontou, que ela era tudo o que nos restava do “contexto em ruínas”¹ de um mundo que havia se submetido à devastação da Primeira Guerra Mundial¹.

1 “collapsed context” (pp.309). A tradução, para *collapsed*, poderia também ser: arruinado, desabado, desmoronado. Optamos por um termo utilizado à época por Walter Benjamin, base filosófica de Didi-Huberman (N.Rev.)





(fig.1) – Alexander Rodchenko, poster de *O Encouraçado Potemkin*, 1925.



Lembremos também como Walter Benjamin localizou essa economia do choque nas montagens épicas de Bertolt Brecht – que eram teatrais mas, ao mesmo tempo, apreendidas desde sua proximidade com o cinema:

O teatro épico prossegue aos trancos e barrancos, de maneira comparável às imagens em uma tira de filme. Sua forma básica é a do impacto contundente de situações separadas e nitidamente distintas na peça. [...] Como resultado, ocorrem intervalos que tendem a destruir a ilusão. Esses intervalos interrompem a boa vontade do público à empatia. Seu objetivo é permitir que o espectador adote uma atitude crítica (frente ao comportamento representado pelos personagens da peça e em relação à maneira pela qual esse comportamento é representado).ⁱⁱ²

A dificuldade de entender Eisenstein evidentemente tem a ver com a dialética heterodoxa de que ele fez uso, não obstante

2 Livre tradução tendo em vista de que a versão existente em português é da primeira versão traduzida por Sérgio Paulo Rouanet (ed. Brasiliense/SP, 1985; pp. 78-90)



os usos ideológicos e teóricos usuais. Ele nunca reduziu a sua “verdade” a um conhecimento absoluto emitido, fosse a partir do movimento especulativo para além das antíteses³ ou a uma posição absoluta resultante do conflito entre duas partes opostas (a “ilusão” contra a “verdade”, por exemplo). Sua dialética envolvia constantemente a intervenção – eis a heterodoxia - do *mhytos* no *logos* (seguindo os ensinamentos dos antropólogos ou da psicanálise freudiana) e do *pathos* na *praxis* (seguindo os ensinamentos dos poetas ou, mais uma vez, da psicanálise, mas também da psicologia das emoções desenvolvida por Lev Vygotsky).ⁱⁱⁱ Comprovou-se impossível para Eisenstein desenvolver um conhecimento do México contemporâneo sem olhar para seus mitos, suas crenças, suas superstições, seus rituais, suas sobrevivências; a seu ver, tudo isso formava um material temporal em que a energia essencial dos mexicanos deveria ser compreendida a fim de se emanciparem de suas antigas alienações e encontrarem então as condições para seu próprio futuro revolucionário.

(fig.2) – Naum Kleiman, montagem de cenas [diagrama de visualização] a partir do filme O Encouraçado Potemkin , sem data.



Pretensiosamente aos olhos de Eisenstein foi a tentativa em compreender a práxis revolucionária sem apelar ao pathos, que era proporcionado pelas próprias premissas de uma encenação corporal, como poderíamos dizer. Porque ela foi mal interpretada – ou simplesmente rejeitada –, esta dialética heterodoxa de *pathos* e *praxis* tem em grande medida condicionado os debates inerentes à recepção da obra de Eisenstein. O pôster desenhado por Alexander Rodchenko para *O Encouraçado Potemkin*, em 1925 (III. Imagem1), por exemplo, orquestra uma violenta antítese entre

3 Didi-Huberman utiliza-se do vocábulo “antinomias” – *antinomies* – ao longo de todo o texto. Ainda assim, na presente tradução optamos pelo uso de seu sinônimo. (N.Rev.)

canhões apontados⁴ e multidões massacradas nas escadarias de Odessa. Sugere, portanto, o lado que os diferentes corpos do exército tinham de tomar em relação às pessoas que se insurgem. A montagem produzida posteriormente por Naum Kleiman a partir dos *frames*⁵ de *O Encouraçado Potemkin* sugere, por outro lado, uma postura muito mais complexa e antropológica, como se acooplada a um atlas - uma montagem - das múltiplas “fórmulas de *pathos*” (fig. 2), cujo indício o próprio Eisenstein dera na forma de *frames* individuais retirados de “A Linha Geral” numa difusão desenhada⁶ em 1930 para a revista *Documents* (Ill. Figuras 3 e 4).



La Ligne générale. 1929. Mise en scène de S. M. Eisenstein et G. Alexandrov. Opérateur : Edouard Tissé. — Paysans en procession dans la campagne cherchant à faire tomber le pluie.

La Ligne générale. — De gauche à droite et de haut en bas : 1 et 3. Le Printemps. — 2. Paysans attirés à la charnue. — 4. Le loukâ. 5. Le fermier du loukâ. — 6. Parc. — 7 et 9. Les tisserands Fomka. — 10, 12, 13 et 15. Paysans. — 11. Le lionceau. — 14. Trois enfants.

(fig.3) – Eisenstein, diagramas de visualização das cenas [duas planificações da montagem] a partir de seu filme A Linha Geral (fonte: Documents 4; 1930, pp.218-219).

A relação estabelecida por Eisenstein entre *pathos* e *praxis* - isto é, entre as modificações corporais dos indivíduos afetados pela história e as modificações históricas atuadas por indivíduos politizados - parece construída, composta - monté à chaque fois - em algo cuja complexidade nos impede, finalmente, de reduzir seu trabalho mesmo à mística junguiana (uma arte do êxtase ou do lirismo patético) ou à propaganda stalinista (uma arte da mensagem ou da palavra de ordem). As imagens de Eisenstein fascinam, mas

4 *pointed cannons*. Pode ser traduzido também como “canhões pontiagudos” ou “canhões penetrantes”, tendo em vista de que Didi-Huberman refere-se ao cartaz em formato “retrato” (de orientação vertical) e, assim, podemos operar por uma interpretação da técnica renascentista do escorço, amplamente reutilizada nos cartazes da Primeira Guerra Mundial como analisou Carlo Ginzburg, outro “descendente”/ discípulo de Aby Warburg. (N.Rev.)

5 Ainda que em português existam as palavras “moldura” e, em termos videográficos, “quadro” ou, ainda, “fotograma” - na materialidade cinematográfica dos filmes sob análise -, optamos aqui por não traduzirmos o vocábulo “frame”, comumente utilizado para tratar as “single shots” nos distintos meios. (N.Rev.)

6 *A spread designed*. O vocábulo “design” é complexo e sugere, sinteticamente, à ideia de projetar ao desenhar. Optamos aqui por “desenhada” (no sentido de composição realizada) ao invés de “projetada”, que em português poderia confundir-se com exibição fílmica. Já “spread”, como substantivo, refere-se a uma difusão ou disseminação de notícias. Tomando por referência que Eisenstein preparou o material para ser impresso, aparentemente o projeto gráfico o formato do dispositivo foi desenvolvido para visualização concomitante em duas páginas: “(Printing, Lithography & Bookbinding) two facing pages in a book or other publication” (N.Rev.)

também exasperam. Nada é mais exasperante do que ficar fascinado ou ver-se “transportado como espectador para fora do assento”, a experiência que o cineasta afirmou que ele poderia fazer acontecer. Em um discurso da verdade, nada é mais exasperante do que o sentimento passível em ser enganado pela imagem⁷.

É um fato bem conhecido que a crítica de Roland Barthes às nossas “mitologias” contemporâneas^{iv} desempenhara um papel considerável na França condizente ao reconhecimento de fenômenos ideológicos investidos por imagens. Barthes rejeitou o mito como uma mentira sobre a práxis histórica (a favor dos *epos*, por exemplo), da mesma maneira que ele rejeitou o *pathos* como uma mentira estética pertencente aos efeitos de “choque” (em favor do *punctum*, por exemplo). Certamente, ele introduziu uma suspeita legítima em relação às imagens “midiáticas” da dor, em particular quando elas apresentam sensacionalismo e sentimentalismo. Ao mesmo tempo, porém, ele simplificou o problema de maneira tão elegante que seus discípulos, como se quisessem estender a elegância do estilo de seu pensamento, repetiam suas simplificações sem perceber. Barthes, por exemplo, examinou uma “foto-choque”⁸ representando “o sofrimento da noiva de Aduan Malki, o sírio assassinado”. Mal denunciando outras fotografias “superconstruídas” que tentam “significar o horrível para que a experienciemos”, ele admite que nessa fotografia em particular “o fato, surpreso, explode em toda a sua obstinação, sua literalidade, na própria obviedade de sua natureza obtusa”. No entanto, ele imediatamente se recusa a absorver o trágico da imagem, que, em sua opinião, apenas incita a uma “purgação emotiva”, diferentemente da construção épica da história, aquela que somente segundo Brecht tornaria possível uma “catarse crítica” (mas não é a palavra “catarse” que, precisamente, significa “purgação emotiva”?)... Tudo isso visa reduzir - simplificar - o horror fotografado à exclusiva situação do espectador confortavelmente diante da fotografia: “o horror vem do fato de estarmos olhando de dentro de nossa liberdade.”^v

Na mesma época, Roland Barthes escreveu uma crítica memorável sobre a exposição de fotos *The Family of Man*, projetada por Edward Steichen^{vi}. Ele, então, se viu confrontado com outras imagens patéticas, outras imagens de dor (mas também de prazer), outras imagens da morte (mas também da vida); ele viu os cortejos fúnebres fotografados por Alvarez Bravo no México, Margaret Bourke-White na Índia e na Coreia, Eugene Smith em guetos negros americanos^{vii}. Contudo, ao invés de ver essas imagens como elas são - e algumas delas são simplesmente admiráveis, mas ele nunca diz isso -, Barthes opta por ampliar seu ponto de vista e, como resultado, manifesta um protesto geral contra a “antiquíssima mistificação”, que, segundo ele, deu à exposição seu próprio princípio: “suprimir o peso determinante da História”, ao postular “a universalidade das ações humanas” com base em

7 *Feelling liable to be fooled by image*. “Ser enganado” no sentido de “ser tolo”, no condizente à “ser ridículo” em contexto da passividade à qual o *pathos* muitas vezes é associado. Vide “Que emoção! Que emoção?”, do mesmo autor. (N.Rev.)

8 “*shock-photo[s]*”. Título do referente artigo de Barthes. Para uma inicial compreensão sobre a utilização da teoria pavloniana do choque, em termos cinematográficos, vide “Montagem de Atrações” (Eisenstein, 1923). (N.Rev.)

uma “natureza idêntica”, de uma “Grande Família dos Homens”⁹ formando uma unidade “magicamente produzida” e ambígua em suas consequências políticas - além de todas as suas variações, todas as suas injustiças históricas.^{viii} O que Barthes tenta simplificar com isso? Primeiro, a exposição *The Family of Man* talvez não fosse, tanto quanto ele alegou, distante de um ponto de vista histórico: as muitas referências às guerras recentes, aos genocídios e ao terror político atestam isso, por exemplo. Poderia-se quase ver a exposição como uma resposta fotográfica de introdução ao *Tribunal de Nuremberg* – o qual algumas imagens escolhidas por Steichen [1955] trazem à mente – pelo conceito jurídico de “crime contra a humanidade”. Além disso, sabemos através de trabalhos como o *L'Espèce humaine*, de Robert Antelme^{ix}, que foi possível, durante esses mesmos anos, falar de “ações humanas” sem se conformar ao choramingo^x espiritualista que Barthes legitimamente procurou denunciar.

Uma das grandes preocupações de Barthes na sua abordagem das imagens foi sempre distinguir entre dois regimes de significação, o que o artigo de *Mitologias* devotado para as “fotos-choque” já nomeia com muita precisão: de um lado, “o puro signo” prevalece, isto é, o signo visual almejando a “perfeita legibilidade”, o que, por essa razão, “não nos desorganiza”, como Barthes soberbamente escreve; de um outro lado, a “natureza obtusa” de uma “obviedade” irredutível aparece, aquilo que, numa imagem, pode nos alcançar, nos comover profundamente, entregar uma verdade.^x Devemos, então, reconhecer uma reversão das hierarquias que o raciocínio iconográfico nos imporia: a partir desse ponto, a “legibilidade perfeita” de uma imagem deve ser considerada como um efeito retórico comparável ao que Barthes, em um contexto literário, justamente chamou de “efeito de realidade”^{xi}, algo como um clichê realista. Inversamente, quando “o fato surpreendido explode na sua insistência”^{xii} e, como resultado, torna a imagem misteriosa, o real retorna através de um dos contra-efeitos no qual uma experiência de estranheza é distribuída e entregue - Barthes mais tarde escolherá se referir a isso como o *punctum*.

Enquanto isso, essa distinção, tão fértil, entre os dois regimes de significação da imagem, foi teorizada por Barthes com a terminologia de “significado óbvio” e “significado obtuso”^{xiii}. A respeito disso, é interessante notar que o exemplo no qual Barthes desenvolveu sua distinção não foi outro senão a série de imagens do *Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein.

9 Didi-Huberman, no original, joga com as palavras neste parágrafo entre a exposição fotográfica de Steichen (1955) e o referente título do artigo de Barthes publicado originalmente em 1957 (IN: *Mitologias*. Trad. R.Buongermino e P.Souza; Ed. Bertrand Brasil, 2001; pp.113-116). (N.Rev.)

10 *Soppiness*. O dicionário on-line da Farlex (<https://www.thefreedictionary.com/soppiness>), desde o adjetivo *soppy*, traz como definição: “soaked”, “rainy”, “sentimental”, “maudlin” ou, ainda, alguns sinônimos: “excessively sentimental; mawkish.” Optamos por traduzir a partir da compreensão textual – de denúncia pejorativa barthesiana – pela interpretação em ser uma “molhadeira excessivamente sentimental”. Poderia também ser traduzido utilizando os vocábulos menos pejorativos tais como lamentação ou lamúria. (N.Rev.)



(fig.4) – Montagem de cenas [planificação da montagem] de O Encouraçado Potemkin (fonte: Roland Barthes, L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III; Paris: Éditions du Seuil, 1982, p. 47).

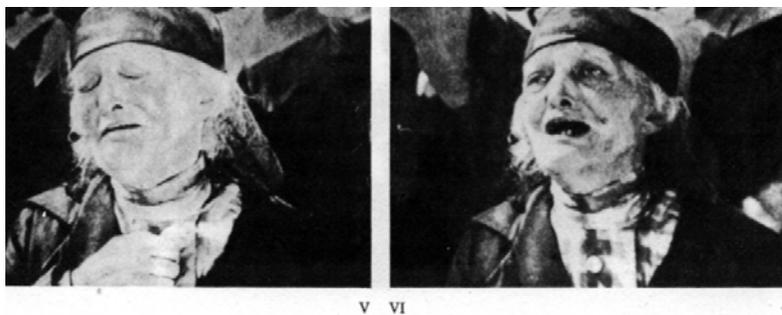
A tarefa em questão era, portanto, localizar instâncias em que essas imagens apenas tornassem visível a “significação” (significado óbvio) e instâncias em que elas eram capazes de fornecer “significância” (significado obtuso), de acordo com um vocabulário manifestamente tomado emprestado de Jacques Lacan. Barthes primeiro vê somente o “significado óbvio [...] em seu estado puro” nas mulheres enlutadas: esta é uma maneira de ler o cinema de Eisenstein como uma iconografia saturada de pomposidade, significação exagerada [*oversignification*], “decorativismo” gestual – até em relação à consagrada tradição pictórica da *pietà* – o que, no final das contas, seria uma mera retórica realista cheia de clichês, à qual ele nega qualquer polissemia, qualquer poder de ambiguidade:

A “arte” de Eisenstein não é polissêmica: escolhe o significado, impõe-no, martela-o (se a *significação* é tomada pelo significado obtuso, isso não quer dizer que seja assim negada ou obscurecida): o significado eisensteiniano devasta a ambiguidade. Como? Pela adição de um valor estético, pela ênfase. O “decorativismo” de Eisenstein tem uma função econômica: ele provê a verdade. Veja III (III. 5, p. 315): numa perspectiva extremamente clássica, o sofrimento advém das cabeças inclinadas, das expressões de sofrimento, da mão sobre a boca, sufocando um soluço, mas, depois que tudo isso foi dito, muito adequadamente, uma característica decorativa diz novamente: a sobreposição das duas mãos esteticamente dispostas em uma delicada ascensão maternal e floral em direção ao rosto curvando-se. Dentro dos detalhes gerais (as duas mulheres), outro detalhe é inscrito de forma

espelhada; derivado de uma ordem pictórica como uma citação dos gestos encontrados nos ícones e na *pietà*, não distrai, mas acentua o significado; essa acentuação (característica de toda arte realista) tem alguma conexão com a “verdade” de *Potëmkin*. Baudelaire falou da “verdade enfática do gesto nos momentos importantes da vida”; aqui está a verdade do “importante momento proletário”, que requer ênfase. A estética eisensteiniana não constitui um nível independente: faz parte do significado óbvio, e o significado óbvio é sempre, em Eisenstein, a revolução^{xiv}.

Roland Barthes, então, pega de passagem na mesma sequência de *Potëmkin* - que apresenta o funeral do marinheiro Vakulinchuk - um único *frame* que, de repente, faz com que tanto a significação óbvia das imagens quanto suas “mensagem de pesar” sejam postas em dúvida:

Pela primeira vez, eu tive a convicção do significado obtuso com a imagem V (III. 6, p. 316). Uma pergunta se impôs a mim: o que é essa velha chorosa que me coloca a questão do significante? Eu rapidamente me convenci de que, embora perfeita, não era nem a expressão facial nem a figuração gestual da dor (as pálpebras fechadas, a boca esticada, a mão apertada no peito): tudo isso pertence à significação completa, ao significado óbvio da imagem, ao realismo e decorativismo eisensteiniano. Eu senti que a característica penetrante - perturbadora como um hóspede que obstinadamente se senta sem dizer nada - deve estar situada em algum lugar na região da testa [e] veio precisamente de uma tênue relação: aquela do lenço abaixado, dos olhos fechados e da boca convexa. [...] Todas essas características (o gorro espirituoso, a velha, as pálpebras vesgas) [...] têm como referência vaga uma linguagem um tanto baixa, a linguagem de um disfarce de lamentação. Em conexão com o nobre pesar do significado óbvio, eles formam um diálogo tão tênue que não há garantia de sua intencionalidade. A característica desse terceiro significado é de fato [...] embaçar o limite que separa a expressão do disfarce, mas também permitir essa demonstração sucinta da oscilação - uma ênfase elíptica, se é que se pode colocar assim.^{xv}



(fig.5) – Montagem de cenas [diagrama de visualização] de O Encouraçado Potemkin (fonte: Barthes, *L'Œuvre et l'obtus. Ensaios críticos III*; Paris: Éditions du Seuil, 1982, p. 48).

