

Os signos

na arte,
na comunicação
e nas cidades

Alice Fátima Martins
Regilene Sarzi-Ribeiro
Renata Fakhoury e
Wendy Montes Ponce (Orgs.)



Os signos **na arte,** **na comunicação** **e nas cidades**

Alice Fátima Martins
Regilene Sarzi Ribeiro
Renata Fakhoury
Wendy Montes Ponce
Organizadoras

Ria Editorial - Comité Científico

Abel Suing (UTPL, Equador)
Alfredo Caminos (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
Andrea Versuti (UnB, Brasil)
Angelo Sottovia Aranha (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)
Anton Szomolányi (Pan-European University, Eslováquia)
Carlos Arcila (Universidad de Salamanca, Espanha)
Catalina Mier (UTPL, Equador)
Denis Porto Renó (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)
Diana Rivera (UTPL, Equador)
Fatima Martínez (Universidad do Rosário, Colômbia)
Fernando Ramos (Universidade de Aveiro, Portugal)
Fernando Gutierrez (ITESM, México)
Fernando Irigaray (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)
Gabriela Coronel (UTPL, Equador)
Gerson Martins (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Brasil)
Hernán Yaguana (UTPL, Equador)
Jenny Yaguache (UTPL, Equador)
Jerónimo Rivera (Universidad La Sabana, Colombia)
Jesús Flores Vivar (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)
João Canavilhas (Universidade da Beira Interior, Portugal)
John Pavlik (Rutgers University, Estados Unidos)
Joseph Straubhaar (Universidade do Texas – Austin, Estados Unidos)
Juliana Colussi (Universidad do Rosario, Colombia)
Koldo Meso (Universidad del País Vasco, Espanha)
Lorenzo Vilches (Universitat Autònoma de Barcelona, Espanha)
Lionel Brossi (Universidad de Chile, Chile)
Maria Cristina Gobbi (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)
Maria Eugenia Porém (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)
Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Marcelo Martínez (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha)
Mauro Ventura (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)
Octavio Islas (Pontificia Universidad Católica, Equador)
Oksana Tymoshchuk (Universidade de Aveiro, Portugal)
Paul Levinson (Fordham University, Estados Unidos)
Pedro Nunes (Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Brasil)
Raquel Longhi (Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Brasil)
Ricardo Alexino Ferreira (Universidade de São Paulo – USP, Brasil)
Sergio Gadini (Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG, Brasil)
Thom Gencarelli (Manhattan College, Estados Unidos)
Vicente Gosciola (Universidade Anhembi Morumbi, Brasil)

Os signos na arte, na comunicação e nas cidades. Alice Martins, Regilene A. Sarzi Ribeiro, Renata Fakhoury, & Wendy Montes Ponce (Orgs.). - 1a edição - Aveiro: Ria Editorial, 2020.

326 p.

Livro digital, PDF.

Arquivo Digital: download e online

Modo de acesso: www.riaeditorial.com

ISBN 978-989-8971-30-2

1. Comunicação. 2. Arte. 3. Estética. 4. Cidades. I. Martins, Aline. II. Ribeiro, Regilene A Sarzi. III. Fakhoury, Renata. IV. Montes Ponce, Wendy. V. Título.

Copyright das imagens pertencem aos seus respectivos autores.

© Design e Foto de Capa: Denis Renó

Diagramação: Luciana Renó

© Ria Editorial
Aveiro, Portugal
riaeditora@gmail.com
<http://www.riaeditorial.com>

Licença:

>: Atribuição - Não Comercial - Sem Obras Derivadas 4.0 Internacional



>: Você é livre para:

- copiar, distribuir, exibir, e executar a obra

Baixo as seguintes condições:

- Atribuição. Você deve atribuir a obra na forma especificada pelo autor ou o licenciante.

- Não Comercial. Você não pode usar esta obra com fins comerciais.

- Sem Obras Derivadas. Você não pode alterar, transformar ou criar sobre

esta obra.

<https://creativecommons.org/licenses/?lang=pt>



ESSA OBRA FOI AVALIADA INTERNAMENTE E EXTERNAMENTE POR PARECERISTAS

Todos os textos foram avaliados e seleccionados pelos organizadores da obra. Os comentários dos organizadores foram enviados aos autores, que, mediante a aprovação, receberam tempo hábil para eventuais correcções.

O livro foi posteriormente avaliado e aprovado pela avaliador externo Dr. Jefferson Barcellos que informou parecer positivo à publicação da seguinte forma: “Após leitura detalhada da estrutura da obra e a análise do conteúdo apresentado, considero o livro “Os signos na arte, na comunicação e nas cidades” de extrema relevância científica. A obra reúne debates importantes sobre o papel da arte e da comunicação na “polis” contemporânea, que se ressignifica a partir do ecossistema contemporâneo. Reforço que o fato do conteúdo apresentado ter sido avaliado por pares às cegas amplia o seu valor científico, pois significa que o resultado final respeita os parâmetros e procedimentos académicos mais avançados”. O parecer foi enviado previamente ao lançamento.

Autores

Allex Medrado

Carolina Brandão Piva

Ceila Teresinha Bitencourt

Denis Porto Renó

Émile Cardoso Andrade

Glauber Honorato da Silva

Heloisa de Oliveira Moutinho

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Jossier Sales Boleão

Lara Beatriz Vital de Oliveira

María Eugenia Iglesias

Nara Mendes Moreira

Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro

Renata Svizzero Fakhoury

Thalita Cruz Bastos

Vanessa Cristina Salvador

Vicente Gosciola

Sumário

Prefácio	11
----------------	----

PARTE 1 - ARTE

A Reprodutibilidade da imagem de Frida Kahlo.....	15
<i>Heloisa de Oliveira Moutinho</i>	

Reflexões sobre a infância e a velhice no capitalismo artista	31
<i>Nara Mendes Moreira</i>	

Visual culture and digital activism during the Covid-19 pandemic: the comic strips the confined woman by Leandro Assis and Triscila Oliveira.....	50
<i>Carolina Brandão Piva</i>	

PARTE 2 - ESTÉTICA

Imagens nômades e a arquitetura espaço-temporal no meio videográfico: três artistas latino-americanas no file video art 2017.....	82
<i>Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro</i>	

Radiohed: análise estética e tecnopolítica do videoclipe <i>No surprises</i>	101
<i>Vanessa Cristina Salvador</i>	
<i>Denis Porto Renó</i>	

Imagens insólitas: reverberações do videoensaio	115
<i>Ceila Teresinha Bitencourt</i>	

A presença de elementos do popular e do massivo na produção dos videoclipes da nova MPB de 2010	132
<i>Lara Beatriz Vital de Oliveira</i>	
<i>Vicente Gosciola</i>	

Diálogos entre cinema e videoinstalação: formas visuais de representação em <i>parallel I-IV</i> , de Harun Farocki	152
<i>Jamer Guterres de Mello</i>	

Intermedialidade e afeto: estratégias de engajamento na trilogia d'As Mil e uma Noites.....	171
<i>Thalita Cruz Bastos</i>	

PARTE 3 - ESPAÇO

Lives que salvam vidas: nos embalos de Teresa Cristina.....	194
<i>Émile Cardoso Andrade</i>	
<i>Glauber Honorato da Silva</i>	

Na rua não tem jeito de cair: <i>Poetry Slam</i> na Ágora digital	208
<i>Jossier Sales Boleão</i>	

A poética da pausa e a cultura do isolamento.....	231
<i>Joedy Luciana Barros Marins Bamonte</i>	

A transformação estética do espaço público: o urbanismo tático e a paseo bandera em Santiago, Chile.....	248
<i>Renata Svizzero Fakhoury</i>	
<i>Denis Porto Renó</i>	

Atmósferas galesas-criollas en clave digital: representaciones, identidades y narrativas expandidas en contexto de pandemia. Prácticas colaborativas, territoriales y multiplataforma durante el Gŵyl y Glaniad 2020	264
<i>María Eugenia Iglesias</i>	

A pesquisa-ação na investigação interventiva de visualidades na cidade	301
<i>Allex Medrado</i>	

<i>Índice Remissivo</i>	323
-------------------------------	-----

Os signos na arte, na comunicação e nas cidades

PREFÁCIO

Publicar uma obra em 2020 é um atestado de superação. Afinal, a humanidade viveu a maior crise sanitária do século com a pandemia do novo Coronavírus. A estagnação e as incertezas tomaram conta de nossas vidas. Nossas atividades profissionais sofreram uma convulsão operacional. Economias afundaram desde fevereiro. Apesar de todos esses problemas, nada supera a pior das situações: na data desta publicação, o número de vítimas fatais confirmadas supero a marca de 1,5 milhão de seres humanos.

Apesar de toda essa crise histórica, a ciência seguiu com a sua força, independente da área do saber. Pesquisadoras e pesquisadores continuaram produzindo conhecimento, e algumas dessas pessoas encontraram na ciência uma válvula de escape. Com isso, tornou-se possível preparar essa obra, que reúne pesquisadores **de diversos países** em torno de temas fundamentais para observar a sociedade pré-pandemia, compreender o mundo em meio à pandemia e pensar em um futuro depois da COVID-19. Um cenário onde novos valores estão sendo construídos e/ou recuperados, rotinas estão sendo reformuladas e a ecologia dos meios ganhou uma reestruturação.

Diante disso, apresentamos o livro **Os signos na arte, na comunicação e nas cidades**, organizado pelas brasileiras Alice Fátima Martins, Regilene Sarzi-Ribeiro, Renata Fakhoury e pela mexicana Wendy Montes Ponce e que resulta do 3º Congresso Internacional *Media Ecology and Image Studies* – MEISTUDIES. Os textos aqui reunidos foram avaliados às cegas para o congresso. Em seguida, foram

apresentados no evento, em uma versão original. Em seguida, foram todos reavaliados e, quando necessário, ajustados, para participarem no livro. Além disso, a versão final do livro foi também avaliada por um parecerista externo, que apresentou decisão favorável para a publicação da obra como é oferecida neste arquivo.

Ressaltamos, nesta apresentação, a importância da junção de três instituições para concretizar o livro que apresentamos: o MEISTUDIES, criado em abril de 2018 e consolida um projeto de disseminação do conhecimento científico de forma livre, aberta e democrática através de cinco edições repartidas entre o congresso internacional e o congresso ibero-americano; a editora luso-brasileira Ria Editorial, que desde a primeira edição apostou no nosso projeto através da publicação dos textos selecionados em formato de e-book; a Universidade Técnica Particular de Loja – UTPL, do Equador, que desde 2019 apoia formalmente o evento, fortalecendo ainda mais a disseminação do conhecimento. Também agradecemos ao apoio de diversas instituições, redes e programas de pós-graduação que apoiaram o evento e, obviamente, são coautoras deste livro. Entretanto, essa obra só obteve êxito graças às autoras e aos autores, que destinaram parte de seu precioso, e em muitos casos sofrido, tempo de 2020 para a construção de um mundo melhor, onde a ciência é protagonista. Para elas e eles, os nossos mais sinceros aplausos.

Na condição de diretores acadêmicos do MEISTUDIES, dedicamos essa obra em memória das vidas, das esperanças e das estruturas perdidas durante a pandemia, e desejamos que na próxima edição do congresso possamos contemplar expectativas melhores. Enquanto isso, desejamos que o conhecimento aqui apresentado sirva de alento e fortalecimento

para que possamos preparar-nos para essa tão desejada contemplação.
Boa leitura.

Andrea Versuti

Denis Renó

Vicente Gosciola

Diretores Acadêmicos
MEISTUDIES

PARTE 1 - ARTE

A REPRODUTIBILIDADE DA IMAGEM DE FRIDA KAHLO

Heloisa de Oliveira Moutinho¹

INTRODUÇÃO

Conhecida por seus autorretratos a pintora mexicana Frida Kahlo se tornou recentemente uma estrela do pop. Sua face é estampada nos mais diversos objetos de consumo, desde camisetas até canecas. Livros contam sua dramática história de vida e espalham sua biografia para adultos e crianças. Sua arte é exposta em museus e em grandes exposições que atraem diferentes públicos. As cores vibrantes são citadas em músicas e no cinema o filme *Frida* dirigido por Julie Taymor garantiu prêmios como Oscar e Globo de Ouro.

Pode-se dizer que esses produtos constituem um fenômeno midiático que tem sua origem na reprodução técnica. Essa forte presença ultrapassa os limites da indústria cultural na qual incluímos como produtos culturais os mais diversos objetos de consumo como livros e filmes e chega aos processos de midiatização na qual Frida se torna um objeto a ser comentado no dia a dia da sociedade.

De acordo com Braga (2012) o termo midiatização não se refere apenas à tecnologia, de ações mediadas pela mídia, mas sim aos processos

1. Mestranda em Comunicação Midiática pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC), da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Bauru.

comunicacionais associados a ela. Logo, se há um processo inicial de reprodução técnica e tecnologias que permitem a produção e reprodução de produtos, há também de se levar em conta quais interferências esses produtos causam na sociedade e como ela lida com isso, como se apropria das mensagens carregadas nesses objetos e quais ações interacionais derivam dele.

O que se pode dizer é que as reproduções das imagens de Frida geram um desdobramento social. Quando Frida se pintou e se colocou como sua principal personagem aspectos de sua personalidade e de sua vida foram evidenciados. Posteriormente sua imagem foi reutilizada de diversas formas, os autorretratos e fotos pessoais foram reproduzidos em larga escala, fazendo com que a pintora se tornasse conhecida. Livros foram escritos, como *Frida* de Hayden Herrera.

A imagem da pintora atingiu um novo patamar, passou a ser recriada por designers, ilustradores e outros que podem ou não conhecer sua história, e atualmente quando se vê uma tiara de flores já se pensa: Frida Kahlo. Todo esse processo de produção, reprodução e consumo de tais imagens e conteúdos relacionados à pintora se liga a teoria de Benjamin sobre a reprodutibilidade e além disso se torna um novo processo, o de reauratização.

Como reauratização, entendemos o processo de ressignificação, no qual Frida se descola de sua história e ganha novos significados relacionados às questões contemporâneas como o feminismo, de gênero e políticas. Tal processo é resultado de uma nova produção que envolve antes de tudo um receptor que se vê no lugar daquele que também pode produzir e que também estabelece conexões no processo de recepção reconhecendo o objeto e o interpretando-o. O receptor, nesse caso,

chamado de emancipado por Rancière (2012), se torna produtor e através de suas mediações produz uma nova Frida, agora conectada às questões contemporâneas.

1. FRIDA KAHLO: VIDA E PRODUTOS

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón nasceu no dia 6 de julho de 1907 e faleceu em 13 de julho de 1954, em Cayoacán, antigo distrito da Cidade do México. Ao ler sua biografia percebe-se que a pintora desde jovem teve problemas de saúde e rompeu com algumas questões de gênero.

Aos seis anos de idade Frida foi diagnosticada com poliomielite, o que causou um atrofiamento em uma de suas pernas. Uma das medidas para fortalecer a musculatura do membro era praticar atividades físicas, dentre elas algumas de práticas proibidas para mulheres, como o boxe, por exemplo.

Essa não seria a primeira vez que a jovem adentraria em espaços predominantemente masculinos. Aos 14 anos ela foi matriculada na Escola Nacional Preparatória, localizada na Cidade do México. Ela fazia parte de um grupo restrito de 35 alunas em meio a dois mil alunos. Ainda na Escola Preparatória Frida teve seu primeiro contato com Diego Rivera, que posteriormente seria seu cônjuge.

Para participar das aulas Frida se deslocava diariamente de Cayoacán para a Cidade do México e em um desses trajetos a pintora se envolveu em um acidente entre um ônibus e um bonde. Frida teve seu corpo atravessado por uma barra de aço, causando muitas lesões em sua coluna e

no pé, já paralisado pela poliomielite. Devido o acidente Frida perdeu o ano letivo e iniciou sua vida na pintura.

Imagem 1

A Coluna Partida (1944)



Herrera (2011)

Outro fator importante na biografia da pintora foi sua relação com Diego Rivera, isso porque o pintor se relaciona à arte, as ideologias políticas e a sexualidade de Frida. A pintora buscou com Diego Rivera uma opinião sobre suas obras logo no início da carreira e através desse contato o vínculo dos dois foi estabelecido. O casamento com Diego Rivera foi muito conturbado, Diego traía Frida que também se envolvia com outras pessoas incluindo homens e mulheres. Politicamente, ambos eram muito ativos no Partido Comunista Mexicano e evidenciavam em suas obras o amor pela cultura nativa do México.

Com essa pequena bibliografia pode-se extrair as principais características de Frida ressaltadas em suas reproduções: em primeiro lugar as questões relacionadas ao seu relacionamento com Diego, que a remetem diretamente ao movimento feminista, às questões de gênero e a bissexualidade; a obra de arte e o próprio fato de ser artista a relaciona com públicos criativos e ligados a esse universo, por conter traços de uma arte feminista o movimento reaparece nesse tópico; os últimos dois assuntos são os mais apagados que são a dor e o sofrimento e a deficiência².

Imagem 2

As Duas Fridas (1939)



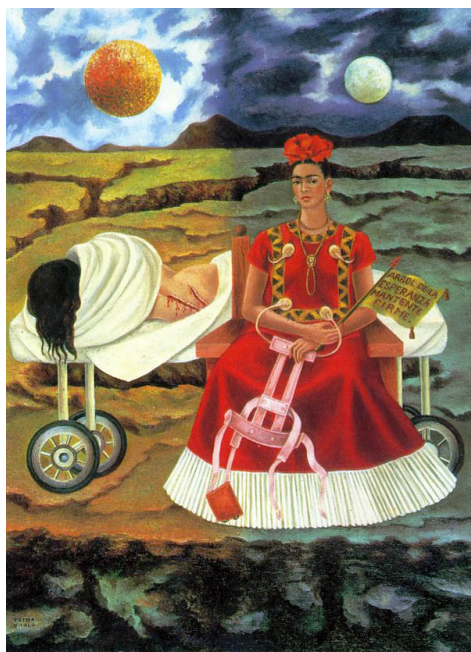
Herrera (2011)

2. Frida teve as sequelas da poliomielite em sua perna direita desde a infância. Quando sofreu o acidente a perna e o pé direito foram muito atingidos, gerando muitos problemas de saúde que ocasionaram em uma amputação do membro. Além disso, o acidente também lesionou a coluna da pintora, que usou em vários momentos cadeira de rodas.

As obras da pintora refletem sua história de vida e momentos que viveu. Como podemos ver exemplificadas nas três imagens seguintes, nelas podem-se ver as cicatrizes físicas e emocionais que o acidente trouxe e as dualidades presentes na vida de Frida, que vão desde a sua descendência (metade alemã e metade nativa), a Frida amada por Diego e a Frida não amada e o sol e a lua, muito comum na cultura mexicana. Dentre as temáticas presentes em outras obras de Frida estão: abortos, amamentação, parto, as traições e o amor por Diego Rivera.

Imagem 3

Árvore da esperança, mantém-te firme (1946)



Herrera (2011)

O reconhecimento de Frida como pintora foi tardio, ela passou a ser reconhecida a partir da década de 1940 e apenas em 1953 ela teve sua primeira exposição realizada no México. Atualmente Frida não é reconhecida apenas pelas suas obras. Sua imagem passou a ser reproduzida em inúmeros objetos e sua história é muito lembrada. Dois produtos relacionados a ela foram reconhecidos mundialmente: o livro *Frida* de Hayden Herrera e o filme de mesmo nome dirigido por Julie Taymor.

O filme *Frida*, lançado em 2002 nos Estados Unidos e em 2003 no Brasil, garantiu dois prêmios do Oscar em 2003, um pela categoria de maquiagem e outro pela trilha sonora do filme. Além disso, também foi premiado no Globo de Ouro, também com a categoria de melhor trilha sonora e melhor atriz para Salma Hayek que interpretou a personagem principal. No BAFTA, premiação do Reino Unido, o filme foi novamente premiado pela maquiagem, e em ambas as premiações foi indicado em mais categorias.

O filme hollywoodiano leva a história da pintora para pessoas não relacionadas às artes ou a cultura mexicana, tornando a pintora mais popular em escala mundial. Além do filme, no Brasil a exposição *Frida Kahlo – Conexões surrealistas entre as mulheres no México*, que passou por São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, promoveram um agendamento na mídia.

Produtos como ímãs de geladeira, canecas, camisetas, bottons, livros infantis, para colorir e biografias tradicionais são encontradas facilmente. Em feiras de artesanato Frida é uma personagem muito comum. Páginas de redes sociais e Organizações Não Governamentais foram criadas com referências à pintora (respectivamente *Todas Fridas* e *Não me Kahlo*), a loja *Frida Viva!* possui em seu estoque apenas produtos relacionados

ao feminismo, liberdade e aceitação, além de produtos com referências diretas à obras e frases da pintora. Frida se tornou pop e ganhou novas leituras culturais e sociais na atualidade.

2. RECEPÇÃO E REPRODUÇÃO

As primeiras imagens de Frida são as fotografias e seus autorretratos. Com a reprodutibilidade e a crescente circulação de imagens tais produtos se tornaram os primeiros a serem acessados pelo público, principalmente seus autorretratos que foram divulgados em exposições. Podemos dizer que atualmente essas imagens foram modificadas pelos próprios receptores e nessa modificação mediações foram importantes para designar quais características de Frida Kahlo poderiam ser destacadas. Essas mediações se relacionam muito aos traços bibliográficos destacados no tópico anterior.

O receptor é visto aqui como emancipado, não como passivo, mas sim como indivíduo capaz de apreender algo sobre determinada mensagem. A emancipação no nosso caso ocorre quando o receptor se vê na possibilidade de questionar as mensagens que chegam até ele a ponto de criar novas mensagens baseadas nas que recebeu. Rancière (2012, p. 17) descreve o receptor emancipado como aquele que “observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares” e a partir disso cria novos produtos.

Com esse receptor emancipado, podemos pensar de forma mais profunda na estética da recepção. Segundo Cruz (1986) no processo de recepção a obra é recriada e o processo torna-se também uma produção.

Assim, os produtos são vistos como objetos estéticos, os quais só se tornam produtos de fato quando entram em contato com um receptor que acabam por concluir o processo de produção dando novos sentidos as obras.

Um objeto que não é visto conseqüentemente não atinge sua função, não é um objeto estético, não tem seu processo concluído, uma vez que esse só é finalizado quando é perceptível e interpretado por outro. Dessa forma, a relação fundamental não é a do destinador/destinatário e sim a relação entre o texto e o leitor (Cruz, 1986).

Quando qualquer tipo de texto, imagem e produto são reproduzidos não se pode contar previamente com o entendimento do receptor, uma vez que cada qual pode interpretá-los de formas diferentes. Para Cruz (1986, p. 65) o leitor ideal para os estudos da estética da recepção é crítico, que coloca em sua leitura traços de suas crenças e valores.

Quando se trata de uma *aisthesis* que se permuta em *poiesis* – um processo de recepção que se desloca para a produção – não falo necessariamente e exclusivamente sobre o processo de recepção no qual ao interpretar o receptor preenche lacunas que considerou em aberto pelo produtor, falo realmente de um processo de criação a partir dessas lacunas. O receptor não satisfeito com o produto cria outros apropriando-se da mensagem e até mesmo utilizando-o como referência, processo que se torna mais fácil com a evolução dos produtos tecnológicos. Barros (2012, p. 100) fala ao discutir sobre a comunicação midiática na qual os receptores são desafiados a produzirem novos sentidos:

[é evidente] no contexto da interconexão midiática, sustentada por aparatos e sistemas digitais, que facilitam a apropriação e reelaboração de conteúdos, sua manipulação em operações colaborativas e sua redistribuição em redes de relacionamento. Neste novo cenário de midiaticização generalizada, híbrido e dinâmico, as possibilidades de

circulação de informações que provoquem desdobramentos sociais se aceleram e se intensificam.

Não se pode deixar de relacionar o consumo de Frida Kahlo com os conceitos de Benjamin que de forma crítica fala sobre a reprodução da obra de arte com o advento da reprodutibilidade técnica. Para o autor (2012, p. 14) quando se trata de uma reprodução, vamos tratar aqui da imagem de Frida – suas fotografias e obras –, por mais perfeita que seja, a obra perde seu “aqui-e-agora”, “a existência única no lugar em que está” na qual para Benjamin “é nessa existência única, e somente nela, que transcorre sua história”. No entanto, esse artigo não se volta para o objeto, mas sim sua recepção, e partindo disso, pode-se dizer que com a intensa reprodução dessas imagens a recepção é alterada. A história dos personagens e objetos são refeitas e reconstruídas por cada um que os veem.

Para Benjamin uma obra de arte possui dois valores distintos: o de culto e o de exposição. Quanto mais uma obra é reproduzida, mais ela perde seu valor de culto. Quanto mais ela é restrita, mais é cultuada e seu valor de exposição é reduzido. Um valor age em detrimento do outro. Benjamin (2012, p. 15) completa “ao multiplicar a reprodução, ela substitui a existência única por uma existência serial. E, na medida em que a reprodução permite que o receptor tenha acesso à obra em qualquer circunstância, ela a atualiza”.

O retrato humano é a única manifestação fotográfica no qual o valor de exposição não consegue anular o valor de culto. O que faz questionar como pode ser vista a relação dos autorretratos e fotografias de Frida que são reproduzidos. Por se tratar de um autorretrato não se pode

desvincular a figura de Frida com alguns de seus ideais e sua história de vida; ela carrega diversos significados de quem é Frida Kahlo, mesmo que tais significados possam ser diferentes de acordo com os receptores.

Há com a imagem de Frida Kahlo uma reauratização, processo no qual sua imagem perdeu aura quando passou a ser intensamente reproduzida até esgotar seus sentidos, sendo relacionada até mesmo com uma sobranceira e tiara de flores. Em um segundo momento ganhou novas orientações, sendo vinculada às discussões contemporâneas, com as novas funções, a imagem abrange também questões políticas e sociais.

3. MEDIAÇÃO E MEDIATIZAÇÃO

Dentro de um processo de interpretação e produção devemos incluir as mediações que percorrem cada indivíduo e que são responsáveis pelas diferentes interpretações no mesmo processo de comunicação. As mediações são como filtros pelos quais cada um tem uma visão diferente.

Tais filtros podem ser os mais diversos aspectos da realidade que circunda tal indivíduo, sendo sociais ou naturais. Sobre isso, Braga (2012, p. 32) diz “o ser humano vê o mundo pelas lentes de sua inserção histórico-cultural, por seu momento” e complementa lembrando que diversos elementos podem ser mediadores, tais como linguagem, história de vida, inserção de classe, educação formal, e outros.

Sendo assim, já conhecendo o espectador emancipado e a possibilidade dele também ser um produtor, chegamos agora aos motivos que diferenciam a interpretação e a criação de determinados produtos.

As mediações possibilitam os diferentes entendimentos sobre as obras. Se tratando do nosso objeto, a pintora pode ser conectada ao mundo das artes por aqueles que conhecem suas obras e carreira; Já aqueles que conhecem a biografia da pintora podem relacioná-la à política (desde a Revolução Mexicana, o patriotismo, as vestimentas, o Partido Comunista), ou então ao feminismo e sexualidade, que podem ser relacionados tanto à sua biografia quanto a suas obras.

As informações – ou a falta delas – podem alterar a recepção de um objeto relacionado à Frida Kahlo. Essas informações também auxiliam na constituição de um novo objeto, uma vez que o receptor pode tentar preencher alguma ausência de um produto já recebido, da mesma forma que um traço também pode ser excluído em uma possível releitura.

Nesses casos a circulação de mensagens vai além da transmissão entre emissor e receptor e, voltando ao Braga (2012, p. 38), “com a percepção de que os receptores são ativos, a circulação passa a ser vista como o espaço do reconhecimento e dos desvios produzidos pela apropriação”. Esses desvios são manifestações de novos olhares sobre o produto que podem ser colocados em novos objetos.

Tais discussões podem ser feitas de diferentes formas – o que nos leva ao conceito de mediatização: críticas de arte, matérias sobre exposições e acontecimentos nos quais a pintora é lembrada, comentários em redes sociais, relações estabelecidas com a política e lutas atuais, a utilização da imagem da pintora para lembrar o movimento feminista.

Para Barros (2012, p. 90) quando se trata da recepção, a produção de sentidos não é apenas a decodificação da mensagem recebida, mas também as apropriações feitas pelos receptores e complementa “o sentido

não está, portanto, no limite composto meio-mensagem; mas, presente nas dinâmicas que envolvem os sujeitos do processo comunicacional”.

Dentro dessa mediação não colocamos como figura central a pintora, os meios e os receptores, mas sim as articulações que são promovidas, as discussões já ditas acima e a produção de novos objetos. A circulação de mensagens e produtos sobre Frida atravessa circuitos, sejam eles a história da arte, conteúdos culturais, problemas sociais e questões políticas, o que garante uma complexidade e diferentes olhares sobre o mesmo objeto. Temos uma circulação de fluxos em dois sentidos, como afirma Braga (p. 48) “[o primeiro sentido] pela variedade de ambientes atravessados; [e o segundo] pela diversidade de processos, meios e produtos articuláveis ao circuito”.

Com Frida ocorre também o que Braga (2012, p. 49) chama de recontextualização, que ele explica como um processo no qual

as referências habituais se encontram deslocadas ou complementadas por referências menos habituais – fazendo com que os próprios circuitos em desenvolvimento elaborem e explicitem os contextos requeridos para atribuição de sentidos aos produtos e falar que circulam.

Por fim Braga propõe a alteração de “mediações culturais da comunicação” referida por Martín-Barbero para “mediações comunicativas da cultura” na qual não só a cultura pode modelar a comunicação, como também a comunicação e seus processos podem alterar a cultura. Que de certa forma ocorre com Frida onde novas relações são estabelecidas a partir de produtos midiáticos como filmes, livros e páginas de redes sociais como o Facebook.

Sendo assim, seguido das produções artísticas de Frida Kahlo, os produtos midiáticos como filmes e produtos jornalísticos (que incluem reportagens, notícias e críticas) são apropriados pelos receptores que a partir desses conteúdos retornam aos quadros para promoverem suas releituras sobre os produtos e as obras de Frida, dessa vez sendo carregados de novos sentidos que já foram atribuídos uma vez pela mídia e uma segunda vez pela sociedade que a enfrenta. Complementando com Barros (2012, p. 97) “as mensagens veiculadas na mídia se transformam quando os receptores se apropriam delas; não só por conta dos movimentos de interpretação, mas também da circulação e das apropriações sociais que elas experimentam”.

Ao tratar das formas que a sociedade reage aos produtos midiáticos Braga (2006, p. 22) fala de um “sistema de resposta social”, não se trata mais de um simples processo no qual um comunica e o outro recebe a mensagem. Nesse processo “a sociedade age e produz não só com os meios de comunicação, ao desenvolvê-los e atribuir-lhes objetivos e processos, mas sobre os seus produtos, redirecionando-os e atribuindo-lhes sentido social”. Assim sendo, Frida ganha um sentido social com as relações que lhes são atribuídas contemporaneamente, ela é recontextualizada e por isso suas frases e imagens ganham novas roupagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de percorrer algumas teorias podemos entender melhor o processo de recepção e produção de produtos midiáticos e objetos de consumo relacionados à Frida. Tentar buscar uma resposta para os motivos desse processo e quando esse fenômeno de reprodução da imagem

de Kahlo começou poderia desencadear em uma busca complexa e com poucos resultados. Mas quando buscamos entender o processo conseguimos caminhar sobre como isso ocorre.

Partindo de um olhar sobre o receptor que pode também produzir mensagens percebe-se que a pintora foi ressignificada em alguns aspectos. Dentro de uma sociedade midiaticizada tais alterações são demonstrações de interação dos receptores com os objetos e mensagens que os alcançam. Ao ser exposta a pintora se tornou reconhecida e sua história se tornou um exemplo, com o excesso de exposição Frida se tornou uma tiara de flores, um batom vermelho, uma sobrancelha. Mas ainda assim, hoje sua personalidade está atrelada a assuntos contemporâneos.

O processo de reauratização caminha junto com a reprodução de mensagens em uma sociedade midiaticizada; um receptor capaz de produzir e se voltar contra os produtores tradicionais de conteúdo agora acrescenta à sua Frida traços que mais lhe agrada. Se por um lado a personalidade de Frida é mudada e muitas vezes apagada nesse processo, por outro ela ganha importância social sendo relacionada a causas legítimas da nossa atualidade e se tornando um ícone e referência para movimentos e grupos.

REFERÊNCIAS

Barros, L. M.. (2012). Recepção, mediação e midiaticização: conexões entre teorias europeias e latino-americanas. *Mediação & Midiaticização*, 79-105. https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6187/1/MIDIATIZACAO_repositorio.pdf

- Benjamin, W., Schöttker, D., Hansen, M. & Buck-Morss, S. (2012). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção* (M. Lisboa & V. Ribeiro, trans.). Contraponto.
- Braga, J. L. (2012) Circuitos versus campos sociais. *Mediação & Midiatização*, 31-52. https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6187/1/MIDIATIZACAO_repositorio.pdf
- Braga, J. L. (2006). *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. Editora Paulus.
- Cruz, M. T. (1986). A Estética da Recepção e a Crítica da Razão Impura. *Revista Comunicações e Linguagens*, (3).
- Herrera, H. (2011). *Frida: A biografia* (1a ed.). Globo.
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado* (I. C. Benedetti, trad.). Editora WMF Martins Fontes.

REFLEXÕES SOBRE A INFÂNCIA E A VELHICE NO CAPITALISMO ARTISTA

Nara Mendes Moreira¹

1. A CONSTRUÇÃO SOCIAL DAS CATEGORIAS ETÁRIAS INFÂNCIA E VELHICE

Apesar dos seres vivos apresentarem um ciclo biológico natural, a categorização da vida humana por períodos é uma construção social, que se baseia em uma série de fatores justificados cientificamente e legitimados por diversas áreas que estudam o desenvolvimento humano. Nessa configuração, os seres humanos são organizados em grupos que definem os períodos da vida em infância, adolescência, idade adulta e velhice.

Alguns estudos no campo das Ciências Sociais propõem que todas as sociedades constroem grades de idades, porém cada grupo social categoriza as etapas da vida de acordo com sua cultura. Segundo a antropóloga Derbet (1998), isso justifica o entendimento de que a idade não é um dado natural, tampouco um pressuposto de que o curso de vida seja uma sequência linear e universal, pelo contrário, o propósito desses estudos “é mostrar como um processo biológico é elaborado simbolicamente com rituais que definem as fronteiras entre idades pelas

1. Mestranda em Arte e Cultura Visual
Discente no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás
pronaramendes@gmail.com

quais os indivíduos passam e que não são necessariamente as mesmas em todas as sociedades” (Derbet, 1998, p. 9).

Na obra *História Social da Criança e da Família*, Ariès (1981) apresenta um dos estudos mais propagados acerca da construção social de categorias de idade. Ao abordar sobre como a sociedade europeia representava as crianças na iconografia por volta do século XVII, o historiador nos leva a pensar a respeito de como as etapas da vida estão ligadas aos processos sociais e de que maneira são engendradas as diferenças etárias de acordo com os contextos. Sobre isso, o professor e pesquisador Pires (2003) expõe:

O importante a se ressaltar nessas colocações é que todas as marcações conferidas em nosso curso de vida não são resultado ou expressão de atributos naturais de nossas existências, mas são constructos sociais. Como nos ensina Florestan Fernandes (1963), mesmo aquelas marcações que se relacionam com um componente biológico, por exemplo, o aparecimento da primeira menstruação, deve vir acompanhadas por um reconhecimento social, o que implica a atribuição de um status diferenciado a essas mulheres e por conseguinte, a expectativa de comportamentos tidos como adequados aos membros de uma mesma categoria de idade. (p. 61)

Ao serem compreendidas como construções sociais que se transformam de acordo com o tempo e a cultura de cada sociedade, as categorias etárias podem ser entendidas também como respostas aos mecanismos de ordem social, pois através da periodização da vida acontece a legitimação das relações de poder que estabelecem hierarquias entre as gerações. Essas relações promovem em nossa sociedade representações sobre as categorias etárias sem levar em consideração as especificidades e particularidades dos indivíduos que as compõem, firmando-se em

princípios universais capazes de influenciar na construção de visões estereotipadas a respeito dos períodos da vida.

Para Hall (2016) o conceito de representação está intrinsecamente associado à produção de significados expressos pela linguagem por meio de signos ou símbolos. “A linguagem é um dos ‘meios’ através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura” (Hall, 2016, p. 18). Deste modo, a noção de representação se estabelece como processo de construção social do real através das interações dialógicas daqueles que formam os grupos sociais e são essas relações que validam identidades, hábitos, valores e padrões. De acordo com a cientista social Neusa Maria Mendes de Gusmão:

Os sujeitos sociais, sejam estes crianças, adultos, ou velhos, descobrem-se em meio a tais relações, como sujeitos iguais ou diversos de outros sujeitos; descobrem-se como “EU” e como um “OUTRO”, cujas existência e realidade desafiam a compreensão estabelecida de mundo, com seus valores, suas crenças e sua ordem dominante. (2003, p. 15)

A mesma autora revela que crianças e pessoas idosas encontram-se vulneráveis quanto ao seu lugar na sociedade, isto porque segundo ela um discurso do devir direciona a vida dos indivíduos, reforçando a ideia do imediatismo, onde o que tem valor é o que acontece hoje e agora. Nesse sentido as representações de infância e velhice difundidas em nossa sociedade compreendem crianças e pessoas idosas como seres que estão à margem, pois o ideal é a vida adulta, momento em que o ser humano, dotado de vigor, é considerado capaz e produtivo. Já a velhice é compreendida como um momento do passado, em que a fragilidade e a reclusão são características e a infância é encarada como uma fase

delicada, de imaturidade, momento em que o indivíduo precisa ser preparado para cumprir as tarefas da vida adulta.

A representação de crianças e pessoas idosas como seres vulneráveis é resultado da dinâmica entre tempo, política e sociedade que conduz as relações entre os sujeitos e configura “aproximações, afastamentos, hierarquias, oposições, conflitos e resistências” (Gusmão, 2003, p. 15). Nessa dimensão complexa vão sendo formuladas visões limitadas sobre as categorias etárias e sobre os indivíduos que as compõem. Essas visões não levam em consideração as especificidades contextuais nas quais cada indivíduo está inserido e acaba potencializando a elaboração de representações sobre as etapas da vida que não reconhecem a subjetividade, mas sim, nivelam e categorizam os sujeitos de maneira universalizante.

Com a pandemia do novo coronavírus, em 2020, os padrões visuais deterministas sobre infância e velhice ficaram ainda mais evidentes. Isso porque como seres que não representam a figura ideal para a sociedade, crianças compreendidas como imaturas e pessoas idosas como indivíduos senís passaram a ser vistas como desafios a serem superados para a volta da normalidade social.

Em entrevista à BBC News Brasil, em maio de 2020, a antropóloga Mirian Goldenberg afirmou que a pandemia tem evidenciado a velhofobia no Brasil. Para ela, o discurso preconceituoso e estigmatizado sobre a figura da pessoa idosa sempre existiu, mas diante do atual contexto estamos presenciando falas sórdidas e carregadas de violência contra essas pessoas. O discurso disseminado principalmente por empresários e políticos, considera as pessoas de mais idade como “inúteis, desnecessárias e invisíveis”. A antropóloga relembra as declarações velhofóbicas

do presidente do Brasil no início da pandemia, ao defender que o isolamento social só seria necessário para a população idosa. Além disso, ela pontua sobre a série de memes que circulam nas redes sociais zombando das pessoas idosas, dizendo que são teimosas e desobedientes, comparando-as a crianças mal comportadas.

No extremo da pandemia também estão as crianças, que tiveram suas vidas modificadas da noite para o dia. Como medida de segurança e contenção da propagação do vírus causador da COVID-19, muitos países aderiram ao distanciamento social, promovendo o fechamento temporário de instituições escolares e creches, com isso, as crianças foram privadas de frequentar os espaços que mais promovem interações e desenvolvimento durante a infância.

Já há algum tempo, o Brasil vem amadurecendo sua compreensão a respeito das concepções de infância, discutindo a importância de se pensar as crianças como seres atuantes e produtores de cultura, que aprendem e se desenvolvem por meio da sociabilização e ludicidade. Com a pandemia, esse amadurecimento no campo da educação da primeira infância sofreu um grande impacto. As crianças, afetadas pelo distanciamento social, tiveram a rotina escolar substituída pelo ensino remoto, assistido e mediado por suas famílias. Nesse contexto inesperado, as famílias foram levadas a adaptar-se abruptamente, incluindo em suas novas demandas, não somente a preocupação com a higiene e a saúde, mas também atenção à educação das crianças. É nesse cenário de pandemia, que os meios digitais ganharam ainda mais protagonismo ao possibilitar interação e aprendizado por meio de ferramentas digitais.

A internet já faz parte do cotidiano de muitas crianças, principalmente aquelas da classe média e alta, mas, com a pandemia, ela

ganhou novos contornos e evidenciou as fronteiras da desigualdade. Segundo Araújo (2020), o confinamento domiciliar proveniente do coronavírus desencadeou um mal-estar, atingindo principalmente as crianças das classes desfavorecidas, pois devido à falta de recursos, elas não conseguem acompanhar as atividades remotas propostas pelas instituições de ensino. O mesmo autor salienta ainda outro ponto importante a ser destacado sobre o atual momento, para ele, as desigualdades sociais existentes em nosso país levam muitas famílias a não cumprirem as medidas de segurança necessárias para a contenção da proliferação do vírus, seja devido às más condições de moradia ou mesmo a necessidade de se arriscar saindo para trabalhar em situações precárias.

As dificuldades financeiras e sociais asseveradas durante a pandemia do novo coronavírus colocam em risco a garantia dos direitos da criança, que nas últimas décadas ganharam destaque em âmbito educacional e legislativo. Compreendidas como vetores de propagação do vírus ameaçador, as crianças sofrem com a reclusão e falta de assistência propiciada pelo distanciamento social. Esse, por sua vez, reforça a ideia de criança como ser inocente, puro e dependente, que com esforço, vinha sendo desconstruída, dando lugar a visão de crianças como seres históricos, sociais e de direitos que se constituem por meio de interações e atuam sobre a cultura.

Grande parte das ideias que geram representações de crianças e pessoas idosas como seres frágeis e sem autonomia são difundidas e propagadas socialmente pelas mídias, que conseguem instigar por meio de suas narrativas visuais uma cultura de consumo, levando pessoas de todas as idades a definirem suas necessidades sociais e culturais com base naquilo que o mercado comercial considera apropriado para cada

fase da vida. Desta maneira, o modelo econômico tem desempenhado um papel central na formulação de representações sobre as categorias etárias.

2. A ESTETIZAÇÃO DO MERCADO DE CONSUMO

Estamos vivendo a era hipermoderna do capitalismo, marcada pela “inflação estética” em que o que dita as regras do consumo é a lógica da sedução, do divertimento e do bem-estar. Nesse novo estado do capitalismo, os artefatos artísticos e culturais reinam no mercado de consumo, estetizando objetos, serviços e meios de comunicação. São sinônimos nesse modelo econômico: capitalismo artista, criativo e transestético.

Os autores Lipovetsky e Serroy (2015) expõem que o capitalismo artista não é uma novidade, suas primeiras manifestações apareceram na segunda metade do século XIX e desenvolveram gradualmente a dimensão artista do mercado de consumo a ponto de fazer dela um elemento fundamental para o desenvolvimento das empresas.

A atividade estética do capitalismo era reduzida ou periférica: ela se tornou estrutural e exponencial. É essa incorporação sistêmica da dimensão criativa e imaginária aos setores do consumo mercantil, bem como a formidável dilatação econômica dos domínios estéticos, que autoriza a falar de um regime artista do capitalismo. (Gilles & Serroy, 2015, p. 41)

É importante ressaltar que esse modelo de capitalismo não está preocupado em tornar belo aquilo que causa repulsa, sua maior preocupação é formular estratégias para seduzir e emocionar consumidores. Com essa tática, as empresas vão rescindindo com o modelo de capitalismo da era industrial que estava focado em uma produção padronizada e

em larga escala, agora, a preocupação do capitalismo é transmitir por meio de imagens e discursos, experiências prazerosas. Não se trata de baratear os custos de produção de bens materiais ou apresentar novas tecnologias, mas sim proporcionar vivências também por dimensões imateriais de consumo, provando que a oferta estética é necessária e fundamental para a qualidade de vida dos sujeitos.

A união entre mercado econômico e arte é conflituosa, uma vez que para o capitalismo artista “a moda, o design, o cinema, a música ‘não são apenas arte’” (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 41), mostram-se como potências criativas para o consumo. Por tanto, mesmo que o capitalismo artista coloque a criatividade em voga, ele não se preocupa em utilizá-la para refletir criticamente sobre o mercado, pelo contrário, sua função é ampliar a competição econômica e impor uma hegemonia mercantil.

O capitalismo artista é a formação que liga o econômico à sensibilidade e ao imaginário; ele se baseia na interconexão do cálculo e do intuitivo, do racional e do emocional, do financeiro e do artístico. No seu reinado, a busca racional do lucro se apoia na exploração comercial das emoções através de produções de dimensões estéticas, sensíveis, distrativas. (Lipovetsky & Serroy, 2015, pp. 43-44)

Nesse modelo econômico, o marketing e a comunicação operam na criação de padrões visuais que refletem também sobre as representações difundidas socialmente sobre as categorias etárias, dentre elas, as representações de infância e velhice que, como exposto anteriormente, são marcadas pelo desejo do agora, da juventude, do momento ideal para uma vida ativa e produtiva. Orientadas por esse discurso novas formas de envelhecer e ser criança têm sido notadas na contemporaneidade. Um exemplo disso é o modelo de envelhecimento positivo ou

bem-sucedido, como é denominado pelos agentes da terceira idade, que se propõe a disseminar uma imagem preestabelecida acerca da pessoa idosa em que os cuidados com o corpo são temas centrais.

A busca por uma boa qualidade de vida por meio de práticas de alimentação saudáveis, exercícios físicos e intervenções estéticas, mostra como a sociedade tem produzido uma cultura de desvalorização do processo de envelhecimento, em detrimento a um discurso de juventude amplamente divulgado pelo mercado de consumo. Para a pesquisadora Adriana Rodrigues Domingues (2014), essas práticas e discursos sobre o envelhecimento

visam à satisfação das necessidades produzidas pela lógica capitalista – da ocupação do tempo livre à constituição de certo estilo de vida. Um modo de viver a velhice se impõe como produtividade constante, conduzida e garantida pela ciência e pelas técnicas concebidas como saberes absolutos. (p. 553)

Pensar as maneiras com que o modelo econômico influencia no hiperconsumo por meio de suas narrativas e imagens de sedução, nos leva a refletir sobre como o discurso de envelhecimento positivo, disseminado pelo capitalismo artista, motiva a comercialização de propostas de rejuvenescimento para a terceira idade. São ofertados tratamentos estéticos, grupos de convivência e lazer, clubes, viagens, academias, tudo direcionado para que uma nova visão sobre o envelhecimento seja incorporada e seguida.