Essas duas passagens merecem ser examinadas por um momento. Primeiramente, Barthes fala da “arte” de Eisenstein apenas entre aspas: suas imagens “devastam a ambiguidade” através de “ênfase” e “decorativismo”, seu cinema alega “apresentar a verdade” da revolução proletária, todas elas apenas resultam em significado óbvio, segundo ele, enquanto a arte genuína pode ser

reconhecida na entrega de seu precioso “significado obtuso” - ou pelo menos essa é a tese implícita nessas linhas. Se Barthes dedica o final do texto a uma trágica defesa do *frame* sozinho, como aquilo que permite ao filme autenticamente ser “compreendido” – e eu digo “trágica”¹¹ porque sinto que ele é impedido desde seus próprios paradoxos e, principalmente, por sua referência à teoria da montagem eisensteiniana que propõe exatamente o oposto –, isso ocorre talvez porque Barthes sinta, em sua análise de imagens estáticas e isoladas dos enlutados, tudo o que ele perde com a explosiva montagem de imagens no filme em si.

Para perceber isso, basta ver novamente a sequência da qual esses *frames* foram extraídos. A sequência é, obviamente, parte de uma narração épica que tem a revolução como motivo principal. No entanto, o motivo não opera nele como “significado óbvio”, “puro signo”, unidade narrativa dotada de uma “legibilidade perfeita”: ele se torna visível apenas em uma montagem de diferenças nas quais o “significado obtuso” explode adiante a todo momento, em todo intervalo, desde que se aceite ficar atento ao ritmo, à própria pulsação dessas diferenças. Estamos no início da terceira parte do filme, cujo título, “A morte requer justiça”, parece um *slogan* político ou um capítulo de um romance de Victor Hugo. O que pode ser visto, no entanto, imediatamente desfaz o significado óbvio dessa frase: é um espaço inquietantemente nebuloso do qual os veleiros [*sailboats*] emergem lenta e silenciosamente, como nas pinturas de Caspar David Friedrich¹². A partir de então, tudo se organiza em torno de um jogo de contrastes: velhas jangadas [*sailing ships*] (velas, mastros, cordames) sobre um fundo de docas industriais (caixas mecânicas), por exemplo. Então, uma vez que vislumbrado¹³ o exposto cadáver de Vakulinchuk, os homens ainda são mostrados pescando em silêncio no porto, um gatinho come um pedaço de peixe. Quando a multidão é vista descendo as imensas escadarias em direção aos mortos ou marchando na imponente curva do píer, há ainda quem permaneça junto à roupa seca, às corriqueiras calças, às redes de pesca penduradas.

O que Barthes não vê, em especial, é que o sofrimento das mulheres confrontadas com os mortos - um sofrimento “clássico”, ele escreve, um unilateralmente “decorativo” de acordo com ele - não aparece como uma forma fixa, mas sempre como um ritmo musical, um motivo dialético, um gesto sempre complexo, um afeto destinado a uma necessária transformação. Eisenstein não se contentou em mostrar os enlutados e optou, ao invés disso,

11 Didi-Huberman retorna ao vocábulo de sua frase anterior: “If Barthes devotes the very end of the text to a heavy defense of the single frame...”; aqui grifo em itálico é nosso. O adjetivo “heavy” comumente pode ser traduzido como “pesada”, “dura”, “difícil”, “árdua” ou “forte”. No entanto, para que a frase seguinte faça sentido – na qual o autor retorna tal vocábulo entre aspas –, tomamos a tradução desde o substantivo que no original pode ser compreendido como “trágico”, nos termos de uma atuação teatral: vilânica, antipática ou, ainda, infeliz; condizente à crítica do autor sobre a análise de Barthes. (N.Rev.)

12 Para compreensão desta citação de Didi-Huberman, aparentemente um *insight* ou *insert* “perdido”, lembremos que o autor ao citar o pintor – e estilo de sua composição – afigure as questões da *páthos* previamente referenciadas na “estética do sublime” sobre tais obras-de-arte entre os debates sobre o gosto nos filósofos do século XVIII, com as quais também dialogava Eisenstein. (N.Rev.)

13 *glimpsed*. Ao longo do texto, Didi-Huberman utiliza-se deste vocábulo - aqui sempre traduzido desde a raiz verbal “vislumbrar” - como uma ideia de verificação/ apresentação de um indício; indiciário - a partir da “montagem de cenas”. Optamos por traduzir, junto às legendas das imagens, ora por “diagrama de visualização das cenas” ora por “planificação da montagem” etc (N.Rev.)



por reuni-los em uma montagem, em uma extraordinária variedade de imagens adjacentes - a velha em quem Barthes concentra sua atenção aparece assim em três momentos muito diferentes da sequência, com o objetivo de dizer dos três estados diferentes de seu corpo enlutado - justamente porque a lamentação é entendida ou, melhor ainda, construída pelo cineasta em um sentido que não é fixo nem óbvio. O luto afeta os corpos "à maneira clássica", de acordo com a forma de *pietã*, que Eisenstein extrai dos cânones iconográficos de ícones russos, apenas para encontrar em si uma outra energia, destinada, precisamente, a destruir essa forma clássica: de uma imagem a outra, a lamentação se transforma em súplica; o choro de cada um se torna o canto de todos; o desânimo religioso dá lugar ao protesto político da *pasionaria* e os jovens militantes, cujos discursos está agora explícito, "exigem justiça". Ao nos movermos da esfera religiosa para a política, o efeito (a tensão) na primeira esfera era necessário(a) a fim de que a última produza seu contra-efeito (a encenação)¹⁴.

Um momento decisivo na sequência ocorre quando, reagindo aos gestos tradicionais de lamentação - gestos cristãos, gestos de devoção "popular", como costuma-se dizer -, no meio da multidão, deveras irracionalmente, um burguês brada "Morte aos Judeus!"¹⁵ - ele provavelmente visa criticar os jovens oradores, mas então se entende que Eisenstein prefere construir situações de manifesto com base nos sintomáticos ou latentes sentidos¹⁶). A partir desse momento, "corpos enlutados", corpos de lamentação, tornam-se animados com uma energia totalmente nova: a burguesia é linchada, as mulheres gritam de raiva, uma espécie de selvagem alegria toma conta da multidão em luto. Revolução, sem qualquer dúvida: revolução nos afetos, nos gestos, nos corpos, nas decisões coletivas.

Eisenstein não colocou simplesmente um mundo antigo (o dos antigos enlutados) e um mundo novo (o dos jovens revolucionários) lado a lado, já que, na sequência em foco, os homens também permitem que suas lágrimas fluam, assim como as mulheres idosas são capazes de converter sua dor em furor e revolta. O cineasta introduziu um desejo e uma violência que vão além de

14 Diversas vezes ao longo do texto, Didi-Huberman opera através da conjugação do verbo "to deliver". O vocábulo, muitas vezes traduzido por "distribuir e entregar", aqui os tradutores acertivamente optaram pela versão "produzir", no sentido de alcançar, dar à luz ao desejado/ pretendido: "To give forth or produce", "To produce or achieve what is desired or expected", respeitando a interpretação textual nestes estudos sobre *páthos* na montagem dialético-revolucionária de Eisenstein. (N.Rev.)

15 "Death to the Yids!". De acordo com o dicionário on-line da Farlex - citando Collins English Dictionary e Webster's College Dictionary, entre outros - o vocábulo "Yid", ainda que oriundo da palavra Yiddish (um dos dialetos judaicos vivos na diáspora até a ocorrência do Holocausto), trata-se de um termo pejorativo (ofensivos jargões), gírias de insulto com as quais os judeus eram marcados pela Europa no final do século XIX, época dos *Pogroms*: "[noun] usage: This term is a slur and should be avoided. It is used with disparaging intent and is perceived as highly insulting. However, the Yiddish word from which the English word derives is not derogatory. (...) Slang: Extremely Disparaging and Offensive. (a contemptuous term used to refer to a Jew.)" (N.Rev.)

16 Tendo em vista o momento político em que publicamos a presente tradução, tomo a liberdade de reproduzir tal frase (à página 318) tendo em vista a possível confusão em algumas interpretações quanto a esta situação projetada por Eisenstein conforme apontada por Didi-Huberman: "A decisive moment in the sequence comes when a bourgeois in the midst of the crowd, reacting to the traditional gestures of lamentation - Christian Orthodox gestures, gestures of "popular" devotion, as is often said - shouts out, quite irrationally, "Death to the Yids!" (He probably takes aim at the young orators, but it is then understood that Eisenstein likes nothing more than constructing manifest situations on the basis of latent or symptomatic significations.)" (N.Rev.)



qualquer significado óbvio. Ainda assim, ele o fez graças à ativação de uma memória mais sutil e profunda do que qualquer coisa que Barthes estivesse pronto para reconhecer no lado “espirituoso”¹⁷ da velha enlutada - uma expressão um tanto grosseira escolhida para denotar o efeito do *punctum* visual relacionado apenas à específica vestimenta. Essa velha é muito mais do que “espirituosa”: ela é anacrônica, pois utiliza as formas mais tradicionais de gestos funerários para extrair deles uma nova forma de protesto revolucionário. Por fim, parece também que, através da montagem constante de heterogêneos dimensionais arranjos - o cadáver do marinheiro com o pequeno gato comendo, a multidão reunida seriamente em trajes íntimos secando ao sol - Eisenstein incessantemente dá a ver esse “significado obtuso”, que Barthes reconhece somente uma vez: no contraste estático entre o “nobre pesar” do enlutado e seu “disfarce bastante lamentável”.

Roland Barthes, assim, suscitou, inclusive no melhor de seus discípulos pós-modernos, a atitude de distância que considera como uma perspectiva crítica o que muitas vezes prova ser a recusa de qualquer perspectiva. Em uma famosa edição do *Cahiers du cinéma* intitulada *Images de marque*, Alain Bergala queria ver, em imagens fotográficas de dor e lamentação, “a identificação pegajosa da vítima, dos companheiros humanos cujo destino sofreu uma reviravolta dramática” pela qual, na sua opinião, “a fotografia se apresenta como um fetiche, uma memória-tela para o desejo”^{xvi}. A esse respeito, diante da famosa imagem de um grupo de mulheres e crianças capturadas pelos nazistas no gueto de Varsóvia e, a fim de evitar o sentimento de pena, ele preferiu “encontrar por acaso” - ou, melhor, obter - algum “terceiro significado barthesiano” unicamente no acessório do vestuário - o boné do pequeno menino judeu - sem uma palavra sequer sobre o evento em si composto, pra início de conversa, por todas essas mãos levantadas, todos esses corpos petrificados e todos esses olhares insanos sob a ameaça de morte, documentados em insuportáveis detalhes pela imagem. Pode-se dizer que para um número considerável de críticos pós-barthesianos - e pós-lacanianos - o *pathos* seria o pior da imagem, entendendo-se que o Imaginário já seria o pior do Simbólico: em resumo, uma ilusão terrível. Falacioso, infundado, incorreto. Será que, em imagens de lamentação, podemos encontrar apenas imagens lamentáveis?

Esse ponto de vista, no entanto, é trivial, defensivo e até moralista. O desprezo do *pathos* no campo político é semelhante à rejeição do *kitsch* - o “gênero ruim”, o “erro do gosto” - no campo estético. Isso pode ser desconstruído de várias maneiras: graças à estética das intensidades, de acordo com Friedrich Nietzsche; à antropologia de *Pathosformeln*¹⁸, de Aby Warburg; à metapsicologia

17 Ao focar no vocábulo “funny”, conforme utilizado na análise crítica de Barthes - citada acima por Didi-Huberman - quanto ao cinema soviético-eisensteiniano, utilizamos a tradução para além do significado humorístico/cômico: “2. peculiar; odd / 3. suspicious or dubious (esp in the phrase funny business)” (<https://www.thefreedictionary.com/funny>). Optamos, portanto, pelo sinônimo em português “espirituoso” para não fugirmos a um certo velamento da palavra junto ao texto original sobre os detalhes na relação ao seletor figurino de Eisenstein à personagem em foco na encenação. (N.Rev.)

18 *Fórmulas da Paixão* (1929). “É significativo que Warburg tenha esperado quase vinte anos antes de propor publicamente a noção de *Pathosformeln*”, conforme escrevera Carlo Ginzburg quanto a um dos termos-chave - “instrumento analítico” - no método warburgiano (N.Rev.)

gia dos afetos e das representações, segundo Sigmund Freud; à etnologia da “expressão obrigatória dos sentimentos”¹⁹, segundo Marcel Mauss; à poética das paixões, segundo Erich Auerbach; à “sociologia sagrada do mundo contemporâneo”²⁰, segundo Georges Bataille; ou, mais recentemente, o que poderia ser chamado de “política patética”²¹, segundo Pier Paolo Pasolini e Glauber Rocha. Acima de tudo, como não ver que a melhor resposta à crítica barthesiana do *pathos* está no próprio filme de Eisenstein e, de um modo mais geral, na poética do grande cineasta e teórico que ele era?

Por um lado, as cenas de luto e lamentação quase sempre ocupam posições centrais nas composições dramatúrgicas de Eisenstein: isso pode ser visto em *A Greve*, que termina com a visão dos corpos dos grevistas assassinados, uma visão cujo delicado ângulo alto à medida do olhar²² é exatamente o de alguém que iria avaliar a situação (do ponto de vista da história ou da práxis) ou meditar (do ponto de vista do *pathos* ou do luto). Em *Outubro*, há também revolucionários mortos pelos quais a própria câmera “lamenta”, sem mencionar a inversão estrutural dessa situação na famosa cena de “Orfeu é morto por suas próprias ménades (suas mulheres burguesas)”.

Em *A Linha Geral*, um touro envenenado é velado coletivamente. Em *Que Viva México!*, rituais de luto – meio-cristãos, meio-pagãos – percorrem toda a narração, em uma economia de imagens constantemente oscilando entre o estilo documentário e a composição surrealista. Como na construção de *O Prado de Bejin*, permanecem inseparáveis as duas sequências funerárias, o luto da mãe no início e o luto da criança ao final. Em *Alexander Nevsky*, é claro que as lágrimas são derramadas pela bravura dos soldados mortos em ação. Finalmente, em *Ivan, o Terrível*, as vigílias fúnebres são bombásticas e ameaçadoras, como devem ter sido sob Stalin: são paranóicas e instrumentalizadas politicamente; amorosas, mas também vingativas; conspiratórias e excessivas ao ponto da insanidade.

Por outro lado, um trabalho específico deve ser iniciado, a fim de se obter a medida da resposta teórica produzida pelo próprio Eisenstein para retirar do *pathos* qualquer “psicológica” fraqueza, ou seja, com o objetivo de produzir imagens de lamentação que não seriam imagens lamentáveis por tudo isso: em suma, imagens de *pathos* não necessariamente desconectadas da história política

19 Título do texto maussiano publicado em 1921 (ver “Marcel Mauss: antropologia”; ed. Ática, 1979) (N.Rev.)

20 Título da aula de Georges Bataille (1938) junto ao ciclo de conferências apresentadas no Collège de France (ver “La sociologia sagrada del mundo contemporâneo”; ed. Libros del Zorzal, 2006) (N.Rev.)

21 Ver “The Politics of Film Form: Observations on Pasolini’s Theory and Practice”, de Christopher Orr – IN: *Film Criticism* Vol. 15, No. 2 (Winter, 1991), pp. 38-46 – e pesquisas referentes à “Estétyka da Fome” (1965), de Glauber Rocha e sua filmografia. (N.Rev.)

22 Didi-Huberman opera, aqui, através de um jogo de palavras a partir de termos técnicos da linguagem cinematográfica quanto aos planos de captação (*camera shots*). Assim, na presente frase “*a vision whose slight high angle at eye level*” obtemos os termos “*high angle*” (em inglês para o mesmo oriundo do francês – *plongée* – que em português trata-se do “ângulo alto”) e “*at eyes level*” (ângulo “frontal”). No entanto, para que a tradução faça sentido, “*level*” precisa estar aqui sob o sinônimo de seu significado, refazendo uma possível *paronomasia* pretendida pelo autor quanto ao olhar do espectador conforme projetado por Eisenstein. (N.Rev.)



e da práxis. Já em 1922²³, Vladimir Maiakóvski se posicionou contra o cinema “choroso”²⁴ de Hollywood:

Para vocês, o cinema é um espetáculo.
Para mim, é quase uma *contemplação do mundo*²⁵.
O cinema é o fator do movimento. [...]
O cinema é o semeador de idéias.
Mas o cinema está doente. O capitalismo lhe enevoou com ouro os olhos. Hábeis empresários conduzem-no pela mão, através de nossas cidades. Recolhem dinheiro, titilando o coração com assuntinhos chorosos.
Isto deve ter um fim.^{xvii}

O próprio Eisenstein repetiu essa crítica. No entanto, ele optou por não ignorar que o *pathos* estava enraizado no coração da própria práxis revolucionária. O que a cena do luto constrói, em *O Encouraçado Potemkin*, não passa da transformação dialética de *povos chorosos* rumo ao poder histórico como *povos armados*²⁶. Assim, o luto revela-se vital²⁷ - Eisenstein escreve sobre uma cesura a nível cinematográfico, apropriando-se naturalmente do princípio da cesura poética de Hölderlin - entre a inércia de um povo exausto e seu movimento em direção à emancipação:

Em uma parte (III²⁸), há alguns planos de punhos fechados, através dos quais o tema do velório do morto se converte em tema de fúria. [...] Na realidade, mais ou menos no meio, o filme como um todo é cortado pela pausa morta de uma *interrupção* [cesura²⁹]; a ação tempestuosa do início é completamente detida, de modo a tomar novo impulso para a segunda metade do filme. Esta *interrupção*

23 A tradução que aqui utilizamos é a de Boris Schnaiderman (1971) que, em nota, comenta: “O artigo foi publicado na revista *Kino-fot* de Moscou, no número de 5-12 de outubro de 1922. Ele reflete [a] posição de quem estava diretamente vinculado à produção cinematográfica, conforme se pode constatar pela autobiografia.” (p.269). (N.Rev.)

24 *Whining*. Optamos por utilizarmos o vocábulo em português, eleito por Schnaiderman, conforme o mesmo se encontra na última frase do nono de quinze parágrafos deste ensaio poético de Maiakóvski: “Recolhem dinheiro, titilando o coração com assuntinhos chorosos.” (N.Rev.)

25 *Weltanschauung*. Didi-Huberman, em seu texto, mantém o termo em alemão ao citar este curto ensaio do poeta; optamos por deixar aqui em itálico o mesmo, já em português, conforme traduzido por Schnaiderman na publicação oriunda de sua tese de doutorado na FFLCH/USP, sob arguição de Antônio Cândido, Adolfo Casais Monteiro, Alfredo Bosi, Rui Coelho e Sérgio Buarque de Holanda. (N.Rev.)

26 Na versão em inglês não há o itálico. No entanto, na versão original (em francês, 2012) sim, quando então Didi-Huberman faz novo jogo de palavras: “*peuples en larmes*” e “*peuples en armes*”. Dessa maneira, colocamos em português também em itálico como no francês. Além disso, optamos também em traduzir para “chorosos”, ao invés de “em lágrimas” (ou “lacrimjantes”), a fim de fazermos eco ao vocabulário presente no ensaio de Maiakóvski conforme destacado por Didi-Huberman. (N.Rev.)

27 Optamos pelo vocábulo “vital”, como um diálogo possível entre a palavra “*charnière*” (da versão em francês) – uma transição ou uma dobra em articulação – e “*pivotal*” (da versão em inglês) – ponto-chave de rotação. (N.Rev.)

28 A numeração da divisão do filme, em “partes”, é feita pelo próprio Eisenstein ao analisá-lo ao longo dos referentes textos. Todas as imagens (diagramações/ planificações da montagem de cenas) selecionadas ao presente ensaio por Didi-Huberman - desde Eisenstein, Kleiman e Barthes - fazem parte da “III” (N.Rev.)

29 Em itálico na própria publicação; tradução oriunda de “Sobre a Estrutura das Coisas”, primeira parte do texto eisensteiniano publicada ainda no mesmo ano. Avellar (1990) coloca nas notas finais informações sobre as três adjacentes versões de Eisenstein: na sequência, ainda em 1939, vem “Organic Unity and Pathos in the Composition of Potemkin” (vide p.57 na tradução de Lev Manovich). Didi-Huberman menciona nas referências a publicação onde, teoricamente, se encontra a terceira e última versão (um remix das versões complementares, de 1939, em formato de primeiro capítulo no livro; o segundo capítulo é denominado *Pathos*), citando em notas finais a existência de outra primeira edição. Nas versões em inglês “interrupção” encontra-se sob o vocábulo “*caesura*”, daí apontar a palavra no texto entre colchetes. (N.Rev.)



semelhante, dentro do filme como um todo, é desempenhada pelo episódio de Vakulinchuk e as névoas do porto.³⁰ (figuras 6 e 7)^{xviii}

Eisenstein disse, em algum lugar - em seu ensaio de 1933 sobre cinema e literatura -, que a cena do luto em *Potemkin* estava intimamente ligada, para ele, à memória de uma frase poética: "Um silêncio de morte pairava no ar"^{xix}. Como não se lembrar também do capítulo de *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, intitulado "Um enterro; Uma ocasião para nascer de novo", uma frase na qual se lê, "como tudo o que é amargo, a aflição pode se transformar em revolta"^{xx} Como não reconhecer o papel vital do *pathos* em qualquer práxis histórica?



(fig.6 e fig.7) - Eisenstein, O Encouraçado Potemkin, 1925. Frames individuais.

30 No artigo de Didi-Huberman a ordem da citação encontra-se ligeiramente alterada, ainda que todas as palavras do texto sejam idênticas também no primeiro capítulo do livro "Nonindifferent Nature" (1987; p.14). Aqui retomamos a ordenação presente em ambas versões - naquela em inglês, conforme citada nas referências de Didi-Huberman - e na de Avellar, em português, 11^a capítulo no seminal "A Forma do Filme" (1990; pp.146-147). (N.Rev.)

SOBRE A TRADUÇÃO DE *PATHOS E PRAXIS* (EISENSTEIN VERSUS BARTHES)

(por Professora, Ph.D., Milena Szafir)³¹

A tradução é uma forma.

Walter Benjamin, 1923

A importância em propormos na disciplina a leitura deste específico texto de Didi-Huberman (2012) origina-se não somente quanto às contribuições do autor francês (bastante em voga aqui no país na presente década), mas em seus *subjects* sob análise: Eisenstein (*versus* Barthes) através das lógicas imagéticas – gestuais e/ou patéticas – desde Aby Warburg e a montagem cinematográfica. Trata-se, portanto, de uma referência em diálogo com nossa pesquisa em andamento sobre tais *modus operandi* à forma dentro os dispositivos artísticos, do discurso e o diálogo – Retóricas Áudio/Visuais³².

Assim, após o debate em sala-de-aula (realizado em 21 de outubro de 2019), percebeu-se a necessidade de traduzirmos também³³ este material a fim de que tanto os alunos, orientados ao referente “seminário”, mergulhassem em detalhes presentes no texto (no intuito de melhor compreendê-lo) quanto possivelmente o distribuirmos (via publicação em periódico acadêmico) para um debate mais amplo junto ao público de língua portuguesa.

Para uma melhor compreensão das escolhas de vocábulos, inserimos algumas notas-de-rodapé junto à tradução – “(N.Rev.)”³⁴ – quando podem ser também acompanhados nossos percursos sob discussão reflexiva (profundo diálogo referencial), como por exemplo:

pointed cannons. Pode ser traduzido também como “canhões pontiagudos” ou “canhões penetrantes”, tendo em vista de que Didi-Huberman refere-se ao cartaz em formato “retrato” (de orientação vertical) e, assim, podemos operar por uma interpretação da técnica renascentista do escorço, amplamente reutilizada nos cartazes da Primeira Guerra Mundial como analisou Carlo Ginzburg, outro “descendente”/ discípulo de Aby Warburg. (N.Rev.)

31 Milena Szafir, professora PPGArtes, foi formada pelas instituições ETESP, BIALIK, CIP, EITHAN, MAHÓN e USP; ex-artista, dentre diversas atuações acadêmicas é conselheira eleita (2017-2021) na Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), onde criou o “Montagem Audiovisual: experiências e reflexões” (2018-; seminário temático/ rede de pesquisas em compartilhamento da área no Brasil).

32 Desde 2001. Pesquisa esta transformada – doze anos depois – também em uma série de pedagogias às disciplinas no ICA/UFC: constelação proposta sobre estéticas da composição e montagem a partir de “pranchas” (ou “diagramas”, nas palavras de Ginzburg, Danto, Manovich etc) além de clássicos esquemas de linhas entre pontos-de-fuga etc às análises de pinturas artísticas – como também articulara Eisenstein em seus cadernos, escritas, desenhos, análises –, relacionado às práticas do design visual e *motion graphics* no condizente às questões relacionadas às lógicas do banco-de-dados em diferentes gestualidades deste fazer audiovisual (ensaios entre *páthos* e o sublime).

33 Muitas destas referências bibliográficas indicadas e debatidas nas minhas disciplinas (e.g. “Arte e Pensamento: das obras e suas interlocuções”, “Estéticas da Arte – Cibercultura”, “Expressões Contemporâneas” etc) foram traduzidas ao português pelos membros do grupo #irl : *Intervalos & Ritmos* (2015-2018).

34 Nota da Revisora.



Para compreensão desta citação de Didi-Huberman, aparentemente um *insight* ou *insert* “perdido”, lembremos que o autor ao citar o pintor [“como nas pinturas de Caspar David Friedrich”] – e estilo de sua composição – afere às questões da *páthos* previamente referenciadas na “estética do sublime” sobre tais obras-de-arte entre os debates sobre o gosto nos filósofos do século XVIII, com as quais também dialogava Eisenstein. (N.Rev.)

Fórmulas da Paixão (1929). “É significativo que Warburg tenha esperado quase vinte anos antes de propor publicamente a noção de Pathosformeln”, conforme escrevera Carlo Ginzburg quanto a um dos termos-chave – “instrumento analítico” – no método warburgiano.

Em itálico na própria publicação; tradução oriunda de “Sobre a Estrutura das Coisas”, primeira parte do texto eisensteiniano publicada ainda no mesmo ano. Avellar (1990) coloca nas notas finais informações sobre as três adjacentes versões de Eisenstein: na sequência, ainda em 1939, vem “Organic Unity and Pathos in the Composition of Potemkin” (vide p.57 na tradução de Lev Manovich). Didi-Huberman menciona nas referências a publicação onde, teoricamente, se encontra a terceira e última versão (um remix das versões complementares, de 1939, em formato de primeiro capítulo no livro; o segundo capítulo é denominado *Pathos*), citando em notas finais a existência de outra primeira edição. Nas versões em inglês “interrupção” encontra-se sob o vocábulo “*caesura*”, daí apontar a palavra no texto entre colchetes.

Portanto, solicito a você, cara leitora ou leitor, que considere este material não simplesmente um compartilhamento bibliográfico entre pares como, principalmente, um exercício didático-metodológico em que tentamos assegurar a necessária exigência de fidelidade ao original nesta primeira versão de 2019 (a presente tradução em dupla discente – com devida autorização do autor original e revisão docente –, por exemplo, levou em torno de apenas três meses). Desde já, tomamos em conta também o que confessara Benjamin, em janeiro de 1924, sobre seu Baudelaire em alemão: “Desde as minhas primeiras tentativas de tradução de poemas de *Flores do Mal* até a publicação do livro decorreram nove anos” (2018; p.189).

Seguramente outras interpretações surgirão a partir da leitura de cada qual: desejamos a todos, dessa maneira, excelentes *insights*!



Endnotes

- i Ernst Bloch, *Heritage of Our Times* [1935], trans. Neville Plaice (Cambridge: Polity, 2009), p. 3.
- ii “Uma opinião ou decisão legal emitida por um estudioso islâmico [...] seguida da fatwa (declaração religiosa) emitida por Aiatolá Khomeini, do Irã, contra o escritor árabe-inglês Salman Rushdie quanto ao seu famoso livro *Os Versos Satânicos*”
- iii Lev Vygotsky, *The Psychology of Art* [1925] (Cambridge, MA: MIT Press, 1971); *Théorie des émotions. Étude historico-psychologique* (1931-1934), trans. Nicolas Zavaloff and Christian Saunier (Paris: L’Harmattan, 1998).
- iv Roland Barthes, *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, trans. Richard Howard (Los Angeles: University of California Press, 1997).
- v Roland Barthes, “Shock-Photos,” in *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, trans. Richard Howard (Los Angeles: University of California Press, 1997), pp. 71, 73.
[Versão em português: “Fotos-choque”. IN: *Mitologias*. Trad. R. Buongiorno e P. Souza; Ed. Bertrand Brasil, 2001; pp.67-69].
- vi Roland Barthes, “The Great Family of Man,” in *Mythologies*, trans. Annette Lavers (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1972), pp. 100-102. See also *The Family of Man*, ed. Edward Steichen (New York: The Museum of Modern Art, 1955). On the exhibition, itself memorable, see Edward Steichen, *A Life in Photography* (London: W. H. Allen, 1963), ch. 13 [no pagination]; *The Family of Man. Témoignages et documents* (Luxembourg: Centre national de l’audiovisuel-Éditions Artevents, 1994); Eric J. Sandeen, *Picturing an Exhibition: “The Family of Man” and 1950s America* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995); Paul di Felice and Pierre Stiwer, eds., *The 90s: A Family of Man?* (Luxembourg: Casino Luxembourg-Forum d’Art contemporain, 1997); Jean Back and Viktoria Schmidt-Linsenhoff, eds., *The Family of Man, 1955- 2001: Humanism and Postmodernism: A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen* (Marburg: Jonas Verlag, 2004).
- vii Steichen, *The Family of Man*, pp. 138-141, 146-149.
- viii Steichen, *The Family of Man*, pp. 138-141, 146-149.
- ix Robert Antelme, *The Human Race* [1957], trans. Jeffrey Haight and Annie Mahler (Marlboro/Evanston: The Marlboro Press/Northwestern University, 1998).
- x Barthes, “Shock-Photos,” in *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, pp. 72, 73.
- xi Roland Barthes, *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard (Berkeley: University of California Press, 1989), pp. 141-148.
- xii Barthes, “Shock-Photos,” in *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, pp. 73.
- xiii Roland Barthes, “The Third Meaning,” in *Image – Music -Text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1978), p. 54.
- xiv Barthes, “The Third Meaning,” in *Image – Music –Text*, p. 56. Translator’s note: the italics are not Roland Barthes’s. They were added in the English edition of the text.
- xv Barthes, “The Third Meaning,” in *Image – Music –Text*, pp. 56-57.
- xvi Alain Bergala, “Le pendule (la photo historique stéréotypée),” *Cahiers du cinéma* 268-269 (1976), pp. 45-46.
- xvii Vladimir Mayakovsky, “Cinema and Cinema,” *Kino-Fot* 4 (5-12 October 1922), p. 5. Reprinted in *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*, ed. Ian Christie and Richard Taylor, trans. Richard Taylor (London: Routledge and Kegan Paul, 1988), p. 75. [Versão em português: “Cinema e Cinema” IN: Boris Schnaiderman, *A Poética de Maiakóvski através de sua Prosa*. ed. Perspectiva, 1971; pp.267-268.]
- xviii Sergei Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, trans. Herbert Marshall (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), p. 14. Translator’s note: the second part of the quotation appears first in Eisenstein’s text in the existing English translation. Also, the italics used in the text of the same English translation are presumably Eisenstein’s own.
Versão em Português: “Sobre a Estrutura das Coisas”. IN: *A Forma do Filme*. ed. Jorge Zahar, 1990; p.147
- xix Sergei Eisenstein, “Le cinéma et la littérature (de l’imagicité)” [1933], in *Le mouvement de l’art*, ed. François Albera and Naum Kleiman (Paris: Le Cerf, 1986), p. 28.
- xx 20. Victor Hugo, *Les Misérables*, in *Œuvres complètes. Roman, II*, ed. A. Rosa (Paris : Robert Laffont, 1985), p. 834.



Grahame Weinbren > **Oceano, Banco de Dados e ReCorte >>**

Tradução: José Wilker Paiva >>>

(tutoria pedagógica/ revisão: prof^a. Milena Szafir) >>>>

> Nascido em 1947, é artista audiovisual e das novas mídias, montador de documentários e filmes experimentais, considerado um dos pioneiros nas discussões e práticas em instalações interativas como cinema expandido. Desde 1985 expõe seus trabalhos internacionalmente (Whitney Museum, Guggenheim, Centro Georges Pompidou, ZKM, InterCommunications Center, Montreal Festival of Films on Art, entre outros). Foi editor do Millennium Film Journal e professor da Escola em Artes Visuais de Nova Iorque.

>> IN: VESNA, V. (ed.) "Database aesthetics: art in the age of information overflow". University of Minnesota Press, 2007. Versões work-in-progress, depositadas pelo próprio autor, encontram-se também acessíveis na Internet.

>>> Mestrando PPGArtes, é membro do #ir! (Grupo Intervalos & Ritmos) desde 2016, onde auxiliou na tradução de "Visualizing Vertov" (Lev Manovich, 2013). Bolsista FUNCAP, é pesquisador e realizador audiovisual pela UFC (TCC "Movimento Estudantil"; video-remix – gestos de montagem via banco-de-dados).

>>>> IN:Tencionar - projeto de estímulo às traduções realizadas pelos mestrandos do Programa de Pós-graduação em Artes/UFC desde referências bibliográficas debatidas junto às pesquisas de docente responsável.

Olhou para a água e reparou que ela era feita de milhares e milhares e milhares de correntes [*currents*]¹ diferentes, cada uma de uma cor diferente, que se entrelaçavam como uma tapeçaria líquida, de uma complexidade de tirar o fôlego; e lff explicou que aqueles eram os *Streams de Histórias*², e que cada fio colorido representava e continha uma única narrativa. Em diferentes áreas do Oceano havia diferentes tipos de histórias, e como todas as histórias que já foram contadas e muitas que ainda estavam sendo inventadas podiam se encontrar aqui, o Mar de Fios de Histórias [*Ocean of the Streams of Story*] era, na verdade, a maior biblioteca do universo. E como as histórias ficavam guardadas ali em forma fluida, elas conservavam a capacidade de mudar, de se transformar em novas versões de si mesmas, de se unir a outras histórias e assim se tornar novas histórias.

Salman Rushdie, [1990]2010

[1] OCEANO

A História do Oceano retratada por Salman Rushdie é uma inspiração para a narrativa interativa. A obra combina a metáfora, por enquanto drenada de significado, do surfar/ navegar³ - neste caso, montando em uma única *story-current*⁴ para assimilar essa linha narrativa - com a ideia de dinâmicas fluidas. Turbulências criadas pela atividade do surfista fazem com que os fluxos de histórias individuais combinem-se, formando novas histórias de antigos elementos. lff, o guia ao Oceano, assim declara sobre: “Não está morto, mas vivo”.ⁱ

Haroun e o Mar de Histórias – o único livro infantil publicado por Rushdie – é uma alegoria elaborada, porém disfarçada. A história do ditador severo, que poluiu o Oceano-História [*Story Ocean*], aponta para uma mácula nas prazerosas tradições narrativas do Oriente Médio. Central para essa literatura é *As Mil e Uma Noites*, o épico multivolume do Século XIII que – quando seguro, diluído e inosso – aparece de novo e de novo em nossas próprias culturas, em uma variedade que vai de Rimsky-Korsakov à Disney (para não mencionar os 1001 Aladins, Sinbads e Ali Babas ilustrados para crianças). Diluído não apenas no sentido de que o original é tão erótico quanto *Lolita*, mas também porque *As Mil e Uma Noites* é em si um oceano multilinear ou, pelo menos, um grande lago de histórias sobrepostas e histórias dentro de histórias. A novela

1 A utilização, na epígrafe, dos vocábulos originais (em inglês) visam atentar o leitor de língua portuguesa ao jogo reflexivo, através das palavras, proposto por Weinbren ao longo de todo o presente artigo. (N.T.)