Fundado numa economia assentada nas narrativas, imagens e emoções, o capitalismo artista se impõe como um dos componentes do novo “capitalismo imaterial” movimentado por “mercados individualizados de experiências, de preferências subjetivas” cada vez mais

heterogêneas, cujas alavancas de criação de valor são o saber, a inovação, a imaginação. (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 44)

Figura 1

Foto publicada pela cirurgiã dentista Amanda Giaretta em seu perfil no Instagram, no dia 12 de agosto de 2020



Capturada em 13/08/2020 de <https://www.instagram.com/draamandagiaretta/>

O olhar da sociedade é então, moldado pelas representações sociais e culturais que são difundidas por essas narrativas, muitas vezes vinculadas nas mídias, nas redes sociais e nos canais de comunicação. Quando alguém não respeita esses modelos e foge da padronização, logo recebe críticas, avaliações morais e, em alguns casos, ameaças físicas. A montagem abaixo (figura 1) foi publicada na rede social de uma dentista, especialista em harmonia facial, junto a ela segue a legenda “Quem você quer ser aos 60 anos? Kassia X Maitê”. Essa não é primeira vez que as atrizes são comparadas em relação a sua estética,

o que reforça o modelo idealizado de beleza, vigente no regime de envelhecimento positivo.

Esse tipo de publicidade reforça como somos orientados a seguir padrões estéticos e comportamentais que reafirmam as normas estruturantes da sociedade. Baseadas em estereótipos, as imagens que circulam socialmente nas mídias homogeneizam os modos de ver, definem valores e padronizam os modos de ser de cada indivíduo, deixando de reconhecer e respeitar as individualidades, a ponto de excluí-las. Limitados nas possibilidades de experienciar outros repertórios visuais, nossos modos de ver o mundo e criar significados a partir deles, vão sendo adestrados.

O autor Mirzoeff (2016) propõe uma reflexão interessante sobre o direito a olhar, o direito de compreender o que acontece a partir e por trás das imagens. Para ele, o ato de visualizar não está associado apenas à fisiologia dos olhos, se relaciona à autonomia e à subjetividade. O conceito de visualidade, nesse sentido, é referente à maneira com que construímos significados para aquilo que vemos, o modo com que aprendemos a interpretar e compreender o mundo a partir das imagens. Deste modo, o olhar articulado ao contexto e a essas interpretações é capaz de produzir visualidades que podem agir como artifícios de domínio e poder na organização social.

O direito a olhar não é, por tanto, um direito relativo à declaração de direitos humanos ou defesa de pautas. O direito a olhar é uma recusa a permitir que a autoridade suture sua interpretação do sensível para fins de dominação, primeiro como lei e, em seguida, como estética. (Mirzoeff, 2006, p. 749)

Ao abordar sobre os artifícios das visualidades que formatam olhares e homogeneizam nossas maneiras de ver, Mirzoeff (2016) utiliza o

conceito de “complexo de visualidade”, para descrever o conjunto de classificações, separações e estetizações que expressam discursos de poder e difundem verdades cristalizadas sobre o que é visto. Em convergência com essa ideia, Tourinho (2010), expõe que o poder que emerge das imagens influencia na imaginação e na construção de identidades individuais e coletivas, interferindo não apenas nos modos de ver as imagens como também de produzi-las.

Na última década, o avanço surpreendente das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC), associado a processos eletrônicos de distribuição, comercialização e consumo de mercadorias, informações, valores e atitudes, contribuiu para ampliar o alcance da imagem, conferindo-lhe posição estratégica na paisagem contemporânea, denominada de era da TED, ou seja, de aparatos que inter cruzam Tecnologia, Entretenimento e Design. (Tourinho, 2010, p. 41)

Devido à sua potencialidade, as imagens têm se tornado cada vez mais foco e objeto de discussões e conflitos que abrangem as diferentes categorias etárias nas diversas esferas sociais. Inundadas por um universo de imagens que circulam na televisão, nos computadores, nos livros, nas revistas e nos artefatos digitais, as crianças são alvo do poder e sedução das imagens e por meio delas “constituem seus modos de ser, perceber, desejar e experimentar o mundo” (Tourinho, 2010, p. 42).

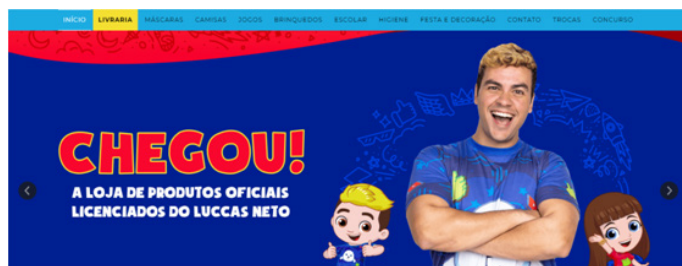
Apropriando-se do poder proveniente do universo visual, o mercado de consumo exerce forte influência sobre a infância contemporânea. Ao utilizar estratégias que fazem a junção de estética, comércio e marketing, o capitalismo artista consegue elaborar imagens capazes de construir visualidades que ensinam o que é “bom, bonito e educativo” para as crianças. A exemplo disso, é possível citar os vários canais nas

plataformas digitais que utilizam vídeos para seduzir criança e estimulá-las a consumir, “a comprar pelo prazer, a se divertir, a dar livre curso a seus impulsos e a seus desejos” (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 48).

Apelando para as emoções e utilizando recursos estéticos e lúdicos, com mais de 32 milhões de inscritos em seu canal na plataforma Youtube, Lucas Neto é considerado um dos maiores influenciadores digitais de crianças na atualidade. O youtuber ficou conhecido por produzir vídeos em que relatava experiências vividas ao obter algum produto e fazer viagens internacionais. O intuito dos vídeos era mostrar às crianças que por meio dos bens de consumo é possível ter vivências prazerosas e significativas, validando o funcionamento do modelo econômico vigente. Após críticas, condenações morais e judiciais, o influenciador vem tentando mudar seus conteúdos. De acordo com uma matéria publicada pela Folha de São Paulo, em 2019, atualmente Lucas Neto conta com o suporte de profissionais das áreas da educação e da saúde o orientando a como formular narrativas que incentivem valores como união e respeito em seus vídeos.

Figura 2

Captura de tela do site Lojas Lucas Toon



Capturada em 13/08/2020 de <https://www.lojaluccastoon.com.br/>

É importante ressaltar que apesar da mudança de postura, Luccas Neto tornou-se uma marca, referência para crianças que querem ter não só os brinquedos, alimentos e experiências divulgados pelo youtuber, mas também a representação do próprio influenciador em suas casas (figuras 2 e 3) por meio de bonecos e objetos de sua loja, gerando o ímpeto de consumo proposto no capitalismo artista.

Figura 3

Captura de tela do site Lojas Luccas Toon



Capturada em 22/09/2020 de <https://www.lojaluccastoon.com.br/>

Ao utilizar a estetização para seduzir consumidores, o capitalismo limita a autonomia do trabalho artístico para atender as estruturas hierárquicas da lógica de mercado de consumo e a arte passa a ser vista como uma mercadoria qualquer, a espera de alta rentabilidade. Para Lipovetsky e Serroy (2015), nesse cenário até mesmo as obras de arte deixam de ser apreciadas por seu valor simbólico e passam a ser valoradas pelo preço de investimento e capacidade de conquistar mercados. Assim, ao tornar-se artista, o capitalismo, opera por meio de narrativas visuais que apelam para a sensibilidade dos consumidores forjando, deste modo, uma economia emocional que tende a promover prazer e satisfação

através do hiperconsumo que, maquiado, passa a ser entendido como necessidade para qualidade de vida.

As reflexões sobre como o modelo econômico influencia na construção de representações normatizadas acerca da infância e da velhice nos levam a pensar a necessidade de romper com o consenso inventado, aceito e compartilhado sobre as categorias etárias. Nesse sentido, a Cultura Visual como mediadora de visualidades e percepções de mundo pode nos auxiliar a refletir sobre essas representações amplamente idealizadas e difundidas, além disso, seus estudos nos ajudam a pensar as fases da vida de maneira plural, respeitando os indivíduos que delas fazem parte de acordo com seus contextos e experiências.

3. VISUALIDADES E IMAGENS SOCIAIS DE INFÂNCIA E VELHICE

As visualidades agem diretamente sobre nossas percepções de mundo e podem ser compreendidas como expressões do contexto cultural no qual estamos inseridos. Aqui compreendidas como as relações entre a prática de ver, ser visto e perceber o mundo por meio das imagens, as visualidades se referem às formas pelas quais as imagens mediam as relações dos indivíduos com suas experiências e seus contextos de interação social.

Apesar das categorias etárias serem também produtos de nossa subjetividade, elas são construções sociais, que, assim como as visualidades apresentam sua constituição baseada em contextos históricos, sociais, políticos e econômicos. Na contemporaneidade as imagens instituem o dia a dia dos indivíduos que produzem e consomem imagens de maneira

indiscriminada. De acordo com Tourinho (2010) a imagem tem sido “foco e objeto de um amplo espectro de formações sociais e culturais que incorpora e representa conflitos ideológicos, políticos, econômicos, religiosos, psicológicos e educacionais” (p. 41).

Por serem regidas por práticas sociais e culturais, muitas vezes as fases do ciclo de vida são representadas por imagens de “dócil adesão e não questionamento frente ao visto” (Cunha, 2008, p. 121). Um exemplo disso é a paradoxal representação de infância e velhice nas mídias, nos meios de comunicação e no mercado de consumo que por vezes apresentam imagens de crianças e pessoas idosas frágeis, porém dóceis e sorridentes, como se estivessem gozando do melhor momento da vida. Essas imagens não nos dão espaço para estranhamento, naturalizam nossos olhares e nos fazem acreditar que o que está sendo exposto é real e verdadeiro sobre essas etapas da vida.

Nesse contexto, se faz necessário refletir sobre qual ponto de vista as imagens são produzidas, pois toda imagem conta uma história e sua narrativa depende do ponto de vista de quem a produz. Para Cunha (2008), “a regularidade, a insistência, os padrões estéticos das imagens da cultura popular² [...] tem o poder de adestrar nossos olhares” (p. 107), determinando assim, nossos modos de ver o mundo, os outros e a nós mesmos,

Por vivemos em uma sociedade cada vez mais visual. O olhar homogeneizado dificulta interpretar os significados que estão incorporados nas imagens e que delas emergem. Para que essas imagens não sejam consumidas de maneira automática, gerando visualidades padronizadas,

2. A autora utiliza o termo cultura popular para se referir às produções culturais produzidas em larga escala com fins comerciais, tais como: filmes, revistas, roupas, objetos utilitários e produções midiáticas.

precisamos questioná-las, confrontá-las e repensá-las, pois só o olhar crítico é capaz de construir (ou reconstruir) representações de mundo diversificadas. Para isso, os Estudos da Cultura Visual podem nos auxiliar a pensar a velhice e a infância de maneira plural, respeitando os indivíduos que delas fazem parte de acordo com seus contextos. Pensar as categorias etárias à luz da Cultura Visual é confrontar as visualidades que há tempos vem sendo difundidas socialmente e dar possibilidades para a construção de representações mais reais sobre as fases da vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da perpetuação de representações sociais universalizantes acerca das categorias etárias, é preciso compreender que cada momento do ciclo de vida é vivenciado de diferentes maneiras de acordo com os contextos socioculturais no qual cada indivíduo está inserido. É impossível generalizar as etapas da vida em categorias únicas e homogêneas. Ocultar a heterogeneidade dessas etapas é negar as experiências de vida individuais. Deste modo, para compreender a velhice e a infância, em sua diversidade de aspectos, é fundamental ouvir o que as pessoas idosas e as crianças têm a dizer sobre suas experiências de vida, encorajando-as a falarem sobre suas vivências, individualidades e necessidades, para assim obtermos dados mais aproximados da realidade sobre essas categorias etárias e seus respectivos significados.

Crianças e pessoas idosas são seres sociais e de direitos, que consomem e produzem cultura. É urgente que nós, enquanto sociedade aprendamos a lidar com as questões da infância, respeitando-a em seu tempo e espaço e desmistificando imagens que foram construídas

historicamente a respeito dessa etapa da vida. Da mesma forma, se faz necessária uma nova atitude frente ao envelhecimento, compreendendo-o de maneira mais realista, respeitosa e afetuosa, percebendo que a velhice é a única categoria que une todas as outras e um dia todos passaremos por ela.

REFERÊNCIAS

- Araújo, J. N. G. (2020). Infância e Pandemia. *Caderno de Administração*, 28(Edição E), 114-121. <https://doi.org/10.4025/cadadm.v28i0.53733>
- Ariès, P. (1981). *História social da infância e da família*. LTC.
- Barrucho, L. (2020, maio 02). Pandemia de coronavírus evidencia ‘velhofobia’ no Brasil, diz antropóloga. *BBC News Brasil*. <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52425735>
- Cunha, S. R. V. D. (2008). Cultura visual e infância. *REUNIÃO DA ANPED*, 31, 102-132. <https://www.ufrgs.br/gein/wp-content/uploads/2016/10/Cultura-visual-e-infancia.pdf>
- Debert, G. G. (1994). Pressupostos da reflexão antropológica sobre a velhice. *Textos didáticos*, (13), 7-30. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4275204/mod_resource/content/1/Debert%2C%20Guia.%20PRESSUPOSTOS_DA_REFLEXAO_ANTROPOLOGICA_S.pdf
- Domingues, A. R. (2014). O envelhecimento, a experiência narrativa e a história oral: um encontro e algumas experiências. *Revista*

Psicologia Política, 14(31), 551-568. <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rpp/v14n31/v14n31a09.pdf>

Felitti, C. (2019, maio 05). Como Lucas Neto, que ofendia crianças, virou a Xuxa da internet. *Folha de São Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/05/como-lucas-neto-que-ofendia-criancas-virou-a-xuxa-da-internet.shtml>

Mirzoeff, N. (2016). O direito a olhar. *ETD-Educação Temática Digital*, 18(4), 745-768. <https://doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646472>

Gusmão, N. M. M. D. (2003). Infância e Velhice: desafios da multiculturalidade. In N. M. M. D. Gusmão (Org.), *Infância e velhice: pesquisa de ideias* (pp. 15-32). Alínea.

Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. Apicuri.

Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2015). *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. Editora Companhia das Letras.

Pires, A. (2003). A Batalha Contra o Tempo: relações com o corpo tendo em vista o processo de envelhecimento em Claudia e Playboy (anos 80 e 90). In N. M. M. D. Gusmão (Orgs.), *Infância e velhice: pesquisa de ideias* (pp. 59-75). Alínea.

Tourinho, I. (2010). Culturas da infância e da imagem “aconteceu um fato grave, um incidente global”. In R. Martins & I. Tourinho (Orgs.), *Cultura Visual e Infância: quando as imagens invadem a escola* (pp. 37-56). Ed. Da UFSM.

VISUAL CULTURE AND DIGITAL ACTIVISM DURING THE COVID-19 PANDEMIC: THE COMIC STRIPS THE CONFINED WOMAN BY LEANDRO ASSIS AND TRISCILA OLIVEIRA

Carolina Brandão Piva¹

1. INTRODUCTION

In our visual culture, images play a newly significant role in the basis of a complex dialogue between *imagination*, *creativity*, and *social practice*. Insofar as imagination has broken out of the “special expressive space of art,” visual representation can no longer be assumed as if in a domain detached from everyday life or exclusively “centered” within the limited frame of “art history.”

By recognizing the importance of opening up the “field of vision” as an arena in which cultural experiences determine and shape meaning production, aesthetic values, gender stereotypes, power relations, and the dynamics of spectatorship, we can not only stop reproducing old structures of knowledge by asking the old traditional questions within our intellectual work, as per usual, but we will consequently stop neglecting

1. PhD student in the School of Visual Arts at the Federal University of Goiás (UFG), Brazil. Currently a researcher with an ongoing scholarship provided by FAPEG (the State of Goiás Research Foundation). Member of the International Association for Visual Culture (IAVC) and of the International Association for Media and Communication Research (IAMCR). Feminist, literary translator, and multimedia artist.
carolbpiva@gmail.com

a vast repertoire of new and multi-dimensional epistemologies—or *other ways of seeing*—in their process of being formed.

The approach of Visual Culture as a field of study is, in this context, indispensable to consider that not only “the image,” but also “the imagined” and “the imaginary” are produced in the plurality of social interactions and for this reason they do matter; we are, after all, referring to a space where identities are negotiated, created, and re-envisioned.

Irit Rogoff explains that visual representations circulating in the field of vision establish visibilities and police invisibilities; that is, they institute and situate the very realm of “the known.”

Visual culture thus opens up an entire world of intertextuality in which images, sounds and spatial delineations are read on to and through one another, lending ever-accruing layers of meanings and of subjective response to each encounter we might have with film, television, advertising, art works, buildings or urban environments. [...] In today’s world, images convey information, afford pleasure and displeasure, influence style, determine consumption and mediate power relations. Whom we see and whom we do not see, who is privileged within the regime of spectatorship, which aspects of the historical past actually have circulating visual representations and which do not, whose fantasies of what are fed by which visual images? Those are some questions we [must] pose regarding images and their circulation. (Rogoff, 2000, pp. 28-29)

Crucial enough, acknowledging this directs us to something new in contemporary cultural processes, namely both *imagination* and *image production* constitute a *social practice*. As Haraway (1998) has noted, far beyond a simple matter of visualization, it is also a matter of “mobility,” considering that the relation between subjects and their *imagined experiences* is a form neither of artistic value nor of art history,

but of relational worlds, *quotidian* in nature, where the work of ordinary people, rather than (only) that of individual talents or “geniuses,” encompasses their *imaginings* in the practice of their ordinary lives. The “persistence of vision” in our contemporary times is thus the multiple world(s) of visuality:

Vision [...] becomes such an *unregulated gluttony* [a deterritorialized flux in which] all perspective gives way to infinitely mobile vision, which no longer seems just mythically about the god-trick of seeing everything from nowhere, but to have put the myth into *ordinary practice*. (Haraway, 1998, p. 209)

The primary consequence of this “pictorial turn” (Mitchell, 1995) is that *looking away* can no longer represent an alternative form of taking part of the culture (Rogoff, 2005). In the past few decades, the use of information and communication technologies (ICTs) has enhanced the instrumentalization of contemporary image production into a digital agenda more inclusive to anybody who has access to social networks.

Today, portability and the increasing availability of visual recording systems in all types of portable devices enables us to keep a visual record of almost every moment of our lives. This involves experiencing events in order to record them, or even, experiencing them as they are recorded, in the same way that tourists record every place and moment with their video cameras in order to enjoy these experiences afterwards. (Prada, 2010, p. 43)

The result of this logic is quite *visible*: a new visual regime is being imposed, where *seeing* is an action, an experience, sometimes an “aesthetic appearance,” a technical record, or an “element” of both individual and collective memory; however, in any event it is simultaneously—and

chiefly—a *social practice*, meaning a way for us to *see* and *be seen* in the world; or, in summary, a mode of *participation* in its cultural dynamics.

Geoffrey Batchen (1998) explains that this scenario blatantly engenders a particular imagery that has tended to attract contradictory responses, sometimes from the same commentators:

One response laments the possible loss of the human, the body, community, sexual difference, reality, and all those other privileged foundations of a modern Cartesian epistemology. The other celebrates this same loss on behalf of the disabled, the military, world communication, the sexually promiscuous, the leisure industry, medicine, and a host of other presumed benefactors. (Batchen, 1998, p. 273)

Mansell (2017) has demonstrated the inevitability of power asymmetries in a digital age framed by global capitalism. She does not deny that there may be circumstances in which relatively autonomous subjects can take advantage of the technological environment to explore its emancipatory potential. However, as she posits, it is essential for us to take into account that Internet and cyberspace are also at the core of the information economy, which is driven, in part, by a small number of “empire-building” firms such as Google and Facebook (Mansell, 2011). Arguably, this is neither a pessimistic message nor should there be signs of discouragement in Mansell’s analysis; her conclusions evince actually that there is a “double articulation” of digital technology that may offer a space for individual and collective *agency* (Mansell, 2017). Which means that we cannot neglect that *other* modes of cultural production have been coming into light through new media as well as that individuals and groups have nowadays more cultural resources with

which to interpret and challenge cultural forms (Couldry, Rodriguez, Bolin, Cohen, & Goggin, 2018).

From this perspective, social media have thus provided new tools and tactics for visual artists and cultural practitioners to not only share their works but also engage with different modes of social participation and in other spaces of opposition, resistance, and critique. Some scholars refer to a more *participatory culture* (Jenkins, 1992) and such a *democratizing innovation* (von Hippel, 2005) as evidence of the way new media have either enabled or facilitated opportunities for *reclamation* and *empowerment*.

On one hand, it can be argued that we are no longer mere receivers of an image as a “piece of art” to be absorbed, contemplated, exalted; neither will we come up exclusively as sedentary consumers of media. It seems that now there are *other* possibilities to be included: online, public concerns can be framed in unique ways, as individuals and groups can come together to “make things public” (Latour & Weibel, 2005) and to claim voice and recognition (Couldry, 2010).

In this scenario it is no secret that various digital projects of recent years via social networking platforms have become important instances of contemporary digital activism to oppose inequality and fight for social justice. The genesis of this activism takes place at the crossroads of political/persuasive communication, visual culture, media art, engaged knowledge/content creation for cyberspace, feminist/anti-racist/decolonial epistemology, and visual narrative (such as films, pictorial stories, illustration, comics, sequential art, animation etc.). All of this is, after all, part of our visual culture—a space in which more people than ever before begin to *imagine* routinely the possibility that they will live and

work in places other than where they were born or had been indoctrinated to remain all over their lives; or they might envision themselves dragged into new/different settings; or even there are those who will bring the force of the *imagination* to redesign certainties of daily life in order to transform such long-standing *invisibility* [passive roles] into a more *visible* [active] participation in the world by developing selectivity, resistance, and agency.

This paper starts off with this approach and seeks to introduce to the international audience the series of graphic narratives titled *The Confined Woman* [*Confinada*, in its original language] produced by Brazilian visual artist Leandro Assis and cultural practitioner Triscila Oliveira during the Covid-19 pandemic. Anchored within the field of Visual Culture Studies, and considering visual story-telling as a phenomenon that every society is acquainted with, I approach *The Confined Woman* strips as visual narratives that function as social constructions deeply rooted in cultural practices and, in this context, open up spaces for people to negotiate, create, and re-envision their subjectivities as projected on images.

Periodically shared on Instagram (Leandro Assis, n.d.), the series is set in Rio de Janeiro City, a “postcard place” in Brazil, and revolves around the continuum of intersectional disparities—intensified by the pandemic—between two “categories” of women: those who are compelled to keep working as housemaids/housekeepers and consequently can neither maintain social distance nor be *confined* to their own homes; and on the opposite side of the coin, those women who are privileged enough to take advantage of the former group’s vulnerable condition

of being largely exempt from social protection, even—or more excruciatingly—all over the coronavirus pandemic.

Figure 1.

The Confined Woman (2020)



In the left image, 6th strip of episode #11, “They don’t care about us,” showing the character Ju (the domestic worker, black and poor) busily in her daily duties at her employer’s house. In the right, 9th strip of episode #2, “Taking it all in stride,” where Fran (the influencer, white and rich) has a single concern: to set up the scene for her new Instagram post about the pandemic. https://www.instagram.com/leandro_assis_ilustra

This first group—corresponding to thousands of poor black women who go to middle class homes to cook, clean, and take care of children and the elderly—is represented in *The Confined Woman* strips by Ju, a live-in domestic worker, racialized and overexploited, whose employer is Fran Clemente, a digital influencer representing those (white and rich) women able to go to work or to the nearest gym with “relative ease” due to the impossibility of confinement faced by oppressed women like Ju. As a *prevailing image* in each episode of the series, the subaltern(ized) *invisibility* of the cleaning jobs of women of color during

the Covid-19 pandemic leads to the forged *visibility* of clean homes for wealthy white women and their families, which therefore *discloses* that social distance is an experience of “the well-advantaged,” illustrating the connections between racism, patriarchy, neoliberalism, and social divide in Brazilian society.

Assuming that artistic processes can contribute to *deconstruct* stereotyped images by *dislocating* complexes of visibility, I propose to confront hegemonic representations of women within a set of mechanisms that order and organize the world by naturalizing power structures between the ones who have been historically oppressed and the others who have experienced privilege based on race and class.

As a story within a story, *The Confined Woman* is also a metalinguistic approach to our digital visual culture considering that we the audience keep up with these graphic narratives mostly through the socialite’s regular posts on Instagram, one of the most popular social networking sites which is also the online platform chosen by the series’ creators to share their artwork.

At the crossroads of visual arts and online activism, the genesis of such “digital pictorial material” builds on another essential debate I propose to conduct in this paper: the importance of images in our contemporary culture as visual representations, or *imagined worlds*, that appear to be more than entertainment items for consumption during the pandemic; from another point of view, they have also nurtured a counter-hegemonic practice, insurgent in nature and more reticulated in the digital era, which raises awareness about social issues, promotes constructive discussion, and fosters transformative actions. *The Confined Woman* represents, after all, a movement in this direction.

Figure 2.

The Confined Woman (2020)



Respectively, 7th and 8th strips of episode #1, “Good vibes,” where the digital influencer Fran Clemente wakes up to the third morning of the Covid-19 pandemic and, as she begins to record videos for her Instagram, she realizes the “bad vibe” of framing a favela in the background of the picture. https://www.instagram.com/leandro_assis_ilustra

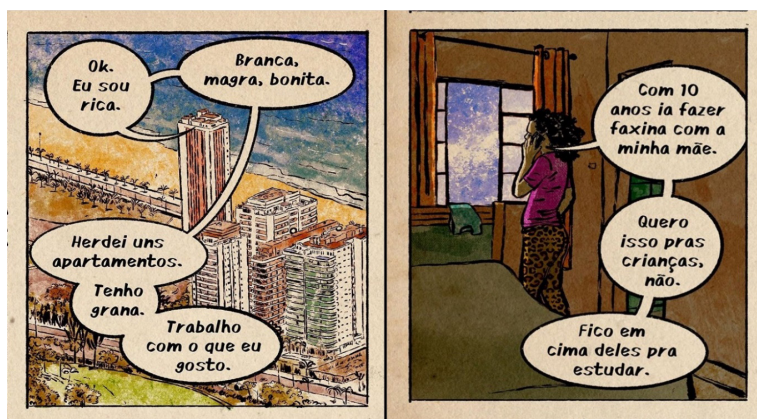
***ALL THAT HAS NO VALUE FALLS INTO THE AIR: THE
HEGEMONIC REGIMES OF VISUALITY AND THE
IMPORTANCE OF COUNTER-VISUALITY TO COPE WITH
THE INEQUALITIES OF THE PANDEMIC***

A domestic worker, living in the outskirts of Recife, capital of the Brazilian state of Pernambuco (in the Northeast of the country), knows that she cannot refuse to *serve* her employer—at any cost. As a result she keeps being up at the crack of the dawn, taking a heavily crowded bus for at least two hours a day to go to her work place—a white woman’s house, very rich, who lives with her family in a penthouse apartment, beachfront, spectacular; someone who continues to *be served* as she sees

no problem in demanding whatever service her money could afford, even in the course of a horrid, frightening pandemic. If still remains, any shadow obscuring this clear-cut scenario can be easily disentangled by the following plain explanation: the *characters* here are a subalternized woman, on one hand, racialized, having to tolerate the unbearable; and on the other hand, a privileged woman contributes to subjugate *her* domestic worker as if it were the most natural attitude to have on the planet—even during a pandemic.

Figure 3

The Confined Woman (2020)



Respectively, 2nd e 7th strips of episode #15, “Inheritance.” https://www.instagram.com/leandro_assis_ilustra

Unfortunately, this narrative is not set in the realm of fiction: it was Tuesday 2 June, in a moment of great turmoil in Brazil due to the highest coronavirus infection levels in every Brazilian state, when Mirtes, a black woman who works as a housekeeper since ever, faces her only possible (inglorious) fate: as she has no one to care for her five-year-old

son Miguel (public nursery schools are close in Recife during the pandemic), she has to take him with her to the work place that day.

Figure 4

The Confined Woman (2020)



In the left image, 4th strip of episode #6, “hashtag forzaitalia.” In the right, 7th strip of episode #16, “Gratilight.” https://www.instagram.com/leandro_assis_ilustra

The fact that this story ended very tragically is but a tip of an iceberg in which Brazilian society is indoctrinated to believe that women like Mirtes are *destined* to subalternity while those like her employer, named Sari, are *inclined* to succeed. The disastrous culmination of this real story discloses one of the countless perverse layers of daily subjugation white women like Sari impose to domestic workers like Mirtes: in that specific day the employer demands *her* worker to take the dog out for a walk, she obeys, and goes downstairs with the rich lady’s pet; in her way back, she sees her five-year-old boy on the ground. He had been left in the care of the wealthy white woman Mirtes works for. At a certain

point, Miguel is left alone in the elevator, presses the buttons, and ends up on the ninth floor...from where he falls into the air, to his death.

Although I am just re-narrating a very tragic *dénouement* for a very particular story that has really happened in Brazil at late², it is common for us to learn of similar stories every day, even many times a day. They have been experienced by women like Mirtes who could not stop working for women like Sari who have not stopped to make use of their (social, racial, economic) “privilege of being confined” during the pandemic.

As Brazilian historian Luciana Brito recalls, “this is our form of white supremacy, what made a rich white woman abandon a five-year-old boy in the elevator; she did not see him as a person like her own children, he merely was as a domestic worker’s son, both—mother and son—with no value” (Brito, 2020, in free translation). Even in the course of a pandemic, being a domestic worker is not only about cleaning but *serving* all the time, unconditionally. And this *subalternized* person has been *seen* as if their lives deserve to be *invisible/superfluous* (Preta-Rara, 2019, p. 28, in free translation), even though it is the exact contrary what we observe being factual, as Françoise Vergès posits:

Without the work of women of color, which is necessary but must remain *invisible*—literally and in *valuative* terms—neoliberal and patriarchal capitalism would not function. Upper class, white, neoliberal, and even liberal people must enter these spaces without having to acknowledge, to think of, to imagine, the work of cleaning/caring. It is a global situation and it is primarily white women who act as supervisors and regulators of this labor done by black and migrant/refugee women. (Vergès, 2019)

2. For more information: (“Five-year-old’s fatal plunge provokes hard questions about Brazil’s racism”, 2020)

More to the point, experiences like that—rife with *visuality* based on human relations as a form of constitution of sociability models found in daily life—have inspired Leandro Assis and Triscila Oliveira to create the settings and the full-fledged plot for their graphic narrative *The Confined Woman*; as a response, I conjecture, to the delusional perception that racialized women rely on similar privileges that wealthy white women can count on to go through the Covid-19 pandemic.

Figure 5

The Confined Woman (2020)



In the left image, 7th strip of episode #10, “Love for life.” In the right, 9th strip of episode #9, “Happiness.” https://www.instagram.com/leandro_assis_ilustra

It is thus more than fair for us as civil society to be aware of and have the right to *see* these *images* circulating in our visual culture, basically for at least one obvious reason: we ought to take responsibility for the occurrence/recurrence of these experiences within our society. Racism, sexism, and other forms of oppression do not originate with the oppressed but with the oppressor. If there are “poor [and black] dying a lot,” as

expressed in Figure 5, there are privileged people and real conditions of existence (organized by these people) “killing a lot.” Either directly, when it is not mere speculation that police target one for no other reason than the color of their skin (Figure 7),³ or more “indirectly” when one relates to or reiterates that white supremacy is an epistemological standpoint by which we come to know the world, refusing to conceive of whiteness as a sign to be interrogated.⁴

WHITENESS, WHITE SUPREMACY, AND *WHITE FRAGILITY*: QUOTIDIAN IMAGES OF A NATION THAT DOES NOT EVEN RE-IMAGINE ITS RACIST PATH DURING A PANDEMIC?

Once displayed as *images* and analyzed within the field of Visual Culture as ways for people to both *see* the world and perceive themselves *visible* within it, narratives which are daily experienced by black domestic workers represented by Ju, one of the protagonists of *The Confined Woman* strips, can help us as civil society through a process of *seeing*, confronting, and deconstructing hegemonic visibility of and manufactured consent to intersectional categories of oppression imposed to women (Akotirene, 2019).

From another perspective, and even more importantly, images like those on Figures 1 to 10 invite us to an essential reflection not only but

3. Philosopher and black feminist Angela Davis ponders how a penal system is racist in many respects: “discriminatory arrests and sentences, conditions of work, modes of punishment—together with the racist erasure of the significant contributions made by black convicts as a result of racist coercion” (Davis, 2003, p. 36).

4. Central to the process of unlearning white supremacist attitudes and values, explains bell hooks (1992), is the deconstruction of the category “whiteness.”

even more critically in the specific context of the coronavirus pandemic: that of *whiteness* as a kind of project for the Brazilian nation still functioning as a positive self-image which is actually the origin and the driving force of racism—a “natural” social order advantageous enough (to white supremacists) to the point of not being questioned and challenged, where any insurgence, by the way, is ferociously repelled (Figure 6).⁵

Figure 6

The Confined Woman (2020)

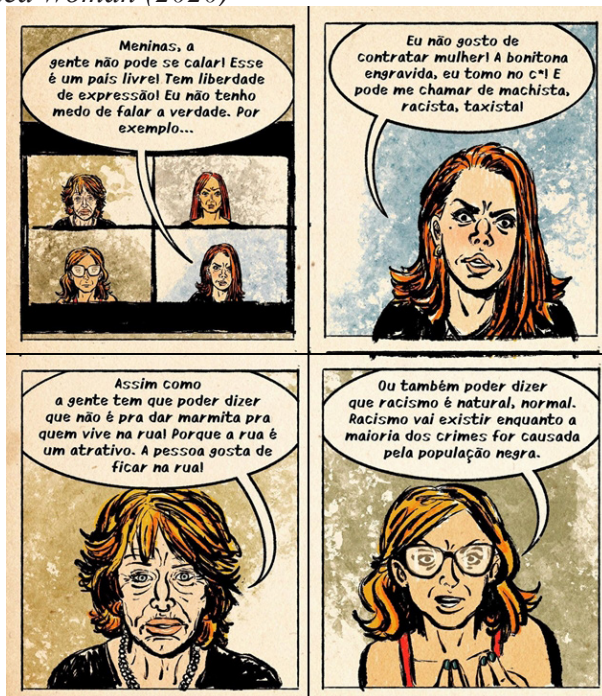


Respectively, 1st, 3rd, 7th, and 9th strips of episode #30, “Hairy armpits.” https://www.instagram.com/leandro_assis_ilustra

5. As Brazilian jurist and philosopher Almeida (2019) explains, as a systemic form of oppression racism is a structuring element of social relations and institutions, composing a pyramid of inequalities established by racial hierarchies.

Figure 7

The Confined Woman (2020)



Respectively, 1st, 2nd, 3rd, and 4th strips of episode #18, “Fran’s accomplices.” https://www.instagram.com/leandro_assis_ilustra

As a matter of *image*, whiteness can be perceived as an aesthetic ideal inherited from colonialism (Sovik, 2004) that operates at all times and on myriad levels. As a collection of structural practices, it can be conceptualized as if including “basic rights, values, beliefs, perspectives, and experiences purported to be commonly shared by all but which are actually only consistently afforded to white people” (DiAngelo, 2011, p. 56). As a sociocultural construction, whiteness may be regarded as a machinery defined to be sure, by privilege and

power, of universe-maintenance for racial hierarchy (named *racism*), from where our social order has been structured (Guess, 2006).

Robin DiAngelo thinks over a key logic behind white supremacy—that she calls *white fragility*— and examines a set of responses (from denial to bad faith)⁶ that we white people are accustomed to when it is about pulling back the veil on the pillars of whiteness:

White Fragility is a state in which even a minimum amount of racial stress becomes intolerable, triggering a range of defensive moves. These moves include the outward display of emotions such as anger, fear, and guilt, and behaviors such as argumentation, silence, and leaving the stress-inducing situation. These behaviors, in turn, function to reinstate white racial equilibrium. Racial stress results from an interruption to what is racially familiar. (DiAngelo, 2011, p. 57)

In a white environment and for a white woman, acknowledging that whiteness itself is what holds racism in place (by replicating it) can, inadvertently or deliberately, be a matter of blindness, stupidity, arrogance, and/or villainy (Figure 7):

white people are taught not to feel any loss over the absence of people of color in their lives and in fact, this absence is what defines their schools and neighborhoods as “good” [...]. The quality of white space being in large part measured via the absence of people of color (and Blacks in particular) is a profound message indeed, one that is deeply internalized and reinforced daily through normalized discourses about good schools and neighborhoods. [...] Yet, while discourses about what makes a space good are tacitly understood as

6. Expanding on this topic from another perspective, bell hooks contends that “mutual recognition of racism, its impact both on those who are dominated and those who dominate, is the only standpoint that makes possible an encounter between races that is not based on denial and fantasy” (hooks, 1992, p. 28).

racially coded, this coding is explicitly denied by whites. (DiAngelo, 2011, pp. 58-59)

Figure 8

The Confined Woman (2020)



Respectively, 1st to 5th strips of episode #19, “The Contest.” https://www.instagram.com/leandro_assis_ilustra

From a poor worker or a police officer to a privileged business man or a female employer, whiteness engenders a self-perpetuating sense of entitlement—most of the times because white people simply believe that our supposed financial and professional positions are the results of our own efforts while ignoring the fact of white privilege (DiAngelo, 2011). Due to this white social, economic, and political

power within a white dominant culture, we are receptive to validating racist constructions and images such as we see in Figure 8—which, by the way, are not only devastating, excruciating, and outrageous but they also annihilate and kill.

bell hooks has already approached the topic of whiteness and white supremacy in many of her books. Even within a feminist scenario of knowledge production, or that of feminist theories and art creation, she underlines our relentless ignorance about whiteness itself as a “locus of speech” (Ribeiro, 2017) that motivates and sustains racism.

White women who have yet to get a critical handle on the meaning of “whiteness” in their lives, the representation of whiteness in their literature, or the white supremacy that shapes their social status are now explicating blackness without critically questioning whether their work emerges from an aware antiracist standpoint. Drawing on the work of black women, work that they once dismissed as irrelevant, they now reproduce the servant-served paradigms in their scholarship. Armed with their new knowledge of race, their willingness to say that their work is coming from a white perspective (usually without explaining what that means), they forget that the very focus on race and racism emerged from the concrete political effort to forge meaningful ties between women of different race and class groups. This struggle is often completely ignored. Content with the appearance of greater receptivity (the production of texts where white women discuss race is given as evidence that there has been a radical shift in direction), white women ignore the relative absence of black women’s voices, either in the construction of new feminist theory or at feminist gatherings. (hooks, 1994, pp. 103-104)

bell hooks’ argument is critical: we white women, white feminists, have not made our lives, works, and experiences the subject of our analysis of race; quite the contrary, our focus is repeatedly on blackness, not on whiteness as our admissible locus of speech and from where we

must respond to racism as a structural order we prompt and feed off. Brazilian writer Tatiana Nascimento⁷ explains this recurring “inversion” by pondering over the concept of *white guilt*:

guilty functions as a rate of white self-worship: by saying “I’m sorry,” “I feel guilty,” the white person seems more preoccupied with hir (un)conscious desire of being the center of attention than with the suffering of the person to whom s/he claims to be sympathetic. & yes, whiteness IS the core of racism, but not that away. [...] no matter what, white guilt isn’t black responsibility. [...] as all white guilt (I see categorically, religiously), should be treated in therapy (Nascimento, 2019, pp. 41-45)

Back to the visual representations of the Covid-19 pandemic, it is essential to underline that academically, socially, culturally, artistically—either way, we must be recall as a key factor bringing to the surface of our critical analyzes that we women have differently been impacted by the pandemic as gender intersects with other categories of oppression, especially race and class. Being aware of this may at least prevent us from echoing a statement based on a fallacious reasoning, that “we are all in the same boat.”⁸ Disbelieving/deconstructing this false message can also elicit some engagement, empathy, and/or collective refutation, or foster such a more genuine anti-racist perception and activist action on our part.

7. Tatiana Nascimento is a “worder” [*palavreira*]: singer, songwriter, publisher at Padê Editorial. Born in Brasília, the capital of Brazil, she holds a PhD in Translation Studies, is the founder/co-founder of “Slam das Minas” in Federal District (the first slam exclusively for women/lesbians in Brazil), and the founder of “Palavra Preta” [*Black Word*], a national exhibition of black women writers (Nascimento, 2019).

8. Which has been forged especially in the political arena since the beginning of the pandemic to avoid dissent.

THE UNEQUAL FACE OF THE PANDEMIC IN BRAZIL: FRAN CLEMENTE (FAMILY, FRIENDS, AND OTHER ACCOMPLICES) IS AN IMAGE TO BE SEEN, PROBLEMATIZED, AND DELEGITIMIZED

On March 19, 2020, Brazilian government officially announced the first Covid-19 related death in Rio de Janeiro City. Here's the (recurring) story: a rich white employer returns from a trip to Italy, tests positive, and even so forces her 63-year-old domestic worker to keep working, which is the reason for the employee's infection and death. On March 15, the domestic worker starts to show symptoms of the coronavirus; just two days later she dies.

Figure 9

The Confined Woman (2020)



Respectively, 2nd and 4th strips of episode #23, “The party, part 2.” https://www.instagram.com/leandro_assis_ilustra

Alcorn (2020) evinces that Cleonice's death set off debates about race and class privilege in Brazil and the unequal impacts of the virus on the country's most vulnerable populations:

In an op-ed published shortly after Cleonice's death, the activist, historian, and former domestic worker Preta-Rara posed the question, "For whom does the life of domestic workers matter?" Essential for Whom? Her response: "Just for them and their families! They want our labor at all costs and have no empathy for our life." [...] This "necessary," life-sustaining work is made precarious through processes of legal exclusion by the state and devaluation by employers. (Alcorn, 2020)

Figure 10

The Confined Woman (2020)



Respectively, 3rd to 6th strips of episode #23, "The pork-chops party." https://www.instagram.com/leandro_assis_ilustra

Since the first weekly episode of *The Confined Woman*, posted on Instagram on April 4, 2020, Leandro Assis and Triscila Oliveira have brought out a collection of visual narratives showing a variety of situations faced by poor black workers, represented by Ju, of whose vulnerable conditions rich white people like Fran have taken advantage during the Covid-19 pandemic. The minuteness of details, imagined attitudes and discourses, and projected responses to this conjecture are not limited to the protagonists' "appearances." In many episodes we can also *see* how their families, close friends, and colleagues are facing the moment. These *images* incite us to perceive the social and racial tensions that have been tragically—even criminally, I wonder—potentialized during the pandemic.

If we take into account that first, Brazil has nearly seven million domestic workers, more than anywhere else in the world—most of them are women, and the majority are black; second, no matter how “supposedly loved” they are by their “white families,” domestic workers remain poor and racialized because they are both economically exploited workers in a capitalist political economy and socially subalternized (at most, as *outsiders within*) by the rich white families (Collins, 2000); third, the pandemic has deepened precarity for vulnerable populations who have been neglected by the federal government; and finally fourth, it is indispensable for us to acknowledge that racial segregation and social disparities cannot be approached as individual issues but in their structural formation, we perhaps will stop avoiding to bear the burden of race, gender, and class as a collectivity. Or we might talk more directly about white power and privilege, which narratives are authorized or suppressed in the foundation of cultural domination, beginning to truly

problematize colonial-based visuality from a basic locus of speech—whiteness. If so, we could be more receptive to *seeing* and reclaiming something so crucial in our lives: *the right to look* (Mirzoeff, 2011). And that is a matter of urgency for us to unlearn white supremacist attitudes and values to fight for any possible social justice. *The Confined Woman* is an essential artistic movement in this direction...

REFERENCES

- Akotirene, C. (2019). *Interseccionalidade*. Sueli Carneiro; Pólen.
- Alcorn, C. (2020). Essential for Whom? Paid Domestic Work during the COVID-19 Pandemic. *Society for the Anthropology of Work, Essential Labor*. <https://assets.pubpub.org/lg47m0ln/173872f2-4c11-45c1-b110-97ffd539ac4a.pdf>
- Almeida, S. (2019). *Racismo estrutural*. Sueli Carneiro; Pólen.
- Batchen, G. (1998). Specters of Cyberspace. In N. Mirzoeff (Ed.), *The Visual Culture Reader* (pp. 191-198). Routledge.
- Brito, L. (2020). Caso Miguel: morte de menino no Recife mostra “como supremacia branca funciona no Brasil”, diz historiadora. *BBC News*. <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52932110>
- Collins, P. H. (2000). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Routledge.
- Couldry, N. (2010). *Why Voice Matters*. Sage.

Couldry, N., Rodriguez, C., Bolin, G., Cohen, J., & Goggin, G. (2018). *Inequality and Communicative Struggles in Digital Times: A Global Report on Communication for Social Progress*. CARGC Strategic Documents. University of Pennsylvania

Davis, A. (2003). *Are prisons obsolete?* Seven Stories Press.

DiAngelo, R. (2011). White Fragility. *International Journal of Critical Pedagogy*, 3(3), 54-70. <https://libjournal.uncg.edu/ijcp/article/viewFile/249/116>

Five-year-old's fatal plunge provokes hard questions about Brazil's racism. (2020, junho 12). Recuperado de <https://www.theguardian.com/world/2020/jun/12/brazil-black-boy-fall-death-racism>

Guess, T. J. (2006). The Social Construction of Whiteness: Racism by Intent, Racism by Consequence. *Critical Sociology*, 32(4), 649-673. <https://www.cwu.edu/diversity/sites/cts.cwu.edu/diversity/files/documents/constructingwhiteness.pdf>

Haraway, D. (1998). The persistence of vision. In N. Mirzoeff (Ed.), *The Visual Culture Reader* (pp. 191-198). Routledge.

hooks, b. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. South End Press.

hooks, b. (1994). *Teaching to transgress: Education as the practice of freedom*. Routledge.

- Jenkins, H. (1992). *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. Routledge.
- Latour, B., & Weibel, P. (2005). *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. The MIT Press.
- Leandro Assis [@leandro_assis_ilustra]. (n.d.). *Posts* [Instagram profile]. Instagram. Retrieved October 9, 2020, https://www.instagram.com/leandro_assis_ilustra/
- Mansell, R. (2011). *Power, media culture and new media* [Conference Media Culture in Change]. University of Bremen, Bremen, Germany. <http://eprints.lse.ac.uk/24991>
- Mansell, R. (2017). Imaginaries of the digital: ambiguity, power and the question of agency. *Communiquer: Revue de Communication Sociale et Publique*, 20, 40-48. <http://eprints.lse.ac.uk/86463>
- Mitchell, W. J. T. (1995.) *Picture Theory*. University of Chicago Press.
- Nascimento, T. (2019). *Take your white guilt to therapy*. Padê Editorial.
- Prada, J. M. (2010). The digital nature of the image. *Digital Arts Awards*.
- Prada, J. M. (2013). El nuevo régimen de la visualidad. In: J. G. Isla (Ed.), *Cuestión de imagen: aproximaciones al universo audiovisual desde la comunicación, el arte y la ciencia*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Preta-Rara. (2019). *Eu, empregada doméstica: a senzala moderna é o quartinho da empregada*. Letramento.

Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala*. Coleção Feminismos Plurais. Letramento.

Rogoff, I. (2000). *Terra Infirma: Geography's visual culture*. Routledge.

Rogoff, I. (2005). Looking Away. Participations in Visual Culture. In G. Butt (Ed.), *After criticism: New responses to art and performance (New interventions in art history)*. Blackwell Publishing Ltd.

Sovik, L. (2004). We are family: Whiteness in the Brazilian media. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 13(3), 315-325.

Vergès, F. (2019). *Race, Gender, and Exhaustion as a Condition of Existence*. <https://www.e-flux.com/journal/100/269165/capitalocene-waste-race-and-gender>

Vergès, F. (2020). *Um feminismo decolonial*. Ubu Editora.

Von Hippel, E. (2005). *Democratizing Innovation*. The MIT Press.

***The Confined Woman* episodes posted to Instagram up to 11/15/2020**

Episode #1, “Good vibes” (4/11/2020): <https://www.instagram.com/p/CFO6ojDpCXm>

Episode #2, “Tirando de letra” (4/16/2020): https://www.instagram.com/p/B_C7j_4Jz8X

Episode #3, “Get shit done” (4/21/2020): https://www.instagram.com/p/B_QJYwZJ_pm

Episode #4, “As ingratas” (4/25/2020): https://www.instagram.com/p/B_ZtNfYp9nh

Episode #5, “Leão enjaulado” (4/29/2020): https://www.instagram.com/p/B_j_zpWpd2G

Episode #6, “Hashtag #forzaitalia” (5/7/2020): https://www.instagram.com/p/B_5T2sYprqu

Episode #7, “Costureira” (5/14/2020): <https://www.instagram.com/p/CAKsgE2Jlmh>

Episode #8, “Wakanda” (5/21/2020): <https://www.instagram.com/p/CAcqqKdps-2>

Episode #9, “Felicidade” (5/28/2020): <https://www.instagram.com/p/CAuzzIEppQT>

Episode #10, “Amor à vida” (6/5/2020): https://www.instagram.com/p/CBDowq_JW0i

Episode #11, “Eles não ligam para nós” (6/12/2020): <https://www.instagram.com/p/CBWEuI0pRnw>

Episode #12, “EAD” (6/22/2020): <https://www.instagram.com/p/CBwa3OQpCQP>

Episode #13, “Amigas” (6/27/2020): https://www.instagram.com/p/CB8GojTpN_y

Episode #14, “Costelinha” (7/1/2020): <https://www.instagram.com/p/CCHvCzeJYy6>

Episode #15, “Herança” (7/10/2020): <https://www.instagram.com/p/CCevU-gJSIx>

Episode #16, “Gratiliz” (7/17/2020): <https://www.instagram.com/p/CCvt990pM8C>

Episode #17, “Eles” (7/21/2020): <https://www.instagram.com/p/CC5q9szJX3U>

Episode #18, “Elas” (7/29/2020): <https://www.instagram.com/p/CDOOPOJpnLi>

Episode #19, “Concurso” (8/12/2020): <https://www.instagram.com/p/CDyR-O0JJOV>

Episode #20, “Família” (8/14/2020): <https://www.instagram.com/p/CD47hHjJgjT>

Episode #21, “Paraíba” (8/19/2020): <https://www.instagram.com/p/CEEbWNUpOGu>

Episode #22, “A festa – parte 1” (8/27/2020): <https://www.instagram.com/p/CEZH20aJq69>

Episode #23, “A festa – parte 2” (9/3/2020): <https://www.instagram.com/p/CEsdgeJJY93>

Episode #24, “Ressaca” (9/10/2020): <https://www.instagram.com/p/CE9GUpDpS7o>

Episode #25, “Família” (9/17/2020): <https://www.instagram.com/p/CFO6ojDpCXm>

Episode #26, “Positivo” (9/25/2020): <https://www.instagram.com/p/CFjsgoGJ03H>

Episode #27, “Aranhaverso” (10/1/2020): <https://www.instagram.com/p/CFy-AqJJU09>

Episode #28, “Baixe Apes!” (10/9/2020): <https://www.instagram.com/p/CGH8h27pGCX>

Episode #29, “Paciente do 11” (10/16/2020): https://www.instagram.com/p/CGZnA9cpm_5

Episode #30, “Sovaco cabeludo” (10/23/2020): <https://www.instagram.com/p/CGrwliopjWP>

Episode #31, “O apartamento da madame” (10/29/2020): <https://www.instagram.com/p/CG8DCz9pNCM>

Episode #32, “Ismália” (11/3/2020): <https://www.instagram.com/p/CHH-BEzJJst>

Episode #33, “Isaura” (11/11/2020): <https://www.instagram.com/p/CHdRK-iJXjg>

PARTE 2 - ESTÉTICA

IMAGENS NÔMADES E A ARQUITETURA ESPAÇO-TEMPORAL NO MEIO VIDEOGRÁFICO: TRÊS ARTISTAS LATINO- AMERICANAS NO FILE VIDEO ART 2017

Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro¹

IMAGENS NÔMADES E A ARQUITETURA ESPAÇO- TEMPORAL NO MEIO VIDEOGRÁFICO

No ano de 2020, o vídeo legitimou-se como o mais importante meio de comunicação e expressão no mundo todo e por meio dele, é preciso reconhecer, está sendo possível ver e ouvir em tempo presente e em diferentes lugares, mesmo isolados, bastando estar conectados à rede. No Brasil, no mês de março, de um dia para o outro, nos vimos obrigados a nos manter em isolamento social, perante a ameaça do COVID'19. No mundo inteiro, inúmeros países se isolaram e fecharam suas fronteiras. Dispersos geograficamente, seguimos obrigados a nos manter imóveis. Mas a imagem audiovisual transita, somente ela tal como uma entidade nômade continua a viajar entre meios, entre fronteiras, rumo ao encontro com o outro, como um ser de passagem de natureza e identidades incertas, deriva através das redes.

1. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP.
Docente Permanente do Programa de Pós-graduação em Mídia e Tecnologia
–PPGMiT – FAAC/UNESP, SP.
regilene.sarzi@unesp.br

No momento em que este texto é escrito, o fora, o encontro com o outro, é mediado por máquinas, nossos computadores e celulares, que tornam nossas ausências, em possíveis presenças. Videochamada, videoconferência e com aquele desconforto, vivemos os dispositivos de mediação audiovisual. No lugar dos aviões, do metrô ou dos carros, o vídeo, a telepresença e a transmissão ao vivo passam a ser os veículos do cotidiano. E o vídeo mais uma vez é quem nos desloca. É quem nos permite estar com o outro.

Neste contexto, o tema desta pesquisa, no campo da teoria e crítica da arte e das tecno-imagens, é o vídeo do latim *video*: eu vejo, verbo que embora na primeira pessoa do singular se tornou o principal meio de comunicação tanto individual quanto coletivo, em tempos de pandemia. De igual forma, o vídeo comporta inúmeros projetos poéticos e nos convoca a investigar o vídeo na arte contemporânea. O recorte proposto visa analisar como as relações espaço-temporais constituem arquiteturas, paisagens e formas imagéticas nas artes audiovisuais latino-americanas.

A pesquisa qualitativa de caráter exploratório e documental é composta de revisão bibliográfica, coleta de dados e material iconográfico e videográfico que servirão como base para análises estéticas e leituras sociológicas e culturais ancoradas em referenciais teóricos da Transdisciplinaridade, em diálogo com abordagens pós-estruturalistas e pós-colonialistas.

O aporte teórico é pautado nos autores Morin (2003, 2005); Souza Santos (2006); Palermo (2013); Bhaba (1998); Maffesoli (2001), Derrida (1995) e Deleuze (2007). Interessa-nos a imagem *flâneur*, imagem fluxo e a experiência com a imagem audiovisual provocada pelas

arquiteturas espaço-temporais que operam como elemento estrutural da linguagem videográfica e seu comportamento desviante, em constante deslocamento.

A base conceitual adotada nesta pesquisa busca tecer conexões entre o pensamento teórico da transdisciplinaridade que articula a teoria de sistemas e a teoria da complexidade visando uma leitura dinâmica dos fenômenos contemporâneos, a abordagem pós-estruturalista que propõe uma análise da linguagem por meio da desconstrução das estruturas fundantes do fenômeno linguístico e no horizonte das reflexões acerca das manifestações culturais e artísticas e as formas de produção do conhecimento encontramos as abordagens pós-colonialistas em curso, cuja postura contrária aos sistemas hegemônicos e canônicos da história da arte e da cultura têm contribuído significativamente com outras perspectivas sobre fenômenos como a arte, a comunicação e a mídia e tecnologia.

Trata-se de pensar o vídeo como meio ou mídia-imagem como metáfora do próprio homem contemporâneo: sem fronteiras, nômade, em constante fluxo. A imagem vídeo é símbolo da imagem diáspora, deriva, imagem *flaneur*. O sociólogo francês Michel Maffesoli, em *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas* (2001), defende que diferente do que se imagina a deriva ou nomadismo não é uma condição do homem moderno cujos veículos de locomoção ou desejo de conhecer o outro o levou à expansão de territórios econômicos, políticos e culturais, mas que desde que o homem saiu da sua origem migrando para regiões e localidades distintas e longínquas, a própria experiência de mover-se e deslocar-se – o movimento, a agitação, oscilação e circulação geraram a dissolução de fronteiras e as migrações em massa que caracterizam

o que conhecemos hoje por era da globalização. Maffesoli discorre sobre o fenômeno desde os tempos remotos e revela como a noção de nomadismo, mobilidade, circulação é uma característica intrínseca ao homem e sua essência humana inquieta.

Com base no pensamento de Edgar Morin, apoiamo-nos na abordagem transdisciplinar para buscar compreender como o vídeo opera como interface entre meios, tecendo novas experiências nos interstícios audiovisuais. Em *Introdução ao Pensamento Complexo* (2005), Morin apresenta um olhar para o tecido heterogêneo que constitui o paradoxo do único e do múltiplo. Da mesma forma como em transdisciplinaridade, cujo prefixo *trans* denota que estamos em um lugar de fala *entre* zonas de contato, buscamos discutir o vídeo como interação e diálogo que estabelece um espaço outro, que o indiano Homi Bhabha, em *O local da cultura* (1998), chama “in-between”, de dentro, *entre*. Desse pensamento surge a proposta que aqui defendemos e assumimos que pensar o vídeo como um meio transdisciplinar que atravessa os meios e se defini por meio da desconstrução da linguagem audiovisual. Quando refletimos sobre um fenômeno social tomando por base essa metodologia estamos diante de um pensamento de fronteira que emerge nos momentos de ruptura e fratura dentro de sistemas cristalizados de descrição e análise da realidade, como os estudos sobre cinema e vídeo.

Para refletir o vídeo como fenômeno cultural e contemporâneo e ainda a partir da perspectiva das teorias decoloniais, procuramos dialogar com os desenvolvimentos teóricos da pesquisadora e professora argentina Zulma Palermo, segundo a qual as teorias decoloniais nascem associadas ao pensamento da diferença colonial fruto da crítica das colônias europeias, incluindo a América Latina, a África e a Índia, contra o

sistema-mundo europeu e América do Norte (e as teorias do pós-modernismo, pós-estruturalismo, pós-marxismo). No texto *Desobediencia Epistémica y opción decolonial* (2013), afirma que trata-se de uma crítica ao pensamento eurocêntrico e seu projeto de modernidade, ao qual a linguagem audiovisual, assim como o sistema cinema e o sistema televisão, sempre esteve submetido e que também dele emergiu, assim procuramos analisar o vídeo a partir de perspectivas outras para ampliar as leituras sobre a linguagem audiovisual.

O pensamento de fronteira produz um pensamento outro, conduzido por um campo de forças baseado em um tipo de relação dialógica que borra as contradições, as diferenças, operando por meio da desterritorialização e desconstrução do que já se conhece, do já estabelecido e permite a emergência da alteridade, de novas perspectivas e seu reconhecimento. Trata-se de uma das bases da Epistemologia del Sul de Boaventura de Souza Santos que, em *Conocer desde el Sul. Para una cultura política emancipatoria* (2006), defende a necessidade de mudanças nas perspectivas geopolíticas – centro/periferia/ norte/sul, colônias localizadas ao norte do globo e as culturas colonizadas ao sul – e a inversão epistemológica que associamos em nossa pesquisa com o campo da desterritorialização. Não se trata de usar os conceitos ou as abordagens pós-coloniais para investigação, mas sobretudo como base do pensamento desviante e fora dos cânones legitimados de estudo da linguagem do vídeo para dar a ver e conhecer outras perspectivas sobre a arte do vídeo, sobretudo na América Latina.

Ao propor um exercício de estudo da linguagem do vídeo e da arte do vídeo aplicando um olhar pós-estruturalista pensamos no filósofo Gilles Deleuze, em *Francis Bacon: Lógica da sensação* (2007) quando

Deleuze pergunta como escapar da representação na pintura para analisar detalhadamente a obra de Francis Bacon (1909-1992), não apenas por considerá-lo um dos maiores pintores contemporâneos, mas, sobretudo, por encontrar no pintor irlandês um exercício do pensamento que pretende neutralizar a narração, a ilustração, a figuração, ou seja, para mostrar como a estrutura reconstrói os elementos essenciais da arte ao mesmo tempo em que desconstrói a tradição e a linguagem pictórica. Essa certamente é uma das contribuições do pós-estruturalismo que mais interessa a essa pesquisa: como certas práticas da linguagem ao mesmo tempo que reconstrói, desconstrói a linguagem e suas estruturas?

Neste contexto, buscando compreender a desconstrução da linguagem do vídeo que a arte contemporânea opera como um fenômeno de expressão e comunicação artística e cultural, aproximamos nosso estudo das abordagens pós-estruturalistas que entendem a linguagem e a cultura como sistemas simbólicos e desenvolveram estratégias de análises considerando a realidade como uma construção social subjetiva. Jacques Derrida, em *A Escritura e a Diferença* (1995) parte de instancias fenomenológicas, mas constrói percursos desconstrutivos que perseguem o sentido da obra sem explicá-las, pois, para o filósofo não há nada a explicar e sim experienciar e vivenciar recriando o fenômeno por meio da desconstrução da linguagem. Como Derrida não acredita no valor da interpretação entendida como a compreensão do significado do texto por meio de sua leitura, a única coisa a fazer seria reescrevê-lo, já que qualquer texto, qualquer obra de arte pertence a uma tradição da qual não temos as chaves. Neste sentido desconstruir significa iluminar traços e diferenças com relação à continuidade da tradição à que pertence determinada obra de arte. Esse é o exercício analítico que propomos a

seguir por meio da descrição de possíveis relações entre as arquiteturas espaço-temporais e o meio videográfico nas obras escolhidas para o estudo e apresentadas neste ensaio.

TRÊS ARTISTAS LATINO-AMERICANAS NO FILE VIDEO ART 2017

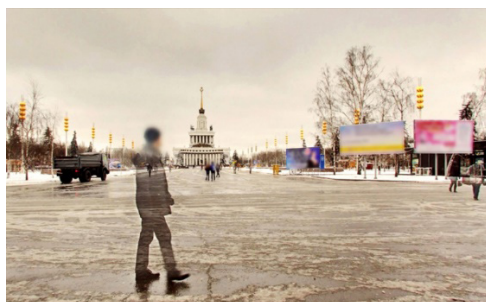
Para atender aos objetivos propostos procuramos reescrever as obras destacando traços e diferenças da experiência espaço-temporal provocada pela linguagem videográfica a partir de um estudo das obras em vídeo de três artistas latino-americanas, Florencia Levy, Diana Salcedo e Fernanda Ramos, participantes da mostra Nuances do tempo no FILE Videoarte 2017, com curadoria de Fernanda Almeida, realizada durante a 18ª edição do FILE – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica, em São Paulo, Brasil.

A artista argentina Florencia Levy se apropria de imagens de diferentes locais do mundo, coletadas do *Google Street View* e somadas a áudios de pessoas em situação de trânsito para criar a videoarte *Landscape for a person*. Nesta obra, Levy trata de questões transculturais contemporâneas como a deportação, a migração e o estranhamento e ou violência vivida por pessoas em deslocamentos, que aqui aproximamos da imagem nômade do vídeo e sua estética desviante. O vídeo é composto sonoramente por um texto que ouvimos na voz de diferentes pessoas que relatam situações de violência, vividas ou testemunhadas. A estrutura espaço temporal está associada diretamente ao tipo de imagem usada pela artista que podem ser longos trechos de paisagens longínquas e totalmente desprovidas da presença humana retiradas do *Google Street*

View. Como sabemos, a ferramenta *Street View* é um recurso do Google Maps e do Google Earth que permite ao usuário observar vistas panorâmicas a 360° na horizontal e 290°, na vertical. Atualmente cresce o número de trabalhos artísticos que se apropriam de formas diferentes desta mesma ferramenta de geolocalização lançada no Brasil em 2009

Figura 1

Landscape for a person. Florencia Levy. Videoarte. FILE Video Art 2017



https://file.org.br/videoarte_2017/file-video-art-2017/?lang=pt

Figura 2

Landscape for a person. Florencia Levy. Videoarte. FILE Video Art 2017



https://file.org.br/videoarte_2017/file-video-art-2017/?lang=pt

Cabe ressaltar que este dispositivo gera imagens estáticas, fotografias, que podem ser visualizadas de diferentes ângulos e tamanhos e que são apropriadas para vídeos sobretudo para refletir sobre questões temporais e geográficas. Neste sentido, os vídeos criados com imagens do *Google Street View* nos remetem a animação cujo movimento das imagens são marcados pelo deslocamento do conjunto visual, as figuras encontram-se estáticas mas o que se move é a cena, o quadro e isso provoca uma experiência de tensão entre o vídeo e a imagem movente e a imagem estática que compõe o vídeo em essência. Na videoarte *Landscape for a person*, a linguagem videográfica é articulada ora com imagens de paisagens e lugares fronteiriços como estradas, pontes e passagens por florestas, cidades, regiões de campo nas quais a presença do homem ou da figura humana é inexistente e ora por cidades e paisagens urbanas, conhecidas como importantes capitais mundiais, nas quais se fazem presentes pessoas e transeuntes. Imagens opacas se fundem a imagens translúcidas, corpos tem seus rostos esfumados e são vistas como se sofressem um processo de apagamento diante da câmera. Como se sabe algumas imagens sofrem mesmo um processo de apagamento para que não haja o reconhecimento e identificação já que se procura manter a privacidade das pessoas registradas pela câmera do dispositivo *street view*.

No entanto, metaforicamente este mesmo apagamento é o que interessa para a artista e é a matéria prima para sua videoarte. Florencia Levy provoca nossos sentidos para experiência espaço-temporal ao relacionar lugares que tem sua paisagem explícita embora o elemento humano seja uma ausência. Trata-se de convocar um questionamento sobre os grandes deslocamentos de pessoas que sofrem por não poderem viver

em seus países por meio de um embate entre texto e imagem. A imagem estática move-se lentamente e de forma truncada ao passo que as vozes, o texto que se ouve sem na verdade se ver de quem são aquelas vozes, é quem rege o ritmo da videoarte. Levy inverte o papel da voz e do sonoro e provoca um deslocamento do papel da imagem na linguagem do vídeo, uma vez que a imagem fica submetida a experiência da estrutura espaço-temporal. O sonoro na forma de vozes é imperativo e atua como uma presença ausente nos fazendo observar as imagens, ancoradas ao reconhecimento do texto. Assim as imagens operam no sentido contrário, na tensão entre uma ausência presente.

Figura 3

Garden Conversations. Diana Salcedo. Videodança. FILE Video Art 2017



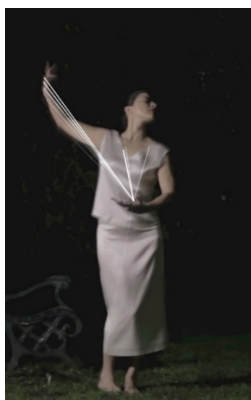
https://file.org.br/videoarte_2017/file-video-art-2017/?lang=pt

A colombiana Diana Salcedo apresenta *Garden Conversations*, uma videodança a partir da qual convoca o público a pensar a relação homem e máquina e como habitamos os lugares onde vivemos por meio da nossa conexão com a natureza e os objetos. A proposta é

aproximar a vídeo-dança de Salcedo às formas de habitar o espaço por meio da temporalidade como estrutura central da linguagem do vídeo. A performer em cena é a coreógrafa, bailarina e performer colombiana Martha Hincapié Charry, que em 2011 foi diretora artística da Plataforma SuR Real Berlin: Festival Iberoamericano de Performance, Instalação e Screendance e em 2014 participou como colaboradora da Bienal de Dança de Cali, na Colômbia como curadora em dança, performance e vídeo-dança.

Figura 4

Garden Conversations. Diana Salcedo. Videodança. FILE Video Art 2017



https://file.org.br/videoarte_2017/file-video-art-2017/?lang=pt

Nas primeiras cenas do vídeo *Garden Conversations*, de Diana Salcedo, tem-se a imagem de uma teia de aranha presa a uma árvore e vista de perfil, na transversal lateral de cima a baixo da tela, e ao fundo, um jardim escuro, sem a luz solar. A teia de aranha balança levemente com o vento, tornando visível a tessitura da trama da rede e as linhas que a compõem.

Os sons criados digitalmente remetem-se a sons noturnos e instrumental levemente metálicos e a composição musical é da artista Ana Maria Romano. O ambiente, cenário, é um jardim com pouca profundidade de campo, do qual se vê árvores e uma vegetação fechada, escura e o chão gramado, nele um banco de ferro fundido típico de jardins e ou praças francesas. O banco está posto de lado, de perfil e de um lado, um conjunto de plantas samambaias projetam suas folhas largas e verdes para o alto e na direção do banco de formas curvas, torneadas.

O foco de luz se encontra neste ponto, posicionado de frente como projetado de fora e em frente ao quadro para iluminar o conjunto de plantas, o banco torneado de formas sinuosas e o corpo da performer que surge sentada, com a coluna ereta, pés no chão e olhar fixo à frente. A mulher que dança descalça, veste uma blusa sem mangas e uma saia longa confortável, porém justa ao corpo que permite visualizar a formas e o contorno deste. O traje na cor salmão, claro, suave, de cetim, é muito delicado e de corte de alfaiataria, muito bem costurado, um clássico. Logo que a performer aparece em cena também um ponto de fuga e um conjunto de linhas brancas surgem projetadas até os seus ombros e as suas mãos. Os gestos da performer são o tempo todo medidos e demarcados por um ponto de fuga no centro da tela que projeta por meio de linhas de fuga a distância entre este ponto e o corpo em movimento.

Conforme a bailarina se movimento seu corpo é localizado pelas linhas que se remetem a um ponto de fuga fixo no centro da tela. A movimentação vetorizada por um eixo é metáfora do controle erigido pela câmera sobre o corpo e seu enquadramento. A performer dobra o corpo e toca os pés, se levanta do banco, senta-se novamente, na sequencia sai de cena e depois volta ao quadro, realiza movimentos amplos, fecha-se

no seu próprio entorno, dirige-se à esquerda da tela e sai totalmente de cena ao ponto da linha esquemática que a acompanhava em seus gestos, ficar sozinha em cena, sobre o banco de ferro. Mas na medida em que o corpo se aproxima, surgem as linhas e o ponto se dinamiza retomando sua atividade de registro do ato corporal em cena. E como um holofote, traz o corpo para dentro do quadro novamente. Por alguns instantes nota-se o jardim, a floresta vazia sem a presença dele, o corpo. No corte, surge a seguir o corpo agora em pé, totalmente de frente para a câmera e o ponto de fuga agora encontra-se no abdômen, próximo ao umbigo e a gestualidade continua.

O corpo realiza gestos precisos e desenvolve movimentos com os braços e pernas que se remetem à geometria, a câmera metaforizada pelo ponto central, perspectivado, mede os movimentos rápidos frente à câmera provoca a deformação e perda da nitidez do contorno do corpo, a imagem se duplica e o que se vê são rastros do movimento deixado temporalmente a alguns instantes anteriores aos próximos movimentos. O corpo movimenta-se em uma velocidade, rápida e ágil, e o registro do seu deslocamento torna-se visível em outra velocidade, mais lenta, sendo desenhado pelas linhas conduzidas de forma fugaz. A obra que explora a linguagem da dança é um híbrido – vídeo-dança – cujo termo na falta de um modo mais direto de nomear a experiência em vídeo, é assim caracterizado embora seja muito mais que um registro de uma obra em dança por meio de um vídeo, é uma obra *entre* a linguagem videográfica e a linguagem corporal, capaz de projetar-se como uma interface de experimentação espaço-temporal tanto do corpo quanto do vídeo.

O vídeo torna-se um mediador da desconstrução do corpo e seu gestual, resultado da linguagem coreográfica, e da própria imagem videográfica que incorpora a duplicação e a deformação de formas, linhas, cores e texturas em nome da experiência fluída da estrutura espaço-temporal. O vídeo é muito mais que um registro da performance do corpo diante da câmera, ele é o canal, a via da experiência gestual corporal causada pela afetação sofrida diretamente pela imagem do corpo que nos é dada a ver, como fruto da intersecção, do encontro entre a dança e a linguagem do vídeo. Não se trata de ver um registro de uma dança, mas sim de visualizar a mutação que tanto a expressão corporal, apresentada como imagem, quanto a linguagem do vídeo exercem mutuamente sobre suas estruturas de linguagem, e que no vídeo a experiência recai sobre a expressão temporal experienciada espacialmente. Híbrido e mutante, o vídeo incorpora os gestos do corpo em sua linguagem e projeta-se como interface de desconstrução da própria linguagem videográfica.

Ao investigarmos o vídeo *Estado Líquido* da brasileira Fernanda Ramos observamos que o mesmo é um experimento audiovisual que transita entre documentário e videoarte para provocar um impacto sobre ecologia e os cuidados com a vida e o planeta, criado a partir de um vídeo composto por imagens de fotografias produzidas com dispositivo *time-lapse*, em dezembro de 2015, após o rompimento da barragem da mineradora Samarco em 2015, no distrito de Mariana, em Minas Gerais, Brasil.

Na videoarte *Estado Líquido* da brasileira Fernanda Ramos, partindo de possíveis relações entre o título da obra e as cenas do vídeo, fica claro que se trata de uma metáfora da destruição que o rompimento da barragem da mineradora Samarco em 2015, no distrito de Mariana, provocou. Um exercício de metalinguagem que explora a destruição

temporal do vídeo para denotar a destruição da paisagem. Nota-se com ênfase que a artista opera uma síntese visual registrando os rastros da lama que destruiu florestas, casas, matou animais e tirou a vida de muitas pessoas, moradores da região, cidadãos mineiros.

Figura 5

Estado Líquido. Fernanda Ramos. Videodocumentário. FILE Video Art 2017



https://file.org.br/videoarte_2017/file-video-art-2017/?lang=pt

A questão da ecologia, os cuidados com o planeta e a interferência do homem na natureza são alguns dos aspectos que Morin (2003), e outros pensadores contemporâneos, defende quando trata do conhecimento necessário para manutenção da qualidade de vida e um futuro sustentável da humanidade. O respeito à natureza, aos animais e ao planeta é primordial para que tenhamos respeito para com a espécie humana. E tragédias como esta que aconteceu em Mariana (MG) não são raras no Brasil e no mundo, provocadas por questões econômicas que perdem a noção e o sentido da vida. Fernanda Ramos trata as imagens da tragédia para tornar ainda mais eloquente a devastação do

acontecimento e associadas ao resultado de supressão temporal que altera a velocidade das imagens. O ritmo acelerado das cenas nos dá uma dimensão da avalanche que carregou tudo à sua frente. A artista explora filtros coloridos em vermelho, laranja e tons terrosos que acentuam a destruição e a percepção da paisagem aniquilada pelo montante gigantesco de detritos. São campos em ruínas que restaram dos lugares por onde aquela quantidade de terra e lama, lançada pelo rompimento da barragem, passou. Impossível não ficar chocado com as cenas e não sentir o impacto da devastação.

Figura 6

Estado Líquido. Fernanda Ramos. Videodocumentário. FILE Video Art 2017



https://file.org.br/videoarte_2017/file-video-art-2017/?lang=pt

Fernanda Ramos é uma artista pioneira no uso da técnica de *time-lapse* que consiste na produção de filmes com múltiplas câmeras, por meio de um recurso que permite a captação de imagens fotográficas definidas por diferentes ângulos, enquadramentos e tomadas do objeto, paisagem ou lugar. Mais uma vez estamos diante de um dispositivo que

produz imagens com características que uma vez associadas a linguagem videográfica provoca a desconstrução da estrutura espaço-temporal do vídeo e altera a experiência audiovisual de forma completamente outra daquela experienciada, por exemplo, no cinema e ou pela linguagem cinematográfica.

Como o objetivo é criar um vídeo com tais imagens, o que a artista faz é criar um sequenciamento temporalmente alterado a partir de “fotografias intervalométricas” (Jugular Filmes, s.d). Quando um vídeo é produzido a partir de imagens captadas em time-lapse, a velocidade é muito superior ao acontecimento registrado. Dessa forma, o time-lapse é a memória compacta de um evento que foi registrado em sua temporalidade, mas alterado pela sintetização de sua ocorrência em um tempo menor, mais curto, daquele documentado originalmente. Trata-se de uma supressão temporal, um encurtamento do tempo dado a ver na constituição espacial da imagem no vídeo cujo intervalo entre as imagens captadas é maior e o tempo é experienciado muito mais acelerado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A discussão que estamos propondo parte da ideia de imagens nômades que se configuram como tal na medida em que surgem em dispositivos diferentes e com propósitos diversos e têm sido apropriadas para produções artísticas em vida na arte contemporânea. Cabe destacar que o vídeo é central nas três obras investigadas, uma videoinstalação, uma vídeo-dança e um vídeo-documentário experimental. As técnicas, assim como as câmeras que produziram as imagens que compõem os trabalhos descritos neste artigo, são muito diferentes, mas o vídeo

articula e incorpora tais imagens à sua maneira operando a experiência espaço-temporal de modos distintos. É sobre esse efeito da linguagem videográfica – e sua arquitetura espaço-temporal mutante e nômade – que estamos tratando, é dessa experiência múltipla, desviante e em constante deslocamento que estamos falando. E que entendemos que não cabe mais pensá-la a partir de categorias do audiovisual como aquelas previstas pelo cinema e ou pelo vídeo quando este surgiu na comunicação.

Não se trata de pensar o nomadismo como temática, mas como estrutura da linguagem videográfica. O vídeo já nasceu avesso a uma definição, apto a compor obras artísticas de difícil classificação, híbrido e mutante se projeta como linguagem/interface cujo traço marcante é a desconstrução que opera na linguagem audiovisual. Em suma, cabe conceber e analisar o vídeo como meio, interface que atravessa as linguagens e de forma transversal tece suas estruturas pelos interstícios da linguagem audiovisual, para democratizar a experiência com vídeo e compreender a imagem audiovisual como imagem fluxo, imagem nômade, em constante desvio.

REFERÊNCIAS

Bhabha, H. K. (1998). *O local da cultura*. ED. UFMG.

Derrida, J. (1995). *A Escritura e a Diferença*. Perspectiva.

Deleuze, G. (2007). *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Zahar.

Jugular Filmes (2020). Time-lapse. Recuperado em 22 set. de 2020 de <https://jugularfilmes.com/time-lapse/>

Maffesoli, M. (2001). *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Record.

Morin, E. et al. (2003). *Educar na Era Planetária. O pensamento complexo como Método de. aprendizagem no erro e na incerteza humana*. Ed. Cortez.

Morin, E. (2005). *Introdução ao Pensamento Complexo*. Ed. Sulina.

Palermo, Z. (2013). Desobediencia Epistémica y opción decolonial. *Cadernos de estudos culturais*, 5, 237-194. <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/3517>

Santos, B. de S. (2006). *Conocer desde el Sul. Para una cultura política emancipatoria*. Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales.

RADIOHED: ANÁLISE ESTÉTICA E TECNOPOLÍTICA DO VIDEOCLÍPE *NO SURPRISES*

Vanessa Cristina Salvador¹
Denis Porto Renó²

INTRODUÇÃO

Radiohead é uma banda britânica de rock alternativo formada no ano de 1988 em Oxford, por Thom Yorke, Jonny Greenwood, Ed O'Brien, Colin Greenwood e Phil Selway. Seu nome foi inspirado no título de uma canção do álbum *True Stories*, do grupo *Talking Heads*. Com canções tristes e claustrofóbicas, o grupo reflete em suas músicas uma beleza melancólica conciliada à paixão humana, apesar das obras ecoarem uma frieza robótica criada à base de eletricidade. *OK Computer* é considerado a obra-prima da banda. Produzido nos anos 90, o álbum conta com um som expansivo e aborda temas sobre a alienação moderna, os problemas que a tecnologia pode causar na nossa vida, a insanidade de uma nova era, mensagens anticapitalistas e até mesmo a morte. O espetacular do

-
1. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia (PPGMiT)/UNESP - Câmpus de Bauru.
vanessac.salvador@gmail.com
 2. Livre-docente em Ecologia dos Meios e Narrativas Imagéticas.
Professor Associado da Universidade Estadual Paulista/UNESP - Câmpus de Bauru.
denis.reno@unesp.br

álbum é a capacidade de conectar todas essas questões existenciais em belas melodias que suavizam o terror de um mundo em descompasso.

O grupo compôs a canção *No Surprises* enquanto estava em turnê com a banda R.E.M., em 1995. Originalmente, a letra contava a história de um homem que havia se cansado da própria rotina e estava em crise com a namorada. Dois versos desta versão são: *He was sick of her excuses / To not take off her dress when bleedin' in the bathroom* (Ele estava cansado das desculpas dela / De não tirar a roupa quando sangrava no banheiro). Ao se preparar para gravar a música, Thom Yorke alterou a letra dramaticamente. Em vez de contar a história de um casal, a canção focou em alguém tirando a própria vida, como evidenciado em versos como: *I'll take a quiet life / A handshake of carbon monoxide* (Vou escolher uma vida tranquila / Um aperto de mão de monóxido de carbono).

Produzido em 1997, o videoclipe foi dirigido por Grant Gee, também responsável pelo documentário *Meeting People is Easy* (1998) sobre a banda britânica. Reconhecido pelo domínio sobre a linguagem melancólica, Grant evita o óbvio caminho do videoclipe e emociona com uma série de experimentos visualmente perturbadores.

ELEMENTOS AUDIOVISUAIS

No Surprises é mais um dos vários videoclipes que influenciaram as produções audiovisuais da banda Radiohead. A realidade estética surpreendente resulta da visão subjetiva e pessoal do diretor Grant Gee. A esse realismo captado pela percepção – o da vida cotidiana com sua beleza, mas também com o que ela tem de feio e vulgar – misturam-se a poesia e a arte. Para o romancista francês Eugène Delacroix toda obra

de arte é sempre a expressão de um ideal. Dessa maneira, o realismo psicológico mostrado no vídeo realça a ambiguidade do real: cada espectador, diante de um mundo que lhe é apresentado, deve interpretar a realidade segundo a sua própria sensibilidade. A ambiguidade é mostrada, mas não é claramente expressa. Com isso, o diretor permite ao espectador olhar o real e interpretá-lo.

As imagens consistem em um *close-up* único da cabeça de Thom Yorke no interior de uma cúpula que lembra um capacete de astronauta, o qual é preenchido gradativamente com água. O primeiro plano foca apenas em uma parte significativa do intérprete, criando assim uma proximidade e ao mesmo tempo um isolamento estratégico, que permite valorizar o rosto do ator – consequentemente revelando ou traindo uma expressão. O dramaturgo e cineasta sueco Ingmar Bergman escreveu que a proximidade do rosto é, seguramente, a nobreza e a característica do vídeo. Por isso, considera que o mais belo meio de expressão do artista é o seu olhar.

Já o movimento da câmera não tem uma função unicamente descritiva. Pode também ter uma função psicológica ou dramática, particularmente ao exprimir ou materializar a tensão mental do personagem. Em *No Surprises*, a câmera se mantém imóvel como um quadro rígido, remetendo à tensão do artista que referencia alguém tirando a própria vida. Por razões de segurança, o vídeo foi filmado em alta velocidade e reproduzido em *slow-motion*. O efeito da câmera lenta provoca muitas vezes a adesão completa do espectador acompanhada de reações afetivas diversas – tais como o mal-estar, angústia, tristeza, nostalgia, exuberância imaginativa – e, às vezes, psicomotoras. A câmera lenta também pode sugerir imagens de paz, de resignação, de esforço intenso

e contínuo, de impotência, ou, ao contrário, de potência. Por isso, no videoclipe foi utilizada essa técnica em função de objetivos psicológicos precisos – como a angústia existencial.

Em meados dos anos 90, a banda Radiohead demonstrou interesse em música eletrônica, no rock experimentalista e no hip-hop instrumental do DJ Shadow. Não à toa, esse álbum tem elementos sonoros que servem como um lembrete para a sociedade tirar o pé do acelerador e buscar melhor qualidade de vida. A música foi gravada mais acelerada e, durante a masterização, foi diminuída a velocidade para se chegar justamente a esse resultado final em tom de alerta. No videoclipe, a música acelera quando o rosto de Yorke está totalmente submerso, até o vocalista puxar o fundo de borracha da cúpula para liberar a água.

O cenário é frequentemente mais um protagonista do que um simples ambiente sem outra implicação, além da sua própria materialidade. Contudo, apesar da sua extrema importância, o cenário deve figurar-se por trás da ação e contribuir para formar um todo harmonioso, evitando que o espectador entretenha-se em um detalhe e desvie da ideia principal do vídeo. Em *No Surprises* foi escolhido um capacete para compor um cenário impressionista com uma tendência predominantemente sensorial e intuitiva, evitando tirar a atenção do espectador à melancolia do personagem.

A iluminação utilizada no vídeo também potencializa a emoção, focando nos contornos sofridos do personagem. Para o arquivista e escritor britânico Ernest Lindgre, a iluminação serve para definir e moldar os contornos e planos dos objetos, para criar a impressão de profundidade espacial, uma atmosfera emocional e até mesmo certos efeitos dramáticos. A profundidade de campo do vídeo utilizada é o

plano-sequência, definida pela filmagem de uma única sequência sem corte ou interrupções. O ângulo escolhido é o normal, não havendo deformação da perspectiva. Por fim, a representação do ator é definida como estática, impondo uma forte presença na tela e, assim, aumentando a sensação de angústia que o vídeo quer passar ao espectador.

IMPACTO DA TECNOLOGIA

No livro *1984*, George Orwell escreve sobre o grande tema das distopias: a liberdade. Como o autor havia adiantado em seu livro anterior, *A Revolução dos Bichos*, mesmo as melhores intenções podem resultar em tiranias quando os indivíduos concordam em abrir mão da própria liberdade. Assim, na obra mais recente, Orwell imagina uma sociedade no futuro - mas precisamente no ano de 1984, exatos 35 anos depois da publicação - onde não existe absolutamente nenhuma liberdade. O protagonista é um homem chamado Winston Smith, que trabalha em um ministério de um governo tirânico, repressivo e liderado por uma figura central: o Grande Irmão (*Big Brother*). Nessa sociedade onde tudo é controlado – inclusive o passado através do “Ministério da Verdade”, onde a principal regra é que o único fato reportado é aquele determinado pelo governo - cada cidadão tem em casa uma tela que exibe o rosto do “Grande Irmão” e mostra propagandas estatais 24 horas por dia. Essa grande tela também serve para vigiar rigorosamente os cidadãos.

Se a narrativa apresentada no livro parece exagerada, ela torna-se perturbadora ao contextualizá-la com os dias atuais e com as novas tecnologias digitais existentes. Por isso, *1984* mostra-se tão atual e é usado como exemplo para ensinar as sociedades o quanto foi difícil

conquistar as nossas liberdades individuais e, por isso, a necessidade de lutar para protegê-las. Mesmo governos considerados democráticos argumentam que a eterna vigilância serve para a própria segurança e proteção da nação contra um inimigo externo. Então a obrigação dos cidadãos é denunciar toda vez que os governos abusam desse poder - como fez Edward Snowden, ex-agente da Comunidade de Inteligência dos Estados Unidos, em 2013.

O (programa) PRISM permitia à NSA coletar rotineiramente dados da Microsoft, do Yahoo, do Google, do Facebook, do PalTalk, do YouTube, do Skype, da AOL e da Apple, incluindo e-mails, fotos, bate-papos por vídeo e áudio, conteúdo de navegação na Web, consultas a mecanismos de buscas e outros dados armazenados em suas nuvens, transformando essas empresas em coconspiradoras. Já o (programa) Upstream Collection era possivelmente mais invasivo ainda. Permitia a captura rotineira de dados diretamente da infraestrutura de internet do setor privado (— os *switches* e roteadores que desviam o tráfego da internet no mundo todo por meio de satélites em órbita e cabos de fibra ótica de alta capacidade que passam sob o oceano). Essa coleção que construiu um equipamento de interceptação telefônica secreta e o embutiu nas instalações dos prestativos fornecedores de serviços de internet no mundo todo. Juntos, o PRISM (captura direta dos servidores dos principais provedores de serviços) e o Upstream Collection (captura direta da infraestrutura da internet) garantiam que as informações do mundo, tanto armazenadas quanto em trânsito, fossem monitoradas. (Snowden, 2019, p. 191)

Ao ser revelado que a capacidade de vigilância da Agência de Segurança Nacional dos Estados Unidos (NSA) não era uma mera distopia orwelliana muito menos uma teoria da conspiração, o governo estadunidense não só foi obrigado a confessar seus abusos, como também a se desculpar publicamente.

Assim, a preocupação que a banda Radiohead expressou no álbum *OK Computer* quanto ao impacto da tecnologia nas relações humanas e ao nosso entendimento enquanto indivíduos, se tornaria a principal pauta do século 21 – impulsionada por uma indústria trilionária cujo principal ativo são os dados usuários e capaz de influenciar severamente o futuro da humanidade.

A SOCIEDADE DO CONTROLE

Em sua *Eterna Vigilância* (2019), Edward Snowden também revela o uso que as empresas privadas fazem dos nossos dados através da computação em nuvem – serviços geralmente oferecidos gratuitamente. Por isso, se não estamos pagando por determinada aplicação, é porque o produto somos nós: os usuários.

Quando a maior potência econômica mundial alegou que o seu amplo sistema de vigilância tinha como objetivo proteger seus cidadãos, principalmente depois dos ataques terroristas de 11 de setembro de 2001 - que a Comunidade de Inteligência dos Estados Unidos classificou como o maior fracasso operacional da sua história - o preço a ser pago pela população mundial tornaria-se demasiadamente alto. A partir daí, o presidente George W. Bush intensificou as iniciativas de vigilância, resultando na perda da privacidade da população norte-americana e também de cidadãos e governos de outros países. Contudo, não foi só o governo norte-americano que se beneficiou da política de coleta, armazenamento de dados e vigilância em massa. Muito antes, empresas privadas do Vale do Silício já lucravam com as informações de seus usuários. Quando o serviço de armazenamento em nuvem de

empresas privadas é utilizado, tais como e-mails, serviços de *backup* e redes sociais, nos tornamos alvos da vigilância corporativa, que com o atrativo de serem gratuitos, na realidade lucram com a venda dos nossos dados para nos bombardear de publicidade e propaganda personalizada.

Assim, os próprios serviços que armazenam, coletam e depois vendem nossas informações também tornam-se cada vez mais atraentes e estimulantes para nos manter entretidos. Conectividade tornou-se sinônimo de lucro no século 21. Com isso, algoritmos cada vez mais sofisticados traçam padrões a fim de nos entreter, nos manipular e nos manter dentro de bolhas virtuais.

A série britânica *Black Mirror* retrata muito bem essa nova configuração social nas suas cinco temporadas. Com episódios de ficção científica que refletem o lado mais obscuro das telas e das novas tecnologias, a produção mostra que nem toda novidade traz apenas benefícios para a sociedade, podendo transformar inovações tecnológicas em verdadeiras distopias. O episódio *Smithereens*, da quinta temporada, conta a história de um motorista londrino que dá início a uma crise internacional quando sequestra o funcionário de uma grande empresa. Durante o capítulo, o que parecia ser uma atitude impulsiva e criminosa do homem ao volante revela-se como a indignação de um viúvo que perdera a esposa recentemente. A mulher, entretida em uma rede social enquanto dirigia, envolveu-se em um acidente que lhe custou a vida. Então o viúvo inicia uma saga para chamar a atenção do criador do aplicativo, chefe do funcionário sequestrado, e assim entender o porquê daquela ferramenta ter se tornado tão viciante a ponto de provocar vícios e alienações que podem resultar em tragédias.

Marta Peirano (2020), jornalista espanhola de tecnologia, relaciona essa dependência virtual com a chamada “economia da atenção”. Através de tecnologias digitais como um smartphone, uma TV inteligente, ou mesmo uma assinatura da Netflix ou da Apple, as grandes corporações aproveitam-se do engajamento dos usuários para otimizar o tempo que gastamos na frente das telas, sequestrando nossa atenção, nossa energia, horas de sono, descanso e interferindo inclusive na nossa vida social e nos relacionamentos humanos. Dessa forma, esse modelo de negócio torna-se altamente lucrativo nos mantendo o maior tempo possível conectados, pois só assim geramos dados que alimentam o sistema de vigilância, aperfeiçoam as estratégias que nos despertam interesse baseado nos nossos engajamentos e, conseqüentemente, aumenta nosso tempo de conexão.

Em entrevista à BBC News Mundo, Peirano conclui que essas tecnologias:

são como máquinas caça-níqueis, quantificadas na forma de curtidas, corações, quantas pessoas viram seu post. E isso gera um vício especial, porque trata-se do que a sua comunidade diz — se o aceita, se o valoriza. Quando essa aceitação, que é completamente ilusória, entra em sua vida, você fica viciado, porque somos condicionados a querer ser parte do grupo. (Massis, 2020, par. 21)

Dessa forma, as novas tecnologias digitais não só geram falsas necessidades como também transformam radicalmente as relações humanas. Segundo Zygmunt Bauman, para compreender como se dão os laços humanos na pós-modernidade, também é necessário compreender o que diferem os conceitos de comunidade e de rede.

O MAL-ESTAR DA CIVILIZAÇÃO

Bauman (2011) defende que o conceito de amizade é ambíguo pois é interpretado de diferentes maneiras por cada geração. No passado não havia o conceito de redes, mas sim o de laços humanos e de comunidades. A diferença entre eles é que a comunidade nos precede: nós nascemos em uma comunidade. Já a rede é o oposto, pois é feita e mantida por duas ações diferentes: conectar e desconectar.