2 Grifo nosso. Embora na tradução pela Companhia das Letras (2010) utilizou-se “Fios de Histórias”, optamos aqui por permanecer o termo em inglês, a partir do qual Weinbren desenvolverá o presente ensaio, dialogando em trocadilhos entre termos das novas tecnologias e do cinema. (N.T.)

3 *Of surfing*. O texto, publicado ainda na primeira década do presente século, joga com palavras. Aqui, com típicas expressões às “novas mídias” da época – a Internet e a Web, então já metaforicamente compreendidas como Oceano (de informações e possibilidades de descoberta de outros mundos), portanto um local para “surfar” e “navegar”. Se nas décadas de 1980 e 1990 era comum utilizarmos a expressão típica daquela geração em se relacionar com as ondas do mar, hoje prioritariamente utiliza-se “navegar” (tendo caído em desuso o modo “surfar”). (N.Rev.)

4 Novamente optamos por deixar o jogo de palavras proposto pelo autor, tendo em vista tanto as expressões cinematográficas em inglês (*storyboard*, *storytelling* etc) quanto o significado do vocábulo “*current*”: “atual”, “correnteza”, “circulação”, “movimento”, “em curso”, “tendência” (<https://www.thefreedictionary.com/current>) – i.e. lógicas de algo perpetuamente em fluxo no tempo real. (N.T.)



de Rushdie é repleta de referências sobre *As Mil e Uma Noites*. Por exemplo, a personagem-título de doze anos de idade, Haroun, compartilha seu nome com o herói de muitas histórias contadas por Sheherazade – Harun Al-Rashid, um sábio e, muitas vezes, generoso califa. Um dos fluxos *submarínicos*⁵ na dissimulada narrativa de Sheherazade é sugerir o estilo de atitude mais coerente de Al-Rashid ao cruel sultão – que a condenou à morte em retribuição pelo adultério de sua falecida esposa. Assim, a cada manhã o sultão suspende sua execução para poder completar a história que ela abandonou no meio – como uma cotidiana novela ou um seriado nas tardes de sábado. Sheherazade envolve-se em cerca de mil e uma noites de travessuras sensuais com o sultão como prelúdio de histórias que incorporam encontros sexuais de todos os tipos concebíveis, que ela habilmente descreve em eróticos detalhes. Em *As Mil e Uma Noites* é a narrativa alegórica e o sexo que, juntos, salvam Sheherazade da *pexêrada*⁶; assim como é evidentemente o sonho de Rushdie, combinado às controversas habilidades das Especiais Forças Policiais Britânicas, que num formato narrativo o salva de ser assassinado em ato sagrado (e recompensador) pelos milhões de muçulmanos instruídos a executarem tal promulgação tal qual a narrativa em *Os versos Satânicos*⁷ – que resultou na sentença de morte, *Fatwah*⁸, colocada sobre ele.

Contudo, essa *story-current* não é aquela que eu gostaria de seguir adiante neste contexto. Embora o *Fatwah* oficial sobre Salman Rushdie tenha sido revogado em 1998, é provável que o autor nunca ficará completamente fora de perigo. E a imagem de um Oceano dos *Streams* de Histórias é agora um elemento de ressonância em nossa literatura. Nesse ensaio eu quero sugerir que o Oceano de Rushdie descreve uma forma de contar histórias [*storytelling*] que está velozmente substituindo o tipo de estrutura narrativa que emergiu na literatura do século XIX, uma estrutura adotada gananciosamente pelo cinema e que tem continuado, desde então, a governar vastas regiões no território midiático. Significa uma noção de estrutura “linear” – para usar uma terminologia imprecisa e excessivamente usada – e minha sugestão é que sua substituição, como o Oceano de Histórias de Rushdie, é uma estrutura “multilinear”.

5 Tal palavra inexistente no vocabulário em português (o correto seria “submarino” ou “subaquático”). O original *One of the undercurrents* opera novamente por um vocabulário em inglês. A opção inicial dos estudantes junto ao #*irl*, correta para “*undercurrents*”, era “tendências subjacentes”. Ainda assim arriscamos aqui na opção pela alteração, mais “literal”, tendo em vista os trocadilhos à reflexão conforme proposta por Weinbren. (N.Rev.)

6 Ax, no original, que significa “machado”. Optamos por outra ferramenta, também grande e afiada, – como o facão “peixeira” – a fim de utilizarmos à interpretação uma expressão tipicamente nordestina: “levar uma *pexêra!*” (N.Rev.)

7 Romance que provocou reação violenta pelo mundo: o autor recebeu uma religiosa sentença de morte emitida pelo ex-líder do Irã, Aiatolá Khomeini, em 1989. Proibido em diversos países, ameaçado e perseguido, Salman Rushdie viveu sob proteção policial e na clandestinidade para além de uma década (<http://tiny.cc/x1e2lz>, 14/2/14).

8 Lei islâmica. “Uma opinião ou decisão legal emitida por um estudioso islâmico [...] seguida da fatwa (declaração religiosa) emitida por Aiatolá Khomeini, do Irã, contra o escritor árabe-inglês Salman Rushdie quanto ao seu famoso livro *Os Versos Satânicos*” (“a legal opinion or ruling issued by an Islamic scholar [...] followed the fatwah (Religious statement) issued by Ayat Allah Khomeini of Iran against Arab/English author Salman Rushdie over his famous book ‘Satanic Verses’”; vide <https://www.thefreedictionary.com/fatwah>)



O filme quer ser linear. Na procissão ordenada, um quadro segue outro no caminho do projetor ou junto ao cabeçote do videocassete [VCR], formando uma linha do tempo de imagens com um começo definido, antes do qual nada há, e um final obrigatório quando as imagens param. A própria topologia do filme ou do vídeo, uma comprida e estreita tira, sugere uma forma para o seu conteúdo. Para coincidir com a forma da tira de filme [*filmstrip*], os eventos imagéticos devem começar em um ponto no tempo e continuar, sem interrupção, para um outro – sempre uma e somente uma coisa surgindo na tela num específico instante. Então tudo deve culminar e concluir de tal maneira que o espectador entenda e aceite que acabou. Sem fios soltos. Sem questões não resolvidas. A prevenção de restos no final de um filme certamente também impõe uma regulação no decurso. Nada pode habitar o centro sem que seja adequadamente justificado quando o fim é alcançado: o final deve desvendar cada nó que é introduzido no começo e entrelaçado, progressivamente, no decurso proposto.

Mas esta é uma forma de história que não corresponde com a experiência. Somos criaturas complexas, vivendo experiências que não são circunscritas por começos e finais. Nós performamos muitas ações de uma só vez, algumas mentais, outras físicas. Em consciência podemos, sem esforço, desviar nossa atenção de uma coisa sem abandonar completamente a primeira. E nós *atuamos* no mundo. Nossas ações, físicas e mentais, perturbam os objetos da percepção: uma piscada de olhos, uma virada de cabeça, um empurrão, e o que vemos e ouvimos é subitamente diferente. Então, quando comprimimos nossas histórias para corresponder com o formato de um filme, no qual uma progressão linear de eventos é representada e sobre a qual não temos influência, nossa representação tanto deturpa nossa experiência quanto omite os elementos cruciais nela. E se essa forma simplificada (embora muitas vezes elegante) de representação encontra-se sob os holofotes, como aconteceu no século XX, nós passamos a crer que a nossa experiência vivida seja deficiente por não se adequar a tal estrutura narrativa (ao invés do inverso).

Estes pontos elementares têm sido repetidos *ad nauseam* junto aos estudos de cinema nos últimos 50 anos. Mas agora, finalmente, temos uma forma de representação audiovisual que é alternativa e podemos, então, começar a delinear as multiplicidades e a complexa natureza inerentes à vida atual. Eu estou falando sobre a promessa de um cinema interativo, algo que tem pairado sobre nós há décadas (não que os cineastas não tenham tentado retratar as diversidades nas texturas e formas de experiência desde o início do cinema). Nos últimos vinte ou trinta anos, talvez por mais tempo, essas tentativas têm estado fora da cultura cinematográfica dominante, da vanguarda, independente e muitas vezes subversiva (mais adiante discutiremos alguns exemplos neste ensaio). Em contraste, por séculos, os escritores têm perseguido esses propósitos e adquirido respeito por suas tentativas e sucessos. *As Mil e Uma Noites* é um exemplo do século XIII, assim como o é *Katha Sarat Sagara* – um contemporâneo seu do subcontinente indiano –, traduzido como *O Oceano dos Streams de História*.ⁱⁱ



[2] BANCO DE DADOS

Lev Manovich, em uma série de escritas tanto esclarecedoras quanto influentes – publicadas em diversos lugares como também neste volume⁹ –, concorda que as estruturas narrativas do final do século XIX e XX são uma forma ultrapassada. Ele propõe a substituição do gênero narrativo pelo gênero banco de dados ao defender este como um paradigma para a estrutura dos novos trabalhos midiáticos. Ele argumenta que a narrativa e o banco de dados são conceitos de pólos opostos, sendo a “narrativa” o termo “não-marcado” [não-excepcional]¹⁰ do par – i.e. o termo que obtém seu significado do outroⁱⁱⁱ. Sua denúncia sobre a narrativa ecoa um tema recorrente na prática e crítica da arte pós-moderna, embora seja claramente um monstro de difícil abate¹¹. Considero o critério de narrativa de Manovich bastante severa, então proponho que possa ser mais útil examinarmos as maneiras pelas quais a narrativa possa ser atualizada à luz do banco de dados. Ou seja, que as novas mídias abram uma oportunidade para repensarmos a noção de narrativa ao invés de excluí-la.

As complicações inerentes a essas questões tornam-se aparentes quando percebemos que o *Oceano* de Rushdie é em si um banco de dados – um banco de dados com narrativas em forma de dados. O *Oceano* preenche dois critérios básicos do banco de dados: (1) é composto de elementos menores, as *story-currents*; e (2) pode ser percorrido através de uma multiplicidade de caminhos. O estilo de Manovich, e talvez também sua perspectiva, contrastam fortemente com as construções de imaginação de Rushdie. No entanto, em minha opinião, essa divergência de abordagem é exatamente o que torna útil reuni-las. Rushdie descreve o *Oceano* de *Streams* de Histórias como “a maior biblioteca do universo” que conserva “todas as histórias que já foram contadas [...] de forma fluida”^{iv}. Para Rushdie, portanto, o *Oceano* é certamente um banco de dados.

Se o *Oceano* de *Streams* de Histórias é um banco de dados, quais são seus elementos básicos, seus átomos? Rushdie escreve que beber um pequeno copo com o líquido do *Oceano* produz uma

9 *Database as Symbolic Form*, seminal texto de Lev Manovich sobre banco-de-dados publicado em 1998 (em *Rhizome.org* – coordenado por Mark Tribe et.al.) e incluído como trecho de sua tese de doutorado (tomando por base Dziga Vertov), *The Language of New Media* (2001). Na presente coletânea, organizada em 2007 por Victoria Vesna (atualmente professora na UCLA/EUA), trata-se do segundo capítulo (pp. 39-60). Traduções ao português (com seus excertos compartilhados em rede) foram realizadas também por Sérgio Basbaum e Milena Szafir entre 2001 e 2012; a partir de 2016 “O Banco de Dados como Forma Simbólica” pode ser encontrado, na íntegra, publicado em revista acadêmica por uma ex-aluna de nosso ICA/UFC.

10 *In the database / narrative pair, database is the unmarked term [...] The theory of markedness was first developed by linguists of the Prague School in relation to phonology but subsequently applied to all levels of linguistic analysis. For example, “bitch” is the marked term and “dog” is unmarked term. Whereas the “bitch” is used only in relation to females, “dog” is applicable to both males and females.* Manovich (1998) aponta a origem linguística (Teoria da Marcação da Escola de Praga) sobre a utilização dos termos marcado/não-marcado. O “marcado” refere-se aos elementos excepcionais, que não se encontram de acordo às expectativas (ver também: <http://ojs.letras.up.pt/index.php/elingUP/article/view/2521>). Poderíamos, pós esses 20 anos de debates, afirmar então que o *database* tornou-se um “não-marcado”? (N.Rev.)

11 Weinbren utiliza-se da expressão idiomática “*put down [an animal]*” que significa abater sem dor (sacrificar) a fim de prevenir: 1. ameaça aos seres humanos; 2. sofrimento do animal pela idade avançada ou doença. (N.Rev.)



história no cachaceiro¹², como um sonho, uma alucinação... ou um videogame em primeira pessoa.^v Os elementos do banco de dados do Oceano são histórias. No entanto, de acordo com Manovich, uma narrativa já é um método específico de navegar em um banco de dados, no qual a forma de encaminhamento dos dados oferece uma história com sua estrutura narrativa^{vi}. Mas agora a questão que é mais urgente: através do quê¹³ estamos navegando para que uma história seja construída? Quais são os elementos de uma história? Para Manovich estas partículas elementares são imagens e sons ou pequenos grãos linguísticos. Para ele, uma história é construída a partir de componentes textuais^{vii}. Mas as narrativas são mais do que as palavras ou imagens de seus contos. Podemos descrever os elementos de um *filme* como imagens e sons e os elementos de um *conto*, falado ou escrito, como palavras; uma palavra após outra ou os elementos audiovisuais justapostos gerando seqüências – e, ainda assim, não irão compor¹⁴ uma história. *Eventos*, não suas *descrições*, fazem uma história. A história continua independente de sua narração. É por isso que existem diferentes versões da mesma história. A estrutura narrativa surge a partir tanto dos eventos, agentes e locais quanto das relações entre si e ao redor deles; i.e. a narrativa depende de ligações coerentes entre os componentes do mundo real ou imaginário, ora representados pelas imagens do narrador ora descritos nas palavras do mesmo¹⁵. Uma história é uma história por aquilo *sobre* o que ela trata e como esse é interpretado.

As conexões entre os eventos devem ser percebidas, concebidas ou construídas e *relacionadas*. Uma narrativa requer um narrador que testemunhe as conexões entre seus componentes. Assim, embora na base constituída por interpretação, por textos e por seres do mundo real, uma narrativa é mais complexa do que um banco de dados – que é composto de nada além do que seus dados. Mieke Bal, um teórico referenciado positivamente por Manovich, insiste neste ponto, expressando-o como uma distinção entre texto, história e fábula^{viii}. As conexões entre os elementos da fábula – ou do conteúdo – são o que transformam os eventos em uma história, que pode então ser expressa em um texto. As relações entre elementos textuais não são suficientes.

Uma coisa é organizar os dados em ordem alfabética, por tamanho ou por cor; outra bem diferente são seus arranjos na sequência narrativa. Embora a complexidade do material não seja uma condição necessária ou tampouco satisfatória à narrativa, quanto mais abastecido for o banco de dados tanto mais distintas as linhas

12 *In the imbiber*. Poderíamos traduzir também por “pinguço” ou, mais formalmente, por “ébrio”. A escrita, de maneira bastante poética e não-formal de Weinbren nos permite, também, brincar com vocábulos tipicamente brasileiros. (N.Rev.)

13 O tradutor havia optado “por onde”. Ainda que talvez em língua portuguesa esteja mais adequado, optamos pelo sentido referente à “What”: *what are we navigating through so that a story is constructed?* (N.Rev.)

14 O verbo utilizado por Weinbren é “*to yield*”, objetivamente poderíamos traduzir por “produzir”. Optamos, no entanto por “compor” a fim de atrelarmos às lógicas do banco de dados as questões da montagem e composição (como Weinbren trabalhará nesse texto, um diálogo em resposta àquelas operadas no seminal de Lev Manovich). (N.Rev.)

15 Ao longo do texto, Weinbren joga (e jogará) todo o tempo com os verbos “*to describe*” e “*to depict*”. Ambos podem ser traduzidos como “descrever”. Ainda, assim, “*depicted*” é melhor compreendido na tradução frente à forma como é utilizado: no sentido de “retratado” ou “representado” (descrito através de/ por imagens). (N.Rev.)



da narrativa que as contém. Nessas conchas podemos ouvir as rebentações das ondas no Oceano de Rushdie. Esta linha da crítica não afeta a sacada de Manovich de que: enquanto a forma dominante do objeto *cinemático* no século XX possa ser a narrativa, a forma do objeto nas novas mídias é o banco de dados. Minha sugestão é que a narrativa e o banco de dados estão em categorias diferentes e, portanto, resistem à oposição binária que Manovich lhes atribui.

Para Manovich, um banco de dados representa o mundo como uma coleção de itens sem impor uma ordem à coleção, enquanto a narrativa possui ordem – sequência – em sua base¹⁶. Ele argumenta que cada um constrói um significado de uma maneira radicalmente diferente:

Muitos objetos de novas mídias não contam histórias; eles não têm começo ou sequer um fim; na verdade, eles não tem qualquer desenvolvimento – seja temático, formal etc – no qual, sob circunstâncias distintas, organizariam seus elementos em uma sequência. Ao invés disso, eles são coleções de itens individuais, onde todo item tem a mesma relevância [*significance*¹⁷] como qualquer outro. [...] Eles aparecem como uma coleção de itens no qual o usuário pode *performar*¹⁸ várias ações: ver, navegar, investigar [*search*¹⁹]. A experiência do usuário em tais coleções digitais²⁰ é, portanto, bem diferente de ler uma narrativa ou assistir a um filme ou navegar através da arquitetura de um site. Da mesma forma, a narrativa cinemática ou literária, um banco de dados e projeto arquitetônico, cada qual apresenta um modelo distinto a que mundo pertence²¹.

(MANOVICH^{ix}, tradução nossa; p. 24²²)

16 *at its center*. Optamos pela expressão “em sua base” (como a nervura estrutural daquilo que esta sob discussão aqui). (N.T.)

17 É possível que Manovich jogue, ao utilizar este termo (e não outro qualquer), com as questões semióticas em voga (significado/ significante), a partir das quais ele mesmo trabalha ao longo de toda sua tese frente às origens linguísticas e semiológicas na área referida. Sendo não este o texto sob tutoria pedagógica atual (o que ocorreu há cerca de dez anos), optamos simplesmente por um sinônimo genérico (ou popular) buscado no dicionário de língua inglesa.

18 *The user can perform various operations*. Nesta frase, dois vocábulos são retrabalhados: o tradutor optou em utilizar aqui um anglicismo, ainda que pudéssemos utilizar uma palavra previamente existente em português. A escolha parece certa tendo em vista de que o estudante encontra-se em diálogo profundo com tais lógicas do banco de dados nas artes contemporâneas (parte de sua pesquisa na graduação e, consequentemente, no mestrado). Arriscaria, ainda, dizer que a escolha de “performar” vem de encontro à questão da “gestualidade”; compreendermos os gestos de montagem/ composição junto às estéticas do banco de dados e audiovisuais. Da mesma forma, “operations” foi traduzido como “ações” – tendo em vista de que, na linguagem computacional, tal vocábulo representa o resultado de uma série de instruções; podendo ainda ser pensada como “atuações”, na continuidade da lógica performática entre os gestos do usuário e o rendimento/ funcionamento da máquina. (N.Rev.)

19 Termo básico ao utilizarmos os meios digitais. Poderia ser traduzido por “procurar”, “catar” ou “pesquisar”. Optamos em utilizarmos “investigar” em um jogo referencial tanto à literatura popular quanto aos alternativos sistemas de busca (*search engines*) nestas arqueologias midiáticas – e.g. “*Sherlock Holmes is a universal search engine – a system for gathering and indexing of textual, image, and audio data (text files, web pages, ...), both locally and over the network.*” < <https://www.ucw.cz/holmes/> > (N.Rev.)

20 *Computerized*. O texto foi escrito na última década do século XX, quando o anglicismo “computadorizado” surge também por aqui; um sinônimo em português, à época, seria “informatizadas”. Optamos pelo vocábulo “digitais”. (N.Rev.)

21 *A different model of what a world is like*. A tradução recorrente seria: “como o mundo é”... No entanto, Manovich utiliza-se, aparentemente, de um jogo de palavras referenciando a música *What a Wonderful World* (David Weiss et.al.; eternizada na voz de Louis Armstrong), onde o refrão diz: “And I think to myself, *what a wonderful world*” (*E eu penso comigo, que mundo maravilhoso*). Assim que optamos por traduzirmos desde a interpretação quanto aos distintos modelos de mundo que são a nós trazidos à tona ao longo neste debate midiático. (N.Rev.)

22 A paginação nesta presente citação trata-se da 2ª versão publicada (1999), então

Uma olhada, uma navegação ou uma pesquisa sempre resultam em uma ordem – mesmo que seja sem forma, vaga ou caótica. Um banco de dados, por si só, não *apresenta* dados: ele *contém* dados. Para serem lidos, os dados devem sempre estar em um arranjo. E é o arranjo que dá aos dados seu significado. O que Manovich quer dizer quando fala que um banco de dados “mostra um modelo do mundo ao qual pertence”?²³ Como um banco de dados tem significado?

Durante meses após os acontecimentos de 11 de setembro, muitos de nós que morávamos em Nova York nos vimos em conversas semelhantes quando nos deparamos com amigos e conhecidos que não víamos desde antes dos acontecimentos. Nós trocamos histórias de nossas próprias experiências daquele dia. Várias instituições, incluindo *Exit Art* e *Here Is New York*, coletaram e exibiram histórias e imagens do 11 de Setembro; podemos então imaginar uma enorme coleção de todos esses textos – falas, escritas e gravações^x. A premissa por trás do projeto *História Oral do Holocausto* [iniciado em 1981²⁴] e da *Fundação Sobreviventes da Shoá*²⁵ [iniciado em 1994²⁶], com apoio de Steven Spielberg junto ao *Instituto de História Visual e Educação* (USC), é que nenhum agente histórico pode dar uma imagem completa ou até mesmo precisa de uma situação multifacetada. Mais relevante aqui, dada a quantidade de dados, é a impossibilidade de uma só pessoa conseguir acessar e experienciar todos os dados²⁷. No entanto, nós podemos atribuir a esses bancos de dados de histórias e registros não um todo incompreensível, mas sim uma verdade e exatidão que nenhuma história individual pode reivindicar. Uma foto de 11 de setembro em Nova York está contida no banco de dados de textos individuais - a verdade, se não toda a verdade. Talvez seja

em periódico acadêmico na área de estudos cinematográficos. O original esteve compartilhado, à mesma época (1998), via *Rhizome* – importante plataforma em *arte/tecnologia* àqueles da “1ª onda da cultura digital”. A versão mais famosa encontra-se como parte do 5º capítulo da tese do autor – a seminal obra *The Language of New Media* (2001; pp.218-243). E, finalmente, mais uma versão é publicada junto à compilação *Database Aesthetics: Art in the Age of Information Overflow* (2007; pp.39-60). Enfim, a importância dada ao texto “Banco de dados como Forma Simbólica” compreende-se como um nível fundamental quando mesclamos as lógicas dos dados e algoritmos às análises cinematográficas frente às, teoricamente, estéticas do digital. Lev Manovich partiu da hipótese de que Dziga Vertov trabalhara nas lógicas do banco de dados ao propor uma linguagem universal para a nova mídia de sua época (cinema), distinguindo-as das práticas narrativas (e conceitos oriundos da escrita literária) ao analisar, também, estéticas da composição na obra do cineasta/ videoartista Peter Greenaway; entre outros. (N.Rev.)

23 *presents a model of what a world is like*. Ver a nota-de-rodapé número 21. (N.Rev.)

24 *Holocaust Oral History Project* (San Francisco State University). Vide < <https://www.iveekly.com/1996/06/14/holocaust-oral-history-project-celebrates-15-years/> >, acesso em 19/10/19

25 Observação: *Shoá* é o vocábulo no idioma hebraico que significa “Catástrofe” e que, em Israel, é a denominação correta ao “genérico” *Holocausto*. Vale ressaltar, também, que o termo “holocausto” era utilizado com relação aos sacrifícios sagrados (oferendas à D’us). Portanto, a palavra tornou-se imprópria e inadequada frente à esta ocorrência “de dimensões inimagináveis” durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). (N.Rev.)

26 *Survivors of the Shoah Foundation* (USC – University of Southern California) Vide < <https://sfi.usc.edu/> >

27 Ver também “Shoah”, de Claude Lanzmann (1985; 543min.; cor/PB); documentário sobre “um coro de vozes e rostos que emergem – vítimas, observadores e assassinos (...) testemunhas da morte e dos atos de resistência à morte”. Frente às 350 horas de entrevistas (banco de dados coletados), o papel da montagem – realizada por Ziva Postec, com assistência de Anna Ruiz e Yael Perlov –, é fundamental à presente obra fílmica digitalizada somente em 2012 (informações via *Revista Morashá, Instituto Moreira Salles, MIS/SP e Festival Internacional É Tudo Verdade*). (N.Rev.)



nessa visão ampla²⁸ sobre o *Oceano de Histórias* que o significado de um banco de dados torna-se coeso. Quando acessamos o banco de dados, sabemos que nossa experiência é um caminho através dele – exatamente isso, um singelo caminho. Esse conhecimento, de que estamos obtendo uma visão parcial, ainda que ordenada, transmite a idéia de um significado maior contido no banco de dados como um todo, um significado que nunca poderemos compreender plenamente.

[3] SELECIONAR E CLICAR²⁹

O modelo estrutural que emerge junto à World Wide Web é baseado no paradigma do banco de dados. A cada dia mais, nós esperamos encontrar todo o conhecimento na Internet, percorremos de um banco de dados a outro, sempre acessíveis pelo gesto do selecionar e clicar [*point-and-click technique*]. E isso certamente é tudo de bom! A informação viaja mais rapidamente e livre do que jamais existiu antes. Mas há problemas. O *link* tornou-se o átomo – a partícula fundamental – da interatividade, assim como o banco de dados *pointocom* o modelo, por excelência, do espaço interativo. A ideia de que exista um potencial expressivo na interatividade, de que nós devemos estar aptos a utilizarmos a interatividade para representar nossos mundos – interior e exterior –, de uma maneira nunca antes possível, perdeu-se pelo caminho... amplamente inexplorado. Sites na web são raramente expressivos à maneira de que uma obra de arte é. O *Oceano de Streams* da História permanece, acima de tudo, um espaço virtual: “virtual” aqui compreendido num sentido de irrealizado. Isso é verdadeiro pois, embora o *Oceano* de Rushdie e o “Banco de Dados” de Manovich encontrem-se oficialmente relacionados, cada ideia realça algo distinto. O *Oceano* é primordialmente um espaço interativo, onde o nado do usuário afeta a narrativa em andamento³⁰ e seus significados, enquanto “Banco de Dados” é um modelo de estrutura multilinear – como isso é acessado, assim como seu potencial expressivo, é secundário.

Com poucas exceções, fazer um filme começa com a construção (montagem³¹) de um banco de dados de elementos audiovisuais. Esta é a fase de “produção”. Na fase de edição (montagem), uma direção é cortada a partir do banco de dados. Todo projeto de

28 *Wide-angle view*. Ver também termos específicos quanto a plano em captação cinematográfica.

29 *Point and Click* (pp.68-70; 2007). Na versão online o subtítulo encontrado é diferente. Sem a existência do primeiro parágrafo, o terceiro item no texto é intitulado “Pós-Produção e Cinema de Banco de Dados” (acesso em 19/06/19). (N.Rev.)

30 *Narrative currents*. Poderia ser traduzido também como fluxos de narrativa (fluxos narrativos). (N.T.)

31 *Assembly*. Adiante Weinbren trabalhará com este vocábulo, comumente traduzido ao português como “montagem”. *Montagem* possui duas utilizações: termo de uma das etapas na linha de produção cinematográfica e também nas fábricas. Em inglês o termo cinematográfico é “*editing*” (ou, muitas vezes, *montage* – oriundo do francês). Sigfried Gideon (1947) trabalhará exatamente esse vocábulo em *Mechanization Takes Command: a Contribution to Anonymous History* como termo originado na sociedade industrial e, então, relacionando-o às lógicas da imagem em movimento. Livro básico em cursos de Arquitetura e Design, é aparentemente pouco acessado nas áreas de novas mídias e/ou estudos fílmicos. Lev Manovich, oriundo profissionalmente da área em programação visual, também o cita em *The Language of New Media* (2001), a ele retornando em *Software Takes Command* (2013). (N.Rev.)



filme permite montagens alternativas: mesmo quando há o caso restrito de que um roteiro ou plano é seguido à risca, algumas decisões precisam ser tomadas na ilha-de-edição – sejam elas decisões sobre ritmo, seleção de tomadas ou detalhes da trilha sonora. Os princípios que governam essas decisões dependem da natureza (ou gênero) do projeto. Os filmes de entretenimento contemporâneo são projetados para parecerem perfeitos - como se o filme final fosse um objeto natural³², contendo tudo o que é necessário para ele e nada mais. As decisões realizadas na ilha-de-edição de um filme de Hollywood são tomadas em apoio a essa estética, então o banco de dados em que ela está fundamentada é ocultado. No entanto, nem todos os filmes seguem essa estética. A televisão, por exemplo, tende cada vez mais à auto-referência, a revelar seus processos de produção. Manovich refere-se a “*O Homem com uma Câmera*”³³, de Dziga Vertov, como um exemplo de um filme cujas origens de banco de dados permanecem aparentes^{xi}: a organização das imagens não resulta em uma superfície indiferenciada, mas sim em contraste à montagem cinematográfica padronizada (que consiste na seleção e ordenação de material previamente gravado de acordo com um roteiro pré-existente), ou seja, aqui é o processo de relacionar planos uns com os outros – ordená-los e reordená-los a fim de descobrir a ordem oculta do mundo – que constitui o próprio método do filme.^{xii}

Manovich atribui *significado* ao latente banco de dados em “*O Homem com uma Câmera*”, quer dizer, ao reconhecimento que o próprio filme já nos oferece sobre. Minha tese é que a forma banco de dados está repleto de possibilidades tão expressivas, mas em grande parte inexploradas – por exemplo, no próprio fato de que um banco de dados pode ser uma região de construções de histórias alternativas. Ao descrever seu Oceano, Rushdie refere-se a esse potencial sem adotá-lo. Obras em novas mídias dão o próximo passo, proporcionando múltiplos caminhos através de um único banco de dados e permitindo que o espectador introduza informações, tomando as rédeas em como as rotas singulares são formadas, acessadas e compostas.

Talvez um dos melhores exemplos de filmes que se utilizem do banco de dados como forma simbólica seja *Zorns Lemma* (1970) de Hollis Frampton^{xiii}. *Zorns Lemma* é certamente bastante radical dentro de sua maneira de representação, tendo em vista ter sido realizado num momento em que as teorias da representação estavam sendo submetidas a desafios fundamentais em todas as artes visuais. A seção central do *Zorns Lemma* gera um banco de dados de imagens ordenadas alfabeticamente. As imagens são de palavras – pichações, fachadas e letreiros, placas de rua e de propaganda, grafites –, quase todas filmadas nas ruas de Nova York na rica tradição de fotografia urbana [*street photography*]. Frampton seleciona um segundo de cada imagem e apresenta esses segmentos curtos na tela um após o outro, classificados de A a Z. Em ordem alfabética, vemos um arranjo de palavras que são exibidas apressadamente mas de maneira que haja tempo suficiente para

32 Ver “O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência” (Ismail Xavier, 2008) (N.Rev.)

33 *Tchelovek s kinoapparatom* (1929)



lermos cada uma delas. Em seguida, o alfabeto começa, novamente e então de novo, e a cada recomeço com uma distinta série de palavras. “Agora que eu conheço meus ABCs, na próxima vez você cantará comigo, né?” Depois de várias repetições, a cada estrofe alfabética, cada imagem tipográfica é substituída por uma imagem em desenvolvimento temporal (fritar um ovo, descascar uma laranja, pintar uma parede) ou cíclica (surfar em uma praia, pular corda) ou, ainda, é um simples registro de ininterruptos processos naturais ou humanos (homens trabalhando em um canteiro de obras, um incêndio, o quebrar das ondas). Uma vez que uma imagem seja substituída, sua substituição é vista em todos os ciclos – de modo que, após as imagens com a letra ‘X’ terem sido substituídas por uma imagem de um fogo descomedido, a imagem de fogo aparece após a letra ‘W’ e antes de imagens com a letra ‘Y’ em cada ciclo – até que as imagens com as letras ‘W’ e ‘Y’ também sejam substituídas. Embora o filme pareça tomar a forma como conteúdo, em muitos aspectos ele funciona como um registro cinematográfico, um “é tudo verdade”, dos momentos comuns, do “*look and feel*”³⁴, do design de um específico espaço e tempo: na cidade de Nova York, o fim dos anos sessenta visto através do olhar idiossincrático de um artista. Ao mesmo tempo, continua a ser o paradigma de um filme que manifesta seu alicerce como sendo o banco de dados; ou, certamente, um exemplo perfeito que empodera seu significado a partir do banco de dados sobre o qual toma posição. Sua arquitetura cinemática fornece seu significado.

Se a concepção de banco de dados de Manovich, como estrutura organizacional, é a fundação arquitetônica da interatividade, então o Oceano de Histórias, de Rushdie, fornece uma visão de movimento através do edifício terminado. Enquanto uma obra cinemática específica pode descobrir um caminho através dos materiais no banco de dados, um trabalho interativo mantém muitos caminhos em aberto, permitindo que o espectador mude de um para outro durante a experiência. Portanto, como em “*O Homem com uma Câmera*”, ou “*Zorns Lemma*”, uma obra interativa de verdade projeta um componente essencial em seu significado a partir de sua fonte – o banco de dados; mas, embora esses filmes se refiram a seus latentes bancos de dados – ou, na linha cinematográfica, encontram-se sob o regime da opacidade³⁵ –, uma obra interativa trabalha o seu banco de dados num “regime da transparência”, ocultando-o como uma parte necessária à experiência do espectador. No processo, a epistemologia da experiência de visualização muda: o espectador torna-se um usuário.

34 O tradutor havia optado por “aparência / sensação”. Preferimos, finalmente, deixar o termo específico no original, pois se trata de um vocábulo relacionado ao design de interfaces gráficas (GUI), aqui utilizado como um jogo de interpretações estéticas nos mundos desde as diferentes mídias sob análise – significando, também, um espírito do tempo (*Zeitgeist*). (N.Rev.) Vide: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/look-and-feel> >

35 Weinbren opera a diferenciação entre as distintas linguagens a partir daquilo que compreendemos (desde os estudos cinematográficos) como regimes de transparência *versus* opacidade; daí optamos por assim traduzirmos (vide Xavier, op.cit.). Ou seja, quando o banco-de-dados torna-se aparente, o regime é de opacidade (ou, ainda, talvez metalinguístico como no caso desta obra de Vertov); enquanto quando oculta-se o banco de dados, poderíamos atribuir-lhe um regime de transparência onde o espectador mergulha impunemente na tela ao outro mundo. Na categoria “interatividade”, tal mergulho visa epistemologicamente torná-lo participante. (N.Rev.)

[4] DADOS

O primeiro passo para trabalhar com um banco de dados é a coleta e reunião³⁶ dos dados. A amostragem do banco de dados envolve *ordenamento* e *filtragem*: para que alguns dados sejam exibidos, alguns são omitidos. O ordenamento [*sorting*³⁷] determina a sequência da amostragem, enquanto a filtragem fornece regras de aceitação à entrada no grupo sob amostra. No cinema, este é o processo de produção e o início da etapa de pós-produção. O fluxo de trabalho [*workflow*] na pós-produção difere quanto à materialidade do meio: para as mídias em película, estes primeiros passos são o copião (uma impressão do filme especificamente destinado para montagem) e o registro do negativo; para a edição não-linear, é a digitalização do vídeo a ser acrescentado ao banco de dados do aplicativo de montagem. Em ambos os casos, frequentemente, só uma parte do material entra neste processo – somente as tomadas favoritas são impressas ou digitalizadas, o que resulta em um banco de dados que é um sub-grupo [*subset*³⁸] do banco de dados com o “material captado”. Montagem, basicamente, é a escolha no banco de dados para encadeamento dos escolhidos³⁹.

Para um cineasta, o pensar via banco de dados é uma liberação – torna-o emancipado, permitindo também que o material respire. É reconfortante admitir que o filme ou videoteipe acabado representa apenas uma das muitas *story-streams* possíveis através de um banco de dados *imago-sonoro*. A desagradável metáfora “*cutting to the bone*” – uma expressão bastante escutada durante o processo de montagem – e a questão da eliminação deixam de lançar suas trevas sobre a ilha-de-edição. Vai além: para um realizador, o termo “cortar”, assim como “editar”, perde seu significado, enquanto “sistematizar” [*sorting*], “associar” [*assembling*] e “mapear” [*mapping*] tornam-se metáforas mais oportunas à atividade de composição.