O atrativo desse novo tipo de amizade da pós-modernidade, baseada nas relações virtuais, está exatamente na facilidade de desconexão. Considerando as relações off-line, ou seja, as relações humanas corpo a corpo, percebe-se como é difícil romper vínculos. É necessário encontrar desculpas, explicar-se, até mesmo mentir e, mesmo assim, ainda há insegurança. Mas nas relações on-line basta apertar um comando. No ambiente virtual, rompe-se um relacionamento hoje e logo surgem muitos outros.

Para Bauman, esse novo tipo de relacionamento mina os laços humanos e configura um fenômeno ambivalente, pois estamos todos em uma solidão e em uma multidão ao mesmo tempo, onde dois valores indispensáveis definem a ambivalência da vida: a segurança e a liberdade.

Segurança sem liberdade é escravidão. Liberdade sem segurança é um completo caos, incapacidade de fazer nada, planejar nada, nem mesmo sonhar com isso. Então você precisa dos dois. Entretanto, o problema é que ninguém ainda na história e no planeta encontrou a fórmula de ouro, a mistura perfeita, de segurança e liberdade. Cada vez que você tem mais segurança, você entrega um pouco da sua liberdade. Não há outra maneira. Cada vez que você tem mais liberdade, você entrega parte da sua segurança. Então, você ganha algo e perde algo. (Bauman, 2011)

Em seus escritos dos anos de 1920, Sigmund Freud (citado por Bauman, 2011) concluiu que a civilização é sempre uma troca, onde se dá algo de um valor para receber algo de outro valor. Assim, o psicanalista concluiu que o problema da sua geração foi entregar liberdade demais em prol da segurança. Contudo, Bauman vai no sentido oposto, argumentando que os problemas da pós-modernidade derivam do fato de que nós entregamos demais a nossa segurança em prol de mais liberdade. A partir disso, Bauman chega a duas conclusões: a primeira é que o sociólogo duvida de uma solução perfeita do dilema entre segurança e liberdade, pois acredita que sempre haverá muito de uma desequilibrando a outra constante. O segundo ponto levantado pelo autor é a crença de que a população nunca irá parar de procurar esse equilíbrio utópico.

FUNDAMENTAÇÃO METODOLÓGICA

O desenvolvimento do artigo foi realizado a partir de uma seleção de procedimentos metodológicos que colaboraram com a obtenção dos resultados de forma sólida, a saber: pesquisa bibliográfica, documentários, entrevistas disponibilizadas na web com análises de conjunturas com especialistas técnicos e teóricos acadêmicos. Para tanto, foram desenvolvidas etapas compreendidas pela pesquisa bibliográfica. Segundo Stumpf (2006, p. 51), “é o levantamento global inicial de qualquer trabalho de investigação que resulta a identificação e obtenção da bibliografia pertinente sobre o tema, até a apresentação de um texto sistematizado”.

Porém, a pesquisa bibliográfica é apenas um procedimento de base. A partir dele, foi desenvolvido um estado de caso sobre o videoclipe *No Surprises* da banda britânica Radiohead. O procedimento seguinte

deu-se a partir do estudo de caso analítico, com base nas propostas apresentadas por Yin (2010). Segundo o autor, o método pode ser utilizado para três finalidades: exploratória, descritiva e explanatória. A escolha do estudo de caso em detrimento de outros métodos, no entanto, depende das perguntas que se pretendia responder com o artigo. Para o autor, as questões que mais conduzem os pesquisadores a optar pelo estudo de caso são as que “lidam com os vínculos operacionais que necessitam ser traçados ao longo do tempo, mais do que as meras frequências ou incidências” (Yin, 2010, p. 30). Ainda de acordo com Yin (2010), o estudo de caso é o método preferido para examinar aqueles eventos contemporâneos nos quais os comportamentos relevantes não podem ser manipulados. Assim como o método histórico, o estudo de caso é capaz de lidar com um leque amplo de evidências, mas vai além ao utilizar técnicas como a observação direta do objeto de estudo e suas relações com a contemporaneidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Machado (2000), o videoclipe deixou de ser aquele pequeno formato audiovisual usado como estratégia de marketing para vender discos e transformou-se em uma das formas de expressão artística de maior vitalidade dos novos tempos. Não por acaso, esse tipo de produção audiovisual é considerada hoje uma potencial estratégia de revigoração do mercado. Nesse sentido, o Radiohead soube utilizar muito bem esse importante recurso para potencializar e disseminar suas criações. Em *No Surprises*, o grupo conciliou o baixo custo de produção com o grande potencial de distribuição em uma década de extremo experimentalismo

audiovisual. Com isso, a banda britânica ajudou a alavancar a indústria audiovisual de videocliques em um mercado que antes era restrito aos *teenagers*, usando a melancolia e os questionamentos existenciais como atrativos para um público que não se reconhecia enquanto indivíduo.

Assim, no álbum *OK Computer* a banda britânica faz um diagnóstico negativo dos novos tempos, pautando como a sociedade caminha em descompasso com a velocidade das novas tecnologias digitais. A crise de representatividade em relação ao sistema tradicional também é citada como um fator que potencializa a angústia existencial. Por fim, a linha seguida nessa obra-prima dos anos 90 é a do sujeito perante à sociedade, perante ao sistema, perante ao mundo externo onde ele não se reconhece mais e onde as relações humanas tornaram-se superficiais.

REFERÊNCIAS

Amer, K. et al. (2019). *Privacidade Hackeada*. Netflix.

Aumont, J. et al. (1995). *A estética do filme*. Papirus, 1995.

Bauman, Z. (2011). *Entrevista Zygmunt Bauman*. Fronteiras do Pensamento. <https://www.youtube.com/watch?v=POZcBNo-D4A&t=1453s>

Beth McGowan. (2019, maio 10). *Radiohead Meeting People is Easy 1998* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ogxqZBFiGUQ>

Castells, M. (2017). *Ruptura*. Zahar.

Dubois, P. (2004). *Cinema, vídeo, Godard*. Cosac Naify.

Machado, A. (1988). *A arte do vídeo*. Brasiliense.

Machado, A. ((2005). *A televisão levada a sério*. SENAC.

Martin, M. (1990). *A linguagem cinematográfica*. Brasiliense.

Massis, D. (2020, fevereiro 23). ‘Somos cada vez menos felizes e produtivos porque estamos viciados na tecnologia’. *BBC News*.
<https://www.bbc.com/portuguese/geral-51409523>

Postras, L et al. (2014). *Citizenfour*. Praxis Films.

Snowden, E. (2019). *Eterna Vigilância*. Editora Planeta.

Stumpf, I. R. (2006). Pesquisa bibliográfica. In J. Duarte & A. Barros (Orgs.), *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. Atlas.

Vásquez, A. S. (1999). *Convite à estética*. Civilização Brasileira.

Yin, R. (2010). *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Bookman.

IMAGENS INSÓLITAS: REVERBERAÇÕES DO VIDEOENSAIO

Ceila Teresinha Bitencourt¹

1. INTRODUÇÃO

Hoje, na contemporaneidade artística, existem teóricos dedicados ao estudo da imagem como é o caso Didi-Huberman² e sua definição de imagem crítica (a dialética do olhar), por exemplo. Porém, existem outros pensadores contemporâneos que se dedicaram também ao assunto como Benjamin³ e seu conceito sobre imagem dialética que na verdade organiza e forma o pensamento do filósofo em relação à história que tem na imagem dialética seu cerne (Cruz, 2018).

-
1. Doutoranda em Artes Visuais. Universidade Federal de Santa Maria. Bolsista Capes.
ceilabitencourt1972@gmail.com
 2. Georges Didi-Huberman (1953-) é filósofo e historiador de arte francês, leciona na École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris. Seu estudo envolve, sobretudo, uma visão crítica da tradição da história da arte e do pensamento das imagens.
 3. Walter Benjamin (1892-1940) foi filósofo alemão e um dos mais importantes pensadores do séc. XX. Deixou uma enorme obra literária além de ter colaborado para a teoria estética, para o pensamento político, para a filosofia e para a história.

Pensando o vídeo (videoensaio) e sua relação com a imagem, convém trazer as reflexões de Dubois⁴ (2004) que afirma que o vídeo⁵ constrói novas modalidades de desempenho do sistema de imagens. Com ele, depara-se com uma nova linguagem, com uma nova estética. O vídeo poderia ser visto não mais como uma forma de registro e narrativa, mas como um pensamento, um modo de pensar. Nesse sentido, ele (o vídeo) pensa/possibilita pensar o que as imagens são/fazem. O filósofo dedica especial atenção ao vídeo dizendo que ele se trata de um sistema de imagens tecnológicas que sempre teve problemas de identidade. O vídeo⁶, destaca Dubois, não tem por trás de si uma extensa tradição de pesquisa.

Ao buscar refletir sobre a constituição da imagem, de forma dialética, não se pode deixar de trazer a corroboração de Didi-Huberman (1998) e sua imagem crítica (a dialética do olhar). O teórico discorre sobre a cisão do olhar e o movimento dialético das imagens, destacando que naquilo que vemos sempre existe algo que também nos olha, nos atinge sem que se consiga precisar como o faz. Em outras palavras: o olhar está cindido naquilo que vemos e que, não conseguindo defini-lo ou vê-lo, é desde aí que ele nos olha; que, ao deslocar-se, o ver se fragmenta pelo menos em dois.

-
4. Philippe Dubois (1952-) é filósofo francês e um dos maiores pesquisadores do campo da imagem, especialmente da fotografia, do cinema e do vídeo.
 5. Conforme Dubois (2004), o vídeo apareceu entre o cinema, que o antecedeu, e a imagem infográfica, que rapidamente o superou como se ele jamais tivesse passado de um parêntese vulnerável, passageiro e marginal entre dois universos de imagens fortes e determinantes. O vídeo faz parte da imagem eletrônica, apesar da sua natureza ser ainda analógica e ele transita entre a ficção e o real, entre o filme e a televisão, entre a arte e a comunicação, etc.
 6. Dubois (2004) afirma que os únicos campos em que o vídeo foi efetivamente investigado em suas formas e modalidades foram o da videoarte e dos vídeos familiares ou documentário autobiográfico.

Ao recorrer a Benjamin⁷ e sua concepção de imagem dialética a fim de fundamentar a pesquisa de doutorado em andamento, convém mencionar que o teórico desenvolve o projeto “Passagens” em 1927 e seguiu nele até 1940, ano de seu falecimento⁸. Trata-se de uma documentação constituída por exatos 4.234 fragmentos divididos em 36 arquivos temáticos⁹ cujo tema central é a história cultural parisiense no século XIX. Assuntos como a moda, as construções de ferro, as passagens, as exposições universais, as ruas de Paris, os panoramas, o movimento social, a prostituição, entre outros, fizeram parte do repertório abordado por Benjamin no referido projeto. O arquivo “N” intitulado “Teoria do conhecimento, Teoria do Progresso” é dedicado a tratar sobre imagem dialética (Cruz, 2018).

2. EM BUSCA DE UMA DEFINIÇÃO PARA IMAGEM DIALÉTICA E SUA RELAÇÃO COM A IMAGEM CRÍTICA

Para entender o conceito de imagem dialética torna-se necessário compreender a ideia de progresso e o materialismo histórico/dialético. Conforme Benjamin (2009), o conceito de progresso deve ser embasado na ideia de catástrofe que se caracteriza pelas coisas permanecerem assim (fixas). A catástrofe não está naquilo que está por suceder em cada situação, e sim naquilo que é dado em cada circunstância.

-
7. Destaca-se que Walter Benjamin desenvolveu seu pensamento no contexto da modernidade.
 8. Walter Benjamin era judeu e cometeu suicídio em 1940 para evitar cair nas mãos dos nazistas.
 9. Dispostos de “A” a “Z”, numa primeira parte, e de “a” a “z”, em uma segunda parte, sendo que nessa diversos arquivos ainda estavam em branco, aguardando por materiais que jamais chegariam em virtude da morte de Benjamin.

Pode-se ainda dizer que a ideia de progresso necessitou contrariar a teoria crítica da história a contar do instante em que deixou de ser utilizada como parâmetro de certas mudanças históricas para desempenhar como medida da tensão entre um célebre início e um célebre fim da história. Em outras palavras: tão logo o progresso se torna a identidade do rumo da história em sua totalidade, a sua definição surge associado a uma hipóstase acrítica (realidade permanente), e não a um questionamento crítico (de conferir ao retrocesso contornos tão claros quanto a qualquer progresso). Ou seja, a história vista linearmente não permite uma reflexão crítica, isto é, enxergar o retrocesso com a mesma nitidez que se visualiza qualquer progresso (Benjamin, 2009).

Já o materialismo histórico, segundo Benjamin (2009), desfez em si a noção de progresso. Sua conceituação essencial não é o progresso e sim a atualização. O conceito benjaminiano em relação à atualização consiste na eliminação do progresso como *continuum* da história. A atualização não ocorre senão destruindo a continuidade do desenvolvimento do progresso como sendo a própria história da humanidade, interrompendo-a, e, na descontinuidade permitir falar o que foi silenciado, o que se desapareceu no progredir.

Ainda segundo Benjamin (2009), o materialismo histórico não pretende uma apresentação homogênea nem sequer contínua da história visto que as distintas épocas do passado são atingidas pelo presente em estágios bem variados, reforçando que uma continuidade da apresentação histórica é impraticável.

Cabe ainda acrescentar sobre a doutrina fundamental do materialismo histórico: (1) um objeto da história é aquele em que o conhecimento

produz como sua salvação, (2) a história se desmembra em imagens¹⁰, não em histórias, (3) onde ocorre um processo dialético, lida-se com uma mônada¹¹, (4) o surgimento materialista da história carrega consigo uma crítica inseparável do conceito de progresso, (5) o materialismo histórico embasa sua prática na experiência, do bom senso, na presença de espírito¹² e na dialética. É nessas ocasiões que aparece a imagem dialética.

Conforme Costa (2009), a imagem dialética pode ser apreendida como um ponto de convergência de teorias da história, do conhecimento e da imagem. Não se trata de um conceito instrumental, mas um campo reflexivo onde a imagem apresenta uma amplitude cognitiva, histórica e de pensamento, sendo investigada como um espaço de imagens, aberto, justaposto, multidimensional, podendo acontecer como um adensamento de tempo, de maneira rememorativa e dialética, a uma historicidade revisitada no agora. Esse espaço de imagens forma o planejamento metodológico da obra de Benjamin que opera por montagem de fragmentos e citações. Nesse método, a relação dialética é um espaçamento crítico que estabelece a legitimidade do instante presente e o reconhecimento do tempo histórico em que vive. Mas isso não acontece sob uma ordenação linear, voltada para o mito do progresso, e sim por uma ótica obscura

10. A dialética de Benjamin é uma dialética de imagens no lugar de uma dialética do progresso e da continuidade.

11. Para o filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), uma mônada é “substância espiritual desprovida de partes e de extensão, sendo, portanto, indivisível, indestrutível e, como tal, eterna e não passível de desagregação; as mônadas seriam, desse modo, os verdadeiros átomos da natureza e, como tal, constituiriam os elementos formadores de todos os fenômenos físicos e espirituais”. Fonte: Dicionário Michaelis. <https://bit.ly/2zG1QC1>

12. É necessário determinar a relação entre a presença de espírito e o procedimento do materialismo dialético. Não se refere meramente em sempre conseguir apresentar um processo dialético na presença de espírito, apontada como uma das maneiras mais superiores de comportamento adequado.

entre o ocorrido e o agora, como um salto de temporalidades diferentes em que a imagem dialética é o ponto de encontro entre o anacronismo da imagem e a historicidade de que surge. E é no agora, no relampejar do instante, que a sincronicidade das imagens com o tempo passado se apresenta, tornando-se imprescindível revelá-las, coletá-las na memória material, pessoal e coletiva, percebendo as relações que possibilitam surgir seu aspecto dialético em concordância com uma época.

Nesse ponto, conforme Cruz (2018), Benjamin vai sustentar que nada do que ocorreu historicamente pode ser dado por finalizado, ou seja, existe uma história em aberto. Isso vai de encontro as elaborações que acabam vendo os fatos históricos como algo preso eternamente nos arquivos da humanidade. O autor aponta que um dos principais pensamentos benjaminiano referente ao tempo histórico é que ele deve ser percebido de modo descontínuo, sem obedecer linearidades, causalidades, como era característico das historiografias oficiais.

Nesse contexto, ao considerar o cenário em que surge a imagem dialética e que a coloca em posição privilegiada onde a criticidade e o senso reflexivo são características marcantes, Benjamin (2009) destaca que o que interessa não são os enormes contrastes e sim os contrastes dialéticos que geralmente se confundem com nuances. A contar deles, entretanto, reconstrói sempre a vida de novo. Segundo Bartolo (2016), estes contrastes dialéticos dizem respeito às imagens dialéticas que se realizam como um campo de tensão apto a dinamizar a interação dos elementos díspares em diversificadas camadas de significação. Benjamin (2009) discorre, a seguir, a respeito da constituição do pensamento ligado à imagem dialética e, indiretamente, aos contrastes dialéticos.

Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a censura no movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível. Assim, o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética. Ela é idêntica ao objeto histórico e justifica seu arrancamento do continuum da história (Benjamin, 2009, p. 518, fragmento [N 10a, 3]).

Para Ribeiro (2016), ao sugerir a concepção de imagem dialética como um choque de polaridades (a formação de uma síntese a começar pelo confronto entre uma tese e antítese), Benjamin a aproxima da ideia de montagem. Para promover um lampejo, é indispensável a colisão de elementos, a união de peças que se encontram distantes temporalmente. Desse modo, deve existir, no mínimo, duas imagens que se embatem para sintetizar uma terceira, distinta das duas anteriores. A imagem que resulta dessa montagem é propriamente a imagem dialética.

Uma corroboração cara para a presente investigação sobre a imagem dialética é a concepção de imagem crítica elaborada por Didi-Huberman. Segundo Costa (2009), para o filósofo, uma ligação é feita entre o materialismo histórico (reflexões realizadas por Benjamin) e a fenomenologia do ver. Dispõe-se, então, de uma aproximação muito favorável entre uma dimensão histórico-crítica que transpõe a produção e a recepção das imagens, junto ao seu caráter anacrônico como uma montagem de saberes que surge no presente, e a dialética do ver que se faz corpo e espaço imaginativo. Tal evento Didi-Huberman chamará de imagem crítica.

Didi-Huberman (1998) entende, acima de tudo, como dialética do ver a relação entre o olhante e o olhado que vai além da visualidade da imagem. A esse enfrentamento em que o próximo e o distante se

experimentam dialeticamente é chamado de dupla distância que, ao caracterizar essa dialética do ver, acaba por gerar uma dissociação da crença em relação a atitude de apreendê-lo, uma conduta historicamente situada. Segundo o teórico, Benjamin aponta que a imagem ao nos olhar, é ela que se torna proprietária de nós. Assim, o ato de ver abre um espaçamento entrelaçado por distâncias divergentes que se experimentam dialeticamente. Espaço que emerge na relação com o visível, na distância imposta pelo ato de ver. Didi-Huberman discorre a seguir sobre a relação dialética entre o que vemos e o que nos olha e que, de certa forma, aproxima o pensamento do teórico à definição de imagem dialética benjaminiana, ou seja, algo que leva a uma constante inquietação.

Não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o ENTRE. [...] É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos (Didi-Huberman, 1998, p. 77).

Conforme Costa (2009), a imagem crítica é uma imagem autêntica (nas palavras de Benjamin) por sua natureza de crise, mas só acontece completamente quando vai além do turbilhão que se é lançada, experienciando-a criticamente. Desse modo, quando, na relação com a palavra, a imagem crítica concebe a si mesma na elucidação dos limites que a fizeram emergir, impõe uma autocrítica àquele que é por ela atingido, convergindo-se ao presente como potência reflexiva.

somente as imagens dialéticas são ‘imagens autênticas’, e, nesse sentido, uma imagem autêntica deveria se apresentar como uma imagem crítica: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos -, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo (Didi-Huberman, 1998, pp. 171-172).

Percebe-se que tanto a imagem dialética quanto a imagem crítica são definições que abarcam a ideia de choque, enfrentamento, rupturas e se ligam aos conceitos de criticidade, reflexão, questionamento, entre outros. Daí a importância de se trazer para a pesquisa de doutoramento essas concepções.

3. POSSIBILIDADES DE CONSTITUIÇÃO DO VIDEOENSAIO A PARTIR DA IMAGEM DIALÉTICA

A pesquisa de doutoramento propõe o engendramento de poéticas audiovisuais na linguagem do videoensaio a partir da ideia de montagem, de modo a suscitar questões que envolvem as possibilidades de concepção da imagem nestas propostas, trazendo à discussão indagações pertinentes à contemporaneidade.

Primeiramente convém mencionar que durante muito tempo, buscou-se um conceito, uma identidade ou uma particularidade do vídeo. Visualizou-se nele, de início, uma forma (própria), uma arte (singular), uma linguagem (original), algo independente e consistente, composto de um em si e de um para si. “Pequena forma, ainda nascente mas em devir” (Dubois, 2004, p. 97). Falava do vídeo como uma ferramenta

revolucionária, uma estética sem igual, uma arte inédita. Esse pensamento perdurou nos anos 70 e em parte dos anos 80.

Depois, pouco a pouco, ao longo dos anos 80 e 90, as pessoas foram deixando de acreditar na especificidade do vídeo. Tal convicção pretendia um corpo próprio e foi-se percebendo que não havia nenhum corpo concebível. Procurava-se alguma coisa segura, concreta e de imediato consistente.

Concluídos os esforços de possibilitar ao vídeo um corpo próprio, visto que ele se dissolve no movimento da história das tecnologias e na hesitação geral das imagens e das formas. Como se o que foi intitulado de vídeo não passasse no fundo nada além de uma transição, uma ilusão, um modo de passagem onde, de um lado, está a grande imagem do cinema e, de outro, a imagem do computador. Assim, dividido entre o cinema e o computador, o vídeo era percebido, acima de tudo, como uma imagem intermediária.

Estas distintas maneiras de conceber/pensar o vídeo, que se alongaram por uns trinta anos, traça um percurso geracional que culmina numa ideia de que o vídeo era pensado como uma imagem. Dubois (2004) destaca que se o vídeo é uma imagem e nada além disso, então provavelmente ele se aproxime do esgotamento. Acontece, contudo, que ele extrapola este simples campo do visível.

O teórico levanta a hipótese de que seria adequado cessar de ver o vídeo como uma imagem, de destiná-lo à classe das (outras) imagens. Também traz a hipótese de que seria conveniente não vê-lo, mas concebê-lo, recebê-lo ou apreendê-lo. Dubois (2004, p. 100) sublinha que deve-se considerar o vídeo como um pensamento, um modo de pensar. “Um estado, não um objeto”. O vídeo considerado estado-imagem,

forma que pensa e que pensa não tanto o mundo quanto as imagens do mundo e os dispositivos que as seguem. Em outras palavras: deve-se visualizar o vídeo não como objeto e sim como estado do pensamento das imagens, uma forma que pensa. Nessa perspectiva, considerando o videoensaio como uma forma que pensa, que pensa o que as imagens são e fazem e esse choque de polaridades em que a imagem na imobilidade proporciona, causando pontos de tensões, oportunizando refleti-la dialeticamente, isso tudo interessa para a prática poética pessoal no doutorado que visa pensar por imagens.

Convém abrir um parêntese para falar da estética videográfica que, conforme Dubois (2004), traz a questão da mescla das imagens e propõe três divisões neste sentido: (1) a sobreimpressão; (2) os jogos de janelas e, principalmente, (3) a incrustação. A sobreimpressão sobrepõe duas ou mais imagens para criar um duplo efeito visual. Cada imagem sobreposta funciona como uma superfície translúcida por meio da qual pode-se visualizar outra imagem. No caso de janelas (recortes e justaposições), possibilita uma divisão da imagem permitindo justaposições de fragmentos de planos distintos no mesmo quadro. As janelas operam com recortes e fragmentos, isto é, sempre com partes de imagens. Não mais um sobreposto ao outro; e sim, um ao lado do outro. Já a incrustação (textura vazada e espessura da imagem), segundo Dubois, é a principal figura de mescla de imagens por ser a mais específica ao funcionamento eletrônico da imagem. A incrustação combina dois fragmentos de imagem de origem diferente. Diante do exposto, faz pensar que enquanto no cinema existe sempre uma narrativa, uma sequencialidade obrigatória; no vídeo não necessariamente, ou seja, o vídeo permite explorar conceitos/ideias de modo não linear e que se torna possível por meio da mescla das

imagens. E isso se relaciona com a pesquisa de doutoramento, ou seja, investigar as possibilidades de trabalhar com o pensamento não linear e de modo crítico por meio da linguagem do videoensaio, considerando o conceito de imagem dialética.

Segundo Benjamin (1994, 2009), toda imagem tem algo a mostrar ou a dizer. Porém, para ser dialética precisa produzir campos de tensões, choques de polaridades, enfrentamentos, ou seja, lampejos/constelações de sentidos. Desse modo, as imagens dialéticas carregam contrastes dialéticos (choque/embate de conceitos/ideias), desafios, anacronismos, reflexões, questionamentos, etc.. Assim, na contemporaneidade, acredita-se que estas imagens teriam essas características, ou seja, imagens engajadas, comprometidas, questionadoras, reflexivas e desafiadoras. Como diz Archer (2001, p. 235), “Olhar não é um ato passivo; ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis”.

A pesquisa de doutorado se interessa em se aprofundar no conceito de imagem dialética. Um dos pontos a destacar seria sobre os contrastes dialéticos . Surgem as seguintes questões a serem investigadas: que contrastes dialéticos são esses e de que maneira eles poderão colaborar com as possibilidades da concepção da imagem nos videoensaios? Como potencializar a imagem através da montagem, nesse contexto?

Por este caminho, os contrastes dialéticos dizem respeito aos lampejos que surgem quando uma imagem produz campos de tensões ao entrar em contato com outra imagem de época ou contextos distintos. Trata-se de uma imagem inquieta, avassaladora, indagadora. As potencialidades da imagem com estas particularidades aumentam quando carrega consigo conceitos/ideias o que pode ser oportunizado pelas possibilidades da montagem e da própria concepção da imagem nestas situações.

Outro ponto de interesse para a pesquisa é sobre o fato da imagem, segundo Benjamin (2009), ser a dialética na imobilidade.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado, mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética - não é uma progressão, e sim uma imagem que salta - Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é, não-arcaicas), e o lugar onde a encontramos é a linguagem (Benjamin, 2009, p. 504, fragmento [N 2a, 3]).

Essa afirmativa, provoca questões, tais como: como a imagem pode apresentar esta imobilidade (mostrar-se em imobilidade)? Que imagem é essa que salta? Que campos de tensões podem produzir a partir da concepção da imagem e da montagem nos videoensaios? Pensar que “a imagem é a dialética na imobilidade”¹³ e que nessa condição é uma imagem que não se mostra passiva, nem neutra; e sim, trata-se de uma imagem crítica e que propõe embates, que se desloca pelos caminhos abertos pela arte contemporânea e assume os seus anacronismos, leva a acreditar ser possíveis percursos a percorrer com a pesquisa de doutoramento.

13. Diante da afirmação de que a imagem é a dialética na imobilidade, Benjamin compreende a imagem como figuração da dialética, em razão de sua natureza constitutiva possibilitar visualizar uma tensão entre elementos que fogem da nossa inteligibilidade. E ainda, a figuração da dialética em uma imagem se mostra como uma ocasião apropriada para a reconfiguração de significados. Nesse contexto, a imobilidade se manifesta como uma pausa em que o pensamento para subitamente numa constelação impregnada de tensões (Ribeiro, 2016).

Ao considerar a grosso modo o videoensaio como uma colagem de vídeos¹⁴ em torno de um conceito/ideia norteadora e que os campos de tensões que podem ser produzidos a partir da concepção da imagem (dos conteúdos que expressam) e da montagem (nos videoensaios), novos conceitos podem ser engendrados. Mais importante que produzir imagens/imagens em movimento é permitir refletir dialeticamente a partir delas uma vez que o próprio Benjamin (2009) ressalta que o conhecimento existe somente em lampejos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A definição de imagem dialética de Benjamin está inserida dentro do pensamento em que o filósofo estrutura seu conceito de história. O seu projeto historiográfico está imerso na consciência de que um novo entendimento do tempo é fundamental para escrever a história. Não se trata mais de um tempo cronológico, linear, contínuo; mas sim, de um tempo que quebra a lógica, que propõe saltos, rupturas, descontinuidades.

Nessa direção, conforme a concepção benjaminiana, destaca-se que a imagem não se resume a uma mera iluminação do passado pelo presente e vice-versa. Ela aparece, inevitavelmente, de uma nova percepção a contar do choque de duas polaridades dialéticas, da tensão que faz com que o passado coloque o presente numa condição crítica. A imagem do passado que se faz visível no presente quebra o tempo cronológico. A imagem dialética está mergulhada nesse cenário, ou seja, provoca lampejos nos embates dialéticos suscitados pelos campos

14. Pode-se explorar, nos videoensaios, as justaposições de imagens, de sons, os choques de ideias/conceitos, entre outros.

de tensões produzidos por imagens díspares (tendo em mente que uma imagem quando dialética se constitui na justaposição de diferentes e singulares elementos, movimentando um espaço de inquietações capaz de engendrar distintas constelações de sentidos).

Por esse viés, segue a imagem crítica didi-hubermaniana que é, como diria Benjamin, uma imagem verdadeira por sua estrutura de crise, porém só ocorre inteiramente quando experimentada criticamente. Ela torna-se potência enquanto reflexão quando possibilita uma autocrítica aos que são alcançados por ela.

É por esse caminho que a proposta de pesquisa de doutoramento busca percorrer. Como já dito, o videoensaio envolve a montagem de vídeos em torno de um conceito/ideia. Assim, a montagem funciona como um jogo em que as escolhas fazem parte de um pensamento (re) estruturado em que se objetiva oportunizar novas vivências e novas visualidades, possibilitando abertura a outras percepções que talvez o olhar não pudesse imaginar.

Cabe destacar que a prática artística pessoal encontra-se em andamento e explora tanto as possibilidades do vídeo enquanto potência dialética/crítica (embasada no conceito de imagem dialética de Benjamin) como também a estética videográfica (para utilizar as palavras de Dubois) no que se refere à mescla das imagens a fim de tornar a poética mais desafiadora no que diz respeito às proposições, elaboradas dialeticamente, a partir dos videoensaios a serem apresentados.

Na contemporaneidade, os artistas parecem estar sempre buscando romper com os padrões estabelecidos, produzindo lampejos ao propor um olhar pessoal, dialético e crítico diante das muitas possibilidades que um assunto pode suscitar. Nesse sentido, acredita-se que o que

move o artista - mais do que as possibilidades que se abrem com a arte contemporânea - são os desafios que ele mesmo se propõe a partir de suas reflexões e poética.

REFERÊNCIAS

Archer, M. (2001). *Arte Contemporânea: uma história concisa*. Martins Fontes.

Bartolo, A. C. (2016). *Como um relâmpago: uma abordagem do conceito de imagem dialética a partir de Walter Benjamin* [Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro]. <https://bit.ly/2WHEm8k>

Benjamin, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (S. P. Rouanet, trad., 7ª ed, Obras escolhidas, Vol. 1). Brasiliense.

Benjamin, W. (2009). *Passagens*. Imprensa Oficial do Estado/UFGM.

Costa, L. B. da. (2009). *Imagem dialética/Imagem crítica: um percurso de Walter Benjamin à Georges Didi-Huberman* [Trabalho apresentado em congresso]. V Encontro da história da arte - IFCH - UNICAMP, Campinas, SP, Brasil. <https://bit.ly/2BHbm8B>

Cruz, C. C. A. da. (2018). O livro das passagens e o conceito de imagem dialética em Walter Benjamin. *Caderno de Letras*, (30). <https://bit.ly/2AMxGgD>

Didi- Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. (P. Neves, trad.). Ed. 34.

Dubois, P. (2004). *Cinema, Video, Godard*. (M.A. Silva, trad.). Cosac Naify.

Ribeiro, D. M. (2016). As imagens dialéticas de Walter Benjamin na montagem de Godard. *Paralaxe*, 4(1). <https://bit.ly/379lbbf>

A PRESENÇA DE ELEMENTOS DO POPULAR E DO MASSIVO NA PRODUÇÃO DOS VIDEOCLIPES DA NOVA MPB DE 2010

Lara Beatriz Vital de Oliveira¹
Vicente Gosciola²

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho investiga a estética e a narrativa dos símbolos presentes nos videoclipes brasileiros de bandas independentes que compõem o cenário musical da Nova MPB a partir de 2010. Investigando como é representado e transmitido o ativismo político, social e cultural dos compositores e musicistas em relação ao espaço de lugar de fala de causas econômicas e injustiças contra gênero e etnia a partir da leitura da pesquisadora Nancy Fraser. Mas também entender o significado dos termos “popular” e “massivo” de acordo com o conteúdo retratado nos projetos audiovisuais dos músicos. Tendo como importância o olhar sobre:

O contexto no qual se processa a construção discursiva e social da juventude inclui a experiência da escolarização, mas não se limita a ela, incluindo o contexto cultural mais amplo, como a cultura do

-
1. Pesquisadora em Iniciação Científica e aluna do curso de graduação Rádio, TV e internet da Universidade Anhembi Morumbi.
lara13vital@gmail.com
 2. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi.
vicente.gosciola@gmail.com

rock, os meios de comunicação de massa e outros espaços pedagógicos. (Soares & Meyer, 2003)

Dentro do contexto da produção cultural, o artigo busca interpretar os valores são disseminados para absorção do público, como por exemplo: manifestações de identidades culturais de diferentes tribos, posicionamentos políticos, preferências e predominâncias estéticas analisadas. Porque o videoclipe reflete o que acontece na sociedade, o estudo segue a linha de pesquisa que averigua a estrutura, os signos, a história e a importância dos videoclipes. Com a estreia da MTV (Music Television) as formas de trabalhos da indústria fonográfica evoluíram ensejando que a produção de videoclipes se tornasse obrigatória para as bandas no momento de lançamento de álbuns. Além de transformar o modo de como ouvimos música, inserindo a percepção visual no momento da degustação sonora. É interessante pensar nas palavras de Meyer e Soares no trecho acima, porque a MTV trouxe a identidade em espaços pedagógicos para as gerações dos anos de 1990 e dos anos 2000, com a popularização do canal na TV aberta, introduzindo em sua programação temas como sexualidade, preconceito e aceitação do diferente e a desconstrução de comportamentos, além dos videoclipes representarem a maneira de como consumimos música diante da evolução digital e com a ideia de música para ouvir e ver, tendo a conjunção de som e imagem.

2. COMPREENDENDO O QUE É “POPULAR” E “MASSIVO”

Segundo Martín-Barbero, existe ambiguidade no termo “popular”:

De um lado está o *popular como memória* de outra economia, tanto na política como simbólica. [...] Em todas essas práticas é possível achar certas senhas de identidade mediante as quais se expressa, se faz visível, um discurso de resistência e de réplica ao discurso da burguesia. [...] De outro lado está o popular-*maciço*: isto é, a maciço como negação e mediação histórica do popular. (Martín-Barbeiro, 2004 como citado em Lobato, 2009, p. 4).

Logo temos um significado ligado às origens culturais de um determinado território ou cultura, este é atrelado a um sentido positivo. Em contraste, o massivo nos remete à Teoria da Agulha Hipodérmica elaborada pela Escola Estadunidense na década de 1930 (Correia & Souza, 2014, pp. 1-15) que entendia que o público não teria senso crítico e nem opção de escolha, largamente utilizada em regimes totalitários, fascistas e nazistas.

Segundo o dicionário Aurélio (Aurélio, 2010), a palavra “popular” significa: “Do, ou do próprio povo, ou feito por ele e simpático ao povo” além de vulgar, trivial e ser criado, adaptado ou distribuído para ser acessível para o consumo de um grande número de indivíduos, “especialmente aos com menor poder aquisitivo” e por fim conhecido e apreciado por muitos, o termo “massificar” no dicionário (Aurélio, 2010) é tratado como orientar, e influenciar o indivíduo, ensejando os elementos homólogos, isto é padronizado, iguais no que diz a respeito de condutas e reações.

Segundo a pesquisadora Fernanda Coutinho Sabino, Stuart Hall em seus Estudos Culturais introduziu algumas definições para o termo “popular”. Primeiramente “o é ‘popular’ porque as massas o escutam, compram, leem, consomem e parecem apreciá-lo imensamente. Está é aquela definição comercial ou de mercado do termo”. (Hall, 2006 como citado em Sabino, 2009, p. 2). Tal leitura apresenta um público passivo,

desprovido de senso crítico. Hall argumenta que simpatizantes dessa leitura seguem uma cultura “alternativa”, diferente, e alheia a gostos que agradam a massa em geral, o sujeito mais conhecido como *hipster*, aquele que não se interessa por obras que fazem um estrondoso sucesso, que agradam a grande maioria. Ou seja, o indivíduo que simpatiza apenas com objetos ou pessoas artísticas menos conhecidas.

Outra explicação para a investigação do “popular” seria o olhar popular como todas as coisas que o povo faz ou fez, sendo eles, os costumes, cultura, o modo de viver do “povo”. Segundo Sabino, em seu artigo *Do popular ao massivo: reflexões teóricas preliminares para construção de um modelo de interpretação de microssérie Hoje é dia de Maria* (2009), Hall acredita que esse estudo é infinito, porque agrega todas as práticas do “povo”, enfrentando um distanciamento de se aprofundar em objetos específicos e assim reforçado por Sabino:

os conflitos de classes são intrínsecos a essas manifestações culturais. Aliás, é fundamental ressaltar que as culturas populares eram locais de maior resistência aos processos de ‘reforma do povo’ [...] afinal o povo sempre foi o foco dos projetos de modificação, ‘crescimento’ e ‘desenvolvimento’ social. (Sabino, 2009, p. 3)

Sabino ainda lembra da afirmação de Stuart Hall, “a transformação cultural é um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas” (Hall, 2005 como citado em Sabino, 2009, p. 3). Isto é, o povo passa por adaptações a novos dogmas, apropriando ou encerrando práticas e costumes que trazem um impacto tanto na parte social como na econômica. Um exemplo seria o impacto tecnológico na vida das pessoas, o uso das redes sociais, com a acessibilidade na palma da mão. A população

tem o poder de se adaptar, de alterar manifestações culturais. Contudo, para Hall (2005 como citado por Sabino, 2009, pp. 3-4): “a cultura popular não é, num sentido ‘puro’, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem a formas que as sobrepõem. É terreno sobre a qual as transformações são operadas”. Ou seja, a importância não é a resistência do povo, mas o lugar em que estão as discussões e transformações.

Por fim, Hall acredita que “é mais coerente considerar atividades populares como aquelas ligadas às condições sociais e materiais de determinadas classes, que estiverem em algum momento da história ligadas às tradições do povo” (Sabino, 2009) em que:

O significado de uma forma cultural não está inscrito no interior de sua forma. Nem se pode garantir para sempre sua posição. O significado de um símbolo social ao qual está incorporado, pelas práticas às quais se articula e é chamado a ressoar.... O que importa *não* são os objetos culturais intrínsecos ou historicamente determinados, mas o jogo das relações culturais: cruamente falando e de uma forma bem simplificada, o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela. (Hall, 2005 como citado em Sabino, 2009, p. 4)

3. OS VIDEOCLIPES

O videoclipe é uma forma de audiovisual que tem como origem, a ideia de “recortes”, *clippings*, colagens, isto é, uma dinâmica de rapidez, sem necessariamente contar uma história, podendo ser uma sobreposição de imagens para vender a música. Como exemplo de videoclipes que trabalham em evidência com a sobreposição de imagens, temos Letrux em *Puro Disfarce* (2019), Boogarins com *Elogio a instituição do cinismo* (2016) e o grupo Carne Doce com o transparente em *Sertão Urbano* (2017).

A partir dos estudos de Thiago Soares, podemos compreender a organização interna dos videocliques:

1) cliques são objetos promocionais que vão levar em considerações estratégias de ênfase, persuasão e convencimento; 2) trata-se de audiovisuais que demandam uma relação estabelecida entre áudio e o vídeo, ou seja, entre o som e a imagem (um não pode ser levado em consideração sem o outro); 3) deve-se entender que as questões estruturais dos videocliques obedecem a regimes e sistemas de construção que se filiam mais à ordem da canção popular massiva que do cinema. (Goodwin, 1992, como citado em Soares, 2006, p. 2)

O videoclipe tem como principal função vender a música, do jeito que o autor desejar, e a importante função fazer com que a banda sintetize sua identidade visual, numa contribuição artística e performática. Soares também argumenta que muitas músicas já são compostas, pensando em especial no videoclipe, com uma expectativa maior para venda e alcançar uma quantidade maior de pessoas. A pesquisadora Carol Vernallis averigua os chamados “versos ganchos” que seriam “o trecho que mais evidentemente se projeta como imagem ou cristaliza um ponto de vista sobre a letra, que na maioria das vezes está relacionada ao título da canção” Vernallis (2004, como citada em Soares, 2006, p. 6) que é utilizado de uma maneira simples e colocado em evidência, para mais fácil memorização. Segundo Soares, em geral ele está localizado no refrão da canção, “e pode ser compreendido como uma espécie de síntese deste momento de convocação do ouvinte” (Soares, 2006). Um exemplo de verso gancho, a partir da década de 2010 é a canção *Demodê*, da banda baiana Maglore (*E não vou falar de amor/ e não vou guardar rancor*), e da banda La Leuca na música *Saliva Salina* (*Eu vou voar daqui*).

E como trabalhamos com os versos ganchos nos videocliques? Andrew Goodwin analisa e discute a montagem para a formação.

Goodwin considera que a resolução estrutural dos vídeos está intimamente ligada a estratégias promocionais da música. Dessa forma, o videoclipe, em sua grande maioria, a partir de referências e imagens que se repetem, que se sobrepõem a outras e formando um todo que desafia o entendimento a partir da apreensão lógica cinematográfica, deve ser entendido a partir da perspectiva da canção popular massiva e de suas “amarrações” feitas de versos e refrões, bem como frente a uma repetição estrutural.... Ou seja, há uma dupla convocação, através do clipe, para a canção e para o artista. Partindo da noção de refrão como “gancho”, Andrew Goodwin estende a perspectiva para a compreensão do que chama de “gancho visual”, ou seja, uma espécie de localização, na imagem de uma estratégia utilizada para manter o ouvinte na canção, empreendidas no refrões. (Soares, 2006)

Isto é, uma combinação da estratégia sonora e na combinação visual que prendem a atenção do público, seria a seleção de imagens que demandam mais atenção (por exemplo usar a sobreposição de imagens) nos pontos chaves da música, ou seja, no refrão. Uma ilustração dessa ideia ocorre no videoclipe da cantora carioca Letrux, *Puro Disfarce* (2019), que trabalha com uma sobreposição de conteúdos simultâneos em trechos com “versos ganchos”.

Thiago Soares explica melhor os ganchos visuais em *Estratégias de produção de sentido nos videocliques: A canção popular massiva e os “ganchos visuais” na atividade analítica* em (2006):

Apropriando-se do conceito de Goodwin, poderíamos classificar quatro formas de “ganchos visuais”, sendo elas: 1) Os rotineiros *clouse ups* nos rostos dos cantores que são frequentemente repetidos durante os refrões – acrescentando às estratégias de enquadramentos próximos, aspectos enfáticos rítmicos e modulações do visual dos

artistas. Tal “gancho visual” reforça inerentes à inserção do clipe como uma ferramenta fundamental de geração do star system da música popular massiva. 2) A geração de planos que se configuram em marcas visuais de um determinado artista ou de determinado álbum fonográfico. (Soares, 2006)

Primeiramente analisando exemplo de *close ups* no rosto de personagens que aparecem no clipe *Eu estou aqui* (2018) da banda carioca Baleia. Na sequência final do trabalho, em que o refrão (que nesse caso faz o papel de verso gancho) é repetido até o encerramento. A câmera realiza um *travelling in e out*, na cantora Sofia, que diferente de todas as figurantes atrás dela, ela está de frente para a câmera, sob uma luz vermelha. Em outro trabalho da mesma banda, que na maior parte tem em primeiríssimo plano o rosto do cantor Gabriel Vaz no videoclipe *Estrangeiro* (2016). O clipe contém artes ilustrativas do começo ao fim que com a entrada do vocal na melodia são inseridas a letra da canção em paralelo ao rosto do personagem. Nesse videoclipe o *close up* não prende totalmente a atenção do expectador, pelo intercâmbio de elementos, entrando e saindo do quadro e com o cantor que segue fixo em uma posição específica, diferente de exemplos dados no artigo citado acima de Soares (2006). Outro exemplo pertence a banda Papisa, nos videoclipes *Terra* (2019) e *A Velha* (2019), em que nas montagens possuem modulações rítmicas mais marcadas. Em segundo lugar, a relação da marca visual de um artista ou álbum, isso ocorre com a banda Carne Doce, em especial no álbum *Tônus* (2018) em que a estética retratada é a o uso da meia-calça arrastão sob uma luz neon. E em outro exemplo, temos a cantora carioca Letrux, que também apresentou um disco com a cor vermelho em evidência, o *Em Noite de Climão* (2017).

4) A existência de um plano ou sequência que “desvende” o segredo existente da relação entre apresentação – conflito – resolução de videoclipe. Este tipo de “gancho visual” está intimamente ligado aos videoclipes que se utilizam de estratégias formatadas no sentido de relatar uma “história”, de maneira geral, paralela ao ato performático do artista em cena. Assim, o espectador encontra-se “curioso” para saber como acabará o clipe ou para rever as referências resolutivas. (Soares, 2006)

Tais aspectos se encaixam nos videoclipes *Volta* (2016), da banda Baleia - já citada acima, *Ai, Ai, ai, como eu me iludo* (2016) da banda O terno, *Já Sei* (2016) da banda Zimbira, *Eu vim Passear* (2015) da banda Dingo Bells, entre outros trabalhos. Por fim Thiago Soares relata a partir de uma análise de *I'm Slave 4 You* de Brithney Spears:

Identificamos também que no videoclipe tensiona, de maneira temática, aspectos ligados a uma busca pela dança e extensão de uma busca pelo prazer e pelo sexo.... Tais elementos reforçam a perspectiva da indústria fonográfica de se apropriar de estratégias de produção de sentido para “seduzir”. (Soares, 2006)

A sedução citada acima está presente no videoclipe de *Eu e Odeio* (2017) da banda Carne Doce, em que há dois personagens tomando banho no chuveiro sob uma melodia suave com o elemento da água, expondo nudez e tensão sexual. Outro exemplo da mesma banda, é o clipe *Nova Nova* (2018) com vários planos detalhe nas nádegas e no órgão sexual feminino da dançarina que faz gestos obscenos a partir da marcação na meia-calça arrastão branca em seu corpo sob a luz neon.