Novos métodos de construção se desenvolvem paralelamente às novas ferramentas e dispositivos de produção. Na mudança do *splicer*⁴⁰ para teclado, mouse etc, os montadores de cinema também se vêem envolvidos em novos métodos operacionais. Os gestos de montagem se alteram em diálogo com as mudanças

36 *Assembly*. O tradutor havia apostado em “montagem”. Como explicado em nota anterior (31), respeitaremos um vocábulo distinto (*editing X assembly*), optando sempre que possível a um sinônimo mais apropriado à interpretação solicitada pelo autor original – entre “construção”, “conexão” ou “reunião”. (N.Rev.)

37 Weinbren apresenta duas dinâmicas que, juntas, representam a questão fundamental da triagem no banco de dados: “*sorting*” e “*filtering*”, optamos por traduzir como “ordenamento e filtragem” (somadas, implicam em classificarmos dados). De acordo ao dicionário, para “*sorting*” temos três frentes à interpretação: (1) “*an operation that segregates items into groups according to a specified criterion*” (ordenamento); (2) “*the basic cognitive process of arranging into classes or categories*” (classificação); (3) “*grouping by class or kind or size*” (triagem) (N.Rev.) < <https://www.freethesaurus.com/sorting> >

38 Pode ser traduzido também por subgrupo, subclasse ou subconjunto.

39 Ou: “Sequenciar os ‘escolhidos’ é a próxima etapa do processo de edição: na lógica do banco de dados, essa é uma etapa de classificação”. Na versão no website do autor (e não no livro), encontra-se ligeiramente distinto vários trechos. Em arquivo disponibilizado (2015) no site do Museu Guggenheim, encontramos também outra versão (“*Navigating the Ocean of Streams of Story*”) que, de acordo ao autor é um ensaio atualizado de seu original (1995) publicado no periódico *Millennium Film Journal* (dossiê “Interactivities”) e, novamente, em 2003 no catálogo da ZKM (exposição *Future Cinema*). (N.Rev.)

40 Dispositivo mecânico utilizado junto à *moviola* (mesa de montagem) para corte e união entre dois pedaços de película ou fita magnética. (N.Rev.)



nas ferramentas para edição. Nas próximas seções, eu gostaria de examinar mais de perto esses dois aspectos: o geral, considerando as metáforas usadas para descrever as atividades de construção sob as novas tecnologias e, do lado específico, olharmos para os métodos utilizados. Contudo, sabermos que os dois aspectos encontram-se conectados, não podem ser indispostos e eu, de maneira alguma, tentarei separá-los. É como se os dois *story-strands*⁴¹ estivessem emaranhados.

[5] A ÁREA DE TRABALHO [DESKTOP]

Antes de ser levado adiante pelo item presente, quero retornar a uma observação metodológica mais geral. Vários teóricos atuais sugeriram que um estudo das metáforas que governam um campo particular de atividade, ou subcultura, pode produzir um grande discernimento sobre o lugar desse campo na cultura em geral. “*Metaphors We Live By*”, de Lakoff e Johnson é uma fonte para essa discussão, outra é o trabalho de Barbara Stafford sobre “*metaphorology*”, termo por ela cunhado.^{xiv}

Em geral, as metáforas aplicam a linguagem de uma área mais confortável a uma menos confortável. Discuti em outro lugar o significado das metáforas que cercam a computação – do ciberespaço à realidade virtual e dos arranjos junto à área de trabalho (que inclui arquivos, pastas e lixeiras) – para não falar de “memória”, “navegação”, “salvar” e “recuperar”^{xv}. O fato de que categorias ontológicas, escritórios burocráticos (ou, mais precisamente, todo o contexto da lição-de-casa na infância), a manipulação de vermes e a linguagem do colonialismo são aquilo que nós projetamos ao descrevermos nossas tecnologias mais recentes, i.e. diz tanto sobre nossa contemporânea visão em perspectiva quanto sobre computadores. Porque isso deveria ter sido distinto: metáforas sexuais ou, de forma mais geral, biológicas (por exemplo) podem ter direcionado a indústria, ou o linguajar da linguística, da economia, da medicina, etc.

No processo de composição usando um computador, “cortar e colar” é a metáfora para um procedimento de trabalho que se tornou central: cortar-e-colar – uma noção que é retirada do mundo da educação infantil, como arquivos, pastas, lixeiras e, principalmente, a decoração por imagens [*icon-covered*]⁴² na superfície de trabalho. Adultos que trabalham em escritório raramente cortam ou colam, enquanto crianças do ensino básico fazem isso todos os dias. Por que queremos invocar o ambiente e as atividades da infância ao falar sobre algo tão sofisticado quanto o computador?

Porque gostaríamos que fosse livre de complexidade? Ou, visando um tempo antes do estigma do conhecimento, gostaríamos que os computadores oferecessem uma renovação, uma inocência sobre as coisas? Por exemplo, a metáfora da maçã: a

41 “fios de história”, conforme versão de Rushdie traduzida pela Companhia das Letras; op.cit. (N.T.)

Strand, no entanto, joga com dois conceitos: (1) filamento, cordão e (2) componente, parte, elemento. Para que a metáfora de significados se concretize junto à interpretação do leitor, optamos permanecer com os vocábulos no original. (N.Rev.)

42 O termo, originalmente, é retirado da arte e arquitetura realizadas nas igrejas ortodoxas da Rússia. Vide *oklad* em “The Great Soviet Encyclopedia” (1979). < <https://www.thefreedictionary.com/> > (N.Rev.)

maçã que você não pode comer, ainda que ela cresça na Árvore do (inatingível) Conhecimento. Queremos invocar o mistério e a enorme distância no coração de todo o conhecimento existentes nos computadores, ao mesmo tempo apontarmos que isso é tão fácil quanto à juventude obter o fruto proibido da sabedoria. Clique e é seu. O conhecimento, em Gênesis, vem sem esforço, a partir de uma única mordida – da mesma maneira acontece no mundo da criança, do cortar e colar, do clicar e baixar, do salvar e ter de volta: o mundo digital é um mundo de escolhas pré-digeridas e o conhecimento é alcançado ao clicar, selecionando um menu atrás do outro.

Não há cortar nem colar, tampouco equivalente real, na escrita adulta pré-computadores. Alguém podia reorganizar parágrafos enormes com papel, tesouras e adesivo, mas as palavras e as alterações mínimas precisavam ser executadas à mão. A esposa de Tolstoy, assim conta a história⁴³, passaria a madrugada toda acordada passando a limpo os manuscritos à mão de seu marido, unicamente para confrontar-se a um novo grupo de correções na noite seguinte (normalmente das mesmíssimas páginas).

Os conceitos de *copiar* ou *cortar-e-colar*, são incorporados ao computador como uma propriedade da maneira como ele armazena dados frente aos padrões das contíguas sequências numericamente codificadas, que podemos mover como blocos afetando um rearranjo de todo o documento. Portanto, não é por acaso que esta técnica foi fundamental para a interface do computador exatamente desde o início. Os primeiros editores de texto tinham a característica de marcar os pontos iniciais e finais de uma passagem de texto e, depois, com o comando de uma tecla também removê-lo ou copiá-lo até o ponto no qual ele poderia ser inserido em outro local. O recurso quase não mudou. Minha proposta é que cortar-e-colar é o básico para nossas operações com o computador, e que seu surgimento mudou a forma como trabalhamos: com texto, com imagens e com sons – ou seja, com conceitos.

[6] CORTAR

É de interesse que a metáfora do “cortar” [*cut*⁴⁴] tenha permanecido em uso à medida que os processos de produção cinematográfica mudaram, embora tenha mudado de significado com essas mudanças no processo. O corte [*cutting*] tem sido amplamente usado como uma forma abreviada ao tratar do processo de montagem no cinema ou vídeo, pelo menos desde os anos 1930, e agora no mais atual e altamente sofisticado software de edição (*Final Cut Pro*, da Empresa Apple), o ícone da lâmina⁴⁵ tem um lugar de destaque no “painel de ferramentas”.

Mas por que devemos considerar “o corte” como metáfora,

43 *So the myth goes.*

44 Weinbren, após haver adentrado aos *modus operandi* básicos de computador – copiar, cortar e colar –, passa a operacionalizar o conceito do “cortar” (*cut*, em inglês) junto aos gestos do fazer audiovisual. Na produção (ou, pós-produção – conforme lógica da hierarquia industrial) cinematográfica já era existente a operação e conceito do “corte” (*cutting*, termo em montagem). (N.Rev.)

45 *Gillette*; comumente, em português, também é utilizado o nome de uma “marca” quanto à ferramenta de corte “*razor-blade*” (navalha/lâmina de barbear).



se literalmente cortamos o filme a fim de fazermos uma edição? O ponto é que o termo funciona como uma sinédoque – o corte é uma parte menor na montagem, ainda que seja utilizado para se referir ao todo do processo. O corte no fazer cinematográfico não é um fim em si mesmo. No cinema, o corte é um prelúdio para o juntar, e esse juntar é sempre *performedo* com a intenção de construir significado⁴⁶. Além disso, em montagem de vídeo, nenhum corte real é feito. Na ilha-de-edição “linear” – sistema para montagem de vídeo pré-digital –, nós duplicamos [*dub*⁴⁷] trechos de uma fita-*master* para outra fita [comumente virgem] e, nos mais recentes – sistemas “não-lineares” – nós selecionamos os trechos através de algum tipo de HCI⁴⁸ e os assistimos ao serem “encontrados” pelo computador, então como imagens e sons – apresentando-os em uma seqüência. Já nos distintos softwares para edição digital, os dados são extraídos de um banco de dados e passam por muitos processamentos até serem decodificados em imagens na tela. O arranjo é orquestrado inteiramente por algoritmo, e o ato de cortar é uma memória distante, mesmo se representado durante o processo por um ícone absurdamente minúsculo de tesoura ou navalha⁴⁹.

Quando falamos sobre o corte durante a montagem cinematográfica, cirurgia é a imagem prepoderante – ferramentas afiadas, procedimentos ritualísticos, remoção e substituição de órgãos disfuncionais, precisão e *expertise*⁵⁰ e, por fim, cicatrização. Ou seja, oposto ao corte no açougue, na carpintaria, na costura⁵¹, na xilogravura, na fotografia, nas brigas de rua ou na preparação de alimentos. Os artistas costumam gostar de se compararem a cientistas. Nós cortamos o filme a fim de juntá-lo novamente, realizando um aperfeiçoamento; além disso, é claro, “cortamos” também o material indesejado (no sentido de que o excluímos). Essa metáfora, trinta anos atrás, levou os realizadores de documentários de uma escola inteira – agora não mais na moda – a conceberem a montagem como nada além do que aparar as partes não essenciais deixando o núcleo remanescente como sendo o filme final. O “cinema direto” ou “cinema verité”, como uma escola de cineastas, por muitos anos manteve essa visão, permitindo a contratação das

46 *Performed*. Conforme apontado no início do texto, ao invés de traduzirmos para “realizado” ou “executado”, optamos pelo anglicismo neste vocábulo específico (aqui itálico nosso). (N.Rev.)

47 Termo técnico utilizado. O tradutor havia, corretamente, optado pela frase “seções de uma fita mestra [*master*] são copiados para outra fita”. Optamos por: (1) traduzirmos *dub* por “duplicar”; (2) permanecer o vocábulo “master” (“originalidade” do material a ser editado em termos também quanto à qualidade da imagem) e (3) *sections* – referente à materialidade da mídia em si – apontamos como “trechos” (excertos). (N.Rev.)

48 Sigla para *Human-Computer Interface* (interface homem-computador). Weinbren não especifica o dispositivo, escreve somente: “*some kind of computer interface*” (podendo ser um mouse, caneta em mesas digitalizadoras – conforme ele cita anteriormente – ou, ainda, outros *controllers*). (N.Rev.)

49 Weinbren refere-se aos principais softwares, utilizados no mercado profissional, da época: *Avid* e *Final Cut Pro*, respectivamente (conforme nomeados pelo autor na versão *online* deste texto).

50 Optamos por permanecer o vocábulo original (poderia ser traduzido como “habilidade especializada”, “especialização” ou “perícia”; no entanto esta última, ainda, poderia ser mal compreendida, alterando sobremaneira o sentido textual).

51 Vertov, assim como outros cineastas e/ou montadores, aderem à ideia (conceito) de que o trabalho na mesa de montagem é análogo ao trabalho na máquina de costura. Ver também “*The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing*” (documentário de Wendy Apple, 2004). (N.Rev.)



mãos – montadorxs de cinema – que construíssem os filmes para que aqueles operadores de câmara, machões, retivessem todo o crédito autoral para si mesmos.

A principal questão em montagem – tendo o conceito do corte como reconstrução – é: quais modelos ou princípios de organização determinarão a arquitetura temporal do trabalho final? Ou seja, [1] o que guiará a fazedora ou o feitor na justaposição do material⁵²? [2] o que conta como uma construção bem-sucedida? [3] e, quando dizemos “isso funciona!”? Por muitos anos, para os documentaristas, a resposta a essa pergunta foi baseada na estreita concepção da narrativa encontrada nos clássicos de Hollywood, filmes de ficção – a introdução de personagens, encontros, conflitos, complicações progressivas e desenvolvimento, então concluído com um envolvente fechamento no final.

Após anos assistindo a filmes e televisão, a maioria de nós entende essa fórmula tão bem que parece até mesmo “natural”. Assim, os montadores de cinema podem sentir como se estivessem cortando o bloco de mármore, liberando a estátua perfeita no final – como um *David* cinematográfico que esteve confinado na pedra desde o início. No entanto, como os estilos do fazer cinematográfico têm mudado, a metáfora tem sido transformada. Videoclipes e comerciais de televisão excessivamente construídos, o uso irrestrito dos efeitos digitais e dos computadorizados procedimentos no cinema de Hollywood, a tela de televisão como uma interface com múltiplos fluxos de informação e, claro, a limitada interatividade da Internet reescreveram, como um todo, o que nós compreendemos por ser a imagem em movimento. Neste território, a idéia de cortar-e-colar tornou-se central na cultura do trabalho como um todo e, no processo, também modificou a noção do corte como montagem cinematográfica. Cortar-e-colar é uma estratégia básica de “escrita” num computador, na elaboração de imagens, no trabalho de design e na composição de vídeo ou música – em suma, em todos os usos de criação na máquina.

No sentido mais fundamental, quando o coração da atividade criativa é a ação de cortar-e-colar, a noção de construção se torna a noção de rearranjo. E, ainda que isso não seja tão distante do conceito de imaginação de Descartes – como a faculdade que recombina elementos de memória –, é uma espécie de mudança, entre os séculos XIX e XX, sobre o conceito de “criatividade” até então sendo a vocação e propriedade de talentos extraordinários e colossais.

Existem outros efeitos. Por um lado, as habilidades parecem transferíveis de um meio para outro, já que as mesmas técnicas básicas são usadas agora por escrito ou qualquer outra composição (música, cinema, criação de imagens) – a partir da seleção em menus de comandos e procedimentos (o mais relevante envolve a classificação dos dados de acordo com filtros e critérios de inclusão), corte, cópia e colagem. No entanto, enquanto o primeiro passo – coletar o material e construir o banco de dados – é dolorosamente trabalhoso, finalmente assume-se a montagem como

52 Optamos pelo termo eisensteiniano. Weinbren utiliza, no entanto, o verbo “to paste” (em diálogo com lógicas das novas mídias), que poderia ser traduzido como: “adesivar”, “colar”, “cimentar” ou, ainda, “fixar”. (N.Rev.)



o exercício da criatividade, transformando-a no local do prazer. Aposenta-se a idéia da escrita como composição, sendo substituída pela noção de produção de uma floresta de idéias, com a montagem sendo o desbravamento de caminhos através das árvores. Essa imagem permite que os profissionais de marketing de software promovam seus produtos em termos de sensações de força, poder e liberdade que eles oferecem aos usuários. Outro resultado neste murchar a idéia da escrita como atividade estruturada/ estruturante é o desaparecimento da ideia de *um* ideal de composição como sendo superior aos outros – a noção modernista de uma forma como “natural” ou “orgânica” destinada a um meio em particular. Para o cinema, o domínio da organização narrativa está chegando ao fim. Estrutura é o que surge no processo de bolinar o banco de dados latente a fim de gerar uma produção. Em termos de detalhes de produção, um tipo de arranjo quantitativo como alfabético, por idade ou tamanho, é equivalente a um que interliga os elementos de uma história.

Assim, eu diria que a abordagem de cortar-e-colar da escrita, baseada no banco de dados como modelo de organização, tem afetado não apenas obras interativas ou os trabalhos na Internet, mas vai muito além. Certamente as obras contemporâneas mais interessantes da literatura são profundamente influenciadas por conceitos de multilinearidade – i.e. as idéias podem ser vistas como uma produção do fenômeno internacional que chamamos de “ficção pós-moderna”, incluindo as obras de Milorad Pavic, John Barth, Graham Swift, Martin Amis, Salman Rushdie e A. S. Byatt.⁵³

[7] EXEMPLOS

Aqui eu quero considerar três trabalhos, cada um muito diferente do outro e que, embora “linear” no sentido de que eles fluem através do projetor ou videocassete como uma única faixa do começo ao fim, demanda uma quebra na compreensão perceptiva do espectador. Estas são peças narrativas que se recusam a contar histórias diretas de maneiras diretas. No processo, elas desafiam a divisão entre ficção e não-ficção, sugerindo que a forma em que o filme de não-ficção convencional distorce e embaralha seu material é tão decididamente uma ficção quanto qualquer filme de ação-aventura.

[7.1] “(nostalgia)”⁵⁴, de Hollis Frampton [1971]

53 Na versão online há o acréscimo do nome de Italo Calvino.

54 À página 76, o autor apresenta um diagrama de duas linhas e três colunas contendo 06 frames da obra. Optamos por compartilharmos aqui um dentre os vários links acessíveis, online ainda hoje, com trechos desta obra: < <https://www.youtube.com/watch?v=voMDL1TqTh4> >, postagem de 15 de dezembro de 2009: “In (nostalgia), Frampton is clearly working with the experience of cinematic temporality. The major structural strategy is a disjunction between sound and image. We see a series of still photographs, most of them taken by Frampton, slowly burning one at a time on a hotplate. On the soundtrack, we hear Frampton’s comments and reminiscences about the photographs. As we watch each photograph burn, we hear the reminiscence pertaining to the following photograph. The sound and image are on two different time schedules. At any moment, we are listening to a commentary about a photograph that we shall be seeing in the future and looking at a photograph that we have just heard about. We are pulled between anticipation and memory. The nature of the commentary reinforces the complexity; it arouses our sense of anticipation by referring to the future; it also reminisces about the past, about the time and conditions under which the photographs were made.