4. ARTISTAS SELECIONADOS

Buscamos analisar produtos produzidos por artistas independentes brasileiros, em específico no cenário da Nova MPB. Primeiro vamos entender quem são e qual a importância dos artistas independentes.

Os artistas independentes são os músicos que se autoproduzem, desde a gravação e a distribuição das músicas. As bandas desse cenário estão sendo bastante valorizadas por críticos musicais e canais de comunicação públicos (os quais não possuem como foco principal a audiência ou retorno financeiro, mas sim disseminar educação ao público, tendo como principal exemplo a TV Cultura). Além de casa de shows, tem-se também as redes de serviço, em especial o Sesc (Serviço Social de Comercio) que é uma organização sem fins lucrativos que por meio de ações investe no bem-estar de seus empregados e familiares, colaborando com o desenvolvimento social e cultural da sociedade.

5. A INFLUÊNCIA DO GÊNERO TELEVISIVO NA LINGUAGEM DE VIDEOCLIPES

A professora Itania Maria Mota Gomes sintetiza como analisar a contribuição de leitura social que a Televisão exerce na família brasileira, e como o videoclipe traz outras características corriqueira de grupos sociais a partir da leitura do pesquisador colombiano Martín-Barbero. Itania em seu artigo *Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Matín-Barbero*, podemos entender que as mediações, que são intervenções no nosso cotidiano, com o seguinte trecho:

Buscamos compreender os deslocamentos operados por Martín-Barbero no conceito de mediação. [...] No que se refere ao conceito de mediação, parece-nos que o livro *Dos meios às mediações* ele ainda fica a meio caminho da compreensão das mediações como um outro lugar ou um outro polo a partir do qual pensar o processo comunicativo, pois em vários momentos, colocar ênfase nas mediações é apenas colocar ênfase nas competências comunicativas dos receptores. (Gomes, 2011)

A autora apresenta as três instâncias mediadoras para análise da televisão que são: *a cotidianidade familiar*, *a temporalidade social* e *a competência cultural*. A primeira dialoga sobre o contato da recepção televisiva que gera a dispersão do ambiente familiar e facilita o aporte do espetáculo e ficção na rotina. A segunda traz a “multiplicidade de temporalidades” que segundo Itania, Martín-Barbero chama a atenção para as transformações de temporalidades vividas por cada sociedade, isto é, as mutações dentro da cultura conservadora e arcaica em diferentes regiões. A concepção do termo das *mediações por temporalidade* é ampliada para que se refira como “tempo da TV” na obra *América Latina e os anos recentes* de Martín-Barbero. E por fim a *competência cultural*, que é autoexplicativo.

O autor está interessado nas fragmentações sociais e culturais engendradas pela tecnologia, como por exemplo, aquela que dá nova roupagem velho tema da diferença de gerações: a separação entre jovens e velhos em razão dos novos modos de relação da juventude com a tecnologia eletrônica. (Martín-Barbeiro, 1995 como citado em Gomes, 2011, p. 46)

Martín Barbero busca analisar as transformações sociais na última década, como por exemplo a chegada do *Facebook*, que altera não só o tempo de lazer das pessoas, mas também a carreira profissional. Por

exemplo, já não é novidade que em processos seletivos de empregos, é exigido o endereço de perfil do *Facebook* dos candidatos no currículo. “Essas novas mediações são claramente resultado do esforço do autor para compreender o modo como os aparatos eletrônicos reorganizam a experiência social dos jovens” (Gomes, 2011) O videoclipe *I Love It Loud* de 1982 da banda estadunidense Kiss ilustra a cotidianidade familiar do autor colombiano, em que vemos a diferença da comunicação do adolescente em relação da família, que não dá muita atenção para o aparelho de televisão, todavia o objeto causa um impacto no jovem, que sob influência da performance da banda, o rapaz forma um grupo social com outros adolescentes que possuem olhos brilhantes e pretos. Em contraste, esse caso, no videoclipe *Vem Cá* (2017) da banda Kanduras, temos o exemplo de transformação social que impacta os jovens através do uso das mensagens pelo celular. Em comparação ao videoclipe de 1982 da banda estadunidense que a partir da televisão formava uma mediação que dissonava os jovens dos adultos, no exemplo brasileiro, tem-se outra mediação de temporalidade. Assim como no videoclipe baseado em *memes* da banda brasileira O terno, o *Não espero mais* (2016), clipe que alardeia a mediação que é resultado da internet e do impacto das redes sociais que atualmente não infectaram apenas os jovens, mas também todas as faixas etárias.

5. OS VALORES CULTURAIS NOS VIDEOCLIPES

O ativismo político é frequente dentro da comunidade artística contra injustiças e preconceitos, diante disso, a filósofa Nancy Fraser explica como e quais injustiças ocorrem:

A primeira delas é a injustiça econômica, que se radica na estrutura econômico-política da sociedade. Seus exemplos incluem a exploração (ser expropriado do fruto do próprio trabalho em benefício de outros); a marginalização econômica (ser obrigado a um trabalho indesejável e mal pago, como também não ter acesso a trabalho remunerado); e a privação (não ter acesso a um padrão de vida material adequado). Teóricos igualitários empreenderam grande esforço para conceituar a natureza dessas injustiças socioeconômicas. Suas concepções incluem a teoria de Marx sobre a exploração capitalista. (Fraser, 2006)

No videoclipe *Muderno* do Diego Moraes, temos esse exemplo de injustiça salarial, em que o artista executa uma performance dançando de acordo com a letra da música, apresentando como seu pouco dinheiro traz dificuldade em relação a sua vida amorosa. (Trabalho o ano inteiro/ mas a minha grana/ não dá nem pro cheiro). É interessante como o cantor segue alegre em relação à dificuldade, em que ele beija algumas pessoas, durante a dança, com a poesia de lamento e a sinfonia alegre, roupas coloridas e muitos objetos de cena que remetem ao carnaval.

A segunda maneira de compreender se a injustiça é cultural ou simbólica. Aqui a injustiça se radica nos padrões sociais de representação e comunicação. Seus exemplos incluem a dominação cultural (ser submetidos a padrões de interpretação e comunicação associados a outra cultura, alheios e/ou hostis à sua própria). (Fraser, 2006)

Um videoclipe que traz um exemplo claro de revolta diante da injustiça de dominação cultural sobre mulheres, é o videoclipe da banda Carne Doce, *Falo* (2017), que começa com três moças que aparentam ter por volta de 25 anos, sentadas numa sala escura, iluminada apenas por velas em tons pastéis. Todas possuem franja, estão com vestidos no joelho e com botões, trazendo uma estética conservadora e juvenil

que relembra os internatos. Com o passar do clipe, as personagens dão as mãos, e fazem gestos de cumplicidade, colocando uma toca preta, ocultando o seu rosto. Elas começam a andar pelo colégio interno ao longo do vídeo vão pegando foices e tochas. Elas se reúnem com outras moças com o mesmo vestuário e utilizando as tocas pretas no que parece a frente da igreja, formam uma grande fogueira até surgir a figura do padre (que parece ser o responsável pela administração do local). Elas o amarram, e formam uma roda ao redor da fogueira com a personagem masculina próxima as chamas, e iniciam um ritual, em que diante de *closes* no rosto da personagem masculina, surgem *flashes* do padre em um ato sexual, numa sala clara com bastante líquido branco no rosto. Com mãos femininas espalhando o esperma em sua face, no fim do clipe, não se passava de um sonho do sacerdote. Neste produto audiovisual, pode-se interpretar que o internato tinha como administrador, um senhor que abusava sexualmente das meninas, além de todo o comportamento e estética que foi imposto através da padronização das roupas e cortes de cabelos.

E o preconceito de inteirações cotidianas, “o desrespeito (ser difamado ou desqualificado rotineiramente nas representações culturais públicas estereotipadas e/ou nas inteirações da vida cotidiana”. (Fraser, 2006) Tais representações são apresentadas no videoclipe *Flutua* do cantor Johnny Hooker em parceria com a cantora Liniker e os Caramelows. O clipe conta a história de um casal formado por dois homens cis que frequentam baladas de São Paulo. Aparentemente ambos são deficientes auditivos, o clímax da história ocorre na despedida do casal, depois de saírem de uma balada no centro paulistano. Após um personagem se distanciar do namorado, o parceiro é agredido por dois homens embaixo

de um elevado. Durante a cena o áudio foi tratado transmitindo apenas ruídos, sem propagar nenhum barulho que remetesse ao espancamento. Com o passar do enredo, o casal se reencontra na balada novamente, durante os versos que antecedem o refrão até os versos finais (Eles não vão vencer/ Baby nada de ser em vão!... Ninguém vai poder querer nos dizer como amar!) Na cena final o casal se abraça, e olha fixamente para cara. Em seguida a cantora Liniker que é uma mulher transexual junto com Johnny (que é um artista assumidamente gay com performances de personagens que socialmente são definidas como femininas) beijam-se no final do clipe. A crítica trazida é de que diante da violência contra as relações que desviam da união tradicional (casal cis hétero) em que a sociedade não “ouve”, não enxerga e não “fala”, isto é, apresenta um déficit em se impor diante do combate a violência homofóbica. O videoclipe carrega o ativismo político de travar resistência a homofobia. Nancy Fraser apresenta o remédio para a injustiça em:

O remédio para a injustiça cultural, em contraste, é alguma espécie de mudança cultural, ou simbólica. Pode envolver a revalorização das identidades desrespeitadas e dos produtos culturais dos grupos difamados. Pode envolver, também, o reconhecimento e a valorização positiva da diversidade cultural. (Fraser, 2006)

A produção de clipes brasileiros independentes explora o reconhecimento de maneira colossal, como por exemplo da banda Papisa, em *Terra* (2019), videoclipe em que a banda faz uma performance sobre bruxaria, espiritualidade, manifestações místicas que são perseguidas há séculos. Além do videoclipe da mesma banda, chamado *A velha* (2019), em que além do ativismo religioso e cultural, apresenta a sabedoria entre as gerações, dos mais velhos em relação as crianças.

A banda Carne Doce no videoclipe *Nova Nova* apresenta o remédio de Fraser, o clipe começa com uma penumbra mostrando vagamente um corpo feminino. Com o passar da canção, a dançarina passa a vestir uma meia-calça arrastão branca em destaque numa luz neon. Em que a uma valorização das curvas femininas. A partir da letra da música que é: (Era linda sua nova namorada/ Foi feliz foi bem aceita em sua casa/ Foi boa nora, boa cunhada/ Quase uma filha/ Era engraçada/ Mas você continuou e o seu bonde não parou/ Pois você sempre engraçado/ Sua fonte não secou/ Mas por sorte é um ovo essa cidade/ Você logo encontrará sua metade/.... Te deixando apaixonado/ Te deixando só a dor/ E aí você vai entender/ E aí enfim/ Se vê em mim). Assim podemos entender que o videoclipe retrata o reconhecimento feminino diante do poder que o seu corpo exerce. Por exemplo: durante o videoclipe enquanto a dançarina coloca a meia-calça arrastão, ela dança, brinca com o acessório, se masturba e rebola. Portanto a personagem apropria-se do seu corpo, para sentir prazer, diferente da letra que relata uma história em que a namorada se esforçou com companheira, buscou ser divertida e ser bem aceita pela família. Contudo sofreu uma suposta traição ou foi deixada de lado (a letra não é incisiva em sintetizar o que o namorado fez para chegar ao término) entretanto, a mensagem por trás da trama é a exibição de uma mulher valorizando-se, sem preocupar-se com julgamentos alheios.

Seguindo essa mesma linha, o videoclipe *Comida Amarga* (2019) que também é da banda Carne Doce, traz também uma letra similar ao ocorrido em *Nova Nova* (2019): (Eu cato as sobras dos teus sinais/ Eu sou as sobras/ junto com as sobras/ Eu não sou mais). O videoclipe foi gravado em um plano sequência, começando com um plano fechado

em luzes decorativas, com a lua ao fundo, em que lentamente vai descendo com uma oscilação do foco entre plantas e grades. Até localizar em uma moça que olha delicadamente para frente, com um semblante triste. Essa mulher em especial é interpretada por Salma Jô (vocalista da banda). Todos os presentes na festa que ocorre no local vestem preto ou vermelho, ela veste uma grande jaqueta grande e peluda branca. A personagem começa a andar pela casa com uma expressão observadora, triste e curiosa. Diferente dela, todas as outras pessoas mostram-se alegres, trocando beijos e abraços e algumas dançando, Salma às vezes se senta, mas continua andando a procura de algo. Com a chegada do refrão instrumental da música, Salma encontra duas pessoas que se posicionam e iniciam uma dança coreografada (novamente com exceção de Salma, os dois dançarinos vestem uma meia-calça arrastão branca na luz neon). Após alguns instantes, a mulher volta a andar pela casa, até que se depara com uma escadaria escura e meio que escondida da festa. A escada a leva para um porão com um plano completamente desfocado, sugerindo a ideia de mistério no trajeto. O porão é um ambiente branco e que contém dezenas de velas acesas que fazem conexão com as cores de Salma, o caminho leva a personagem a um espelho. Por fim, o videoclipe termina com Salma tirando a jaqueta branca, revelando que por baixo do grande casado, a mulher veste uma roupa preta (similar às pessoas da festa). Em sequência, Salma dá um beijo no próprio reflexo e ela olha rapidamente a câmera. A letra e o videoclipe tratam de temas como tristeza e revalorização, isto é, a personagem busca o remédio para a rejeição nas pessoas ali presentes, lugares da casa, na dança, entretanto ela só encontra a revalorização que procura em si mesma. Ou seja, o antídoto está na autovalorização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os produtores independentes obedecem a definição de popular, sendo trabalhos acessíveis, todos estão disponíveis para visualização no YouTube, em que com poucos recursos a banda já introduzir uma identidade tanto sonora como visual. Todavia quando falamos sobre as características do massivo, as figuras representadas nos produtos alardeiam injustiças reais e opiniões próprias dos músicos, isto é, os produtores de conteúdos trazem reflexos da verdade, não almejando manipular a opinião pública com mentiras, deixando em aberto à discussão com o público, através de redes sociais onde é possível ter interação do emissor com o receptor da mensagem através de comentários e respostas diretas de publicações. Logo de maneira geral a produção do conteúdo se afasta da comunicação massiva do modo como é emitido.

Com a análise feita vemos que maior parte dos compositores denunciam o que fere a ética e provocam preconceitos no dia a dia, ainda vemos como principais assuntos dentro dos materiais separados temas como homofobia, feminismo, racismo e abuso sexual. Partindo da realidade para a ficção, ou a simples expressão de desejos e opiniões sobre convivência, entretanto, não fogem exemplos de elementos promocionais massivas dentro dos clipes, os que prendem a atenção do público. Como por exemplo a exibição do corpo feminino nu, a repetição de versos que são fáceis a memorização e os *closes* no rosto de personagens em primeiro plano, e histórias curtas acompanhando a melodia. Provocando um suspense que deixa o expectador curioso para saber o que acontece em seguida.

Por conseguinte, estudar videocliques é fundamental para a compreensão da cultura contemporânea, como são criações artísticas sonoras e visuais, produzidas por pessoas de dentro da população, que traduzem sentimentos vindos de diferentes classes sociais, exibindo o corriqueiro e fenômenos da sociedade.

REFERÊNCIAS

- Correia, M. B., & Souza, R. M. V. (2008). *A Onda: Aplicação das principais teorias de comunicação do período entre guerras* [Trabalho apresentado em congresso]. XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Intercom. <https://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2014/resumos/R43-0306-1.pdf>.
- Ferreira, A. B. H. (2010). *Mini Aurélio: o dicionário da Língua portuguesa* (8^a ed. rev. atual). Positivo.
- Fraser, N. (2006). Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era “pós-socialista”. *Cadernos De Campo*, (14-15), 231-239. <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50109>
- Gomes, I. M. M. (2011). Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. *Revista FAMECOS*, 8(1), 111-130. <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/8801/6165>
- Janotti, J., & Soares, T. (1997). O videoclipe como extensão da canção popular massiva: Apontamentos para análise. *Mídia & Música Popular Massiva*, 1-19. <http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/JEDER5.pdf>.

Lobato, J. A. M. (2010). *O Grito difuso da periferia: hibridismos e tensões entre o popular* [Trabalho apresentado em congresso]. 6º Interprogramas de Mestrado da Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, SP, Brasil. <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/04/Jos%C3%A9-Augusto-Mendes-Lobato1.pdf>

Sabino, F. C. (2009). *Do popular ao massivo: reflexões teóricas preliminares para a construção de um modelo de interpretação da microssérie Hoje é Dia de Maria* [Trabalho apresentado em congresso]. XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Intercom. Recuperado de: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2009/resumos/R14-0594-1.pdf>

Soares, R. de F. R., & Meyer, E. E. (2003). O que se pode aprender com a “MTV de papel” sobre juventude e sexualidade contemporâneas? *Revista Brasileira de Educação* (23), 136-148. Recuperado de: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782003000200010&script=sci_abstract&tlng=pt

Soares, T. (2014). Construindo imagens de som & fúria: considerações sobre o conceito de performance na análise de videocliques. *Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura*, 12(2). Recuperado de: <http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/SOARES2.pdf>

Soares, T. (2006). *Estratégias de Produção de Sentido nos Videoclipes: A Canção Popular Massiva e os Ganchos Visuais na Atividade Analítica* [Trabalho apresentado em congresso]. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom. <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0745-1.pdf>

DIÁLOGOS ENTRE CINEMA E VIDEOINSTALAÇÃO: FORMAS VISUAIS DE REPRESENTAÇÃO EM *PARALLEL I-IV*, DE HARUN FAROCKI

Jamer Guterres de Mello¹

Harun Farocki (1944-2014) foi um dos mais prolíficos cineastas da Alemanha. O artista produziu ao longo de sua vida um importante legado para a prática documental, um extenso trabalho de experimentação e pensamento sobre as imagens. Foi autor de mais de cem filmes, vídeos e instalações que possuem acentuadas marcas de originalidade tanto estéticas quanto discursivas, reconhecido como um pensador das imagens e teórico das mídias na vanguarda do audiovisual. Realizou um trabalho que tenta discutir questões referentes à natureza das imagens, trazendo à tona uma reflexão sobre a cultura audiovisual contemporânea. Seu trabalho pode ser considerado como uma rigorosa arqueologia da cultura visual contemporânea a partir do cinema e das artes visuais.

Em parte da obra de Farocki, as imagens pré-existentes constituem a base para criar um novo filme ou uma nova videoinstalação. Uma característica essencial do gesto de Farocki encontra-se em sua

1. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS).
Professor titular no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM).
jamermello@gmail.com

competência para proporcionar um novo sentido às imagens que são utilizadas em suas obras. Como consequência, as imagens adquirem uma nova significação, o que não implica a perda completa do significado (intertextual) anterior; adquirindo uma carga crítica e política que se produz exatamente pela separação entre os significados nos contextos original e atual da imagem.

Entre suas obras mais conhecidas estão *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (1988), filme que mostra fotos aéreas do campo de concentração de Auschwitz, feitas por pilotos norte-americanos; *Entre Duas Guerras* (1978), ensaio sobre a indústria de armas e o caráter autodestrutivo do capitalismo no período entre-guerras; *A Saída dos Operários da Fábrica* (1995), que associa o primeiro filme dos irmãos Lumière a diferentes imagens da história do cinema, mostrando operários e suas relações com as fábricas onde trabalham; e *Videogramas de uma Revolução* (com co-direção de Andrei Ujica, 1992) que retrata a revolução que derrubou o ditador Nicolau Ceausescu em 1989 através de imagens amadoras em vídeo e do resgate de transmissões da televisão estatal romena.

Seu primeiro filme após o período como estudante universitário, *Fogo que não se apaga* (1969), mostra um apelo de resistência aos conflitos armados, com o próprio cineasta sentado em frente a uma mesa, lendo uma carta de um cidadão vietnamita sobrevivente da Guerra do Vietnã, escrita após um longo período entre a vida e a morte, que descreve os efeitos produzidos em seu próprio corpo decorrentes de ataques de

napalm². Farocki denuncia o caráter sistêmico da guerra, apresentando como resultado uma cadeia de produção na qual todos nós funcionamos como engrenagem. Durante a leitura da carta, o cineasta comenta:

Como podemos mostrar o napalm em ação? Como podemos mostrar os danos causados pelo napalm? Se mostrarmos imagens das queimaduras, vocês fecharão os olhos. Primeiro fecharão os olhos para as imagens, logo fecharão os olhos para a memória, depois fecharão os olhos para os fatos e então fecharão os olhos para o contexto inteiro. (Reichenbach, 2014, p. 244)

Evidencia, assim, um problema de representação, um problema do efeito das imagens em uma relação com sua própria condição de falta e de excesso, uma lacuna ou uma disjunção entre o visível e o enunciável, conforme foi discutido em capítulos anteriores. Adverte que ferir o espectador com a exibição crua de corpos consumidos, calcinados e mutilados pelo efeito do napalm, antes de contribuir e fazer manifesta a denúncia dos modos de produção da guerra, teria um efeito contrário.

Com sua obra, Farocki criou um pensamento moldado pelo audiovisual, deduzindo dimensões epistemológicas e histórico-culturais das imagens. Em seus últimos trabalhos, o artista focou no uso de espaços virtuais, máquinas de visão automatizadas e próteses digitais na vida civil e militar em instalação de vídeo. Na videoinstalação *Serious Games I-IV* (2010), explorou algumas atividades de imersão em realidade virtual que foram aplicadas em soldados norte-americanos em guerras no Iraque e

2. Napalm é um agente carbonizante altamente incendiário que ficou conhecido por ter sido utilizado como arma química na Guerra do Vietnã. É produzido por líquidos inflamáveis à base de gasolina, gerando combustão com temperaturas superiores a 1.000 graus Celsius, aderindo completamente à pele, queimando e fundindo músculos, ossos e demais órgãos do corpo humano.

no Afeganistão. De certa forma, é possível pensar esta obra como um desdobramento ou uma sequência de investigação sobre os mecanismos ideológicos da imagem manipulada por computador que já vinha sendo explorada em trabalhos anteriores, como *War Tropes* (2011) ou *Eye/Machine* (2003).

Em *Serious Games*, algumas cenas de guerra são recriadas e simuladas com a linguagem dos *games* para treinamento antes de combates reais ou em situações em que os soldados são obrigados a repetir experiências traumáticas com objetivo terapêutico. Nesta obra, Farocki acaba produzindo um pensamento sobre as íntimas relações entre os avanços tecnológicos e as estratégias militares ao explorar questões internas às reconstituições virtuais da realidade da guerra em um dispositivo com quatro canais de projeção dispostos no mesmo ambiente e que provocam a interação entre imagens que se repetem e se interferem nas múltiplas telas.

Em seus últimos trabalhos, Farocki se interessou em investigar a produção e distribuição das imagens originadas por tecnologias digitais e, sobretudo, pela intensa influência estética e política que produzem em nosso cotidiano social. Em *Parallel I-IV* (2014), através de um exame minucioso de detalhes da computação gráfica e de descrições pontuais sobre a evolução dos *games* no decorrer das últimas décadas – como as mudanças das formas de representação do movimento dos mais variados objetos, a que chama de *novo construtivismo* – Farocki consegue avançar na teoria do movimento das imagens ao associar que uma imagem pode servir de *modelo* para a criação de novos tipos de imagens. Assim, conclui que os avanços da computação gráfica aconteceram de forma muito mais rápida e substancial do que na pintura, na fotografia e no

cinema. Mais do que isso, procura discutir as mudanças no sistema de representação das imagens a partir das novas tecnologias.

Christa Blümlinger, comenta que Farocki

parece sempre saber onde deve se colocar em relação aos dispositivos da atuação, da *performance* ou da aparência. Trata-se de apreender momentos de performatividade, conceito oriundo das ciências culturais e que não significa apenas que algo é feito, mas que um ato “realiza-se”. Essa “realização”, que implica sempre na repetição e na retomada dentro da diferença, é um dos momentos estruturantes da obra de Farocki. (Blümlinger, 2010, p. 154)

Para a autora, Farocki atua sobre o deslocamento de arquivos especializados, imagens que ele mesmo chama de *operativas* ou *operacionais*, “com finalidade puramente técnica e funcional, imagens de uso único, frequentemente produzidas através de uma operação precisa, destinadas ao apagamento” (Blümlinger, 2010, p. 159). O caráter operacional das imagens fica muito claro em toda a obra de Farocki, pois há uma preocupação com a performatividade das próprias imagens. Há uma série de ações automatizadas dessas imagens, fazendo com que pensem por si próprias, que executem ações. São imagens singulares que possuem um modo de existência próprio, orientadas a cumprir determinadas funções, feitas exclusivamente para informar.

O regime de existência destas imagens, desta maneira, não é propriamente representativo; o seu modo de circular e atuar na sociedade contemporânea não é redutível à sua dimensão representacional ou indicial. O entendimento de tais imagens operacionais exige que se assuma e se analise a dimensão performativa destas imagens, os modos como estas imagens agem, operam e atuam dentro dos dispositivos em que elas se tornaram uma parte integrante fundamental. (Callou, 2014, p. 86)

A obra de Farocki é amplamente atravessada por uma força de ordem política. Nesse sentido, seus filmes são permeados por uma expressão do pensamento que estabelece tanto sua poética quanto sua responsabilidade política com a potência das imagens. Sobre esse aspecto Christa Blümlinger afirma que

toda atitude política em Farocki passa pela tomada de consciência do autor como produtor, no sentido benjaminiano. Trata-se sempre de “desmitologizar” e “socializar” o autor, para transformar, tal como propõe Benjamin, “leitores e espectadores em participantes”. (Blümlinger, 2010, p. 151)

Farocki utiliza a linguagem cinematográfica para expressar uma forma de *ver* a si mesmo no outro, de gerar sua própria visão na imagem do outro. Mais do que isso, utiliza a linguagem cinematográfica para torturar as imagens, como afirma Thomas Elsaesser (2010), no sentido de explorar suas visibilidades de forma bastante crítica. Ao justapor imagens opostas, ao repetir as imagens e sobrepor diferentes análises através da narração, Farocki suspende a imaginação e força a imagem a assumir outra identidade (Elsaesser, 2010). Cria outro pensamento para e com essa imagem.

Raymond Bellour, ao discorrer sobre as potências da fixação da imagem e um possível fim do cinema, expressa seu entusiasmo com a obra de Farocki ao afirmar que

ficamos [...] estupefatos quando surge um cineasta, cinéfilo, pensador do cinema e co-autor de um livro sobre Godard, perfeitamente a par dessas tendências contrariadas, remetendo-as a si mesmas, lançando-as numa paisagem de imagens e ideias na qual elas parecem se anular, em prol de uma outra imagem do pensamento. (Bellour, 2010, p. 137)

Ao gerar este processo dinâmico de utilização de imagens de arquivo, Harun Farocki acaba por confundir o espectador em relação ao real e também produz uma ilusão que ultrapassa o efeito (simulacro) do real. Assume a simulação como potência para produzir um efeito, para afirmar a divergência e o descentramento (Deleuze, 2007b).

Trata-se de uma espécie de sedução que se articula numa relação de desligamento ou de estranhamento das coisas no tempo e no movimento. Segundo Brakhage (1983), possuímos um olho capaz de imaginar qualquer coisa, portanto os objetos enganam nosso olhar e então pode-se afirmar que as obras de Farocki fazem com que os objetos privilegiem um desvio sedutor no olhar. Neste sentido, os filmes evocam a *inquietante estranheza*, definida por Didi-Huberman como o “um lugar paradoxal da estética: é o lugar de onde suscita a angústia em geral; é o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde ver é perder-se, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha” (Didi-Huberman, 1998, p. 227).

A partir dessa discussão é possível, então, pensar a imagem como uma nova constituição de espaço-tempo na produção de um panorama da experiência do cinema por meio de seu dispositivo, o único capaz de nos dar uma percepção direta do tempo, como afirma Deleuze (2007a). São abordagens que se fazem relevantes para esta tese, sobretudo no sentido de caracterizar a importância de uma investigação acerca do uso de imagens de arquivo na produção audiovisual atual e seus efeitos e desdobramentos no interior da crise representacional. Em outras palavras, o desafio que aqui se instala é o de pensar de que forma as imagens contemporâneas se organizam em dispositivos de criação que superam os modelos tradicionais de representação, ou melhor, quais as

possibilidades e os sentidos da produção de imagens a partir das relações produzidas pela potência de diferenciação das imagens em um contexto contemporâneo cada vez mais complexo.

André Parente (2009), ao discorrer sobre a noção de dispositivo cinematográfico e sua contribuição para uma renovação da teoria do cinema, valoriza a ideia de um cinema que atravessa as fronteiras da representação, um cinema expandido sob suas novas modalidades. De fato, por intermédio do vídeo desempenhou-se a função de ligação entre o audiovisual e as artes plásticas, como afirma Parente ao retomar o conceito de *entre-imagem* – criado e largamente explorado por Raymond Bellour (1997). Para o autor

o cinema, na condição de imagem, de estética, mas sobretudo de dispositivo (o movimento, a luz, a projeção, a imaterialidade, o tempo, etc.), faz parte da arte. Trata-se do que podemos chamar, com Philippe Dubois e muitos outros, de ‘efeito cinema’ na arte contemporânea. (Parente, 2009, p. 38).

Em um texto sobre a ontologia da imagem, Eliane Escoubas propõe algumas reflexões sobre a ideia de representação, entre elas a seguinte suposição: “poderá uma imagem apresentar-se ou representar-se a si mesma?” (Escoubas, 2007, p. 33). Trata-se de uma ambiguidade, uma questão que não é simples, uma indagação que envolve a relação entre percepção e não-percepção, entre presença-ausência (Escoubas, 2007, p. 34).

A autora não propõe uma resposta à questão da imagem e sua própria representação, mas recorre a autores como Kant, Heidegger, Nietzsche e Blanchot, entre outros, para problematizar algumas questões importantes que corroboram com uma situação crítica da representação. Para Escoubas, a imagem é uma estrutura de experiência da inaturalidade do

tempo, uma presença inatural, que ignora a cronologia e é contemporânea do *contratempo*. A imagem “ela própria é *crise*” (Escoubas, 2007, p. 36).

A imagem só é imagem como contradição do visível e do invisível, do estranho e do familiar, do dia e da noite mantidos juntos, inseparáveis, bem como da vida e da morte, do nascimento e da morte. A imagem é a contradição insuperada, insuperável: aí está a condição do ser-imagem da imagem. (Escoubas, 2007, p. 37)

Escoubas afirma ainda, na esteira de Warburg, que as imagens não constituem uma *semelhança* imitativa, mas a constituição de uma contradição que se pode chamar de *presente vivo* (Escoubas, 2007, p. 38), e na esteira de Schelling, que a potência da imagem é a potência de criar o *real*, na cisão do sensível e do significado. A imagem é o próprio *real*, é a *própria coisa*, é corpo (Escoubas, 2007, p. 40). Portanto, a constituição do visível é um processo desvinculado da representação, da mimese e da semelhança imagem-objeto, pois a “imagem não é um objeto, mas sim uma estrutura fundamental da experiência, a própria experiência da ausência de origem” (Escoubas, 2007, p. 42).

A obra de Farocki é marcada por uma série de discussões sobre os efeitos da produção de imagens nas transformações da sociedade contemporânea, sobre a forma pela qual as imagens alteram as práticas e rotinas de trabalho e consumo, e como afetam as questões políticas e os aparatos de guerra. Farocki tece tais comentários não apenas considerando as tecnologias da visão e da imagem como temas centrais na contemporaneidade, mas utilizando as próprias imagens e o próprio cinema como ferramenta.

*Parallel I-IV*³ (2012-2014) foi o último trabalho realizado por Harun Farocki. Trata-se de uma instalação em vídeo, em quatro partes, arquitetadas em um amplo ensaio sobre os diferentes aspectos constitutivos das imagens de animação computadorizadas e seus mecanismos representacionais. Em *Parallel I-IV* é possível reconhecer facilmente peculiar estilo de composição de Farocki. Lá estão, por exemplo, as múltiplas telas e a possibilidade de interação entre as próprias imagens – uma espécie de autonomia que a concorrência entre as telas lhe confere –, como se uma imagem pudesse interpretar a realidade de outra imagem; a típica narração que descreve não apenas o que vemos, mas aquilo em que devemos deter nosso olhar; assim como a temática que o acompanha desde seus primeiros trabalhos: a produção, o controle, a manipulação das imagens nos mais variados formatos (cinema, televisão, vídeo, câmeras de vigilância, etc.) e a particular influência nos modos de produção e pensamento sobre a realidade. Em *Parallel I-IV*, Farocki desenvolve esta temática ao se debruçar sobre as imagens produzidas para videogames.

Alguns momentos da história servem de catalizadores para o avanço tecnológico ou até mesmo o avanço tecnológico pode funcionar como o propulsor de alterações sociais em nossa realidade. Foi assim com a fotografia, com o cinema, com a internet. A própria literatura já foi encarada de forma ontológica em relação à nossa realidade social. É o que Farocki tenta demonstrar teoricamente em relação à linguagem dos games e às formas contemporâneas de relação entre imagens virtuais animadas e a criação de mundos e realidades possíveis. No entanto, é

3. A obra esteve em exposição no Brasil em 2016 no Paço das Artes, em São Paulo; e em 2019 no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro.

importante ressaltar que em *Parallel I-IV*, o artista abre mão de qualquer tipo de abordagem sociológica sobre os games e suas relações com o tecido social.

A imagem virtual seria, portanto, um outro nível de realidade. A tela do computador – na função de interface – já não tem a pretensão de artefato inerte no processo de representação, como acontecia com a tela do cinema. Enquanto a sala escura e a projeção, no dispositivo cinematográfico, trabalhavam insistentemente para serem imperceptíveis, a tela do computador nos mostra constantemente que ela mesma é uma realidade indissolúvel. Não há apenas o problema da superfície das imagens virtuais na linguagem computacional, mas a própria superfície da interface entre as imagens e o usuário, jogando o tempo todo com a noção ilusória de realidade. Algo que se modifica drasticamente e em um intervalo de tempo relativamente curto, com os dispositivos de Realidade Virtual.

Um elemento interessante em *Parallel I-IV* (2012-2014), é que Farocki explorou as formas visuais dos jogos digitais como parte de uma tradição de representação que remonta à antiguidade. Para ele, a arquitetura, mais do que o princípio narrativo (ou a arte de contar histórias), parece ser a força motriz por trás das inovações no mundo dos jogos. Em um impressionante trabalho de pesquisa em arquivos, Farocki reuniu trinta anos de interfaces de jogos geradas por computador cujos projetos variam de gráficos esquemáticos de varredura a representações fotorrealistas. Vemos figuras simples construídas a partir de objetos geométricos básicos ao lado de modelos vetoriais e animações complexas de computador – como são usados hoje também na meteorologia. A série de Farocki em quatro partes com duas projeções

simples e duas duplas, com a tela dividida ao meio – privilegiando uma montagem espacial – demonstra quão fortemente os aspectos visuais das chamadas novas tecnologias se originam de desenhos, ilustrações e também da cartografia.

Na linha da análise de imagens comparativas, *Parallel I-IV* explora uma questão fundamental: até que ponto os jogos de computador hoje buscam acompanhar e até mesmo transcender a experiência estética do cinema? Um aspecto significativo da instalação é sua montagem horizontal – uma matriz do cinema transportada e adaptada ao espaço do museu. A primeira e terceira partes de *Parallel I-IV* fazem uso de projeções duplas que enfatizam a comparação entre dois mundos visuais por meio do desempenho gráfico. Aqui, mais uma vez, Farocki cria a impressão de um laboratório de edição, onde o observador é convidado a seguir a análise das imagens.

Sua abordagem não imita o funcionamento de um videogame, mas situa o espectador de acordo com as leis do cinema. Não há joystick convidando o observador a intervir na montagem de imagens, como existe no mundo dos jogos. Em vez disso, a lógica da montagem paralela – como uma associação vertical ou horizontal – é expandida através de comentários em voz *off* simultaneamente focada e especulativa, emitida a partir de colunas sonoras dispostas de forma precisa, diretamente à frente da respectiva projeção ou em caixas de som acopladas em cúpulas fixadas logo acima do espectador. Portanto, a obra apresenta a montagem de imagens e a mixagem acústica também de modo paralelo.

Na segunda parte de *Parallel I-IV*, Farocki levanta uma questão epistemológica e inicia uma ampla discussão sobre a natureza e os limites da superfície plana dos mundos criados por computador. Utiliza

alguns exemplos de situações onde há uma limitação imaginária de ação dentro desses mundos. Mostra também de que forma alguns limites espaciais servem como tentativas de controle a serem executadas pela linguagem dos games.

Todas as propriedades dessas superfícies são constantemente construídas e não possuem atribuições pré-definidas, não existem por si próprias. Ou seja, são construções arquetípicas de um mundo imaginário que é ao mesmo tempo observado e motivado por um mundo real. Percebe-se que há um conjunto limitado de regras científicas pré-estabelecidas no contexto computacional, mas ao mesmo tempo há espaço suficiente para criar inúmeras articulações dessas regras. Desta forma é possível criar algo original com este tipo de linguagem. A imagem cinematográfica, com raras exceções, não tem a necessidade de ser atrelada a um universo de cientificidade, pois é da ordem de um exercício de pensamento sobre o mundo real e seus aspectos particulares. Com o surgimento do processamento de dados em um universo computacional capaz de criar e decifrar imagens, o contexto se altera.

Em muitos momentos de *Parallel I-IV*, a narração apenas comenta pequenas observações que parecem, em um primeiro plano, desconectados de uma análise mais substancial das imagens que está nos apresentando. Apenas indica que algo acontece ou tenta explorar algumas condições ou implementar algumas ideias que podem ser expressas pelas imagens. Isso faz com que o espectador procure construir uma via secundária de acesso àquele pensamento. *Parallel I-IV* nos mostra um rápido e virtual passeio durante o qual um caubói pode ser visto por trás enquanto galopa rapidamente para fora de um portão e através de um campo, finalmente chagando a um pequeno lago. A exibição animada do

cavalo e do caubói é de alto potencial mimético. As sombras, a música e a câmera em sobrevoo precisamente ajustados conferem à cena uma qualidade cinematográfica que contrasta com a representação gráfica abstrata de outro jogo mostrado como comparação. A narração não reitera o grau de analogia virtual que as simulações computacionais contemporâneas alcançam com corpos em movimento. Em vez disso, pergunta: Até onde o cavaleiro pode andar? Onde o mundo acaba?

Em determinados pontos ou obstáculos, o passeio do avatar termina abruptamente em uma superfície preta ou a morte do herói é transmitida via inserção de texto. Além disso, a montagem paralela de Farocki não reflete questões empiricamente céticas sobre a existência do mundo exterior. Em sua pedagogia performática, a instalação não tende a uma posição construtivista radical, o que corresponderia a uma variação desse problema epistemológico na era da cibernética. Ao contrário, ele reconstrói os campos epistemológicos, tecnológicos, históricos e teóricos da cultura visual nos quais os jogos de computador são desenvolvidos e jogados hoje em dia. Os objetos existem independentemente das nossas percepções? Até que ponto eles são construídos através de estimulação sensorial e desempenho da memória? A liberdade e as limitações são conciliáveis?

Como Farocki indica repetidamente, incorporando diagramas e modelos digitais, todas essas questões são pragmaticamente consideradas pelas mentes criativas que projetam os jogos. De acordo com determinado roteiro, usando algoritmos, softwares e gráficos, eles elaboram tudo o que é necessário para moldar uma paisagem simulada que seja realista e interativa. Há, também, na conformação dos possíveis mundos computadorizados, uma essência normativa que cria dispositivos

de controle exatamente como em nossa realidade. Os games seriam uma ampliação do mundo real? Desta forma reproduzem as fronteiras e limites deste mundo? Afinal de contas, onde este mundo termina?

A análise de Farocki inicialmente se preocupa menos com a lógica narrativa dos videogames do que com suas estratégias visuais. Ele procede de maneira fílmica, com a construção espacial do universo digital, formando a base para as demonstrações comparativas da instalação. Nesse sentido, *Parallel I-IV* apresenta exemplos de jogos com proximidades narrativas a gêneros do cinema clássico. Como no Western, a história está ancorada na figuração da paisagem. O enredo principal já é amplamente definido no jogo, que é de alguma forma justificado desde o início através do uso de flashbacks, nos moldes das narrativas cinematográficas. O jogador é confinado por uma gama específica de ações possíveis (os chamados jogos de *mundo aberto*), embora ele não possa escapar do seu destino final. Mas *Parallel I-IV* não se preocupa com as possibilidades narrativas e as limitações da jogabilidade.

O aspecto intrigante aqui não é o processo de identificação que liga o jogador ao avatar como personagem, mas sim o estado fenomenológico do mundo virtual e as funções de sua arquitetura. Seu condicionamento através do dispositivo audiovisual é o que cria uma visibilidade específica de objetos, paisagens e personagens. A análise de Farocki mostra que as configurações geométricas e geológicas estão em constante fluxo porque estão ligadas ao passeio simulado através do espaço definido pela posição da câmera virtual: *este mundo parece infinito*.

Até que ponto esses jogos transcendem, ou na verdade violam as leis do cinema são uma das principais questões colocadas por Farocki em sua arqueologia do videogame. Historicamente, mudanças na configuração

da percepção dos espectadores aparecem de maneira diferente na vida natural e no cinema, onde a percepção é baseada em mudanças abruptas nos ângulos da câmera e nos aspectos psicológicos da montagem. Em contraste com o cinema, a perspectiva subjetiva que domina os jogos de hoje simula o chamado *efeito de tela*, que se refere ao modo natural de percepção, ou seja, a progressiva ocultação ou revelação de objetos. No cinema, somos confrontados com a mudança de ângulos de câmera e mudanças súbitas na intensidade da luz. Em vez de ser *obscurecida*, a imagem sempre aparece e desaparece em sua totalidade. Ao contrário, na computação gráfica a imagem é renderizada de acordo com as condições naturais de percepção, ou seja, os objetos são visíveis para o observador a partir da distribuição de luz dentro de um espaço virtual.

Tais princípios representacionais e suas operações em função das imagens computadorizadas passam, também pela preocupação de Farocki em relação ao modo como as imagens se repetem em diferentes meios de produção e distribuição técnica: quais são as permanências e as latências dessas imagens, em um âmbito mais geral? Trata-se de um princípio que se opera em uma dupla dimensão no caso da representação das imagens em movimento em dimensões afastadas da pintura, da fotografia e do cinema. Essa dupla dimensão diz respeito ao caráter *operativo*, mas também ao caráter *performativo* das imagens.

Nesse sentido, Raymond Bellour (2010) propõe uma relação interessante entre as noções de diagrama e máquina abstrata em Gilles Deleuze a partir de uma análise sobre o uso da fotografia em algumas obras de Harun Farocki. Bellour afirma que a fotografia ocupa a função de diagrama na obra de Farocki, como uma máquina que faz ver e falar (2010, p. 143). Com efeito, podemos dizer que as imagens computacionais

em *Parallel I-IV* operam de forma semelhante, agindo de modo imanente como relações de força, produzindo os agenciamentos necessários para que haja repetição com produção de diferença.

No capítulo final de *A imagem-tempo* (2007), Deleuze trata brevemente da relação entre o cinema e a acelerada evolução dos meios eletrônicos, reconhecendo a potencialidade do vídeo e do cinema digital. Deleuze preocupava-se especificamente com uma possível diluição do tempo cinemático, próprio do cinema moderno.

Podemos dizer, a partir desta breve investigação sobre a videoinstalação de Farocki, que uma característica fundamental do *efeito cinema* na era digital é a transformação da relação entre tempo e espaço. Se a montagem de tempos era o paradigma dominante para a simulação visual de espaços inexistentes, a era do computador introduz um paradigma diferente. Na composição digital, a preocupação não está centrada exclusivamente no tempo, mas também no espaço. É importante ressaltar que a inquietação de Deleuze não se refere à transformação digitalizada do espaço, mas antes a uma conservação de um autômato maquínico do tempo. Pode-se dizer que a configuração moderna deste autômato é correlata a um automatismo eletrônico.

À luz do desenvolvimento dinâmico dos videogames, *Parallel I-IV* deixa ambíguo se um novo produtor ativo de experiências visuais está emergindo de uma maneira análoga aos dispositivos ópticos do século XIX e se isso deve ser entendido em oposição ao *olhar desencarnado* do cinema.

Novas teorias sobre a percepção do cinema, mas também abordagens histórico-artísticas que abordaram a figuração de espaços segregados e a distância entre a narrativa da imagem e o observador, mostram o

quão diversificado e multifacetado pode ser o processo de imersão em uma imagem. Ao final, a análise de Farocki em *Parallel I-IV* enfoca menos a associação específica entre corpo, imagem e cérebro do que reflete uma preocupação com uma possível mudança fundamental nos modos representacionais que pode ser detectado nos espaços e corpos virtuais dos jogos digitais.

REFERÊNCIAS

- Bellour, R. (2010). A foto-diagrama. In M. D. Mourão et al. (Orgs.), *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. Cinemateca Brasileira.
- Bellour, R. (1997). *Entre-Imagens*. Papirus.
- Blumlinger, C. (2010). Harun Farocki – estratégias críticas. In M. D. Mourão et al. (Orgs.), *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. Cinemateca Brasileira.
- Brakhage, S. (1983). Metáforas da visão. In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema: antologia*. Edições Graal.
- Callou, H. (2014). *Uma arte das relações: a montagem de Harun Farocki* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro].
- Deleuze, G (2007a). *A imagem-tempo. Cinema 2*. Brasiliense.
- Deleuze, G (2007b). *Lógica do sentido*. Perspectiva.

Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34.

Elsaesser, T. (2010). Harun Farocki: Cineasta, artista e teórico da mídia. In M. D. Mourão et al. (Orgs.), *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. Cinemateca Brasileira.

Escoubas, E. (2007). Esboço de uma ontologia da imagem e de uma estética das artes contemporâneas. In F. M. Pessoa (Orgs.), *Sentidos e arte contemporânea*. Vale do Rio Doce.

Parente, A. (2009). A forma cinema: variações e rupturas. In K. Maciel (Org.), *Transcineas*. Contra Capa.

Reichenback, B. (2014). *Harun Farocki. Diagrams: Images from Ten Films*. Harun Farocki Filmproduktion and Verlag der Buchhandlung Walther König.

INTERMEDIALIDADE E AFETO: ESTRATÉGIAS DE ENGAJAMENTO NA TRILOGIA D'AS MIL E UMA NOITES

Thalita Cruz Bastos¹

INTRODUÇÃO

A atualização do realismo como campo de disputa de sentidos e experiências produz outras formas de olhar para os conceitos desenvolvidos na alta modernidade. Ao olharmos para as estéticas realistas que se configuraram na contemporaneidade é possível perceber que o papel das sensações como modo de produzir realidade tem aumentado consideravelmente. A relação entre a obra audiovisual e o espectador tornou-se fundamental para garantir que a experiência realista aconteça. As maneiras de estabelecer esse vínculo com o espectador são diversas. Seja através do trauma, do choque, seja através da produção de afeto e outras sensações, o fato é que o realismo expandiu seus horizontes.

Miguel Gomes faz parte da nova geração de cineastas portugueses que despontou no início dos anos 2000, seguindo o caminho aberto por nomes como Manoel de Oliveira e Pedro Costa. Desde seu primeiro longa metragem, *A Cara que Mereces* (2004), juntamente com os curtas

1. Doutora em Comunicação.
Professora do Centro Universitário Augusto Motta (UNISUAM) e da Escola de Comunicação e Design Digital do Instituto INFNET.
tatacbastos@gmail.com

que realizou anteriormente, o cineasta vem apresentando traços de uma combinação entre humor inteligente, realismo e *nonsense*, que unidos funcionam como uma forma de questionar a produção cinematográfica contemporânea, ao mesmo tempo que propõe reflexões sobre questões reais e relevantes da sociedade portuguesa atual.

Os filmes de Miguel Gomes colocam o espectador num lugar ativo, no qual é necessário responder o filme de alguma forma, estar aberto para as impressões e sensações produzidas e despertadas pela imagem. Em entrevista a revista *Cinética*, Gomes afirma que “um dos problemas do cinema de hoje em dia é que o lugar reservado ao espectador é muito passivo. Não precisamos de um cinema tão muscular e autoritário que diz exatamente ao espectador o que ele tem de pensar e sentir” (2016). O diretor defende o papel da memória do espectador na experiência fílmica. No caso de *A Casa que Mereces* (2004), *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008) e *Tabu* (2012), os filmes são divididos em duas partes, na qual a memória da primeira influenciaria a percepção da segunda parte, segundo o diretor, por isso a divisão. Já no último filme, a trilogia *As mil e uma noites* (2015), essa divisão foi dividida por três filmes distintos, porém intimamente relacionados.

Sempre pensei em fazer filmes assim porque acredito que a segunda parte é transformada pela memória da primeira. O espectador, lembrando da primeira e assistindo à segunda, cria uma terceira coisa como resultado. E esta terceira coisa é diferente de acordo com o espectador. Ou ele liga mais as coisas, ou as liga menos, faz certas regressões e não faz outras, etc... Acho isto interessante, porque obriga o espectador à atividade. (Gomes citado em Cantieri et al, 2016).

Essa proposta de brincar com a percepção do espectador, com os limites entre documentário e ficção, com a estética realista, com a narrativa fantástica, todos esses elementos combinados produzem uma filmografia que tenta dar conta das mudanças políticas e sociais que acometem Portugal contemporâneo, e de certa forma dialogam com problemas de dimensão mundial. O diferencial está em fazer uso do humor e de uma estrutura narrativa *nonsense* para fazer isso, talvez porque os problemas contemporâneos são tão surreais, que apenas uma estética em certa medida surreal para traduzir essa experiência.

Nesse artigo propõe-se refletir sobre as noções de intermedialidade apresentadas por Àgnes Pethö e Lúcia Nagib, além de aprofundar no conceito de dissenso proposto por Jacques Rancière ao discutir as relações entre arte e política no regime estético da arte. Com essa base é possível estabelecer conexões entre intermedialidade e performance, e intermedialidade e afeto. Através desse percurso busca-se elucidar as proximidades entre intensidades narrativas e as formas dissensuais, existentes em obras críticas como a trilogia de Miguel Gomes. O engajamento sensório-sentimental desencadeado por essas obras está relacionado às potencialidades de produção de afeto que emergem do dissenso.

INTERMEDIALIDADE E AFETO

Nagib (2013) relaciona a noção de cinema impuro proposta por André Bazin e as características do regime estético da arte apresentadas por Jacques Rancière a fim de discutir as “políticas da impureza” relacionadas a um cinema intermediático e suas possibilidades políticas. A principal reflexão está em como a contaminação de diferentes formas artísticas

pode ser incorporada aos filmes, tornando-os impuros, dissolvendo fronteiras entre gêneros cinematográficos, bem como a representação de sexo, gênero e raça nos filmes. Esses múltiplos níveis de elementos representacionais não apenas aproximam a relação entre arte e real, mas também ressignifica o real e as suas percepções. Um cinema impuro refere-se à um meio contaminado por outras formas artísticas, como teatro, música, dança e pintura. Uma perspectiva intermediática do cinema nos permite analisar as potências de impureza na produção cinematográfica e como os filmes podem desviar dos limites estabelecidos pela *mise-en-scène* tradicional. Dessa forma, o discurso a cerca das políticas de intermedialidade normalmente se relacionam com reflexões sobre a pureza das mídias na arte e as formas de subverter essa separação e estimular a mistura de meios e gêneros.

Ao discutir sobre as diferentes abordagens de estudo da intermedialidade no cinema contemporâneo, Ágnes Pethö (2018) destaca três paradigmas principais que combinam tanto um ponto de vista mais tradicional quanto visões inovadoras dentro do debate sobre convergência midiática, são eles: (1) o “cruzamento das fronteiras das mídias”, (2) um entre-lugar, e (3) o remapeamento da intermedialidade combinando diferentes formas de compreensão desse entre-lugar no cinema. O terceiro aspecto combina noções de pesquisadores como Alain Badiou, Jacques Rancière e Raymond Bellour. Uma das principais ideias revisadas por Pethö é a noção de “lacunas” (*gaps*) ou “intervalos” do cinema de Rancière, relacionada ao conceito de impureza de Bazin, além das possibilidades de conexão entre os tipos de arte que são visíveis e sensíveis através do cinema.

Os intervalos do cinema são o resultado do cinema ser o outro de si mesmo – essa heterogeneidade interna produzindo extensões ou relações com a literatura, política, e outras formas artísticas, intervalos e extensões fazem o cinema transbordar a si mesmo. Essas “lacunas” são exatamente o que torna o cinema excessivo no sentido de estenderem a questão e as experiências que produzem para outros campos “não- cinemáticos”. (Rancière, 2012)

A ideia de uma arte ultrapassa seus próprios limites e combina-se com outros meios se relaciona diretamente com a habilidade do cinema de desafiar padrões representacionais e negociar o seu escopo político. Relações intermediáticas no cinema são inerentemente perturbadoras e pensar em todas as possibilidades combinatórias entre fotografia, teatro, música, literatura e mesmo jornalismo é reconhecer o potencial de engajamento afetivo existente quando diferentes mídias se encontram e se combinam de múltiplas formas. Essas contaminações corroboram a emergência de um “cinema expandido” onde gêneros cinematográficos não são mais um limite, mas meios para produzir uma experiência cinematográfica mais adequada, que pode ser ressignificada através de ilimitadas interações entre imagens.

Quando trabalhamos com as potencialidades afetivas de uma obra, é importante ter em mente as reflexões de Rancière sobre o dissenso no regime estético da arte. Segundo o autor, a eficácia estética de uma obra de arte seria “a suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” (Rancière, 2012, p. 58). No caso do dissenso, a eficácia está associada a promoção de uma ruptura estética, “a eficácia de uma desconexão”, na qual as produções das habilidades artísticas e os fins sociais definidos das obras de arte perdem sua relação causal. Dessa

forma, o dissenso “não é o conflito de ideias e sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política” (Rancière, 2012, p. 59). As obras que desencadeiam a produção de dissenso estão agenciando estímulos sensório-afetivos de instâncias diferentes, disponíveis afetivamente a todos os indivíduos, dos mais cultos aos mais ignorantes. É a possibilidade de despertar de forma democrática as mais diversas respostas nos indivíduos, acionar outros regimes de percepção e significação, entender que todos têm capacidades e incapacidades.

O encontro entre estética e política acontece, pois, a produção artística está dissociada da intencionalidade de produção de um efeito específico, seja ele um fim social de conscientização sobre alguma causa ou não. Essa perda de funcionalidade permite o acesso a todo um novo corpo de experiências. A potencialidade de afetação de uma obra está intimamente relacionada a experiência de dissenso que ela produz na relação com o espectador.

Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, da exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos, da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa. (Rancière, 2012, p. 63).

Nesse contexto, Rancière (2012, p. 64) está falando da “política da arte”, um entrelaçamento entre política da estética e as estratégias de utilizadas pelos artistas para “mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos”. Nesse sentido, segundo o autor, a ficção é uma das principais ferramentas de criar dissensos, de propor outras formas de dar a ver as coisas, mudar as formas de percepção do mundo sensível e as formas de tratar esse mundo. As formas dissensuais mudam nossa forma de perceber os estímulos sensorio-sentimentais. O trabalho crítico produzido pelo dissenso volta seu olhar para os limites da sua própria prática, se recusando a antecipar seu efeito, repensando o lugar do espectador, entendendo-o como ativo e propondo que este se coloque em relação à obra de arte.

Essas formas dissensuais estão relacionadas com a produção de uma arte crítica, e contém em si um potencial de afetação. Seu efeito político depende do estabelecimento de uma distância estética, e mesmo assim há a consciência que não é possível garantir que uma obra produza algum efeito. Existe algo de indeterminável. É o potencial de afeto presente em uma obra. Não há garantia que ele efetivamente vá produzir alguma resposta no encontro com o espectador, mas isso não significa a inexistência de modos de endereçamento que contenham a possibilidade de despertar intensidades, reconfigurar formas de sentir e perceber as obras de arte. Pensar e desenvolver formas de afetação desdobra do reconhecimento da arte como um espaço de “entrelaçamento de várias

políticas”, de tensões e deslocamentos, de potencial de engajamentos sensórios diversos.

Segundo Nagib, as “políticas da impureza”, diretamente relacionadas com a intermedialidade, estão conectadas com a concepção de dissenso proposta por Rancière. As possibilidades políticas que a intermedialidade permite são consequência da sua potencialidade de produzir estranhamentos, de reconfigurar os limites do sensível e do representável. Ágnes Pethö (2011) organizou uma discussão em torno da intermedialidade no cinema, propondo cinco categorias que estariam inseridas no paradigma que propõe um remapeamento dos estudos sobre intermedialidade. A intermedialidade como um sistema de convergência midiática e transformação; como uma experiência reflexiva dentro do filme, uma diferença ou oscilação; como um ato performático, uma ação; como um lugar transitório ou impossível, uma fronteira; e intermedialidade como parte do domínio do figurativo. Apesar de ser possível utilizar mais de uma dessas categorias para discutir a trilogia *d’As Mil e Uma Noites*, de Miguel Gomes, nossa ênfase está nos aspectos performativo e de entre-lugar da intermedialidade.

As acusações ideológicas que acompanham as ideias de intermedialidade e que vemos de novo e de novo também atestam esse aspecto performativo, ativo da intermedialidade. Intermedialidade é vista, mais frequentemente do que não, como algo que ativamente “faz”, “executa” algo, e não meramente “é”. (Pethö, 2011, p. 51).

A ideia de intermedialidade como performance contempla a percepção de deslocamento e transgressão da fronteira entre as mídias, estando

relacionada a noção de remediação² e demandando um papel ativo do espectador na sua relação com a obra. A intermedialidade também se configura numa zona fronteira onde as transgressões entre as mídias acontece, um entre-lugar, um espaço entre-imagens, que permite o extravasamento das intensidades presentes na tessitura narrativa. Para Elena Del Río (2008), a performance é uma forma de expressão do afeto, pois permite o mesmo transitar de um estado corporal a outro. É nesse contexto que defendemos a mudança de foco da representação para a expressão. “Nos gestos e movimentos do corpo performático, forças incorporais ou afetos se tornam eventos expressivos concretos que atestam o poder de ação e transformação do corpo” (p. 4). Esses eventos expressivos produzem afetos nos meandros da tessitura fílmica, tais afetos fundam desvios e produzem intervalos entre os corpos de imagem. A transformação mencionada por Del Río seria o desdobramento desses desvios, nela tomariam forma a potencialidade de afetação das imagens e do entre-imagens.

A performance pode ser entendida então como forma de expressão física, verbal e visual de um sujeito. É a performance que cria uma dramatização da história narrada, ela produz uma relação de afetividade entre espectador e imagem.

Como um evento, a performance é deslocada de qualquer cenário ou realidade anterior, preconcebido. No seu sentido ontológico fundamental, a performance dá origem ao real. Enquanto a representação é

2. Em 2000, os autores Jay David Bolter e Richard Grusin publicaram um livro intitulado *Remediation: Understanding New Media*, no qual propuseram o conceito de *remediação*. Este conceito defende que qualquer nova mídia é uma releitura das mídias anteriores, reapresentando de diferentes maneiras linguagens e formas vindas de mídias antigas.

mimética, a performance é criativa e ontogenética. Na representação, repetição dá luz ao mesmo; na performance, cada repetição encena um único evento. Performance suspende todas as prefigurações e distinções estruturadas, para se tornar o evento no qual novos fluxos de pensamento e sensação podem emergir”. (Del Río, 2008, p. 4)

É através da sua constituição enquanto evento que a performance produz não só um engajamento na realidade no espectador como também um engajamento afetivo na medida em que produz sensações dentro e fora da imagem, sensações que nos remetem às experiências que temos no mundo vivido. Nesse contexto, é importante esclarecer que entende-se o conceito de evento segundo desenvolvido por Alain Badiou em seu texto *The Ethics of Truths* (2012), no qual o autor define evento como algo que nos compele a escolher uma “nova forma de ser”, ele é uma quebra na ordem específica dos acontecimentos, que reinventa uma nova forma de ser e agir perante uma situação, ele se dá no encontro. Sendo assim, é possível entender o evento expressivo que caracteriza o afeto e a performance como algo que ressignifica a estrutura narrativa na qual se insere, ele propõe uma outra forma de olhar para as situações.

Não é necessariamente o caráter mimético da imagem que importa, mas quais afetos esta imagem mobiliza. Del Río apresenta a performance como um evento afetivo-expressivo para dizer que na mesma os seres se apresentam como forças constantes e mutantes, sempre se reinventando e ressignificando.

O afeto instaura um desvio na lógica representacional, predominante nas narrativas audiovisuais, para apresentar um outro código de recepção, não pela chave da *representação*, mas pela *expressão*. Em outras palavras, a representação da realidade e do real, que predomina

nas narrativas que se baseiam numa estética realista, é substituída por uma expressão do real e da realidade. Tal expressão está relacionada a aspectos perceptivos, sensórios e afetivos, que produzem engajamento do espectador na imagem e no seu conteúdo intrínseco.

A relação estabelecida por Nagib entre políticas da impureza, intermedialidade e dissenso nos ajuda a refletir sobre as relações entre intermedialidade, dissenso e afeto. O dissenso coloca em conflito regimes de sensorialidade diferentes, exatamente por não partir da premissa que é não possível prever os efeitos produzidos pelos estímulos visuais e sensório-afetivos presentes nas obras. A intermedialidade convoca a impureza das relações entre mídias diversas, suas combinações e potencialidades de reenquadramentos, produzindo formas dissensuais que causam estranhamento. É possível, então, entender a intermedialidade como um lugar entre-imagens, que tem papel ativo numa obra de arte, por exemplo numa obra cinematográfica. Esse papel ativo é ressaltado inclusive pelo caráter performático que a intermedialidade pode adquirir. A performance é uma das formas de produção de afeto nas obras de arte e nas narrativas, podendo ser entendida como um repositório de onde emanam intensidades, meras possibilidades de afetação. Essa combinação de intermedialidade, dissenso e performance nos apontam na direção dos afetos que circulam nas obras, e como estes afetos tornam-se sensíveis e perceptíveis através de eventos instaurados na tessitura narrativa.

Ao combinarmos essa noção de intermedialidade com o conceito de evento afetivo expressivo de Elena Del Rio, e a ideia de afeto como intensidade que irrompe a estrutura narrativa, e o conceito proposto por Alain Badiou no qual evento seria algo que nos obriga a repensar o

nosso curso de ações, é possível realizar algumas reflexões. Primeiro, que a produção de afeto instala um evento no interior da narrativa, que ressignifica a experiência fílmica, e, por conseguinte, produzido um evento afetivo-expressivo. A performance é uma das formas de se manifestar afeto e intensidade. Se a intermedialidade é ativa, ou seja, sempre está fazendo alguma coisa, é possível dizer que ela possui um aspecto performático. Se existe performance nas relações intermedia entre imagens, também há o afeto. A intermedialidade produz intensidades, afetos e ressignifica as narrativas nas quais se faz presente. O que desencadeia esse potencial de afetos são as formas dissensuais presentes nas obras de arte, inseridas por seus autores mesmo sabendo da imprevisibilidade dos efeitos, que agenciam e ressignificam um circuito de afetos.

AS MIL E UMA NOITES: UM ENCONTRO ENTRE CINEMA E JORNALISMO

A trilogia d'*As Mil e Uma Noites*, de 2015, se caracteriza por um conjunto de filmes que embaralham claramente as fronteiras entre documental e ficcional, realismo e fantasia. Miguel Gomes inspira-se no livro *As mil e uma noites* para contar histórias de Portugal contemporâneo, criando um espaço fílmico complexo, no qual personagens ficcionais e habitantes de diversas regiões dos países se encontram para tentar responder as demandas desse momento conturbado na história de Portugal. Em *As Mil e uma noites, Volume 1: O Inquieto* os créditos iniciais explicativos do universo onde acontecem as histórias só aparece

depois de quase 30 minutos de prólogo. No *Volume 2: O Desolado*, e *Volume 3: O Encantado*, os mesmos créditos aparecem logo no início.

Este filme não é uma adaptação do livro *As Mil e Uma Noites* embora se inspire na sua estrutura. As histórias, personagens e lugares de que Xerazade nos vai falar ganharam forma ficcional a partir dos factos ocorridos em Portugal entre os meses de Agosto de 2013 e Julho de 2014. Durante este período, o país esteve refém de um programa de austeridade executado por um governo aparentemente desprovido de sentido de justiça social. Em consequência, quase todos os portugueses empobreceram. (Urbano & Gomes, 2015).

Com essa premissa, cada filme vai narrar algumas histórias, todas atribuídas a Xerazade, algumas mais fantásticas, como “Os Homens de Pau Feito” (minuto 29), e outras com uma estética documental mais marcada, como “O Banho dos Magníficos” (minuto 81), ambas no volume 1. Dessa forma, o filme deixa claro desde o princípio que não fará uso de um registro único, são histórias diferentes que pedem estéticas diferentes, ou como diz o próprio diretor, “neste prólogo, as vozes se bagunçam. E desta bagunça que se faz o filme” (Gomes, 2016). É nesse sentido que o filme se inspira no livro *As mil e uma noites*, ele extravasa para todos os lados. O prólogo, no início do *Volume 1: O Inquieto* é importante pois apresenta todas essas formas de narrar e as questões que atravessam essas escolhas. Nessa parte, por exemplo, há a fuga do realizador, interpretado pelo próprio Miguel Gomes. Ele foge do set de filmagem, e sua equipe sai a sua procura, para 20 minutos depois ser preso, enterrado na areia, e sua chance de escapar é apresentar uma história interessante, a história d’*As mil e uma noites* sobre Portugal, contada por Xerazade.

Com a fuga do realizador, me pareceu importante dar um manual de instruções delimitando os dois pólos do filme: o real, ou seja, fazer um filme sobre o que é viver em Portugal hoje em dia; e, ao mesmo tempo, ter esta outra ambição que é uma coisa que tem a ver com o mundo das fábulas, como disseste, como diz o diretor covarde, bundão, que foge no filme. E eu queria partilhar isto com o espectador porque eu acho que há uma espécie de negociação entre o real, entre o fato que é olhar hoje para as coisas e ter os elementos do mundo material, na realidade – as pessoas, as histórias que de fato se passaram naquele momento –, e o outro lado, o lado da fantasia. E essa negociação vai sendo feita em cada momento do filme de formas diferentes. (Gomes citado em Cantieri et al., 2016).

A abordagem desenvolvida pelo diretor mistura realismo e artifício para tratar dos problemas sociais e políticos que estavam acontecendo Portugal no intervalo de um ano (de agosto de 2013 a agosto de 2014). É possível dizer que a mistura de gêneros narrativos é um dos elementos que produz dissenso no interior da narrativa. Ela vai gerar um estranhamento e propor outras formas de percepção da realidade. A explicitação das estratégias em jogo no filme por parte do diretor, tanto no corpo fílmico, quanto suas ratificações através de entrevistas colaboram para produzir um engajamento afetivo no espectador. Uma outra informação interessante é que o filme foi feito baseado em fatos que realmente aconteceram em Portugal durante o período das filmagens. Miguel Gomes e sua equipe, nos 12 meses de trabalho no filme, contou com o trabalho de três jornalistas que iam investigando por todo Portugal as coisas que estavam acontecendo, as histórias que tinham potencial de virar notícia e de entrar no filme. Foi dessa forma que surgiram histórias como “A História do Galo e do Fogo”, que foi a primeira a ser filmada, na qual as cenas com a dona do Galo eram improvisadas, numa tentativa muito mais de registrar o fato real de que

um galo estava sendo colocado em julgamento, mas também de extrair a riqueza e o absurdo dessa história. Muitas das notícias referentes a essas histórias são acessíveis num website criado exatamente para suprir a necessidade de relatar, noticiar esses fatos ocorridos em Portugal³.

Num cenário contemporâneo mundial de complexidades políticas e ideológicas nada mais comum do que o exercício cinematográfico de traduzir em imagens e sons as experiências da realidade. Entretanto, o caráter muitas vezes absurdo, ou inesperado dos desdobramentos reais dos acontecimentos convida os realizadores a buscar outras combinações de mídias e gêneros para alcançar seus objetivos narrativos. Tais modos de endereçamento estimulam as potencialidades de afeto dentro da obra, propondo o conflito de diferentes regimes de sensorialidade.

Tanto num contexto europeu pós- crise com a presença recente de refugiados de guerra e o reforço de um comportamento preconceituoso em relação ao outro, quanto na América Latina e a crise dos governos de esquerda que culminaram em mudanças administrativas bruscas em países como Argentina e o caso recente vivido no Brasil. Todas essas instabilidades políticas estimulam questionamentos e insatisfações que encontram campo fértil nas artes, e o cinema não deixa de produzir narrativas sobre essas crises contemporâneas.

Na primeira década dos anos 2000 o Portugal entra em crise, por consequência da crise mundial e crise do euro nos anos 2008. Conforme afirma Miguel Gomes em sua frase inicial dos filmes, a maioria dos portugueses empobreceram, independente da sua descendência. A diferença é que o diretor opta por uma abordagem que mistura realismo e fantasia

3. <http://www.as1001noites.com/realidade/> o site foi descontinuado.

para tratar desses problemas, em específico que estavam acometendo Portugal nesse intervalo de um ano. Nesse sentido, a forma escolhida pelo diretor passa pelo artifício e também pelo engajamento dos corpos dos atores, dos não-atores envolvidos nas filmagens, como também da própria equipe. Todos estão tentando narrar as experiências pelas quais já passaram, mas principalmente fazer sentir essa realidade, que ganha uma outra intensidade quando narrada pelas vias da ficção fantasiosa, quase de forma alegórica.

A pesquisa jornalística realizada a fim de inspirar a elaboração do roteiro do filme também funcionou como uma fonte de informação sobre Portugal. O blog que existe até hoje contém as notícias apuradas pelos jornalistas e que formaram a base factual que inspirou o roteiro do filme. O processo de filmagem utilizou a abordagem documental enquanto método, além de elementos do realismo mágico e da fábula. A estrutura do livro *As Mil e Uma Noites* serviu de conector, que mantém a coesão de todas as histórias. Uma trilogia baseada em uma cobertura jornalística realizada em Portugal durante um ano, coloca em debate elementos do jornalismo, da narrativa fantástica, da fábula, da literatura clássica, do documentário, e ainda da experiência da realidade vivenciada pelos portugueses e membros da equipe. O ato de conjugar esses diferentes meios nos remete ao aspecto performático sobre o qual podemos enxergar a intermedialidade. Performance e intermedialidade como elementos ativos, que demandam uma resposta ativa do espectador. Elas são compostas por formas dissensuais que ressignificam a compreensão dos fatos acontecidos em Portugal. O encontro entre cinema e jornalismo produz um dissenso, que desencadeia intensidades na narrativa.

No *Volume 2: O desolado* as principais histórias são “A crônica da fuga de Simão ‘Sem Tripas’”, “As lágrimas da juíza” e “Os donos de Dixie”. A fuga de Simão insere a atmosfera de desolação e solidão dos portugueses, principalmente moradores do interior, próximos a divisa com a Espanha. Paisagens vazias, Simão quase sempre sozinho, caminhando sempre. O julgamento que ilustra grande parte da história d’As Lágrimas da Juíza é caracterizado por uma excelente compilação dos diversos fatos jornalísticos apurados para a realização do filme, através de um estratagema. Uma juíza preside um tribunal a céu aberto no meio de uma floresta. É um tribunal alegórico que vai julgar os crimes diários cometidos pelo povo português, todos eles, dos mais absurdos aos mais simples realmente aconteceram em Portugal no período das gravações, e foram registrados pelos jornalistas. É como se formasse um círculo interminável de culpas e misérias das pessoas que assistem o julgamento. Tanta incoerência e excesso de reclamação leva a juíza às lágrimas, exausta e se sentindo incapaz de julgar todos aqueles crimes. Os vários donos de Dixie, um cãozinho simpático que é a conexão na vida de vários moradores de um subúrbio-dormitório de Lisboa, habitados por pessoas de classe média baixa, e muito pobres. Suas angústias, sofrimentos e as consequências do regime de austeridade do governo de centro-direita que governou Portugal de 2011 a 2015, com o primeiro ministro Pedro Passos Coelho, do Partido Social Democrata.

O *Volume 3: O Encantado* é constantemente invadido por músicas, sons e cantos. Da primeira parte, na qual vê-se Xerazade andar pela ilha de Bagdad e cantar algumas músicas com o povo nômade que encontra em seu caminho, até a história que domina grande parte do filme, “O Inebriante Canto dos Tendilhões” (minuto 297), sobre um grupo

de passarinhos que captura os pássaros tendilhões para treiná-los e colocá-los para competir sobre qual domina mais cantos diferentes. É a narrativa com menos diálogos e muitos intertítulos, que basicamente sinalizam o início e o fim das noites em que Xerazade contou essa história para o Rei. O foco está nos outros sons, no cantar dos tendilhões, nas conversas baixas entre os passarinhos, nos sons que invadem os apartamentos desses homens, principalmente do aeroporto que fica ao lado do bairro onde moram. Este é um filme mais sensório, sonoro, quase contemplativo, em que a realidade ou não das histórias é suprimida pela própria narrativa, por seu aspecto fantástico.

A outra história é a narrativa dos passarinhos é “Floresta Quente”, que apresenta uma narrativa na imagem e outra na voz *off* feminina em chinês. Uma jovem conta a história de como conheceu um homem na manifestação dos Policiais em Lisboa, um homem bem mais velho do que ela e casado, por quem se apaixona e passa a viver um caso clandestino até que engravida e é deixada por ele. Ela conta os percalços de ser uma jovem imigrante chinesa e a dificuldade de conseguir realizar um aborto em Portugal, depois de várias desventuras ela é finalmente deportada de volta para a China. Essa narração em *off* é “ilustrada” por imagens da manifestação policial em Lisboa, o grupo de policiais com suas frases e palavras de ordem, a passeata, a tomada dos espaços públicos, tudo filmado de uma forma bastante documental. Esse contraste entre a narração e a imagem é bastante rico em intensidade, pois permite experienciar a história em níveis diferentes, e até mesmo as duas histórias, uma narrada pelo registro jornalístico da imagem, e outra pela saga da imigrante que não fala a língua local e passa por várias dificuldades.

Mais uma vez o diálogo entre diferentes mídias e a experimentação com a mistura de gêneros narrativos desencadeia o conflito dentro e fora da imagem. Essa variação estética está sempre quebrando a expectativa do espectador, com efeitos imprevisíveis. Tais formas dissensuais funcionam como estratégias de engajamento sensorio-sentimental e político dos espectadores com os percalços narrativos dos diversos personagens. Há a potencialidade de produção de afeto, seja pelo caráter crítico da obra, seja por seus estímulos estéticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar uma produção cinematográfica contemporânea que flerta com o Realismo Mágico, Documentário, Teatro e Jornalismo é fundamental para repensar as formas de endereçamento possíveis no audiovisual, quais imagem podemos sintetizar, criar, construir e, dessa forma, conseguir traduzir através de sensações, afetos, que não se limitam a uma identidade nacional. Esses afetos dizem dos males que nos afligem enquanto sociedade, brasileira, ocidental, inserida num mundo em que emoções e meias verdades valem mais do que fatos reais apurados com esmero. Como uma produção audiovisual pode comunicar as angústias desse momento histórico, rompendo a barreira da ignorância, brincando com elementos da narrativa midiática massiva, ressignificando esses elementos, extraindo dores e forças através do estímulo dos afetos que circulam em nossos corpos.

Através da análise e das reflexões apresentadas é possível depreender a relação existe entre intermedialidade, afeto e performance e como a mesma pode ser desencadeada a partir da produção de dissenso na obra

de arte. Tal arranjo de potências demanda um posicionamento ativo do espectador, ou conforme Rancière, um “espectador emancipado”, isto é, um espectador que não está limitado às suas funções sociais e nível de instrução formal para estar sensível às mais diversas manifestações artísticas. Essa ruptura dos limites interpretativos e sensórios da arte permite que obras críticas e políticas como a trilogia *d’As Mil e Uma Noites* proponham outras sensibilidades e outras formas de enunciação, para além de um discurso tradicional de crítica à dominação. O dissenso desencadeia outras formas de sentir, de perceber muitas vezes o irrepresentável, ou o pouco representado, ver o que não é visto, sentir o que não faz parte da nossa realidade cotidiana. O estranhamento, o conflito e o afeto.

REFERÊNCIAS

- As 1001 noites. (2013, September 09). Retrieved January 21, 2019, from As 1001 noites: www.as1001noites.com/realidade/ [Site descontinuado]
- Badiou, A. (2012). *The ethics of truth*. In A. Badiou (Org.), *Ethics: An essay on the understanding of evil* (pp. 40-57). Verso.
- Cantieri, F., Gomes, J., & Ferreira, P. (2016, January 25). Entrevista com Miguel Gomes. *Cinética*. <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-miguel-gomes/>
- Del Río, E. (2008). *Deleuze and the cinemas of performance. Powers of affection*. Edinburg University Press.

- Figueiras, J., & Aguilar, S. (Producers), & Gomes, M. (Director). (2004). *A cara que mereces* [DVD] Portugal: O Som e a Fúria.
- Nagib, L. (2013). The politics of impurity. In L. Nagib & A. Jerslev (Orgs.), *Impure Cinema, Intermedial and Intercultural approaches to film*. (Tauris World Cinema Series) I .B. Tauris.
- Pethö, A. (2011). *Cinema and Intermediality, The Passion for the In-Between*. Cambridge Scholars Publishing.
- Pethö, A. (2018). Approaches to Studying Intermediality in Contemporary Cinema. *Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies*, 15, 165-187.
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. Editora WMF Martins Fontes.
- Rancière, J. (Spring, 2012). The Gaps of Cinema. *NecsUs*. <https://necsus-ejms.org/the-gaps-of-cinema-by-jacques-ranciere/>
- Urbano, L., & Aguilar, S. (Producers), & Gomes, M. (Director). (2008). *Aquele querido mês de agosto*. [DVD] Portugal, França: O Som e a Fúria e Shellac Sud.
- Urbano, L. (Producer), & Gomes, M. (Director). (2012). *Tabu*. [DVD] Portugal, Alemanha, Brasil, França, Espanha: O Som e a Fúria, Komplizen Film, Gullane, Shellac Sud.

Urbano, L. (Producer), & Gomes, M. (Director). (2015). As mil e uma noites: Volume 1, O inquieto. [DVD]. Portugal, França, Alemanha, Suíça: O Som e a Fúria.

Urbano, L. (Producer), & Gomes, M. (Director). (2015). As mil e uma noites: Volume 2, O desolado. [DVD] Portugal, França, Alemanha, Suíça: O Som e a Fúria.

Urbano, L. (Producer), & Gomes, M. (Director). (2015). As mil e uma noites: Volume 3, O encantado. [DVD] Portugal, França, Alemanha, Suíça O Som e a Fúria.

PARTE 3 - ESPAÇO

LIVES QUE SALVAM VIDAS: NOS EMBALOS DE TERESA CRISTINA

*Émile Cardoso Andrade¹
Glauber Honorato da Silva²*

Se tem uma coisa que eu faço bem é não me conformar
Teresa Cristina, na *live* de aniversário de Gal Costa (26/09/2020)

O contexto de isolamento social – provocado pela quarentena sofrida pelos que estão preocupados com a propagação da pandemia de coronavírus – trouxe como possibilidade de encontro o recurso virtual da “*live*”: dispositivo oferecido pelas redes sociais para a realização de transmissões de áudio e vídeo em tempo real, no qual é possível interagir com o produtor do conteúdo através de curtidas e comentários. Diante da impossibilidade de aglomeração em shows e espetáculos, artistas de todo o mundo e todas as áreas estão se utilizando desse formato virtual para, mesmo que digitalmente, apresentarem seus trabalhos, manter o contato com seu público e oferecer entretenimento. Dessa forma, grandes plataformas de conteúdo virtual como *Youtube*, *Facebook* e *Instagram* estabeleceram-se como mídias ideias para a realização de encontros

-
1. Doutora em Literatura
Pesquisadora do POSLLI/ UEG – Campus Cora Coralina e do PPGACV-FAV/
UFG
emilocaandrade@gmail.com
 2. Mestrando em Estudos literários e interculturalidade
Pesquisadora do POSLLI/ UEG – Campus Cora Coralina
honoratoglauber43@gmail.com

entre diversos segmentos profissionais: desde professores e alunos até artistas e seus públicos, dando continuidade, assim, a interações que se tornaram essencialmente virtuais.

O formato destes encontros depende dos recursos que cada plataforma oferece e de como os artistas e sua recepção lidam com eles. De qualquer maneira, aquilo que antes era um espetáculo ou show presencial transforma-se em outro tipo de interação no ambiente virtual, com suas limitações na ordem do aparelho e da potência da conectividade, mas também com suas possibilidades de inovação nos modos de comunicação.

Nesse sentido, é possível afirmar que esta modalidade de encontro é mais uma maneira de integrar sujeitos e conteúdos no múltiplo universo das relações culturais contemporâneas, como descreveu Henry Jenkins ao dar nome àquilo que chamou de “cultura da convergência”:

Por convergência refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando. (Jenkins, 2009, p. 29)

Quando nos aproximamos das performances diárias da cantora carioca Teresa Cristina, iniciadas desde março de 2020, compreendemos o circuito de convergência cultural de que trata Jenkins. Desde que iniciou sua quarentena, Teresa sentiu a necessidade de buscar alguma interação que lhe desse a oportunidade de continuar cantando e botando em prática seu rico repertório. As *lives* foram, assim, um caminho pessoal

e subjetivo, que a artista encontrou para aliviar a si mesma da solidão imposta pelo distanciamento social:

Desde o mês de março, ela comanda de sua conta no *Instagram* (@teresacristinaoficial) as *lives* mais animadas e bem frequentadas do Brasil. Em apenas uma noite, ela já reuniu medalhões como Caetano Veloso, Alcione, Gilberto Gil e Bebel Gilberto; artistas há tempos longe dos holofotes, caso da cantora dos anos 80 Joana; talentos desconhecidos do grande público, como a flautista Ana Paula Cruz; atores e até políticos. Teresa conseguiu, também, inovar este formato de entretenimento que inundou as redes sociais e arregimentar uma legião de fãs, trazendo respiro e alento nessa quarentena. (Lima, 2020, p. 121)

De fato, a singularidade da sua performance acabou por transformar estes encontros diários em um extraordinário sucesso, ao mesmo tempo em que ampliou o significado da interação artista-público para além das fronteiras da experiência estética e do entretenimento. Isso só foi possível devido a um conjunto de fatores que reúne desde a espontaneidade, o carisma e a personalidade de Teresa ao seu incrível acervo memorialístico que conecta histórias de vida, contexto político e o universo das canções. Há ainda o fato de que o ambiente de intimidade provocado por ela, dá ao espectador a sensação de um conforto, uma proximidade e uma familiaridade que nem todas as transmissões dessa natureza conseguem incitar, apesar do dispositivo prometer justamente essa aproximação, pelo próprio formato das redes sociais em geral, e pela ilusão do contato que a virtualidade carrega.

Impactados pela originalidade destes encontros, interessa-nos neste ensaio apresentar o trabalho da artista neste formato, reiterando seu caráter diferenciado na medida em que promove uma performance cuja

potência amplia o sentido do fazer artístico desta cantora, alçando-se para a lugar daquilo que Richard Schechner (2011) chamou de “performance cultural”: uma ação transformadora na qual se mesclam o universo habitual de quem participa e seu mundo performático, criado a partir de experiências sensoriais diversas, cujo propósito acaba sendo o de atualizar os signos da realidade de quem vivencia a experiência. Tal como a performance artística, as performances culturais necessitam do encontro entre o *performer* e o espectador, mas essa relação se estende quando disposta no espaço amplo da cultura, no qual se desvela a brincadeira, o lúdico:

o divertimento da performance é dividido entre performers e espectadores ou, preparadores e participantes... A experiência da performance é como um banquete em que não apenas os cozinheiros e os que servem devem saber preparar e servir a comida, mas também os que comem têm que saber como comê-la. (Schechner, 2011, p. 175)

Em outras palavras, as *lives* de Teresa Cristina destacam-se das outras pela convergência, não apenas dos recursos tecnológicos, no sentido que dá Henry Jenkins em sua obra *Cultura da Convergência* (2009), mas pela atração dos afetos envolvidos e de suas reverberações nos mais variados sentidos. É nesse âmbito, ainda, que compreendemos estes encontros como Performances Artísticas, seguindo a definição de RoseLee Goldberg:

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público. Por esse motivo, sua base tem sido sempre anárquica. Por sua própria natureza a performance desafia uma definição fácil

ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução. (Goldberg, 2006, p. 9)

Por meio desta categoria, podemos afirmar o lugar das *lives* de Teresa Cristina como performances artísticas na medida em que elas combinam uma série de materiais num dispositivo que permite o contato direto com o público, extrapolando os limites do que seria um show tradicional, além de singularizar o próprio formato das *lives* que se tornaram tão frequentes no ambiente virtual nesta época de quarentena. As apresentações de outros artistas procuram seguir um modelo padrão de encontros virtuais que não perdem o caráter do show: o cantor ou cantora segue um repertório programado, com o auxílio de instrumentos musicais e pouca – mas existente – produção. Na verdade, o sentido das *lives* desses artistas é exatamente realizar algo que se aproxime daquilo que ele já fazia antes do período de isolamento, no intuito de permanecer em contato com seu público da maneira como ele está acostumado.

O que Teresa Cristina promove é algo diferente daquilo que ela fazia nos palcos. Em primeiro lugar, não existe uma produção profissional prévia. A artista usa um aparelho de celular num cômodo fechado de sua casa, na Vila da Penha, no Rio de Janeiro. Em segundo lugar, não há nenhum recurso que acompanhe sua voz: ela canta tudo à capela, salvo uma ou outra participação de convidados que usam seus instrumentos.

Em terceiro lugar, há um repertório pensado e estudado por Teresa para cada *live*, contudo essa programação quase nunca é obedecida por uma série de fatores: a interação com o público e com os convidados pode alterar aquilo que estava previamente determinado, a entrada inesperada de alguém que encaminha as conversas e as histórias para outros rumos que acabam por dar margem ao improviso, à criatividade e a uma produção de presença que estamos chamando aqui de Performance Cultural, uma vez que esta área do conhecimento possui um caráter genuinamente interdisciplinar, e por conta dessa propriedade:

tocam o “não racional” de forma direta, estruturam-se de forma presentacional, como uma maneira de ser e de estar no mundo, por meio de processos subjetivos particulares que brotam do íntimo dos indivíduos, e que podem ser, também, compartilhados, uma vez que são sempre sociais quando pertencentes a um dado tempo histórico (Santos & Camargo, 2019, p. 11)

Nesse liame, procuramos pensar o trabalho de Teresa Cristina para além do formato comum de interação cantora-público, e inseri-lo não apenas no âmbito do que chamamos de Performance Artística, mas, sim, no entre-lugar das Performances Culturais; ou seja, um evento cujas potências de interações artista-recepção e dos diversos formatos e materiais disponíveis promove uma ampliação dos sentidos e das experiências culturais de quem o vivencia.

Diante disso, interessa-nos observar dois pontos singulares na performance da artista – os quais consideramos marcas distintivas do espetáculo produzido nestas *lives*, a saber: 1) a memória da canção – improviso, espontaneidade e amizade: quando seleciona seu repertório musical, a artista leva em conta sua memória afetiva acerca

das canções, dos compositores e dos intérpretes destas obras. Aliado a isso, o convite espontâneo para que outras personalidades – célebres ou anônimas – participem em atuações ou em trocas de impressões e lembranças geram uma performatividade cuja potência leva o espectador a sentir-se subjetivamente envolvido naquele encontro; 2) a mulher negra em ação: as *lives* de Teresa Cristina também são marcadas pelo posicionamento político declarado – tanto da artista, quanto dos seus convidados e daqueles que assistem à transmissão – cuja asserção dispõe-se sob a forma de um discurso contra a política orquestrada pelo governo brasileiro atual, e a favor de pautas sociais como as raciais, as feministas, as dos direitos dos LGBTI, e dos sujeitos desfavorecidos no contexto da pandemia que assola o país.

Ao fim, o intuito deste ensaio é compreender de que maneira esta artista embala nossas noites, muitas vezes insones, e consegue nos trazer – nas palavras dos próprios *cristiners*, seus autodeclarados fãs – um acalanto, um oásis, uma benção, um respiro, uma esperança nestes tempos tão sombrios.

Quando nos referimos a uma memória da canção, estamos acessando um debate auxiliado pelo historiador francês Pierre Nora (1993), cujas proposições acerca dos lugares de memória parecem pertinentes quando as relacionamos ao espetáculo promovido por Teresa Cristina. Ocorre nestes encontros uma espécie de celebração da canção, da riqueza do repertório musical que compõe o imaginário da anfitriã em comunhão com os convidados e o público. Assim, a *live* se transforma num espaço de troca afetiva de impressões e lembranças de músicas, criando uma espécie de mosaico sonoro, uma produção conjunta de subjetividades e emoções oriundas do encontro entre a intérprete, as composições, os

autores e todos os participantes. Segundo Pierre Nora, “[o]s lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais” (1993, p. 13).

As apresentações de Teresa Cristina provocam essa criação de arquivos, é então um lugar marcado para uma experiência cultural da memória da música, desde o samba, passando pelos temas de novelas, o rock dos anos oitenta, até o acervo de grandes compositores da música brasileira. Há, enfim, o propósito de acessar a memória cultural e artística de todos que acompanham a *live*, de trazer à tona o universo de suas recordações musicais.

Figura 1

Frame da live do dia 20/10



t(eresacristinaoficial, 2020a)

No frame acima observamos como se configuram as apresentações de Teresa na plataforma do *Instagram*: a tela é preenchida por um plano bem aproximado do seu rosto, na qual correm simultaneamente os comentários daqueles que assistem a *live*. Os corações na margem direita também são ativados pelos participantes como forma de interação. Nesta imagem, podemos visualizar o comentário de alguém (sob o endereço @cordeiroju17) que está participando do encontro e emitindo seu juízo acerca do evento: “sua *live* é o que tem de melhor nesse ‘novo normal’”. O termo “novo normal” refere-se ao contexto de isolamento social provocado pela pandemia, o que também gerou as performances de Teresa.

Além de elogios à iniciativa da artista, os comentários ainda giram em torno de pedidos de músicas, sugestões de participantes para entrar ao vivo com a cantora, além da interação entre os próprios espectadores, que acabaram – de alguma maneira – se conhecendo e desenvolvendo uma relação em torno de Teresa Cristina. É o que se verifica no comentário da cantora Silvia Borba (@silviaborbac) para a flautista Ana Paula Cruz (@anapaulacruz.official). Ambas são artistas pouco conhecidas no *mainstream*, mas, diante do convite de Teresa, apareceram na *live* e a partir de então, passaram a abrir todos os encontros com uma canção de seus repertórios. No frame acima, Silvia cumprimenta Ana Paula (boa noite, querida), exemplificando aqui as inúmeras relações tecidas entre os participantes, sejam ou não convidados para aparecerem ao vivo.

Outra marca singular da performance de Teresa Cristina reside em seu explícito posicionamento político, que reverbera na maioria de seus convidados e daqueles que assistem à transmissão. De maneira assertiva – entre provocativa e debochada – seu discurso se dispõe efetivamente

contra a política orquestrada pelo governo de Jair Bolsonaro, e a favor de pautas sociais como as raciais, as feministas, as dos direitos dos LGBTI, e dos sujeitos desfavorecidos no contexto da pandemia que assola o país.

O posicionamento de Teresa a favor de políticas sociais fica evidente, num primeiro aspecto, quando ela escolhe um repertório musical engajado e analisa algumas letras nesse sentido. Além de buscar na memória sua própria história com as músicas e muitas vezes oferecer ao público análises estruturais das melodias e harmonias, Teresa ainda contextualiza canções em seus temas. Foi o que aconteceu nas diversas vezes em que tratou de sambistas como Candeia, Elza Soares e Martinho da Vila. Essa interpretação política foi ainda mais intensa quando acessou o universo das composições de Belchior, Gonzaguinha, Chico Buarque e Cazuza, para citar nomes os quais o engajamento é evidente.

Em outro aspecto, Teresa já debateu concretamente assuntos políticos nestas apresentações, como a pauta feminista, os direitos dos LGBTI, a luta pelas políticas raciais entre outros temas de relevância contemporânea. Não foram poucas as situações em que convidou, para uma conversa ao vivo, personalidades dos quadros de partidos de esquerda, como Benedita da Silva, Chico Alencar, Jean Wyllys, Sâmia Bonfim e Glauber Braga. Sua posição vai ao encontro do pensamento de Audre Lorde, quando afirma que;

Como Paulo Freire mostra tão bem em *Pedagogia do oprimido*, o verdadeiro foco da mudança revolucionária nunca será simplesmente nas situações opressivas das quais buscamos fugir, mas sim naquele pedaço do opressor que está plantado no fundo de cada um de nós, e que só conhece as táticas do opressor, as relações do opressor.

Mudar significa crescer, e crescer pode ser doloroso. Mas aperfeiçoamos nossa identidade expondo o eu no trabalho e na luta ao lado daqueles que definimos como diferentes de nós, embora compartilhando os mesmos objetivos. Tanto para mulheres negras quanto para brancas, velhas e jovens, lésbicas e heterossexuais, isso pode significar novos caminhos para a nossa sobrevivência. (Lorde, 2019, p. 248)

Figura 2

Teresa e seus convidados. Nas batalhas musicais com Mônica Salmaso, as cantoras costumam brincar com os filtros de imagem. Com o ex-presidente Lula, uma conversa engajada e o amor em comum por João Gilberto



(teresacristinaoficial, 2020b)

O engajamento de Teresa é marcado por essa exposição em seu trabalho, reafirmando-o como lugar de luta e resistência, como palco

de debate, cujo intuito é somar forças, amparando nossas diferenças nos objetivos que temos em comum. A cantora consegue presentificar uma potência política visceral, que surge da interação entre as memórias, as canções e as experiências compartilhadas na performance.