Frampton era fotógrafo de estúdio antes de se tornar cineasta, e por (*nostalgia*) recorreu a um estoque de suas fotos – a maioria delas produzidas como projetos de arte tanto auto-geridos quanto comissionados profissionalmente.^{xvi} O cineasta selecionou doze ampliações⁵⁵ e colocou cada uma dessas fotos impressas na boca de um fogão elétrico, ligado, filmando enquanto queimava – durante o processo o artista indica, veementemente, a existência de um banco de dados muito maior com negativos e ampliações. (*nostalgia*) é construído de modo que uma descrição falada de cada fotografia antecipe seu aparecimento na tela. Na verdade, a descrição falada sobre uma fotografia acompanha a que a precede. No início, o espectador se esforça para fazer com que as palavras se apliquem à imagem que ele vê na tela, mas logo entende que esse exercício é infrutífero. Ao se dar conta de que a descrição atual sob escuta pertence à próxima imagem, o espectador tenta mentalmente representá-la (imaginá-la) ao mesmo tempo em que assiste à bela e impressionante imagem da atual ampliação sobre-tela⁵⁶ eclipsar-se na forma do elemento elétrico sob ela, quando então irrompe em chamas para, finalmente, sedimentar-se como um etéreo corpúsculo de cinzas ou um puro preto de carvão, dependendo do material impresso (ampliação fotográfica). Esta divisão na atenção conduz a duas distintas sensações temporais e contrasta o processo mental da visualidade [*imaging*] – imaginação⁵⁷ – com o processo da percepção. Tende-se a descrever esse filme como o entrelaçar de duas *story-streams* – uma interna e uma externa –, dando ao espectador, enquanto assiste, a liberdade em acentuar uma ou outra ou, ainda, dar a ambas um peso equivalente em sua consciência.

[7.2] “Why Do Things Get in a Muddle? (Come on Petunia)”⁵⁸, de

The double time sense results in a complex, rich experience.’ - Bill Simon” (descrição no material online “(nostalgia) by Hollis Frampton 1/4”, 75mil visitantes; acesso em 19/10/19).

55 *Print*. Em fotografia analógica, cada imagem impressa desde um fotograma no negativo era denominada “ampliação”.

56 *The current on-screen print*. Tentamos traduzir o sentido buscado no jogo de palavras de Weinbren: a imagem em fluxo tanto na ampliação do aqui-agora quanto impressão da tela no espectador. (N.Rev.)

57 Weinbren não utiliza o vocábulo “*image*”, tampouco “*imagination*” (que seriam sinônimos à completude de sua escrita – “*process of mental imaging*”; p. 76), mas sim o termo referente tanto às imagens técnicas (eletrônicas, litográficas, ampliações fotográficas e computação) quanto às especificidades nos estudos e práticas da psicologia e medicina. Dessa maneira, interpretamos que, também aqui, o autor joga com os significados tecnológicos e estéticos em diálogo profundo à obra de Frampton. (N.Rev.)

58 A obra encontra-se acessível online em: < <http://garyhill.com/work/video/why-do-things-get-in-a-muddle.html> > e < <https://vimeo.com/45472623> >. Ambos repositórios oficiais “Gary Hill Studio”: << *This tape is the first of Hill’s works for which he deliberately wrote a screenplay. The title defines the piece’s starting point: Alice in Wonderland asks her omniscient father why things get in a muddle. They then talk on a metalinguistic level (i.e. about language using language). A glimpse through the looking glass reveals an inversion of the customary order of things. The father ingests the smoke from his pipe, Alice does not so much blink her eyelids momentarily open as stare wide-eyed, and the playing cards fall out of the air in an orderly manner into the girl’s hand. The language of the two protagonists is strangely slurred and partially incomprehensible. Gradually the reason for these phenomena becomes clear. Almost all the passages are being played and spoken backwards, and the tape can likewise be played backwards, with the result that at first sight the action appears plausible. This also explains why at second glance the movements of the protagonists’ bodies look strangely mechanical. Hill made phonetic notes of the texts spoken backwards by Alice and her father. At the end of the tape, when Alice is standing in front of the looking glass, the letters of the subtitle (“Come on Petunia”) logically regroup as “once upon a time.” Broeker, Holger, ed. Gary Hill: Selected Works and catalogue raisonné. Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, 2002, GHCR 50, pp. 113 – 115. >> :: << *Vídeo (color, sound) / Original format: 2-inch reel-to-reel / Running time: 32:00 min.* >>*

Gary Hill [1984]

A obra em vídeo de Hill também distorce o tempo.^{xvii} O videoartista fez com que seus performers aprendessem a falar e a se mover para trás, gravassem em vídeo essa reversa encenação e, em seguida, regravassem a fita em reverso⁵⁹, fazendo com que a ação parecesse normal. O espectador entende o mecanismo muito rapidamente: alguém se vê imaginando o que aconteceu na frente da câmera (ação reversa) e o processo de produção (revertendo para avançar a ação, sua estranheza à tela que marca, então, a sua origem reversa). Hill dá muitas pistas de como as coisas soavam e eram vistas quando ele estava filmando – ele frequentemente coloca alguns momentos da cena original, seu discurso é incompreensivelmente corrompido e, então, imediatamente reverte para que os sons da voz sejam transformados em linguagem. Como no caso de *(nostalgia)*, o espectador se vê assistindo a uma cena na imaginação contra uma cena referente na tela. Como o tema do vídeo gira em torno de idéias e questões sobre o caos e a desordem – por exemplo, ao indicar que a produção do caos quando mostrada ao contrário torna-se o processo de arranjo –, o espectador somente pode dar sentido à peça ao executar o ato mental do *time-reversing*⁶⁰. É preciso realizar uma série de atos simultâneos de ginástica intelectual para o que está na tela faça sentido. Por essa essência, *Why Do Things Get in a Muddle? (Come on Petunia)* é uma obra multilinear. Ao mesmo tempo, as questões levantadas estão conceitualmente ligadas à noção de banco de dados – por exemplo, a noção de navegar por diferentes caminhos através de um conjunto de materiais audiovisuais, algumas rotas rendendo significados enquanto outras não.

[7.3.1.] “Everything’s For You”, de Abraham Ravett (1989)⁶¹

Fortemente pessoal, o documentário de Ravett pode ser visto como uma tentativa de atravessar a mais intransponível barreira da comunicação – aquela entre a vida e a morte. O filme funciona quase como uma sessão mediúnic: o cineasta está contactando seu falecido pai a fim de efetuar um momento de reconciliação com ele (estado não alcançado enquanto o homem estava vivo). Ele é construído a partir de *memento* em série – objetos deixados pelo pai (seu cartão de segurança social, seu relógio, algumas fotografias encontradas após o falecimento do homem, e assim por diante) – junto às memórias de Ravett, desde frases e histórias favoritas de seu pai. Nesta coleção de objetos, os curtos segmentos filmados com o pai do cineasta aparecem como elementos do banco de dados, junto às escritas e desenhos de sua jovem filha, uma sequência de animação que ele encomendou etc. O fato

59 *Reverse*. O vocábulo se repete tendo em vista a proposta própria de Gary Hill nesta obra. Possíveis outras traduções: “ao contrário”, “ao revés”, “no inverso”, “do avesso”.

60 Weibren joga entre o efeito de reverso nos softwares de montagem e o termo da física quântica, assim como a lógica operada por Lewis Carrol em “Alice através do espelho” – obra literária na qual Gary Hill baseia este seu trabalho em vídeo entre a metalinguagem e a inversão temporal na ordem das coisas. (N.Rev.)

61 *Bonus Track*: exemplo não existente no livro (apontado somente na versão *online*). Vide as notas-de-rodapé 53 e 62.



de que todos esses elementos fazem parte de uma coleção permite que a função do filme apareça. O cineasta está procurando encontrar uma maneira de sequenciar esses elementos para que se tornem como totens mágicos visando a comunicação com os mortos. Novamente, o reconhecimento explícito das origens do banco de dados – materiais fílmicos, tanto os próprios elementos do filme quanto os objetos filmados – dá ao espectador uma *sui generis* relação com eles. Ou seja, ainda que o espectador sinta a impossibilidade do filme em atingir o seu propósito, torna-se profundamente afetado junto à tentativa.

[7.3.2.] “*Obsessive Becoming*”, de Dan Reeves [1996]⁶²

Um dos requisitos da narrativa é a perseverança na personagem. Deve haver algo que mantém a consistência de uma personagem na história – talvez esteja em sua aparência física, no perfil psicológico, nas peculiaridades comportamentais ou em outros sinais que o espectador vai sacando. Sem a determinação na personagem, extingue-se a narrativa. E nós sabemos que os atores praticam e trabalham duro no desenvolvimento a fim de que sejam convincentes, personagens consistentes. É importante que os espectadores reconheçam uma personagem tanto quando ela reaparece no filme quanto ao transformar-se em um lobisomen ou vampiro ou, ainda, envelhecer como retornar à infância – o cinema precisa fornecer um monte de indicadores que demonstrem tratar-se da mesma pessoa. Então, o que acontece quando um *morphing* – o processo no qual uma imagem de um filme é, de maneira fluida, transformada em algo distinto – é aplicado às pessoas? *Obsessive Becoming*, o documentário experimental em vídeo de Dan Reeve (1996)^{xviii}, é sobre como os padrões de abuso dentro de uma família passam de geração para geração e ele, assim, inclui um momento extraordinário onde os membros de sua família *morph* (transformam-se) em outro e depois esse em mais um outro, tornando efetivamente impossível a nós separarmos as personagens individuais (o tio, o pai, o irmão, o próprio cineasta) e nos sentimos nós mesmos, enquanto espectador, em um tipo de lugar da narrativa que vai além dos eventos num desenrolar da história. Esse momento torna-se o outro lado da moeda. Para além de forçar uma quebra em nossa atenção, *Obsessive Becoming* promove a unidade onde nós esperaríamos a diferenciação, formação de novas personagens. Cabe a nós, quanto espectadores, tentarmos – ainda que sem sucesso – separarmos aquilo que o cineasta combinou. Então, paradoxalmente, a superlinearidade de Reeves promove uma versão de multilinearidade.

[7.3.3.] “*Frames*” [1999]⁶³

Termino esses breves exemplos com uma descrição de minha própria contribuição artística para essas questões. Simplesmente

62 Aqui, no livro (Vesna, 2007), o exemplo é alterado. Na versão *online* a terceira obra sob análise é “Everything’s For You”, de Abraham Ravett (1989), conforme apontamos anteriormente. (N.Rev.)

63 Obra do próprio Weinbren. Na versão *online* encontra-se como sub-item após Abraham Ravett; no livro, sem atentar-se como um subitem à parte, trata-se dos três últimos parágrafos junto ao sub-item de Dan Reeves (fechando assim o item *Examples*)

porque, como sempre enfatizo em meus escritos, sou antes de tudo um realizador, um fazedor, e não um teórico – minhas idéias são sempre uma projeção derivada de minha prática. Somente ao desenvolver as obras é que eu claramente estabeleço os incipientes pensamentos que florescem nos tipos de propostas especialmente preparadas a este ensaio. Consequentemente, nenhuma escrita minha encontra-se completa sem uma discussão das obras que estão por trás e antes dela. Nos quatro trabalhos de cinema interativo concluídos, e no que estou construindo atualmente, tentei usar a capacidade do espectador de afetar o fluxo de imagens na tela como um meio de indicar o mar de material disponível por trás da tela.

*Frames*⁶⁴ foi produzido para a Bienal do Centro de Intercomunicação NTT, um novo museu de mídia no Japão.^{xix} Baseia-se nas primeiras fotografias feitas em um manicômio, que foram produzidas por Hugh Diamond entre 1847 e 1952.^{xx} Selecionei quatro imagens de Diamond e contratei quatro atores. Na obra, os atores transformam-se nos personagens retratados. Os espectadores intervêm no processo apontando para duas imagens projetadas através de suspensas molduras de quadros vazias. As molduras, douradas, utilizam uma tecnologia de sensores e estão poucos metros à frente das telas de projeção. Se o espectador puder encontrar o “ritmo” daquela peça, ela (ou ele)⁶⁵ conseguirá dar vida à personagem na fotografia, então se deslocará da tela lateral para a central, onde olha fixamente para fora de uma janela ou para dentro de um espelho. Ou, se houver outro personagem gerado totalmente por outro espectador, os dois personagens poderão encontrar-se e interagir. Outro elemento da obra que o espectador pode encontrar, apontando para os quadros, é uma série de descrições verbais das patologias dos pacientes – descrições escritas pelo colega de Diamond, John Connolly. Connolly viu a si mesmo, e a Diamond, inventando uma nova ciência de diagnóstico baseada em fotografia. Eles viram as imagens dos pacientes como retratos sem artifícios, sem a imposição de uma sensibilidade artística, dada a natureza indicial da reprodução fotográfica. Diamond e Connolly, em outras palavras, pensavam a fotografia como *verdadeira*, em contraste às outras técnicas de retratos. Com base nessa suposição, Connolly analisou a posição do corpo, os gestos, as expressões faciais e os comportamentos dos homens e mulheres desafortunados nas fotografias de Diamond, extraindo dessas características um diagnóstico especulativo da condição do paciente.^{xxi}

No entanto, é uma ciência estranha. A mulher melancólica

64 Às páginas 62, 63, 78, 80, 81, 82 e 83 Weinbren disponibiliza tanto *frames* da instalação (documentação/ registro) quanto imagens presentes no banco de dados da obra – vídeos com os atores e as fotografias de Diamond. Novamente optamos, aqui, por compartilharmos o link *online*, ainda hoje acessível. < <https://vimeo.com/9818247> > Repositório oficial do artista: “*Hugh Diamond was the director of the Springfield Asylum and an enthusiastic amateur photographer. He photographed the inmates of his institution between 1845 and 1853. Photography was announced in 1839 in England and France, so they were perhaps the first photographic portraits of the insane. This is a video documentation of FRAMES, an interactive cinema piece I finished in 1999, which takes Diamond’s portraits as a primary subject.*”

65 Interessante que Weinbren, quando há necessidade em especificar gênero textualmente, aponta sempre tanto o feminino quanto o masculino. Obs: “espectador” (assim como outros substantivos) em inglês não possui gênero definido. (N.Rev.)



senta em uma pose de melancolia clássica, mãos pressionadas juntas, cabeça abatida. A histórica é retorcida para longe da câmera, forjada de tensão, com as mãos cruzadas em atitude de oração. É óbvio que o fotógrafo pediu a seus aterrorizados pacientes que se sentassem de determinadas maneiras. Ele *posicionou* [*posed*] os assujeitados assuntos⁶⁶ para representar suas condições, exatamente como o fotógrafo de moda contemporâneo coloca seus modelos (para fins diferentes, mas não independentes). Na minha opinião, toda fotografia está sujeita a essa mesma circularidade ideológica – nunca é um retrato imparcial da natureza em estado bruto. Quanto à tecnologia, por exemplo, sempre as cores são pré-selecionadas pela Kodak, Agfa ou Fuji, as distorções da lente (ou a falta delas) são produzidas pela Zeiss – enquanto o fotógrafo recorta a realidade a um condicionamento na margem sujeito aos caprichos pessoais, para não falar das relações de poder entre fotógrafo e sujeito/ assunto – onde se estabelecem o ponto fraco⁶⁷ de toda fotografia. Na colaboração Diamond/ Connolly, as ideologias flutuam, transparentemente, próximas à superfície.

Frames reúne um banco de dados com imagens – fotografias de Diamond, atores em variadas posições das personagens a partir das descrições de Connolly e uma longa série de captações via *travelling*⁶⁸, subindo e descendo um industrial e sombrio lance de escadas, levando a lugar nenhum – que mantém tudo organizado através de um simples conjunto de regras de navegação para o deslocamento entre esses elementos. Com essa técnica, espero ter visceralmente trazido à tona essas questões. O espectador torna-se o fotógrafo ao enquadrar a imagem a fim de corresponder sua visão (e seus olhos) ao infeliz sujeito/ assunto, forçando a vítima a se submeter e contorcer-se e... a posar para seu retrato.

[8]MUDANÇA

Deixe-me terminar este ensaio fazendo algumas sugestões preliminares, primeiro para tentar situar ou contextualizar a discussão, e então fazer uma pequena proposta geral. Muitas pessoas estão engajadas nesse tipo de discussão, e todos nós estamos tentando primeiro documentar e descrever, então compreender, uma variação que está acontecendo bem debaixo de nosso nariz: uma mudança na forma como representamos, comunicamos, concebemos a nós mesmos e aos outros. Em suma, uma mudança no que significa ser humano. Essas são questões grandes e urgentes. Eu observei alguns exemplos de como os fluxos *imago*-sonoros são reorganizados no tempo. Uma das coisas que eu gostaria de sugerir é que a ideia da estrutura transmissora de significado agora é muito mais óbvia para nós do que era – é um elemento sistêmico de nossa experiência midiática. É fácil para nós vermos que a forma da narrativa é algo imposto à realidade, algo que distorce a

66 *Subjects*. Em inglês pode ser tanto “sujeito” quanto “assunto”. No sentido textual, Weibren joga com o vocábulo: os doentes em pose são o assunto fotográfico ao mesmo tempo em que se encontram assujeitados ao posarem para o fotógrafo. (N.Rev.)

67 *Underbelly*. Local de vulnerabilidade no corpo dos animais vertebrados, metaforicamente significa o ponto de fraqueza ou o estar desprotegido. (N.Rev.)

68 Termo cinematográfico quanto ao movimento de câmera que se desloca no espaço. (N.Rev.)



realidade e produz falsas expectativas sobre a experiência. Não há “felizes para sempre”. Desejar tal coisa é desejar algo que não seja nem real nem virtual, e as histórias que terminam com um final rígido são mentiras tanto quanto as ideologias que sugerem progresso perpétuo e melhoria natural ao longo do tempo – são ideologias intencionalmente decepcionantes. A mudança é a única coisa da qual podemos ter certeza. Todos nós sabemos disso agora, mas não foi fácil de enxergarmos há trinta anos. Uma das evidências dessas verdades, agora óbvias, é que a distinção entre documentário e ficção está desaparecendo. Um documentário, mesmo que nenhuma das cenas sejam “encenadas”, apresenta um falso retrato se for encaixado como um metódico e linear objeto temporal. Somente quando nós possamos atentar quanto ao banco de dados latente e que o cinema, na verdade, forja um caminho (de um tipo ou de outro através desse banco de dados), então começaremos a acessar uma maneira de nos representar que tenha alguma conexão com o modo como somos.



SOBRE A TRADUÇÃO DE *OCEANO, BANCO DE DADOS E RECORTE*

(por Professora, Ph.D., Milena Szafir⁶⁹)

*As traduções que são mais do que meios de transmissão de conteúdos nascem quando, na sobrevida de uma obra, [...] a vida do original alcança o seu desenvolvimento último, mais amplo e sempre renovado. [...] A tradução, diferentemente da arte, apesar de não poder aspirar à durabilidade das suas criações, não renuncia a orientar-se no sentido de uma última, definitiva e decisiva etapa do trabalho criativo na linguagem. [...] Essa tarefa consiste em encontrar a intencionalidade, orientada para a língua da tradução, a partir da qual nesta é despertado [para além de toda informação] o eco do original. [...] fazer ressoar a **intenção** do original*

(Walter Benjamin, 1923. Grifo no autor)

A importância em originalmente propormos junto ao grupo *#ir!* – *Intervalos & Ritmos* – a tradução do texto de Grahame Weinbren (1995-2007), dentre os dezesseis capítulos publicados no *Database Aesthetics...*, foi trazermos mais esse autor-artista ao debate desde nossa pesquisa em andamento sobre tais *modus operandi* à forma dentre os dispositivos artísticos entre o discurso e o diálogo – *Retóricas ÁudioVisuais*: “enquanto o primeiro passo – coletar o material e construir o banco de dados – é dolorosamente trabalhoso, finalmente assume-se a montagem como o exercício da criatividade, transformando-a no local do prazer.” (p.75, 2007).

Ou seja, por esse viés – da montagem audiovisual via banco de dados –, liberta-se o realizador permitindo-lhe ir além do “cortar” e “editar”, trabalhando experimentações desde arranjos através de “sistematizar”, “associar” e “mapear”. Visamos, dessa forma, contribuir para que pesquisadores mergulhem nas questões sobre o banco-de-dados para além da lógica imposta como uma estética particular às artes interativas. Em especial, esse texto dialoga abertamente com aquele seminal de Manovich (1998) através da compreensão sobre especificidades (e importância) da montagem audiovisual em distintos dispositivos – entre analógicos, eletrônicos, digitais e quando o cinema se torna design⁷⁰ – apresentando o passo-a-passo como um modelo de escrita teórica desde os processos de criação de um artista: “sou antes de tudo um realizador e não um teórico – minhas idéias derivam sempre de uma projeção da minha prática.” (p.79, 2007).

69 Profa. Milena Szafir é designer formada em processamentos de dados, arquitetura e urbanismo. Doutora em cinema e audiovisual coordena, desde 2013 no ICAUFC, o grupo *#ir!* (Intervalos & Ritmos) com os projetos: “#MESA (A Brazilian Media Lab)”, de inovação, e “Projet’ares Áudio-Visuais: Estéticas da Imago Movimento via Banco-de-Dados, Design e Outros Gestos de Montagem”, de pesquisa no PPGArtes. Contato: profmilena@manifesto21.tv

70 (2007-2013; sob revisão para publicação em português) Prê *Instagramism* e pré *Visualizing Vertov*.



É dessa maneira, portanto, que Weinbren contribui sobre os processos de criação nas artes audiovisuais (desde também uma breve arqueologia midiática) e que vem de encontro às questões de nosso interesse às metodologias de ensino-aprendizagem sobre os distintos gêneros artísticos: “cortar-e-colar é o básico para nossas operações com o computador, e que seu surgimento mudou a forma como trabalhamos: com texto, com imagens e com sons – ou seja, com conceitos [remix].” (p.73, 2007). Weinbren opera, ainda, no encontro entre a teoria e a prática – inseparáveis também para ele –, apresentando os conceitos da montagem, do banco de dados e das novas mídias, ao mesmo tempo em que manifesta posição política e crítica quanto ao papel dos montadores na hierarquia cinematográfica: “uma escola de cineastas, por muitos anos, manteve essa visão [de que o processo de montagem é meramente técnico assim como unicamente de exclusão através do corte], permitindo a contratação de mão-de-obra – editores/montadores – para construir os filmes daqueles machões [...] que retinham todo o crédito autoral para si mesmos” (p.74, 2007).

Dando sequência a uma busca pela linguagem (universal) da imagem em movimento – tal qual proposta pelos Kinoks (1929) –, Weinbren traz ao debate o cinema experimental via filme-ensaio de Hollis Frampton (1970/1971), a videoarte performática de Gary Hill (1984), os documentários – “de família”, frente ao gênero *found footage* – por Abraham Ravett (1989) e Dan Reeves (1996), além das gestualidades às interatividades em vídeo-instalação autoral (1999) a partir, também, de “material de arquivo”. Foi frente às aulas que ministrei nas disciplinas optativas “Laboratório em Expressões Contemporâneas” (2013-) e “História e Estética da Arte na Cibercultura” (2017-), entre outras, que percebemos a necessidade em disponibilizarmos aos estudantes mais esse material; então, os bolsistas – orientados sob *Projet’ares Audiovisuais* – puderam mergulhar em detalhes presentes no ensaio (com o intuito de melhor compreendê-lo) a fim de possivelmente o redistribuirmos a todos via publicação em periódico acadêmico, buscando contribuirmos a uma reflexão mais ampla junto ao público de língua portuguesa.

Por tensionar *arte/tecnologia* ao se referir tanto às questões fotográficas e cinematográficas – captação *imago*-sonora com suas implícitas relações de poder (entre seres humanos, entre as estéticas programáticas desde os dispositivos existentes no mercado etc) e o papel da montagem (complexa composição no desbravamento aos fluxos marítimos e florestais) – quanto às interfaces via *icon-covered* que, hoje, prevalecem como uma “evolução” da linguagem infantil nas “conversas fiadas” em nossos atuais aplicativos de comunicação instantânea (recheados de *emojis*, *stickers* etc; e.g. *Whatsapp*) torna-se, para nós, um seminal ensaio a ser novamente compartilhado à 2ª década do século XXI.

E, finalmente, ao selecionarmos “Ocean, Database, Recut” (de Grahame Weinbren por José Wilker Carneiro Paiva) para adentrar às primeiras publicações de *IN:Tencionar*⁷¹ – jun-

71 Projeto desde o (ou por um) estado-da-arte em tradução acadêmica? Trata-se de um desafio em traduzirmos artigos estrangeiros – em andamento junto ao grupo *#ir! (Intervalos & Ritmos)* desde 2015 – que visa estimular nos estudantes não somente o exercício de

to a “Visualizing Vertov” (de Lev Manovich por *#ir!*), “Tekstura” (de Sergei Eisenstein por Renan de Oliveira), “Pathos et Praxis (Eisenstein versus Barthes)” (de Georges Didi-Huberman por Leonardo Zingano Netto e Ana Paula Vieira), “El viento que se llevó lo que – el cambio tecnológico: de la Moviola a la edición digital / Relación con los asistentes” (de Alberto Ponce por Lucas Araújo), entre outros – visamos relacionar as lógicas do banco de dados às premissas das montagens operacionalizadas quanto aos gestos nas pranchas do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, às afecções junto ao espectador/ participante, à desmontagem na visualização de dados como método de decupagem de obras audiovisuais em diagramas, ao recorte do retrato para compreensão da composição artística à linguagem cinematográfica, as alterações nos processos de criação entre montador e assistente e entre as tecnologias midiáticas audiovisuais.

Quanto às imagens presentes no livro de Vesna (organizadora; 2007), optamos por compartilharmos os *links* encontrados *online* (referentes às obras citadas). Acrescentamos, ainda, a obra “Everything’s For You”, de Abraham Ravett (1989) junto ao subitem *Examples* – não presente no capítulo do livro, mas sim na versão *online* (conforme apontamos em nota-de-rodapé). As notas finais referem-se às *endnotes* conforme estrutura original da publicação de 2007 (pp.84-85), aqui acrescidas^{xxii} de uma listagem das referências artísticas (conforme na versão anterior). Para uma melhor compreensão quanto às escolhas de vocábulos etc, inserimos algumas notas-de-rodapé – “(N.Rev)”, refere-se a “Notas da Revisão/ Revisora” –, breves comentários a fim de contribuirmos desde nossos percursos sob discussão reflexiva (pesquisa acadêmica), como por exemplo:

The user can perform various operations. Nesta frase, dois vocábulos são retrabalhados: o tradutor optou em utilizar aqui um anglicismo, ainda que pudéssemos utilizar uma palavra previamente existente em português. A escolha parece certa tendo em vista de que o estudante encontra-se em diálogo profundo com tais lógicas do banco de dados nas artes contemporâneas (parte de sua pesquisa na graduação e, conseqüentemente, no mestrado). Arriscaria, ainda, dizer que a escolha de “*performar*” vem de encontro à questão da “gestualidade”; compreendermos os gestos de montagem/ composição junto às estéticas do banco de dados e audiovisuais. Da mesma forma, “*operations*” foi traduzido como “ações” – tendo em vista de que, na linguagem computacional, tal vocábulo representa o resultado de uma série de instruções; podendo ainda ser pensada como “atuações”, na continuidade da lógica performática entre os gestos do usuário e o rendimento/ funcionamento da máquina.

A paginação nesta presente citação [de Lev Manovich] trata-se da 2ª versão publicada (1999), então em periódico acadêmico na área de estudos cinematográficos. O original esteve compartilhado, à mesma época (1998), via *Rhizome.org* – importante plataforma em *arte/tecnologia* àqueles

aperfeiçoamento na aprendizagem em idiomas diversos como, principalmente, orientar a uma interpretação mais focada (em mergulho) do corpo discente a partir das referências bibliográficas sugeridas em nossos debates dentre diferentes marcos universitários (pesquisa, ensino, extensão).



da “1ª onda da cultura digital”. A versão mais famosa encontra-se como parte do 5º capítulo da tese do autor – a seminal obra *The Language of New Media* (2001; pp.218-243). E, finalmente, mais uma versão é publicada junto à compilação *Database Aesthetics: Art in the Age of Information Overflow* (2007; pp.39-60). Enfim, a importância dada ao texto “Banco de dados como Forma Simbólica” compreende-se como um nível fundamental quando mesclamos as lógicas dos dados e algoritmos às análises cinematográficas frente às, teoricamente, estéticas do digital. Lev Manovich partiu da hipótese de que Dziga Vertov trabalhara nas lógicas do banco de dados ao propor uma linguagem universal para a nova mídia de sua época (cinema), distinguindo-as das práticas narrativas (e conceitos oriundos da escrita literária) ao analisar, também, as estéticas da composição na obra do cineasta/ videoartista Peter Greenaway; entre outros.

Point and Click (pp.68-70; IN: Vesna, 2007). Na versão *online* o subtítulo encontrado é diferente. Sem a existência do primeiro parágrafo, o terceiro item no texto é intitulado “Pós-Produção e Cinema de Banco de Dados”

Assembly. Adiante Weinbren trabalhará com este vocábulo, comumente traduzido ao português como “montagem”. *Montagem* possui duas utilizações: termo de uma das etapas na linha de produção cinematográfica e também nas fábricas. Em inglês o termo cinematográfico é “*editing*” (ou, muitas vezes, *montage* – oriundo do francês). Sigfried Gideon (1947) trabalhará exatamente esse vocábulo em *Mechanization Takes Command: a Contribution to Anonymous History* como termo originado na sociedade industrial e, então, relacionando-o às lógicas da imagem em movimento. Livro básico em cursos de Arquitetura e Design, é aparentemente pouco acessado nas áreas de novas mídias e/ou estudos fílmicos. Lev Manovich, oriundo profissionalmente da área em programação visual, também o cita em *The Language of New Media* (2001), a ele retornando em *Software Takes Command* (2013).

Ou: “Sequenciar os ‘escolhidos’ é a próxima etapa do processo de edição: na lógica do banco de dados, essa é uma etapa de classificação” [versão do tradutor]. Na versão no *website* do autor (e não no livro), encontra-se ligeiramente distinto vários trechos. Em arquivo disponibilizado (2015) no site do Museu Guggenheim, encontramos também outra versão (*Navigating the Ocean of Streams of Story*) que, de acordo ao autor é um ensaio atualizado de seu original (1995) publicado no periódico *Millennium Film Journal* (dossiê “Interactivities”) e, novamente, em 2003 no catálogo da ZKM (exposição *Future Cinema*).

Weinbren, após haver adentrado aos *modus operandi* básicos de computador – copiar, cortar e colar –, passa a operacionalizar o conceito do “cortar” (*cut*, em inglês) junto aos gestos do fazer audiovisual. Na produção (ou, pós-produção – conforme lógica da hierarquia industrial) cinematográfica já era existente a operação e conceito do “corte” (*cutting*, termo em montagem).

Às páginas 62, 63, 78, 80, 81, 82 e 83 Weinbren disponibiliza tanto *frames* da instalação (documentação/ registro) quanto imagens presentes no



banco de dados da obra – vídeos com os atores e as fotografias de Diamond. Novamente optamos, aqui, por compartilharmos o *link online*, ainda hoje acessível. < <https://vimeo.com/9818247> > Repositório oficial do artista: “*Hugh Diamond was the director of the Springfield Asylum and an enthusiastic amateur photographer. He photographed the inmates of his institution between 1845 and 1853. Photography was announced in 1839 in England and France, so they were perhaps the first photographic portraits of the insane. This is a video documentation of FRAMES, an interactive cinema piece I finished in 1999, which takes Diamond’s portraits as a primary subject.*”

Portanto, solicito a você, cara leitora ou leitor, que considere este material não simplesmente um compartilhamento bibliográfico entre pares como, principalmente, um exercício didático-metodológico em que tentamos assegurar a necessária exigência de fidelidade ao original. A presente tradução, do mestrando em Artes (e membro *#ir!*) – com devida autorização do autor original e revisão docente –, por exemplo, levou em torno de apenas nove meses. “Apenas”, tendo em conta o que confessara Benjamin, em janeiro de 1924, sobre seu Baudelaire em alemão: “Desde as minhas primeiras tentativas de tradução de poemas de Flores do Mal até a publicação do livro decorreram nove anos” (2018; p.189).

Desejamos a todos excelentes *insights!*



Endnotes

- i Salman Rushdie, *Haroun and the Sea of Stories* (New York: Granta Books in association with Viking Penguin, 1990), 71- 72.
- ii *The Kathā Sarai Sāigara*, vols. 1- 2, translated from the original Sanskrit by C. H. Tawney, 3rd ed. (New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1992).
- iii Manovich's position is fully developed in *The Language of New Media* (Cambridge: Mass.: MIT Press, 2002), and his articles are available on his Web site: [http://www .manovich.net/texts_oo.htm](http://www.manovich.net/texts_oo.htm).
- iv Rushdie, *Sea of Stories*, 71-72 .
- v Ibid., 72.
- vi Manovich, *The Language of New Media*, 31.
- vii Ibid., 32.
- viii Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto: University of Toronto Press, 1997), 5-7 and 79.
- ix Lev Manovich, "Database as Symbolic Form," *Millennium Film Journal* 34 (Fall 1999) : 24.
- x See <http://www.exitart.org/> and <http://hereisnewyork.org/> (accessed September 2004)
- xi Dziga Vertov, *Man with a Movie Camera* (1926, black-and-white). ERRATA: o filme é datado de 1929. < <https://www.imdb.com/title/tt0019760/> >. Ver também o prólogo na tese de Manovich: "Vertov's Dataset" (2001; pp.XIV-XXXVI). (N.Rev.)
- xii Manovich, "Database as Symbolic Form," p. 42
- xiii Hollis Frampton, *Zorns Lemma* (1970).
- xiv George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: University of Chicago Press, 1980). Barbara Maria Stafford, *Visual Analogy: Consciousness as the Art of Connecting* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999). Ver também "Paradigms for a Metaphorology" (1960, de Hans Blumenberg). (N.T.)
- xv Grahame Weinbren, "The PC Is a Penguin," in *Bild Medien Kunst*, ed. Yvonne Spielman and Gundolf Winter (Munich: Wilhelm Fink, 1999). This is printed in English even though the book title is in German.
- xvi Hollis Frampton, *(nostalgia)* (1971, black-and-white, sound, 36 minutes).
- xvii Gary Hill, *Why Do Things Get in a Muddle? (Come on Petunia)* (1984, video, color, sound, 33:09 minutes). [videodisc published by the Voyager Company, New York, 1994]
- xviii Dan Reeves, *Obsessive Becoming* (1996), video.
- xix Grahame Weinbren, *Frames* (1999), interactive cinema installation (initial installation at NTT/ICC, Tokyo, 1999); catalogue published by NTT Publishing Company, Tokyo, 1999; subsequent installations at the Beall Center, Irvine, California (2001), and the Kitchen Center, New York (2003- 4). See http://www.grahamewinbren.net/frames/ Frames@Kitchen_Nov2002.html.
- xx This is a very early project; the invention of photography was announced in 1839.
- xxi Adrienne Burrows and Iwan Schumacher, *Portraits of the Insane: The Case of Dr. Diamond* (New York: Quartet Books, 1990), 137-38 and 143.
- xxii [bonus track#2]
Trabalhos referenciados na versão *online*, mas não citados nas *endnotes* de 2007:
- Ravett, Abraham and Grahame Weinbren, "Raking Leaves: Photos, Drawings, Frame Blow-Ups, Working Notes, and Texts from Everything's for You," *Millennium Film Journal*, Nos. 23/24 (Winter 1990-91) pp. 118-27.
 - Weinbren, Grahame "In the Ocean of Streams of Story" *Millennium Film Journal* No. 28 (Spring 1995)
 - Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, tr. D.F. Pears and B.F. McGuinness (London: Routledge & Kegan Paul, 1961)
 - Abraham Ravett, *Everything's For You*, (1989) 16mm film