Desde o dia 15 de outubro a conta de Teresa Cristina no *Instagram* passou a sofrer invasões e as *lives* tiveram suas conexões interrompidas de forma abrupta e sem explicação. Coincidência ou não, isso aconteceu exatamente no período em que a corrida eleitoral para os cargos municipais se acentuou, e Teresa Cristina tinha sinalizado o desejo de dar espaço para candidatos alinhados às suas pautas. A instabilidade da plataforma permaneceu, trazendo prejuízos ao andamento das performances, que foram interrompidas definitivamente no dia 22 de outubro, quando a cantora exigiu uma posição do *Instagram* para solucionar o problema. Até hoje, 26 de outubro, não houve resposta da plataforma quanto à segurança das *lives*.

Essa interrupção abrupta deixou o público apreensivo, entre a frustração da ausência e a expectativa da volta dos espetáculos virtuais. Em sua conta no *Instagram*, há milhares de comentários de fãs unindo-se a ela na reclamação de uma postura da plataforma sobre a segurança da rede e pedindo o retorno das atividades. É possível antever um sentimento de orfandade daqueles que a acompanhavam diariamente, e uma solidariedade quanto à suspensão compulsória do evento, dadas as circunstâncias. Ainda temos esperança de que esses encontros continuem a ser um oásis – como definiu a atriz Sophie Charlotte – e um bálsamo – como preferiu Gal Costa – nas noites difíceis da quarentena.

Diante do que tentamos construir como análise das apresentações de Teresa Cristina em suas *lives*, pensamos ter esclarecido de que maneira

essa artista utiliza o disposto da rede social *Instagram* para criar um espaço performático que tanto é artístico quanto cultural, no sentido de singularizar a experiência de memória musical num mosaico de conhecimentos, lembranças e subjetividades, conforme Jenkins já havia pensado quando se referia a uma cultura convergente:

A convergência não ocorre por meio de aparelhos, por mais sofisticados que venham a ser. A convergência ocorre dentro do cérebro dos consumidores individuais e em suas interações com os outros. Cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana. (Jenkins, 2009, p. 30)

Dessa forma, reunindo mitologias pessoais através do acervo acessado nas *lives*, é nosso desejo que a experiência de Teresa Cristina e dos *cristiners* fique registrada nesse ensaio, dada a singularidade do evento e a energia com a qual os encontros se tornaram possíveis. É nosso intuito, ainda, deixar uma inscrição documental sobre essas performances e a força da resistência que emanou delas, numa atitude de permanência, de preservação da memória das canções e da virtuosidade cultural que é Teresa Cristina.

REFERÊNCIAS

- Goldberg, R. (2006). *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Martins Fontes.
- Jenkins, H. (2009). *Cultura da convergência*. Aleph.

Lima, C. (2020). *#SomosTodosCristiners*. VOGUE Brasil.

Lorde, A. (2019). Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In H. B. Hollanda (Org.), *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Bazar do tempo.

Nora, P. (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, (10), 7-28.

Santos, N. M. W., & Camargo, R. C. (Orgs). (2020). *Performances Culturais Vol. I: Memórias E Sensibilidades*. Editora Fi.

Schechner, R. (2011). Performers e Espectadores: Transportados e Transformados. *Revista Moringa Artes do Espetáculo*, 2(1).

teresacristinaoficial [@teresacristinaoficial]. (2020a, outubro 20). Dia Do Poeta Com Capinam. Tentativa de live sobre Emílio. [Live]. Instagram. https://www.instagram.com/tv/CGlm-vmn85s/?utm_source=ig_web_copy_link

teresacristinaoficial [@teresacristinaoficial]. (2020b, outubro 21). Temas De Novelas. [Live]. Instagram. https://www.instagram.com/tv/CGoLgyRnL2l/?utm_source=ig_web_copy_link

NA RUA NÃO TEM JEITO DE CAIR: *POETRY SLAM* NA ÁGORA DIGITAL

Jossier Sales Boleão¹

INTRODUÇÃO

As reflexões apresentadas neste texto se conectam às demandas emergidas no período recente da pandemia da Covid-19 que têm provocado o campo das artes a repensar desde os processos criativos, até o acesso pelo público às obras produzidas, além das condições dos artistas de possibilitarem sua produção chegar ao maior número de pessoas. Por ser uma das áreas mais afetadas, os artistas das diferentes linguagens encontram-se na tentativa de sobreviverem (na arte e na vida), ao mesmo tempo em que recai sobre eles o peso de proporcionar o sensível e devolver à humanidade a libertação dos males do mundo, enquanto no interior desses desejos operam aparatos movidos pelo capital para deixar de fora, romantizar o sofrimento, financiar o fracasso de políticas públicas e negociar as mazelas nos centros do poder estatal.

Os corpos artísticos, nesse período, são corpos pandêmicos (Carvalho, Gotarddi, & Souza, 2020), e precisam reencontrar o lugar de recriação em meio ao distanciamento e ao luto em contextos provocados pela necropolítica (Mbembe, 2003), especialmente no Brasil, onde a

1. Doutorando em Arte e Cultura Visual (PPGACV/UFG), mestre em Língua, Literatura e Interculturalidade (UEG). Bolsista CAPES.
jossierboleao@gmail.com

dinâmica do vírus afeta diariamente a população em uma investida por meio do que Santos (2020) afirma como cruel pedagogia, aliada ao sistema político incapaz de discutir alternativas. O cenário da arte ensaia suas projeções de reinvenção por meio do ambiente digital e a forma como consumimos a produção artística, ao elencar diversas ações em experimentação não apenas no Brasil, a internet se coloca como esse mecanismo de conectar as pessoas à arte.

Nesse percurso de ressignificar o olho no olho e a presença física característicos da poesia *slam*, a análise propõe reflexões que perpassam por: o que se mantém na experiência da ágora digital, remanescente das ruas? O que se modifica e o que se radicaliza no campo estético e poético? Como se dão a presença e ausência on-line?

A POESIA SLAM, UM LUGAR DE ABRAÇOS

Em nossa sociedade Ocidental que é pautada pela hegemonia da palavra escrita, a ação da voz ainda exercita um caminho de resistência para ou confrontar ou deslocar a tradição. Dessa forma, a voz de intérpretes de poemas confere a estes a autoridade e o prestígio remoto de uma tradição anterior à escrita. Zumthor (2007) afirma ainda que a poesia medieval transborda pela voz e, por isso, possui caráter performático. É a partir dessa reflexão (não a compreendendo como delimitação geográfico-temporal), que se insere a poesia *Slam*.

Essa modalidade de poesia surgiu nos Estados Unidos, nos anos 1980, com um grupo de artistas que misturava música, poemas autorais, performance e batalha. O poeta Marc Smith é considerado o fundador do movimento que mais tarde estaria presente em diversos países, por

isso é chamado de “*slam papi*”. A base do *slam poetry*, de acordo com Smith e Kraynak (2009), se apoia em cinco elementos, dos quais destaco aqui interatividade e comunidade. Os demais elementos são: poesia, performance, competitividade.

No ano de 2008, a modalidade dessa poesia baseada na fala e na escuta chega ao Brasil, com a experiência do ZAP! – Zona Autônoma da Palavra, idealizado por Roberta Estrela D’Alva e pelo coletivo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. De lá para cá, ganha-se projeção, principalmente, a partir de 2016 com as competições em alguns estados e em nível nacional. Estas batalhas de poesia falada surgiram como contraponto à ideia elitizada de arte literária e de que a literatura é restrita aos círculos acadêmicos. Trata-se, portanto, de um movimento social íntimo à democratização da poesia para envolver as pessoas e ressignificar esta linguagem artística. Roberta Estrela D’Alva, a precursora do movimento de *poetry slam* no Brasil afirma que “fazendo uso da liberdade de expressão, vem ao encontro da necessidade de fala e escuta, urgente às populações das grandes cidades” (D’Alva, 2019, p. 271).

As regras utilizadas na maior parte dos *slams* são: poemas autorais que tenham até três minutos de duração e devem ser apresentados sem acompanhamento musical, adereços ou figurinos. As notas são dadas por jurados escolhidos dentre o público participante e cabe a eles atribuírem notas de zero a dez, a partir da apresentação de cada poeta. No entanto, essas normas podem ser adaptadas a cada grupo conforme as variações existentes pelos diversos coletivos de batalhas, até mesmo aquelas que não são competitivas, mas se denominam de batalhas de *slam*.

A reivindicação feita aqui é de o *poetry slam* como um lugar de abraços. Isso se dá pelo fato de compreender esse movimento mais

de uma batalha de poesia, pois os poemas atravessam o vivido e são atravessados por ele e pela experiência construída por aqueles sujeitos diariamente atuantes para agitar em versos potentes a voz de uma poesia viva e revolta. Smith e Kraynak (2009) afirmam que o *slam* não é um batimento cardíaco solitário, ele se faz pela batida no chão, o pisar no palco e funciona como catalizador para estimular poetas e audiências. Os abraços se dão porque há um exercício constante de aprimoramento desde a criação dos poemas até chegar ao ponto de decorar e acerta o tom mais adequado a serem faladas as palavras em voz alta. Esse movimento se dá pela paixão que impulsiona os *slammers* e move o crescente público, além de praticar o espaço humano em torno de comunidades poéticas. *Slam* é uma família diversa reunida pela experiência dos afetos e se torna transformadora.

A TELA DE OUTRAS TELAS: *SLAM* NO PERÍODO PANDÊMICO

A produção de poemas e as batalhas de poesias marcam encontros e reencontros em espaços que antes eram a estes corpos proibidos por diversos fatores. A composição da estrutura social até a política se utilizam de diversos mecanismos para coibir, apagar e até mesmo dizimar as presenças de populações historicamente marcadas pela opressão e repressão e movimentam continuamente seus aparatos para fazer com que permaneçam, cada um, em sua condição desigual.

A metáfora do corpo-cidade traduz minimamente os corpos que tecem perspectivas de gênero e classe social, como formas de deslocamentos simbólicos e físicos. Dessa forma, práticas decoloniais se transmutam em

diálogos criativos para os saberes diversos dos sujeitos comunitários e esperar novas relações entre as pessoas. As manifestações dos objetos artísticos ao produzirem o efeito estético reafirma que o *aesthésico* faz parte de todos os seres, não podendo serem hierarquizados o sentir, o saber, o pensar e o crer, como afirma Mignolo (2019).

No entanto, a pandemia causada pela Covid-19 desvela as crenças utópicas, caso ainda existissem, da relação privilegiada em todo âmbito da vida. Schwarcz (2020) afirma ter sido escancarada a desigualdade e em várias dimensões. Desde os conflitos existentes no interior das famílias protegidas pelo teto criado pela burguesia no século XIX e idealizado como conceito de lar até a primeira onda elitizada da doença, que chegou ao país pela classe média e posteriormente foi disseminada para as periferias e interiores do Brasil.

Assim como o país, a pandemia tem se amplificado de forma assimétrica desnudando como as desigualdades operam em uma nação tão extensa como o Brasil. A pandemia se materializa nas raízes de outros males que afetam a população brasileira, como o desemprego, a pobreza extrema, a fome, a violência de gênero e o racismo, apenas para citar alguns. Ou seja, “o Brasil não é um país pobre, mas é um país de pobres. O certo é que essa Pandemia apresenta muitas faces, no Brasil e no mundo” (Schwarcz, 2020, p. 6).

Das (2020) aponta que esta pandemia, por diversos fatores é também uma pandemia da ignorância, tendo em vista a inabilidade de políticos em todo o mundo lidarem com as incertezas de uma doença ainda tão desconhecida. Diferentes caminhos podem nos levar na direção de outras práticas sociais e políticas, mas exigem o esforço coletivo e,

principalmente, individual para ser combatidos com a doença, os hábitos enraizados em nossa sociedade e não compatíveis ao século XXI.

Schwarcz (2020) ressalta que a mudança de um século para o outro não se dá ao virar o calendário, pois a cronologia é muito mais complexa e se vincula a alguma crise profunda capaz de levar a humanidade na imersão de questionamentos sobre certezas e verdades firmadas. Por isso, a autora leva em consideração a pandemia da covid-19 como a marca para o fim do século XX. Por outro lado, a passagem demarcada em questão expõe o cenário de um Brasil centralizado regionalmente em políticas à população.

No início de 2020, toda a classe artística foi afetada pela pandemia com shows, espetáculos, ensaios, gravações e apresentações cancelados em virtude das orientações de segurança sanitária globalmente adotadas, mesmo que de maneiras desniveladas. Para o movimento *poetry slam* não foi diferente, pois as ruas é onde estes artistas materializam a experiência de sua voz de levante e, conscientes da história e de sua ancestralidade, corporificam poeticamente os modos como podemos lidar com o mundo. A cena *slam* ocupa os espaços dos corpos e das praças e parques, mas com o esvaziamento destes lugares, cabe ao corpo pandêmico, como materialização de toda a experiência que é individual e coletiva nas relações com o mundo (Zumthor, 2007), ser mediado pela tela de celulares e computadores e habitar as fronteiras traiçoeiras e movediças da reinvenção, do acesso e participação virtual.

A ocupação poética no início dos anos de 1980, responsável por ter dado uma reviravolta no *Get Me High Jazz Club*, nesta primeira grande crise marcadora do início do século XXI, conforme apontado pela antropóloga e historiadora Lilia Schwarcz, depara-se, agora, com

outro desafio: o de preencher as telas de aparelhos celulares e computadores e provocar os artistas a exercitarem a reinvenção das batalhas mediadas pelo estático da tela e a instabilidade de conexão oriunda de uma política desigual de acesso e oportunidades.

No Brasil, segundo o IBGE (2020), 46 milhões de brasileiros não têm acesso à internet. Isso significa que 1 em cada 4 pessoas não possui internet. Ao considerar estes dados para as áreas rurais o percentual é de que 53,3% vivem fora do serviço e nas cidades os dados apontam para mais de 20% da população. A diferença não para por aí. Na região Norte, por exemplo, mais de 13% não tem internet frente à região mais rica do Brasil, Sudeste, que apenas 1,9% vive sem o serviço. A pesquisa ainda apontou entre os motivos estão a inexistência do serviço nas localidades, alto custo dos pacotes e equipamentos com valores elevados ou, ainda, das pessoas que vivem sem a internet, 41,6% não sabem usar o serviço, mesmo se tivesse o acesso.

Nesses dados estão importantes indicadores de como se dá a política de acesso a uma ferramenta essencial em tempos de pandemia, neste ano de 2020. Estar conectado é uma alternativa, ao mesmo tempo se mostra um problema endêmico da globalização, pois desde as regiões economicamente mais pobres do país à grande maioria da população com renda média de um salário mínimo, não há esforços para reparação das desigualdades. Os números dão projeção, ainda, de como a comunidade de *slammers* precisa atuar para manter viva e atuante a sua arte. Não se trata, portanto, de um problema restrito do movimento *slam*, o acesso ou a falta à internet minimamente capaz de suportar os formatos online, mas com certeza é um problema para a maioria dos artistas. Ao mesmo tempo é desnudada a deficiência do Estado em atuar nessa frente.

A partir da disseminação do vírus por todos os lugares do Brasil, as pessoas, principalmente das classes D e E, que tinham acesso à internet pela escola, trabalho, centros de convivência se veem distantes desse serviço tão essencial para a aproximação mediada pelas telas. Além do contato com informações relevantes para a própria saúde. Parte do problema diz respeito à própria atuação do estado brasileiro, que opta por aparatos de exclusão e no exercício do apagamento dos corpos sociais, especialmente acentuado a partir de 2018, com a ascensão de uma direita ultraconservadora.

As políticas governamentais brasileiras têm reafirmado a tese de necropolítica estudada por Mbembe (2003). Em síntese, a necropolítica é a política adotada pelo Estado para determinar quem vive e quem morre. Ela abarca, portanto, os pressupostos de uma política de morte dentro dos aparatos de Estado. Os governos ao apontar para este caminho desenvolvem ações que ferem a autonomia e as liberdades e, explícita ou implicitamente, operam arranjos estatais para mercantilizar a condição de estar vivo, além de hierarquizar critérios para aqueles com prioridade para viver ou não.

A ancoragem de Mbembe sobre a soberania, refere-se ao conceito de biopoder de Foucault “aquele domínio da vida sobre o qual o poder tomou o controle” (p. 123). A soberania nessa preocupação do autor é aquela que expressa o direito de matar. O direito de matar coloca o Estado na centralidade de aniquilação dos seus inimigos políticos ao colocar a nação em estado de guerra e seus cidadãos, inclusos no direito de matar como “projeto final”. Em outras palavras, “a narrativa de dominação e emancipação está aqui claramente associada a uma narrativa de verdade

e morte. Terror e morte tornam-se os meios de realizar o já conhecido telos da história” (Mbembe, 2003, p. 130).

Nessa narrativa está inserido principalmente o racismo, pois se apresenta como elemento central para o controle e dominação e os efeitos da escravidão continuam sendo vistos na atualidade como uma das primeiras práticas de exercer a biopolítica. É o poder sobre a vida do outro, em primeira instância como comércio; e por último como direito. A existência passa a ser uma propriedade dada ao dominador. Nessa perspectiva, é argumentado que soberania é ocupação e coloca o colonizado numa zona entre “sujeito” e “objeto”, ou seja, neste lugar tem aqueles que importam e os que não importam para o Estado. Nesse aspecto, a tese sobre necropolítica se faz extremamente importante para o nosso contexto, pois a política bolsonarista qualifica os cidadãos nesta zona de quem importa e quem não. Escancarada pela pandemia do novo coronavírus, há a distinção evidente dos inimigos internos e externos.

As discussões acerca de necropolítica estão diretamente relacionadas aos recentes acontecimentos sofridos pelos sujeitos pertencentes às comunidades de *poetry slam* pelo país. Os corpos escolhidos para ser disciplinados e lançados na condição de objeto, sendo os “comandantes” outorgados a decidir quais permanecerão vivos ou não, emergem de nichos de resistência ocupando espaços públicos das cidades para serem vistos. Isto é, sua existência ser reconhecida de fato e de direito. Por meio dos poemas que rasgam a voz de cada poeta, é possível constatar como opera a necropolítica bolsonarista, a realidade de execuções da juventude periférica e negra, das populações LGBTQIA+, além da sistemática destruição das instituições civis. Nesse contexto, o período pandêmico do movimento *slam* é pandemônico.

O movimento *slam* em sua construção de significados individuais e coletivos tem elaborado nas mais de três décadas de existência, contravisu-
alidades questionando e propondo formas de olhar. Os artistas que formam
a diversidade da cena *poetry slam* se debruçam a questionar, provocar
e, a partir disso, educar. Isso diz respeito aos debates realizados sobre
estereótipos e a luta por representação protagonizados pelos *slammers*.

No capitalismo da sedução, os sonhos são fabricados e vendidos e
a visualidade é uma construção social, mas os poetas do movimento
provocam o enfrentamento aos discursos hegemônicos e à generalização
da representação, como uma alegoria (Shohat e Stam, 2006). Ao mesmo
tempo em que o *poetry slam* se coloca na cena como alternativa para
afirmar não ser necessário ter grande poder econômico para produzir e
consumir, ou seja, a solidariedade é que pode sustentar os discursos contra
hegemônicos.

O movimento da poesia *slam* se coloca como alternativa de autor-
representação, especialmente para a juventude, ao propor por meio das
batalhas, que cada grupo/sujeito historicamente subalternizado tenha
controle sobre a sua própria representação e afirmar possibilidades
criativas e criadoras para ela não continuar sendo eurocêntrica e colo-
nizadora. As competições de poéticas se deslocam para o encontro com
outros artistas e públicos na tentativa de reaver a lacuna existente pela
ausência provocada por uma crise pandêmica.

O DESLOCAMENTO DA RUA PARA A ÁGORA DIGITAL

O início da pandemia no Brasil foi marcado pelo medo e caos em
todos os aspectos. As informações que circulavam de todos os lados, por

todos os meios operavam para confundir e difundir crenças, de maneira a não ser eficazes para a tomada de decisão por parte da população, nem ter unidade entre as autoridades sanitárias e políticas. Os polos ciência *versus* negacionismo ficaram evidentes. Apesar do fluxo de informações muito mais rápido, a experiência se aproxima de outra pandemia, a gripe espanhola, conforme apontado por Schwarcz (2020). Porém, o intervalo é de pouco mais de um século. Nas palavras da autora,

na época os brasileiros não foram bem informados e reagiram de muitas maneiras. Essa foi a primeira revolta do pós-abolição e a primeira da República que prometeu inclusão, mas entregou muita exclusão social. [...] As autoridades brasileiras já sabiam da propagação da gripe espanhola no mundo, e mesmo assim não agiram a tempo. O vírus entrou a bordo de navios que atracaram no Brasil e então a contaminação explodiu. Mas a atitude sempre foi essa: “Não somos um país de pessoas idosas, nosso clima é quente, aqui a gripe não pega”. (Schwarcz, 2020, pp. 7-8)

Diante das diversas assimetrias existentes, criadas e outras evidenciadas, diferentes grupos sociais se apoiaram na criatividade para ressignificar o momento. Conforme assinala Das (2020), as velhas e as novas mídias se combinaram, tanto para difundir o autoritarismo quanto para ser ferramenta de resistência e enfrentamento para diversas camadas da população, especialmente os sujeitos ligados aos movimentos populares. As organizações situadas à ideologia de esquerda se veem na indiscutível necessidade de disputar as narrativas, por meio da propagação de uma comunicação popular baseada no tripé de informar, formar e organizar politicamente as pessoas na perspectiva da transformação social.

O lugar de recriação é justaposto pelo acolhimento do que está acontecendo do lado de lá e do lado de cá. As janelas possibilitam ver

o mundo ao mesmo tempo as telas nos conectam aos lugares e às pessoas em uma ambivalência “como em casulos, os corpos[pandêmicos] [re]existem em distanciamento social” (Carvalho, Gotarddi, & Souza, 2020, p. 5). Esses corpos pandêmicos são nutridos por constantes batalhas que tencionam seus sentidos e convocam sua atenção, enquanto eles mesmos travam suas próprias lutas por existência física, social, artística.

Na disputa de narrativas, as telas táteis e móveis cumprem o papel de deslocar as pessoas que pela necessidade estão espacialmente fixas. São estes fenômenos de horizontalidade garantidores de experiências descentradas para haver relações além da surpresa instantânea e alienada, mas críticas, no jogo de conexões e disputa por atenção. Os corpos pandêmicos do movimento *slam* têm utilizado destas telas para abrir janelas de conexão.

As janelas se desdobram em opções em um efeito colmeia traduzindo o jogo de conexões e relações, por vezes, contínuas. O espaço-tempo se desdobra sobre corpos-interfaces e por isso proporciona uma nova ontologia da presença. O confinamento dos corpos físicos dá projeção para que a experiência individual se interligue a outras coletivas em uma ágora digital. Se antes, os teatros arenas localizados em praças tinham suas arquibancadas rígidas e fixas pelo cimento e tijolos e eram ocupadas por corpos andantes e viajantes entre as cidades, as ruas, as casas; agora o lugar da assembleia se enche de presença conectadas e migratórias entre uma janela e outra, entre uma tela e outra e entre as (im)possibilidades do sinal conectivo.

A experiência das batalhas entre poetas de *slam* ganha diferentes formatos nesse tempo de pandemia, além de assimetrias características das questões socioeconômicas em que cada artista está inserido.

Na figura 1 (Slam Viral Internacional – Batalha online) temos um dos diversos exercícios de manter “o rolê” do *slam* atuante, apesar das condições. O campeonato desta edição reuniu *slammers* de países falantes de língua portuguesa, na tentativa de aproximação, facilitada pela mediação destas telas táteis e móveis. Dentre os países com representantes estavam Brasil, Portugal, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe, Moçambique, Cabo Verde e Angola. A *slammaster*² da edição, Jéssica Preta, vinha de outro grupo, Batalha do Pedregal, um dos primeiros a fazer a iniciativa de batalhas online.

Figura 1

Slam Viral Internacional – Batalha online



slam.viral (2020a)

O slam Batalha do Pedregal, segundo matéria feita pelo site A Verdade, nasceu das dificuldades vivenciadas pelos moradores do bairro Pedregal, zona periférica de Campina Grande, na Paraíba. A partir das batalhas de poesia, sob organização de Jéssica Oliveira, a iniciativa se transformou

2. *Slammaster* é a pessoa que é responsável por organizar as batalhas. Pode ser o *slammer* com mais experiência, mas essa não é uma regra, pois está mais ligado à disponibilidade de fazer “os corre”, ou seja: escolher o melhor local, data, condições climáticas e estruturais, divulgar e mobilizar poetas.

em projeto, com ações sociais vinculadas ao movimento das competições de *slam*. As disputas do Pedregal classificaram os representantes para o campeonato internacional, por meio de parcerias.

Figura 2

Trecho de carta esclarecimento Slam Viral

No dia da realização do Slam Viral Internacional, 02/08, nossa pequena equipe de 7 pessoas, espalhadas pelas diversas regiões do país foi surpreendida pelos desafios de um evento internacional que dependia de vários fatores como fuso horário, tecnologia, variados recursos tecnológicos e, ainda, o cansaço de uma maratona de quatro edições em quatro meses[1].

O que nos cabe assumir é que "FALHAMOS", nenhuma decisão ou resultado foi com intenção de prejudicar ou beneficiar alguém.

□Contamos com a compreensão de todos e estamos disponíveis para mais explicações.

CONFIRA NOS LINKS DA LEGENDA:

NOTAS DO SLAM VIRAL INTERNACIONAL - contém diversas tabelas com todas as informações sobre o que foi apresentado e as correções sugeridas.

FOTOS DAS NOTAS - registros dos momentos em que os jurados deram notas.

Equipe do Slam Viral: Beck, Chico Cesar, Gabi Bidin, Isadroga, Jéssica Preta, Pahaliah e Trevo Ribeiro.

slam viral (2020b)

Dentre as diversas batalhas online ocorridas desde o início da pandemia, o Slam Viral apresentou quatro etapas exclusivamente digital. Na última etapa, com a representação de artistas de sete países, muitos problemas aconteceram em virtude das dificuldades já apontadas com a conexão, tanto dos *slammers* brasileiros quanto de outros países. Apesar das dificuldades dos jurados se manterem conectados para darem as notas, da interação do público apenas pelo chat do ao vivo, da falha do sinal de internet da *slammaster*, a batalha apresentou o diferencial de ter pré-estabelecida a premiação de trezentos reais para o primeiro

colocado, duzentos para o segundo e cem reais para o terceiro colocado, além da participação com poemas em um livro. As dificuldades são ilustradas em uma carta (figura 2) emitida pela comissão organizadora para justificar um problema ocorrido com as notas de uma poeta e, consequentemente, interferiu na fase seguinte, mas a premiação acabou sendo concedida aos quatro primeiros colocados.

No universo do movimento *slam* – compreendendo que este movimento é plural – a palavra poética se torna visível para cumprir a materialização da visibilidade dos sujeitos. Por isso, a presença é um dos alicerces capazes de sustentar as batalhas. Na compreensão de Zumthor (2007), é a presença o ato poético em si. Foi necessário realizar uma movimentação para experimentar esse novo lugar de presença e de interação. A concepção de agora, da roda em volta das fogueiras a que a cena recorre passa a ser composta pelas centenas de aparelhos móveis e táteis e são o suporte para acontecerem as competições poéticas.

A ideia de uma batalha de *slam* ser um jornal ao vivo, colaborativo, comunitário e vivo, desloca-se para os formatos digitais em variadas experimentações. A mediação visual anteriormente acontecia pelo contato físico, os olhares e gestos entre público e artista, agora se realiza no contexto pandêmico entre o olho do poeta e a projeção do equipamento, que por sua vez sai de sua casa para outras casas, onde o público permanece relativamente estático fisicamente, mas com a mesma voracidade para devorar os conteúdos de cada poema, por meio dos chats. Apenas na transmissão ao vivo da batalha internacional do Slam Viral foram mil e trezentos comentários, duas mil e quatrocentas visualizações e mais de oitenta compartilhamentos. O que comprova, para além dos números, a potência das narrativas e a necessidade do

poetry slam ocupar outros formatos para disputar as pautas permeadas por poesia com P maiúsculo, como pondera Smith e Kraynak (2009).

Há dicotomia entre as ruas e as redes? Pela própria experiência dos artistas e *slammasters* há uma grande diferença, principalmente tendo em vista as disparidades históricas envolvendo a população brasileira. O indicativo é que atualmente existem mais de 220 grupos de slam pelo país, mas provavelmente esse número é maior, pois nem todos são oficializados. Para esses grupos e para o movimento *slam* de maneira geral, há benefícios no deslocamento para as plataformas, pois amplia o público e amplifica a mensagem, democratiza o acesso à poesia e “vem ao encontro da necessidade de fala e escuta, urgente às populações das grandes cidades”, na afirmação de D’Alva (2019, p. 270).

Um dos slams do Rio Grande do Sul, o Slam Peleia, por meio de sua atuação em redes sociais como o Instagram (com quase dois mil seguidores) e Facebook (com mais de 4.500 seguidores) iniciou ainda em abril de 2020, a experiência para o formato online das batalhas:

Em tempos em que o isolamento é o melhor remédio, um momento em que a humanidade (re) pensa seus valores e suas crenças, o distanciamento social tem causado diversas sensações e sentimentos dentre eles um TANTO de saudade...

Então bora amenizar essa pandemia com o antídoto da poesia!!

Dia 10/04, às 20h, vai rolar o Sarau Slam Peleia. Partiu sextar em casa juntas? Assim a gente relembra todas as noites de sexta de peleia poética que nos iluminaram os meses nesses últimos 3 anos Separa teus poemas (autorais ou que tu ama), a ceva, o mate, o chá de boldo e o álcool gel e cola na live! (Slam Peleia, 2020)

A criação de espaços é uma das características do *poetry slam*, reconhecido como movimento social e artístico. Nessa perspectiva, a

atualidade demanda que haja outras plataformas de re-existência com o intuito de fortalecer no jogo poético, a junção entre política e arte e, com isso, impulsionar transformações internas e conceituais, além de manter o caráter de voz de levante³. Entre as diferentes mudanças, a partir da realidade de cada grupo, uma das iniciativas propostas levou em consideração a junção de dois grupos com regras um pouco distintas.

O Slam Peleia e o Slam do Trago ao realizarem conjuntamente batalha online, com premiação em dinheiro; além de ajustarem o jogo com regras compostas por ambas as estruturas, também proporcionaram acordos coletivos e surgindo outro formato combinado a partir das características de cada grupo. No primeiro, o tempo máximo de duração do poema autoral é os já conhecidos três minutos. No segundo, cada artista tem trinta segundos para se apresentar. Por isso, trata-se de um trago de poesia potente. Na Peleia virtual, a parceria entre os dois grupos definiu que cada poeta teria até um minuto e trinta segundos para se apresentar, além de estar com a câmera do aparelho ligada durante sua apresentação. As demais regras são as mais características das batalhas realizadas de modo presencial: poemas próprios - estratégia para garantir a autorrepresentação; não utilização de adereços, figurinos ou acompanhamento musical e as notas dos jurados de zero a dez.

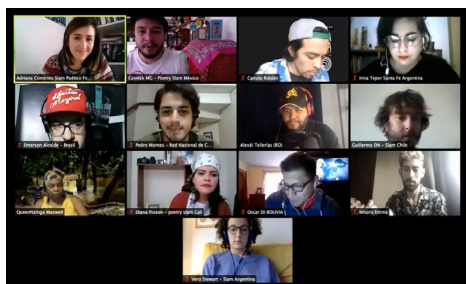
A partir da necessidade de toda a comunidade, não apenas no Brasil, mas de outros países da América Latina, desde julho de 2020 existe formalmente organização e diversos grupos que compõem as seguintes nações: Slam BR (Brasil), Circuito Nacional Poetry Slam MX (México), Slam Argentina, Poetry Slam Guatemala, Slam de Poesia Oral Perú,

3. Voz de levante, trata-se de uma referência ao documentário Slam: Voz de Levante, com direção e roteiro de Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D'Alva, de 2017.

Poetry Slam CR (Costa Rica), Slam de Poesia Oral Uy- Mvd (Uruguay), Slam Poético Festival Colômbia, Poetry Slam ErreDé (República Dominicana), Àşę Poetry Slam (Cuba), Slam Chile, Poetry Slam Bolívia, Slam en Voz Alta (Paraguay). Esse conjunto com tamanha diversidade é chamado de *Abya Yala Poetry Slam*⁴, cuja composição congrega os principais *slammaster* e *slammers* dos respectivos grupos e, tem uma perspectiva de atuação para acentuar as contranarrativas desde o campo da poesia, até as questões sociais e políticas de cada país.

Figura 3

Fórum virtual Abya Yala



SLAM BR- Campeonato Brasileiro de Poesia Falada (2020)

Os modos de lidar com o período da pandemia têm sido muito distintos também no universo *poetry slam*, que por si só se apresenta com uma variedade de contextos e organizações internas em cada grupo, cada região e cada país. O *Abya Yala Poetry Slam* vem realizando atividades

4. *Abya Yala Poetry Slam* é um projeto independente: um conglomerado de slammasters do continente chamado América. O projeto busca tecer redes entre as diferentes comunidades nacionais de Poesia Slam de cada território e criar conexões afetivas, ancestrais e um trabalho poético, literário, oral e que propicie uma ternura radical nos encontros (*Abya Yala Poetry Slam*, 2020).

das mais diversas, indo além das batalhas online e perpassando pela troca de experiências e das memórias do movimento em cada país. São realizados fóruns (figura 3) de diálogos sobre *poetry slam* com diversos países para discutir a respeito do movimento, com *slammasters* reconhecidos em cada nação. A partir da pergunta motivadora como se constrói um *slam* desde *Abya Yala* e qual perspectiva de futuro?, os representantes relatam desde a experiência local e as particularidades, aos desafios colocados; além de projetar para o movimento as pautas capazes de unificar as contranarrativas.

Nesse ambiente de crise, o movimento tem se relacionado com o tempo atual e mostra-se como elo forte de construção coletiva para imaginar o mundo transformado por meio das ações humanas, naquilo que Gumbrecht (2010) denomina como cultura de presença, em que o corpo é autorreferência da presença e a dimensão ao redor dos corpos negocia as relações entre eles e o mundo. Estes jogos promovem a dimensão capaz de projetar a noção de intensificação entre as emoções, as proximidades territoriais, de resistência e, no caso do exercício do *Abya Yala*, as possibilidades de inclusão de comunidades dissidentes e historicamente segregadas e oprimidas, mesmo não sendo possível reparar as históricas assimetrias e violências provocadas pelas políticas, desde os tempos de invasão, colonização e escravização.

As possibilidades geradas na impossibilidade de deslocamento físico dos corpos têm proporcionado conjunturas de reciprocidade entre as comunidades de *poetry slam*. Além disso, o problema da presença tem aberto canais emotivos e solidários, dando suporte a alterações em estruturas até então definidas e estáticas. É possível citar nestes exercícios a resistência coletiva; o fortalecimento de ancestralidades

que ultrapassam as fronteiras; a memória local ao se unir à práxis da poesia; a sintonia entre os conteúdos, mesmo com suas especificidades étnicas, sociais e econômicas de cada região; a representação da diversidade na autorrepresentação, por meio de poemas autorais e as redes de solidariedade que emergem para outros aspectos para além das telas e janelas, forjando possibilidades de apoio aos artistas, em um tempo de grande vulnerabilidade vivenciada por estas comunidades.

A radicalidade do *poetry slam* converge com as necessidades contemporâneas dos sujeitos que dão vida ao jogo a partir do jogo da vida humana. Conceitos e temas vão atravessando as criações à medida em que os corpos são atravessados por eles e se configuram como emergências temáticas de cunho estético e político. Apesar dos esforços dos diversos *slammers* e *slammasters*, em parcerias outras para multiplicar a mensagem decolonial proposta movimento, muitos destes artistas continuam off-line, ausentes e desconectados pelas próprias condições históricas desiguais em que vivenciam.

O período é transitório em várias frentes e de grande amplitude onde são questionadas as práticas de consumo, produção, de arte, de acesso às produções artísticas, os territórios, o ambiente e a natureza. Se atravessamos, enfim, para o século XXI, a pandemia nos mostra como afirma Santos (2020), que vivemos uma quarentena dentro de uma quarentena imposta pelo capital incapaz de viver sem se alimentar das relações de opressões, do racismo, dos preconceitos e da destruição do pensamento de comunidade e da natureza. O “novo normal” se tornou uma miragem em um horizonte em construção, tendo em vista que a maioria da população do planeta já vivia muito distante de um normal. Por sinal, nada mais denunciador do que o conceito de novo normal.

A pergunta que deve nos mover em diversas perspectivas é: “novo normal para quem?” (Schwarcz, 2020, p. 10).

A construção de uma estética pautada nos afetos é que move o movimento *slam* pelos caminhos da desobediência às estruturas hegemônicas. Os poemas realizados pelos corpos dos artistas para serem vistos, ouvidos e sentidos promovem o deslocamento e a convergência com contravisualidades as compreendendo como construção cultural e congregam além do ver, o ser, o estar e o ocupar o tempo-espaço.

REFERÊNCIAS

Abya Yala Poetry Slam. (2020, agosto 1). Recuperado de https://www.worldslamin.com/2020/08/abya-yala-poetry-slam.html?fbclid=IwAR0J-Wp5Un-tH315vfV6xBUjiRQPMwp8lObVUTbrTE7XfP4Urb_-3V1A5a0

A Verdade (2020). A batalha das periferias e a batalha do Pedregal. Disponível em: <https://averdade.org.br/2020/06/a-batalha-das-periferias-e-a-batalha-do-pedregal/> . Acesso em 10 set. 2020.

Carvalho, C., Gottardi, P., & Souza, H. R. L. R. de. (2020). Corpos [pandêmicos]: ação e subjetividade na arte educação. *Práxis Educativa*, 15(e2015527), 1-15.

D’Alva, R. E (2019). *Slam: voz de levante*. Rebento.

Das, V (2020). Encarando a Covid-19: Meu lugar sem esperança ou desespero. *DILEMAS: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, 1-8. <https://www.reflexpandemia.org/texto-26>

Gumbrecht, H. U (2010). *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Contraponto.

Mignolo, W. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial uma década después. *Revista Calle*, 14(25).

Preciado, P. B (2020). *Aprendiendo del virus*. Sopa de Wuhan. <http://tiempodecrisis.org/wp-content/uploads/2020/03/Sopa-de-Wuhan-ASPO.pdf?fbclid=IwAR386959-q7FG9ZCeGsEFsXGBOerZNNMf3s1hmLn8nYjcieT4QA-yyx6zE>

Santos, B. de S. (2020). *A cruel pedagogia do vírus*. Edições Almedina

Schwarcz, L. M (2020). *Quando acaba o século XX*. Companhia das Letras. Edição do Kindle

Shohat, E., & Stam, R. (2006). Estereótipo, realismo e luta por representação. In E. Shohat & R. Stam (Orgs.), *Crítica da Imagem Eurocêntrica. Multiculturalismo e Representação* (pp. 261-312). Cosac Naify. <https://bit.ly/3eLZIbg>

SLAM BR- Campeonato Brasileiro de Poesia Falada. (2020, agosto 29). - Adriana Corredor - Slam Poético Festival Colombia*-Mhoris Emma. [Vídeo] [Atualização de status]. Facebook. <https://www.facebook.com/POETRYSLAMBRASIL/videos/vb.1432065957096641/940854313051083/?type=2&theater>

Slam Peleia (s.d.). *Página inicial* [página do Facebook]. Facebook. Recuperado em 14 novembro 2020, em <https://www.facebook.com/slampeleiaRS/>

slam.viral. (2020a, agosto 02). *Slam Viral Internacional - última edição* [Vídeo] [Atualização de status]. Facebook. https://www.facebook.com/slam.viral/videos/662612731005639/?__so__=channel_tab&__rv__=all_videos_card

slam.viral. (2020a, agosto 06). *SA.T.E.N.Ç.Ã.O, INFORME IMPORTANTE!* [Vídeo] [Atualização de status]. Facebook. <https://www.facebook.com/slam.viral/photos/pcb.163543182001470/163543098668145/?type=3&theater>

Smith, M. K., & kraynak, J (2009). *Take the mic: The art of performance poetry, slam, and the spoken word*. Sourcebooks MediaFusion.

Zumthor, P. (2000). *Performance, recepção, leitura* (J. P. Ferreira & S. Fenerich, trad.). EDUC.

A POÉTICA DA PAUSA E A CULTURA DO ISOLAMENTO

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte¹

INTRODUÇÃO

O trabalho aqui transcrito eclodiu no turbilhão do isolamento social COVID-19, nas ações e dinâmicas que estão ao nosso alcance. O presente define a condição da espera constante e de um futuro delineado pelo prolongamento dessa espera. O hoje é incerto. Estamos aprendendo a lidar com essa verdade e sendo desafiados a recriar, a inovar para continuar a exercer nossas funções, não somente como profissionais, mas descobrindo-nos enquanto sobreviventes, individual e coletivamente. Precisamos do outro, no entanto, não podemos tocá-lo.

Mais do que esperávamos, estamos em um momento em que a percepção do mundo exterior está sendo elaborada a partir da visão e da audição. Os outros sentidos estão à disposição do interior do lar, dos entes mais próximos. O quanto os recursos estão atendendo a nossas necessidades poéticas primordiais é a maior questão a ser esmiuçada nas linhas a seguir, nas quais pergunta-se o quanto o artista está em sua introspecção desejada.

1. Doutora em Ciências da Comunicação (ECA – USP, São Paulo-SP).
Universidade Estadual Paulista (Departamento de Artes e Representação Gráfica,
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação).
joedy.bamonte@unesp.br

O trabalho também traz reflexões a partir do que vem ocorrendo nas mídias sociais, diante de rodas de conversa, *lives*, exposições virtuais. Há características extremamente pontuais no que está ocorrendo agora. O deslocamento da zona de conforto na qual se acreditava estarem as artes visuais e o grau de inventividade pelo qual a área vem passando dialogam diretamente com as outras áreas do saber, pontuando-se a vantagem (ou não) da proximidade corriqueira que as artes têm com os espaços da imaginação, tão necessárias à inovação. O artista reinventa-se pelo próprio ofício e por isso, comumente é referência nos estudos sobre a criatividade, daí o direcionamento que se espreita a seguir.

Na proximidade à sociologia italiana e ao cinema alemão do final do século XX, busca-se, simultaneamente, a ressonância desses textos sobre as travas e os avanços tecnológicos, referenciando-se Domenico De Masi (1938-) e Wim Wenders (1945-). No primeiro, o interesse está nos questionamentos sobre as relações existentes entre o tempo e o trabalho, onde a abordagem do ócio criativo é delineada. No segundo, a atenção se volta para a visão precisa sobre nossas dependências atuais, previstas no filme *Until the end of the world* (1991). Em ambos, encontramos a urgência da arte e a abertura para o espaço da autorreflexão. Para onde nossos olhos estão direcionados no final do século XX e início do XXI? Perscrutar essas questões enquanto artista e o que temos a aprender com o isolamento é a prioridade das palavras que aqui estão.

OUTUBRO DE 2020

Estamos no final de outubro de 2020, ainda aprendendo a lidar com a pausa e o exercício do isolamento. Ao refletir sobre esse período

reporto-me ao livro “O ócio criativo” (1995), de Domenico De Masi e em sua pertinência frente à atualidade.

Seguindo o raciocínio do sociólogo italiano, sem dúvida alguma, observa-se o quanto a criatividade ganhou no aprimoramento de tecnologias ao melhorar a qualidade de vida e renovar as relações humanas no decorrer da história. Nessa renovação, evidenciada nas relações trabalhistas fortemente alteradas com a Revolução Industrial, tem origem o chamado “ócio criativo”, termo cunhado por De Masi ao se aprofundar a respeito do deslocamento do trabalho braçal para o mental.

Ao olharmos para essa teoria com a lente da segunda década do século XX, somos impelidos a concordar com o teórico enquanto testemunhas efetivas. Entretanto, igualmente temos acompanhado a centralização do trabalho intelectual e a acentuada distribuição desigual e direcionada da informação como reprodutibilidade algorítmica, apresentada a nós como cardápios infinitos de dados questionáveis.

Para confirmarmos tais observações, bastaria o registro diário de nossas ações para perceber quão monótono podem ser os disparos/repases de dados para o desenvolvimento da criatividade. E, mais do que nunca, é nos dias pandêmicos atuais que temos a oportunidade de conferir esse fluxo constante, quando somos movidos para dentro de casa, com nossas famílias, trabalhos, amigos, onde tudo se mistura sem prioridades existenciais, necessariamente. Assim, o marketing digital surge na mesma intensidade das informações enviadas por nossos amigos mais próximos ou familiares. Essa passa a ser a tradução do que antes, aparentemente, seria um tempo/espço de proteção: a mesma pausa que nos desperta para necessidade da solitude e da reflexão é a que exige nossa capacidade para administrar as “invasões virtuais” cotidianas.

Esse é o laboratório no qual revejo o ócio criativo, o qual pode ser sintetizado na seguinte citação de De Masi:

Há um pensamento zen que expressa com perfeição esta forma de vida, tanto no seu aspecto prático como no seu estado de espírito: ‘Aquele que é mestre na arte de viver faz pouca distinção entre o seu trabalho e o seu tempo livre, entre a sua mente e o seu corpo, entre a sua educação e a sua recreação, entre o seu amor e a sua religião. Distingue uma coisa da outra com dificuldade. Almeja, simplesmente, a excelência em qualquer coisa que faça, deixando aos demais a tarefa de decidir se está trabalhando ou se divertindo. Ele acredita que está sempre fazendo as duas coisas ao mesmo tempo. (De Masi, 2000, p. 153)

Pergunto-me como isso seria possível hoje, quando a distração e a sobreposição são palavras mais fortes do que a distinção? Se não está acontecendo, onde estaria a falha? Na adaptação a um momento delicado da história ou à inadequação do homem a posicionar-se diante de sua essência? Estamos simplesmente sendo consumidos e dessa forma mais distantes de sermos “mestres na arte de viver”? Busco respostas a essas questões, entendendo haver um desvio da excelência como objetivo, em elocubrações que possam chegar ao equilíbrio entre a citação anterior e a seguinte. A primeira, trazendo um olhar mais abrangente sobre a atuação humana, que atenda a nossas necessidades de forma completa e respeitosa a quem somos, de onde viemos e para onde vamos. Já a segunda, traz o oposto:

Overtime em inglês significa literalmente “além do tempo”, ou seja, o que nós chamamos de “extraordinário”: as horas além do tempo regulamentar durante as quais se trabalhou e pelas quais se é remunerado, mas eu uso o termo *overtime* fazendo uma analogia com *overdose* relacionando-o inclusive com a síndrome de abstinência

ligada ao uso de drogas. O *overtime* crônico é um dos sintomas a partir dos quais se pode concluir que o trabalhador sofre dessa patologia que os americanos chamam de “alcoholismo de trabalho”, já que o *workaholic* é uma contração de *work* (trabalho) e *alcoholic* (alcoólatra). (De Masi, 2000, p. 177)

Nos dois textos está subentendida a busca do ser humano por algo que o supra e o complete. Porém, o entendimento sobre os dois pólos apresentados não é uma realidade para a população em geral, podendo ser alcançado somente pelos intelectuais e pelos que constroem a grande rede na qual navegamos. Nesse tráfego de dados “impostos”, o ócio é um campo propício para a manipulação e não para a criação.

Diante do teletrabalho, do telelazer, da telecomunicação, encontramos em um telemundo, no qual não somente o ócio criativo precisa ser reanalisado como também os limites, interações entre a vida vivida e a vida idealizada. Para chegar ao ócio criativo sobre o qual o sociólogo fala, precisamos nos distanciar um pouco dos ecrãs e pensar sobre as relações presentes em ambientes virtuais. O quanto estamos nos escutando? Acredito que estejamos uma fase profícua para repensarmos sobre a formulação do conhecimento a partir de nossos captadores naturais e no quanto eles estão sendo preteridos. Cito, mais uma vez, a resposta de De Masi a uma das questões apresentadas por Maria Palieri:

Atingiremos o máximo da comunicação imaterial?

Se considerarmos que a imagem não é matéria, concordo. Com a Internet junto com a telecâmara eu vejo, ouço, posso transmitir e receber emoções. Não posso tocar, nem sentir o cheiro do meu interlocutor, nem o meu paladar poderá provar as coisas que vejo. Mas, aliás, há milênios viemos perdendo o sentido olfativo, que permanece muito agudo nos animais.

Estes instrumentos nos permitirão circunscrever o uso dos sentidos tátil, gustativo e olfativo somente naqueles momentos em que nos encontramos fisicamente. Que não serão momentos breves, nem raros, dado que teremos uma crescente quantidade de tempo livre. Hoje, por falta de tempo, adiamos por semanas encontros que gostaríamos de ter, inclusive com as pessoas que amamos. No amanhã teremos mais tempo até para o amor físico: apoteose, justamente, do tato, do gosto e do olfato. (De Masi, 2000, p. 213)

É interessante ler esse texto no mundo atual, no qual nossos sentidos estão centrados na visão e na audição, ficando o tato restrito à experiência do toque da ponta dos dedos nos teclados ou telas e o olfato e o paladar, acessados e envolvidos em outras experiências. Há que se pensar no que as mudanças sensoriais têm afetado na percepção do entorno e, conseqüentemente, no processo criativo. Nesse aspecto, até mesmo o fato de estar no aconchego do lar pode não ser uma garantia para que o processo artístico flua como desejávamos. Questiona-se o quanto a audição e a visão sobrecarregadas, obrigando-nos a novas formulações mentais, e a sede por exercitar os outros sentidos que anteriormente eram acessados para a experiência reconhecida como “completa” têm afetado na criação em artes visuais e o quanto isso tem a dizer sobre condições saudáveis para o processamento de ideias ou o potencial para tanto.

Para dar continuidade aos raciocínios apresentados, trago outro texto produzido no final da década de noventa, no caso proveniente do universo cinematográfico, em uma obra que até hoje representa um marco e uma antecipação do que trariam as telas que nos acompanham diariamente no século XXI.

WIM WENDERS E *UNTIL THE END OF THE WORLD*

Um dos principais ícones do Cinema Novo Alemão, Wenders (<http://www.wim-wenders.com/>) raz para suas obras características que o aproximam das Artes Visuais, curso que começou a frequentar ainda jovem. A predileção por imagens estáticas é mencionada por ele, inclusive no documentário “A Janela da Alma”, de Walter Carvalho (2002), no qual o diretor alemão aborda a importância do enquadramento das obras pictóricas e de quanto ele é bem-vindo, a começar pelo que seus próprios óculos fazem ao recortar o campo de visão. Esses dados são extremamente relevantes para se compreender a estética dos filmes do cineasta, enfatizando-se a obra aqui estudada.

A produção de *Until the end of the world*, com fotografia de Robby Müller (1940-2018) - e direção de arte de Thierry Flamand (1953-) e Sally Campbell (-) teve início em 1977, a partir de uma viagem à Austrália. Lançado em 1991, teve suas primeiras versões americana e europeia de 158 e 179 minutos, respectivamente, realizadas sob exigências contratuais. Porém, o cineasta alemão deu continuidade a uma edição pessoal a suas custas, junto a Peter Przygodda (1941-2011), a partir de uma cópia completa dos negativos do filme em 35 mm, que gerou uma versão de cinco horas de duração apresentada como uma trilogia de 280 minutos. Com orçamento de 22 milhões de dólares, foi rodado em onze países, tendo fotografia principal com duração de 22 horas. As imagens dos sonhos foram produzidas com os primeiros vídeos em alta definição nos estúdios da editora japonesa NHK (os únicos que trabalhavam com essa tecnologia no início dos anos noventa)

O roteiro do filme trata de uma busca incessante da personagem principal, Claire Tourneur (Solveig Dommartin, 1961-2007) em um futuro 1999, no qual um satélite nuclear descontrolado põe em risco parte do planeta Terra.

Claire parece ser a metáfora da humanidade no momento, perdida em busca de algo que vale mais do que o dinheiro pode pagar. As cenas têm início em Veneza, passando a Paris, São Francisco, Lisboa, Rússia, China, Japão e Austrália. Ela está em busca de um estranho, alguém que que conheceu casualmente, mas que a instiga cada vez mais, a ponto de viajar para várias partes do mundo. Ao encontrar quem procurava e por quem se apaixona - o personagem Sam Farber (William Hurt, 1950-) - depara-se com alguém com a vista fragilizada, com um segredo revelado e de quem passa a cuidar e a acompanhar.

O destino final dos personagens é um ponto longínquo da Austrália Central, uma paisagem exuberante composta por desertos e rochedos, na qual aborígenes trabalham para os pais de Farber, mais especificamente, o cientista Henry Farber (Max von Sydow, 1929-2020) que desenvolve pesquisas sobre equipamentos que permitam à esposa cega Edith Farber (Jeanne Moureau, 1928-2017) visualizar imagens.

Nota-se alguns contrastes durante o filme: enquanto a Farber é associada uma tecnologia de ponta, a Eugene Fitzpatrick (Sam Neill, 1947-) - parceiro anterior de Claire - são associados máquinas de escrever, livros impressos, roupas tradicionais. Nesses detalhes, talvez encontremos respostas à mudança de interesses da protagonista, em uma possível continuidade à metáfora do ser humano. Outros dados interessantes observados no filme são as tecnologias utilizadas e os figurinos utilizados pela atriz principal que evocam um futuro próximo

e exótico. Da mesma forma, várias bandas e cantores conhecidos como U2 foram contatadas por Wenders para compor uma trilha sonora que antecipasse músicas que, hipoteticamente, estivessem tocando dez anos mais tarde.

A procura pelo registro de imagens é uma tônica constante no filme, explorado não somente pela direção em diversos formatos, como pelo próprio roteiro e personagens. A começar pelo reflexo no espelho, passando pelos ecrãs de televisores, computadores, “videotelefonos”, filmadoras, similares a GPS, o ápice da trama se dá quando a captação do real ocorre por meio de óculos semelhantes a 3D atuais e é reproduzido em pequenos monitores portáteis, com aproximadamente nove polegadas. Nesse universo tecnológico, muito do que vivenciamos é antecipado e, durante as cenas, parecemos nos deparar com vários protótipos de equipamentos utilizados recentemente.

Em um cenário onde pinturas rupestres convivem com máquinas avançadas, sonhos, visões e pensamentos começam a ser os objetos de desejo dos personagens Henry e Sam Farber e Claire. Quando os experimentos deixam de atender aos seus objetivos iniciais devido à morte da personagem cega, a tecnologia fica à disposição de seu inventor. Este passa a fazer uso dos equipamentos, inicialmente em si e, posteriormente no filho, conseguindo extrair imagens de memórias e sonhos. No momento em que consegue acessar esses dados, destaca-se um questionamento ético, demonstrado pela personagem Claire ao verbalizar se era certo ver tais imagens, ao mesmo tempo em que coloca as mãos para cobrir os olhos. A resposta vem da ação em enxergar nas frestas dos dedos e, aos poucos, descobrir o rosto, rendendo-se à sedução do que estava a sua frente.

Figura 1

Frame de Until the end of the world. Wim Wenders. 1991.



(Wenders, 1991)

Figura 2

Frame de Until the end of the world. Wim Wenders. 1991



(Wenders, 1991)

Rapidamente, os três personagens mencionados acima se tornam dependentes do que veem nas pequenas telas de seus dispositivos móveis. Eles podem ver seus sonhos. Nesse momento, a fotografia

arrebata o espectador, em referências a vários pintores e períodos distintos da história da arte. Há um estímulo visual complexo e belo em relação à pintura tradicional (referência marcante em Wenders), tanto na configuração das imagens mentais quanto na reprodução ao visualizar essas imagens, o que pode ser observado na atuação do próprio personagem de William Hurt, que faz pequenas aquarelas ao observar as configurações digitais.

Algumas imagens do filme estiveram presentes na 23ª Bienal Internacional de São Paulo e constam no catálogo da exposição. Na publicação está inserido o seguinte texto do diretor:

Todas as nossas imagens foram transferidas para uma fita de alta definição e depois processadas digitalmente, algumas delas para mais de cem efeitos e geradas de formas diferentes. Sean Naughton e eu enviamos essas imagens de todas as maneiras de manipulação possíveis, via Paint-box, Matchbox, corretores de texto e todo o artifício possível no livro. Nossa ideia era apresentar as funções cerebrais do sono de uma maneira misteriosa, cacofônica, incontrolada e autorregulada, um semi armanejamento de imagens, uma profecia ou poesias semi-visionárias. Então também tentamos desencadear o meio eletrônico e descobrir o que aconteceria com todos os milhões de *pixels* de cada imagem se nós os deixássemos livres, ou se apenas os controlássemos com a mesma espontaneidade de um pintor a usar seus pincéis, seu pastel ou suas cores. No decorrer dessa aventura, pouco a pouco começamos a compreender o mecanismo interno do processo digital e, depois de um período de frustração, fracasso e desapontamentos, a tela de alta resolução começou a nos mostrar figuras impressionantes: em cores vivas e com brilho e definição incríveis, ali estavam as mesmas imagens com as quais havíamos iniciado, mas elas haviam adquirido uma qualidade singular. Sentimos que nessa série de alta tecnologia fomos realmente “visitados” por alguns pintores. Os impressionistas ali se apresentavam acompanhados não só por pintores pontilhistas mas também por cubistas e abstratos. Turner estava ali representado, Renoir e Seurat podiam ser vislumbrados, Degas vagava pela tela,

Picasso e Kandinsky circulavam, e uma imagem era até mesmo chamada de “nossa Mona Lisa eletrônica”. Não que desejássemos nos orgulhar de ter, de algum modo, pintado como esses mestres: isso seria absurdo. Mas estávamos orgulhosos de ter realizado um trabalho pioneiro e demonstrar que o vídeo de alta redefinição tinha amplas possibilidades artísticas que certamente poderiam enriquecer o cinema e por fim se tornarem a imagem-linguagem do século XXI. E talvez pudéssemos provar que, no futuro, os pintores poderiam trabalhar com esse meio. (BIENAL, 1996)

Figura 3

Frame de Until the end of the world. Wim Wenders. 1991.



(Wenders, 1991)

Na narrativa, rapidamente o entorno é abandonado, dando lugar à dependência dos *pixels*. A visão de Wenders é singular em sua interpretação “pictórica” e pontual ao apresentar a vulnerabilidade humana diante de anseios a serem preenchidos aos quais nossas emoções estão interligadas. Enquanto observamos as grandiosas e exuberantes paisagens nas quais os personagens estão inseridos, surpreendemo-nos com o fato deles permanecerem com os olhos fitos em seus

monitores pessoais, ignorando seu entorno. Ao mesmo tempo em que o estranhamento surge, somos tocados ao concluir que temos diante de nós atores e profissionais que estão a nos dizer algo. Somos Eugene (que está de costas na imagem abaixo) ou Claire e Sam (ao fundo, com a atenção somente para as telas)?

Figura 4

Frame de Until the end of the world. Wim Wenders. 1991.



(Wenders, 1991)

As cenas seguintes se reportam à fase de abstinência dos dispositivos, principalmente sob a atuação de Eugene com Claire e na história que ele conta em sua máquina de escrever, entregando-a a Claire. A cena final apresenta a protagonista visualizando a Terra do espaço como astronauta voluntária de uma organização não governamental, atuando ao proteger o planeta.

Figura 5

Frame de Until the end of the world. Wim Wenders. 1991.



(Wenders, 1991)

Figura 6

Frame de Until the end of the world. Wim Wenders. 1991.



(Wenders, 1991)

A abordagem de Wim Wenders a respeito de imagens se reporta a outras obras suas, apresentando uma coerência discursiva, a exemplo

do documentário “A Identidade de todos nós” (1989) , no qual ouvimos as seguintes palavras do diretor ao iniciar o filme:

Criamos uma imagem de nós mesmos e estamos tentando nos parecer com essa imagem. É isso que chamamos de identidade? A reconciliação entre a imagem que criamos de nós mesmos e nós mesmos? Mas quem seria esse “nós mesmos”? Nós moramos nas cidades, as cidades moram em nós, o tempo passa. Mudamos de uma cidade para outra, de um país para o outro, trocamos de idioma, trocamos de hábito, trocamos de opinião, trocamos de roupa, trocamos tudo. Tudo muda e rápido. Sobretudo as imagens. Elas mudam cada vez mais rápido e se multiplicam num ritmo infernal desde a explosão que desencadeou as imagens eletrônicas, as mesmas imagens que agora estão substituindo a fotografia. Aprendemos a confiar na imagem fotográfica. Podemos confiar na eletrônica? No tempo da pintura tudo era simples. O original era único e toda cópia era uma cópia, uma falsificação. Com a fotografia e o cinema, a coisa começou a se complicar. O original era um negativo. Sem uma ampliação. Só existia o oposto. Cada cópia era o original. Mas agora, com a imagem eletrônica e, em breve, com a digital, não existe mais negativo nem positivo. A própria ideia de original ficou obsoleta. Tudo é cópia. Todas as distinções se tornaram arbitrárias. Não admira que a ideia de identidade esteja tão enfraquecida. (Wenders, 1989)

Em *Until de end of the world* estamos diante de uma ficção, mas somos impactados a pensar no quanto estamos inseridos nele. Isso diz respeito à identidade , ao tempo, a como nos vemos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introspecção atual, destaco o local configurado como meu espaço de trabalho, que também é minha casa. Nele, tenho exercido a função de docente, coordenadora, palestrante, bem como todas as funções que a vida acadêmica exige, inclusive a de pesquisadora. Mas, a pesquisadora

que sou é indissociável da artista. E o local de trabalho no qual estou é também o meu local de criação e de maior introspecção, onde estão as minhas referências para o processo criativo.

Hoje, esse espaço tem testemunhado a comunicação com o inalcançável presencialmente, seja lugares ou pessoas, dentre os quais cito alunos, professores, diretores e funcionários da universidade em geral e colegas de outros estados ou países. O lugar onde me encontro deixou de ser o espaço específico da criação plástica, muitas vezes não sendo utilizado para o fim para o qual foi constituído.

Ele é destinado às minúcias, aos pequenos começos, onde preciso estar só. Os materiais que ali estão, (não por acaso porque estão atrelados a minha poética) testemunham as relações que estão sendo estabelecidas a cada dia. Simultaneamente, ali também estão os dispositivos que me permitem “visitar o mundo” e os elementos pessoais que me convidam a interpretar esse mundo.

No contexto, parece não existir uma relação amistosa entre lazer e trabalho. Há uma mistura entre o privado e o público, o interno e o externo, o pessoal e coletivo. Mas é também nesse contexto que sinto a necessidade dos meus sentidos serem resgatados. O filme de Wenders me inclui.

REFERÊNCIAS

- Bienal Internacional de São Paulo*. (1996). Catálogo da exposição Universalis. Fundação Bienal de São Paulo.
- Carvalho, W., & Jardim, J. (2002). *Janela da alma*. Filme color. Europa Filmes. Brasil.

De Masi, D. (2000). *O ócio criativo* (L. Mánzi, trad.). Sextante.

Morais, A., Araújo, A., & Wenders, W. (2011). *Wim Wenders: imagens que obedecem*. 3 Moinhos.

Wenders, W. (1989). *A identidade de nós mesmos*. Dir. Win Wenders. Color.

Wenders, W. (1991). *Until to the End of the World*. Dir. Win Wenders. Color.

Wenders, W., & Hagen, C. (1991). From the end of the world to smack dab in the middle: An Interview with Wim Wenders. *Aperture*. <https://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=https://www.jstor.org/stable/i24472195&prev=search&pto=aue>

A TRANSFORMAÇÃO ESTÉTICA DO ESPAÇO PÚBLICO: O URBANISMO TÁTICO E A PASEO BANDERA EM SANTIAGO, CHILE

Renata Svizzero Fakhoury¹
Denis Porto Renó²

1. INTRODUÇÃO

Em 2013 uma nova linha do metrô de Santiago impediu que o trânsito veicular continuasse pela *Calle Bandera* no centro histórico da cidade, assim como desativou a utilização da calçada como estacionamento de carros. Neste local foi construído a *Paseo Bandera*, um espaço colorido advindo de um projeto pedonal (caminhável, para pedestres), inaugurado em Julho de 2017.

Encarregados pelo desenho, o muralista e arquiteto Dasic Fernández e o arquiteto Juan Carlos López, unificaram 400 metros lineares em uma superfície de 3.300 metros quadrados, composta por um desenho específico para cada seção, em um projeto liderado pela Municipalidade de Santiago e financiado pelo Banco Santander e pela companhia

-
1. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Mídia e Tecnologia da FAAC/UNESP (Universidade Estadual Paulista – UNESP).
Arquiteta e Urbanista.
reefakhoury@gmail.com
 2. Livre-docente em Ecologia dos Meios e Jornalismo Imagético (Universidade Estadual Paulista – UNESP).
Jornalista, e Diretor Acadêmico da Cátedra Latino-americana de Narrativas Transmídia.
denis.reno@faac.unesp.br

cervejaria Carlsberg. Um espaço abandonado há anos agora é local de uma apropriação temporal.

Ao transformar a rua em um exemplo de urbanismo tático (Figura 1), que juntou arte e arquitetura, foi possível intervir no espaço urbano e promover a sua reapropriação por seus principais usuários: as pessoas. As ações e intervenções conferem novos sentidos para os lugares, a partir de mudanças que oferecem aos seus habitantes diferentes trocas possibilitadas por um novo processo de diálogo do espaço, valorizando o que antes não era percebido ou vivido.

Buscando-se sempre tornar os espaços públicos locais de sociabilidade e interação, apenas recentemente entendeu-se que os espaços públicos e as ruas, são elementos chaves para a integração social e econômica (Speck, 2016).

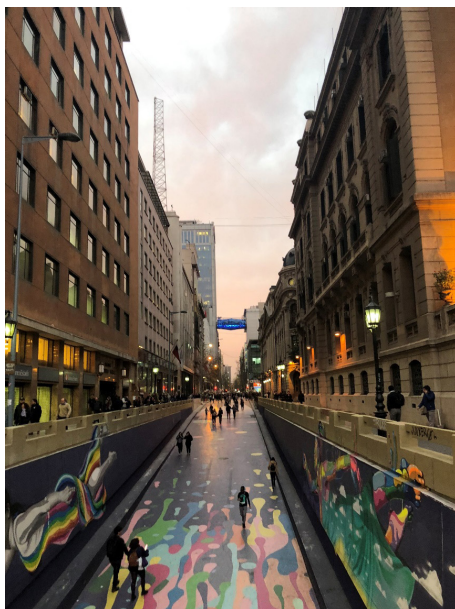
Ao interagirem com o ambiente, social e urbano, os cidadãos criam modos de comunicação que compartilham significados entre estes e o espaço urbano, como uma rede de produção social, um processo de comunicação pública socializada gerador de significado (Castells, 2013). Diversos e inclusivos, estes processos dependem da estrutura comunicacional criada nos espaços sociais, que produzem novos valores, difundidos por meio da comunicação e da relação as reais necessidades de novas formas de organização social (Fakhoury & Renó, 2020).

O urbanismo tático (ou em inglês: *tactical urbanism*) se traduz na reapropriação do espaço urbano por seus principais usuários, as pessoas, a partir de mudanças rápidas, reversíveis e de baixo custo. Deste modo, confere novos sentidos para os lugares, motivando as pessoas a repensarem seus hábitos, possibilitados por diferentes encontros e

trocas que estes espaços tornam possíveis (“O poder de transformação do urbanismo tático”, 2018).

Figura 1

Paseo Bandera com vista para a passarela do Santander ao fundo.



Fotos do autor.

É possível de um modo, iniciada por um ato temporário, analisar o impacto na segurança e na qualidade dos espaços urbanos, e depois ser construído como uma infraestrutura permanente. Utilizada como uma forma de expressão cívica, os benefícios são sentidos ao mesmo tempo pelas cidades e por pessoas, tornando possível experienciar de modo diferente a rua e o espaço. Além disso, pode-se também expressar suas visões e preferências, aprofundando a compreensão das necessidades.

Com cada vez maior frequência nos últimos dez anos, projetos de urbanismo e gestão do espaço público têm utilizado modelos de intervenção como táticas de pequena escala em lógica experimental e gradual, mas de socialização constante, que coloca ao centro as comunidades e pessoas que pretende servir. Em todos os casos o denominador comum é a busca pela melhoria da experiência humana no espaço público, impactando positivamente nos aspectos sociais, culturais e econômicos (Razu Aznar, 2019).

O urbanismo tático pode através desta perspectiva ser visto como uma estratégia atrativa para coletivos ativistas, arquitetos e urbanistas, dentre outros, por propor intervenções urbanas pontuais a um baixo custo e em escalas de diversas dimensões. Preconiza-se então alternativas que possam ser apropriadas para resultarem em espaços de participação afetiva e, se necessário, serem modificadas pela população, tornando os ambientes mais seguros e convidativos para a permanência das pessoas (Moreira, 2019).

2. URBANISMO TÁTICO E A COMUNICAÇÃO URBANA

Com a revolução das comunicações os processos foram facilitados, inclusive pela estética, na qual os interesses gerados pelos fenômenos culturais sensoriais e visíveis, tornaram possível uma maior aproximação entre as pessoas, transformando, portanto, a maneira como a sociedade ocupa os espaços.

Utilizando neste artigo a intervenção artística como objeto ativo de reflexividade das cidades e da observação urbana, a estetização do cotidiano é marcada como capaz de contribuir com a evolução dos processos e dinâmicas culturais (Costa, 2018). Esta reflexividade pode ser definida

por Giddens (1991) como a constatação de que as práticas sociais, na vida moderna, passam a se modificar constantemente em razão das novas informações que circulam, sobre estas mesmas práticas, na sociedade.

Uma maior abertura às diferenças e à diversidade da imagem da população, com o cruzamento de realidades múltiplas, preponderante de expressão, apontam a as potencialidades das abordagens participativas centradas na intervenção urbana e nas análises das dinâmicas criativas do espaço (Costa & Lopes, 2018).

Veículo porta-voz das expressões dos indivíduos, e considerada um mecanismo transformador, a cidade é também o caráter social que o identifica como ser pensante, com emoções e que se mescla constantemente entre diferentes estratos e se compromete a preservar a tolerância (Altamirano et al., 2020).

O impacto causado pela imagem da arquitetura e por sua vivência, criam valor social e cultural, mudando percepções e modos de vida (Figura 2). Os processos passam a adquirir sentido e tornam-se compreensíveis, possibilitado pela comunicação, remodelando laços sociais e enriquecendo outras formas de desenvolvimento humanitário.

De acordo com Fakhoury e Renó (2020) ao analisar as formas e a estética da arquitetura, a partir da intervenção moderna e contemporânea dos espaços públicos, é uma proposta apropriada para buscar tornar as cidades do inclusivas. Assim, de acordo com os autores a comunicação do espaço público gera um processo de significação, criando novos valores para o cidadão que utiliza esta cidade, ocasionando inclusive sensação de pertencimento e novas formas de convivência e interação social.

Intervenções do urbanismo tático têm trabalhado no sentido de minimizar o desequilíbrio do espaço público entre pedestres e automóveis,

possibilitado de recuperação do espaço público a partir de pequenos atores, ativando áreas subutilizadas da cidade, reconquistando gradualmente seus usos públicos para o pedestre. O contraste entre a pequena escala do urbanismo tático, a dimensão e ideia de cidade, desaparecem quando a melhoria começa a ser vista e entendida na escala da quadra, da rua, para só depois se expandir (Fontes, 2018).

Figura 2

O que era antes um local de circulação de veículos se tornou caminhável para seus habitantes.



Fotos do autor.

Através destes novos modelos de configuração urbana, as cidades conseguem reestruturar sua própria imagem, capaz de torná-las cidades que impulsionam o desenho socialmente responsável (Altamirano et al., 2020).

O urbanismo tático tem, apesar de todos os outros aspectos, a intenção de promover o direito à cidade por meio de uma maneira de pensar os espaços públicos como um local atuante de uma lógica não-hierárquica, propondo a sociedade civil alternativas ao processo de projeto tradicional, um modelo estatal em decadência (Moreira, 2019).

Intervenções temporárias são desenvolvidas com o intuito de catalisar projetos de longo prazo. A partir deste modo de comunicação urbana visa-se priorizar a escala do pedestre, criando situações de encontro, comunicação e reflexão, criando lugares melhores e estimulando o desenvolvimento das comunidades em si (Peach, 2020).

As intervenções são desenhadas e executadas pensando em pequenas escalas. Isto se dá pois segue-se uma lógica de experimentação, na qual é possível analisar o impacto e os resultados tidos rapidamente, baseando-se nos retornos obtidos para modificar a intervenção ou replicar sua formatação em outro local. A prioridade dada aos veículos, um dos maiores problemas urbanos atuais, traz ao urbanismo tático a possibilidade de testar o impacto de sua aplicabilidade na segurança e na qualidade dos espaços urbanos (“O Poder de Transformação do Urbanismo Tático”, 2018; Razu Aznar, 2019).

Iniciados nos anos 50, os debates em torno da participação que criticam principalmente as lógicas modernistas universalistas, os últimos anos do século XXI foram marcados por temas como, por exemplo, “urbanismo participativo” e “urbanismo tático”, que desafiam conceitos atuais que não incluem em sua narrativa mudanças nas desigualdades do desenvolvimento urbano. Ligadas a um contexto urbano e socio-cultural, essas ações propõem interações horizontais, contrapondo o modelo vertical herdado do urbanismo moderno. Esta lógica horizontal

e comunitária se diferencia dos modelos mais convencionais pois se fundamenta em um modelo de planejamento participativo na qual a comunidade se apropria das intervenções, dando a estas sentido. Sualógica é genuinamente benéfica, propondo a possibilidade de socialização, demonstração e adaptação das necessidades dos cidadãos e inclusão social (Moreira, 2019; Razu Aznar, 2019).

Identificamos a cidade como um espaço material que imbrica expressões lúdicas e significativas para a população, e por isso, têm sido como um meio de expressão e de mensagens socioculturais (Altamirano et al., 2020). Locais estratégicos, formulados mediante pinturas e outras intervenções, criam plataformas e ciclovias que harmonizam com a circulação de veículos e compõem um mesmo espaço.

Melhores alternativas e soluções são planejadas para transformarem as ruas e calçadas em um espaço para todos, com ações participativas, que refletem principalmente em espaços urbanos mais humanos e resilientes.

3. PASEO BANDERA E A ESTÉTICA DO SEU ESPAÇO PÚBLICO

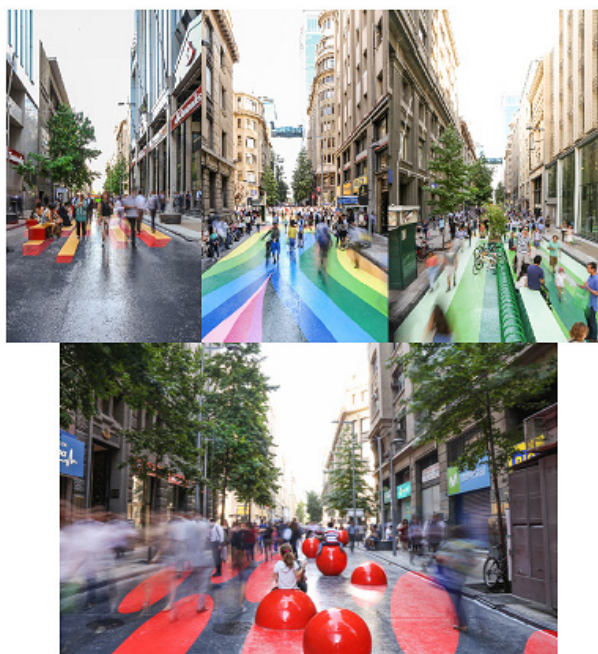
Santiago tem, somado aos imigrantes que hoje ali residem, cerca de 500 mil habitantes, que se transformam em um fluxo de 2,5 milhões de pessoas que atravessam e vivenciam a cidade de diversos modos e por diferentes meios (Cox, 2020).

Com a intervenção da Paseo Bandera (Figura 3), foi possível recuperar um local característico do Centro Histórico de Santiago, que anterior a isso era utilizado principalmente como local de estacionamento de veículos motorizados, tornando-se agora um local de convivência para

os residentes da cidade e seus visitantes. Com uma pintura ao nível do piso com 3.300 metros quadrados se inicia na Moneda e vai até a Compañía, que percorre todo o caminho do centro, tornando-o mais amigável passível de ser transitado por todos: um espaço em Santiago para as pessoas, com cores e desenhos urbanos (“Paseo Bandera abre a la comunidade transformándose en un novedoso espacio”, 2017).

Figura 3

A Paseo Bandera foi transformada em diversos espaços, cada um com suas especificidades, mas todos voltados ao uso e usufruto de seus habitantes.



María González (2018) extraído de (Moreira, 2019).

Estas intervenções são a interface comunicativa de grande e rápida difusão. As pinturas contêm uma espécie de relato, na qual suas características de expressão e diálogo, estão as observações e relatos que sucedem suas ações e situações, reinterpretando assim a identidade associativa entre os habitantes e o desenho. Cria-se assim, projetos que incorporam componentes e questões relacionadas à comunidade e que permitem um aprendizado simbólico, desmistificando o processo e o seu produto para o público (Altamirano & Moura, 2016).

A intervenção urbana, que foi inédita na América Latina e que contempla o maior mural de pisos do mundo, resultou na recuperação de um lugar característico do centro histórico da cidade. Suas pinturas, específicas à cada uma de suas três partes, criam um tecido geométrico a medida que os pedestres e ciclistas avançam sobre sua extensão. Os espaços se completam com áreas verdes, bancos e arte.

Construções narrativas e leituras do contexto fazem parte de um discurso projetual pois propõem um diálogo apoiado em elementos visuais e apreciação em consonância com a participação pública, ao mesmo tempo em que se intervém na cidade e nos seus espaços (Altamirano & Moura, 2016).

De acordo com o prefeito Felipe Alessandri (“Paseo Bandera abre a la comunidade transformándose en un novedoso espacio”, 2017), cada um dos seus espaços tem um objetivo, totalizando um marco urbano que acarreta transformações, pontos de encontro recreação e contemplação em um local único da cidade:

1. O primeiro, que vai da Moneda à Agustinas, é um “Espaço de Conexão Social”, uma zona de encontro e conexão entre pessoas;

2. O segundo é um “Espaço Artístico com Inspiração Sustentável” onde se promove o uso racional dos recursos naturais para melhorar o bem-estar e a qualidade de vida;
3. O terceiro espaço, que vai da Huérfanos à Compañía, tem uma “Característica Patrimonial”, ao permitir aos cidadãos estarem em contato e vivendo em um local que busca resgatar o patrimônio cultural do Chile.

De acordo com Colonnese e De Freitas (2018) a experiência estética se constitui pelo efeito que a obra exerceu sobre seu observador, a partir de estímulos acionados provocados por suas vivências, memórias, percepções e pensamentos. A intervenção artística, sua observação, permitem entender de forma detalhada e aprofundada as vivências e práticas das comunicações e narrativas urbanas e estéticas e a sua relação com os territórios e habitantes (Costa, 2018).

A apropriação do espaço e suas dinâmicas permitem, associados às intervenções imagéticas e estéticas da cidade, resultados ligados a capacidade de vitalização urbana. Isto resulta em formas de compreender as múltiplas camadas de uso do espaço, assim como as codificações e segregações que o afetam, ampliando de tal forma, o modo como as cidades são passíveis de explicar a complexidade da sociedade e sua vitalidade quotidiana (Costa & Lopes, 2018).

Reinventar os espaços cotidianos por meio da elaboração de projetos, resultam em enormes benefícios a médio e longo prazo, aos espaços que sofreram intervenção, agregando-lhes uma forte carga de identidade, principalmente através das raízes e das tradições, que permitem a criação de uma linguagem comum entre a vida cotidiana daquele determinado local e as artes (Altamirano et al., 2020).

A estética do urbanismo tático atribui forte identidade às intervenções, reforçando a abordagem figura-fundo, na qual os novos usos procuram criar uma relação com o espaço público e seu entorno, dando visibilidade à intervenção e à interação que se propõe a sustentar, ou seja, uma ação cujo o objetivo principal é deslocar a experiência cotidiana do usuário para o novo espaço e a nova maneira de conviver (Fontes, 2018).

A abordagem participativa da sociedade em intervenções urbanas que utilizam a comunidade, tanto como público alvo como protagonista de ação, tornam-se ferramentas de análise das dinâmicas criativas no espaço urbano. Deste modo, torna-se possível a compreensão da estratificação e da segregação encontrada nas áreas urbanas (Costa & Lopes, 2018). Contudo, estes territórios revitalizam-se em locais de conviviabilidade e sociabilidade, marcando a imagem de certas zonas da cidade e dando-lhes novos sentidos.

O alto impacto sobre o comportamento do indivíduo em relação com seu contexto e suas realidades resulta em desenvolvimento e identidade de diversos centros urbanos. Portanto, criam-se espaços que se transformam em veículo narrativo e de identidade cidadã, que produzem valor simbólico entre o indivíduo, seu projeto e a cidade (Altamirano et al., 2020).

4. A UTILIZAÇÃO DO URBANISMO TÁTICO E AS NECESSIDADES ATUAIS: O ESPAÇO PÚBLICO DURANTE O COVID E O PÓS-COVID19

Os cidadãos urbanos estão experimentando mudanças no estilo de vida devido as medidas de contenção. Adaptar as ruas a partir das novas necessidades impostas pela pandemia, e inclusive em como viveremos

com as novas regras no pós-pandemia, se torna necessário para abranger às alternativas uma nova especificação, uma nova necessidade imposta.

Agora, com a crise sanitária do COVID-19, as atividades e movimentos se alteraram não só na Paseo Bandera mas em todos os cantos de Santiago. Fomentar a mobilidade segura, inclusiva e sustentável dos cidadãos vem transformando as vias em ruas que sejam conscientes.

Em todo o mundo, o espaço público está em fluxo. Em algumas cidades há uma restrição de locais que impedem as pessoas de ficarem nos espaços públicos e próximas umas das outras. Porém, em outros, o espaço público está sendo efetivamente ampliado com o espaço da rua e da calçada para pessoas, desenvolvendo novos modos para haver e facilitar o distanciamento físico (Peach, 2020).

Porém, há um novo plano proposto pelo prefeito Felipe Alessandri, para que nos próximos 10 anos (2019-2029) os passeios, as calçadas e esquinas acessíveis, placas de orientação e outras sinalizações e praças da cidade, criando áreas mais tranquilas e restringindo-as aos veículos. Este plano visa principalmente aspectos ligados ao distanciamento social, medida imposta devido ao novo modo de vida e prevenção de contágios (Cox, 2020).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um espaço público atribuído de representatividade permite não só apresentar algo imageticamente instituído materialmente, mas traz à tona todas os sentidos socioculturais e históricos, impactando diretamente sobre o comportamento do indivíduo em relação ao seu contexto

e realidade, desenvolvendo narrativas com as identidades cidadãos e seus espaços.

A valorização dos espaços transformados pelo urbanismo tático e suas diversas particularidades, seja qual for sua dimensão, torna possível o processo de diálogo deste espaço com a comunidade afetada pelas mudanças. Vivida com contradição, tensão e conflitos, a vida na comunidade se modifica, sobretudo privilegiando-se então de uma nova convivência e da sua diversidade. Espaços que antes repeliam as pessoas por diversas razões se transformam e são ressignificados como espaços que atraem as pessoas a conviverem em uma sociedade mais humana e resiliente.

É de total importância destacar aqui que as práticas do urbanismo tático se alinham com as ações do direito à cidade, na qual ambas as ações priorizam o espaço público como local de engajamento, vivência democrática, inclusão e igualdade.

Tornar os espaços públicos, as ruas, as calçadas, em locais de encontro e convivência resulta não só em um melhoramento urbanístico e estético da cidade, mas sim, em uma melhor fluidez da sociedade perante estes espaços, somados a conforto, segurança e sentimento de pertencimento e percepção de apropriação à cidade.

REFERÊNCIAS

- Altamirano, O. J. L., Ponce, W. M. M., & Sánchez, E. S. (2020). Mediatización Urbana. Nuevas Dinámicas de Comportamiento entre Individuo, Medios y Territorio. *Procesos Urbanos*, 7(2), 1-10.

- Altamirano, O., & Moura, M. (2016). El mural como vehículo narrativo e identidad ciudadana [Trabalho apresentado em congresso]. *12 P&D - Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*, 2(9), 3069-3077.
- Castells, M. (2013). *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet*. Zahar.
- Colonnese, L. R., & De Freitas, L. V. (2018). Psicologia analítica e estética da recepção. *Psicologia USP*, 29(3), 354-362.
- Costa, P. (2018). Práticas artísticas e espaço urbano: renovando compromissos com a observação etnográfica. *Etnográfica*, 22(2), 389-394.
- Costa, P., & Lopes, R. (2018). Dos dois lados do espelho: diálogos com um bairro cultural através da intervenção urbana. *Etnográfica*, 22(2), 395-425.
- Cox F., R. (2020, junho 25). El plan integral de movilidad poscuarentena de la Municipalidad de Santiago. *Pauta*. <https://www.pauta.cl/ciudad/municipalidad-de-santiago-disena-plan-integral-de-movilidad>
- Fakhoury, R. S., & Renó, D. P. (2020). O que nos une? A comunicação estética do espaço e a agenda 2030. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo (RICD)*, 11, 109-116.
- Fontes, A. S. (2018). Urbanismo tático para requalificação gradual do espaço público metropolitano: O caso do Park(ing) Day no Rio de Janeiro. *Arquiteturarevista*, 14(1), 91-104.

Giddens, A. (1991). *As conseqüências da modernidade*. UNESP.

Moreira, S. (2019, dezembro 6). O que é Urbanismo Tático? *Archdaily*.
<https://www.archdaily.com.br/br/929743/o-que-e-urbanismo-tatico>

O Poder de Trasnformação do Urbanismo Tático. (2018, maio 14).
Recuperado de <https://wribrasil.org.br/pt/blog/2018/09/o-poder-de-transformacao-do-urbanismo-tatico#:~:text=Ao%20conferir%20novos%20sentidos%20para,trocas%20que%20esses%20espa%C3%A7os%20possibilitam>

Paseo Bandera abre a la comunidade transformándose en un novedoso espacio. (2017, dezembro 20). Recuperado de: <https://www.munistgo.cl/paseo-bandera-abre-a-la-comunidad-y-se-transforma-en-un-espacio-unico-en-latinoamerica/>

Peach, J. (2020). Planning for Placemaking and Tactical Urbanism in the Post-COVID City. *Thisbigcity*. <https://thisbigcity.net/planning-placemaking-tactical-urbanism-post-covid-city/>

Razu Aznar, D. (2019, fevereiro 4). Urbanismo táctico: 3 ventajas en la ejecución de proyectos en las ciudades. *Ciudades Sostenibles*.
<https://blogs.iadb.org/ciudades-sostenibles/es/urbanismo-tactico-3-ventajas-en-la-ejecucion-de-proyectos-en-las-ciudades/>

Speck, J. (2016). *Cidade caminhável*. Perspectiva.

ATMÓSFERAS GALESAS-CRIOLLAS EN CLAVE DIGITAL: REPRESENTACIONES, IDENTIDADES Y NARRATIVAS EXPANDIDAS EN CONTEXTO DE PANDEMIA. PRÁCTICAS COLABORATIVAS, TERRITORIALES Y MULTIPLATAFORMA DURANTE EL GŴYL Y GLANIAD 2020

María Eugenia Iglesias¹

INTRODUCCIÓN

El contexto sanitario presente, de circulación del virus SARS-CoV-2, popularmente conocido como coronavirus, puso en el centro de la escena la necesidad de transitar nuestras vidas puertas adentro, pantallas mediante, lejos de un afuera que representaba el peligro, la posibilidad del contagio (y con él, la proximidad a la muerte), la multiplicación de los lugares de tránsito posibles para ese enemigo invisible en forma de virus. La virtualidad necesaria (también preventiva, y en muchos casos, obligatoria), aceleró las preguntas acerca de si nuestros intercambios, cotidianidades y vinculaciones digitales podrían llevarnos o no a una

1. Licenciada en Comunicación Social, orientación Periodismo. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. Maestranda en Comunicación Digital Interactiva por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
eiglesias21@gmail.com

nueva normalidad, si tal cosa existe como pregunta, y admite ser comprendida como respuesta.

Hizo también, emerger otras especies digitales, otros encuentros posibles, y otras gramáticas necesarias que actualizaron nuestras consideraciones sobre el campo digital, las (¿nuevas?) mediaciones posibles y los lenguajes, escenas y escenarios virtuales emergentes que fueron germinando bajo la necesidad de pensarnos por fuera de nuestros encuentros corporales, territoriales, urbanos, de encuentros y afectaciones. En el plano afectivo, la virtualidad también operó en la urgencia de pensar otras estrategias posibles para el intercambio y el mantenimiento de los lazos comunitarios con los otros, para con quienes lo corpóreo es un atributo que, si bien irreemplazable, puede transmutar hacia una versión digital sin desafectar los vínculos y conexiones esenciales.

Cada 28 de Julio, en la Provincia del Chubut, se conmemora la Fiesta del Desembarco (en galés, Gŵyl y Glaniad), que celebra, recuerda y recrea la llegada, tras un largo y difícil viaje, de más de 150 galeses a la actual ciudad de Puerto Madryn, Patagonia Argentina, a bordo de un Velero llamado Mimosa, en el año 1865. Su llegada, de gran importancia para la historia y la evolución de la Provincia del Chubut, reviste celebraciones y actuaciones particulares, que la hacen única en tanto que conecta lo identitario al mismo nivel con lo territorial y lo simbólico, conjugando tradiciones, y una variedad de manifestaciones culturales (poesía, canto coral, danza, gastronomía, encuentros especiales en capillas que ofrecen su servicio religioso el galés y castellano, el té entre familias y amigos) de las que se vale para reafirmar su preservación, difusión y práctica en el tempo, como narrativa colectiva, social y significativa.

También, teje sobre el tablero del encuentro físico, escenas, escenificaciones y actantes donde lo territorial juega como plataforma narrativa abierta, dispuesta a múltiples expansiones, sentires, y sentidos. Así, la Fiesta recrea el momento del desembarco, en las costas del Golfo Nuevo, en el área geográfica conocida como Punta Cuevas (Penrhyn yr Ogofâu, en galés) en la localidad chubutense de Puerto Madryn. El sitio recibe el nombre por sus excavaciones naturales en roca, donde vivieron inicialmente los primeros galeses en arribar a la Patagonia. Allí también, se despliega una ceremonia que involucra a la comunidad originaria mapuche-tehuelche, que honra y agradece las bondades de la Tierra y la posibilidad de habitarla, se re-escenifica simbólicamente el encuentro de ambas culturas, se procede al izamiento de banderas, y se practican juegos y destrezas que vinculan a representantes de ambas comunidades.

Dicho acto, que involucra a diversos actores para re-escenificar y re-construir el momento del arribo del Velero Mimosa, se complementa y acompaña con un encuentro que se replica a nivel de toda la población de la Provincia del Chubut: en las capillas galesas, diseminadas por todo el Valle Inferior el Río Chubut y la Comarca Andina, en casas particulares y cafés de la ciudad, las personas se reúnen para celebrar la tradición del té galés, que también rememora y celebra la llegada de los galeses al territorio argentino en clave gastronómica, y que permite el encuentro, conexión y evocación cultural a través de los sentidos.

Este encuentro, de vital importancia para la celebración de la herencia identitaria galesa en la Patagonia, anima a distintos actores a convocarse y celebrar, sin distinción entre familias de descendientes de galeses, galeses-patagónicos, u otros actores pertenecientes a otras colectividades, como la italiana, la chilena, y los pueblos originarios del

área de influencia. Ampliamente difundida como celebración provincial (día feriado a nivel de toda la Provincia del Chubut), el Gŵyl y Glaniad o Día Del Desembarco, reúne la tradición del encuentro cultural, y la celebración de la identidad a través de la recreación territorial y la codificación narrativa sobre el lienzo del espacio físico, logrando actualizar las marcas identitarias en la multiplicidad de sentidos generados, compartidos y resignificados colectivamente.

Como se mencionó al inicio, frente a la emergencia sanitaria que atraviesa el mundo en contexto de SARS-CoV-2, el encuentro físico tuvo necesariamente que transmutar hacia lo digital: en este sentido, la celebración del Gŵyl y Glaniad en el año 2020, ha tenido que utilizar estrategias y enclaves identitarios que pudieran recuperar sus tramas en clave bítica, a partir de la creación de atmósferas colaborativas, llamadas a la participación y la navegación territorial, que pudieran reemplazar el encuentro y la celebración física, por una digital, igualmente significativa para diversos actores diseminados en lo territorial.

A la luz de este escenario emergente, el presente artículo explora, primeramente, la conmemoración del Gŵyl y Glaniad como evento particular compartido a nivel de toda la provincia del Chubut, tanto para la colectividad galesa como para el conjunto de los actores en el entramado provincial, y como marco celebratorio que enfatiza la comunión de la identidad como expresión colectiva recreada por los actores en el territorio. La recuperación de sus claves narrativas nos aproxima a examinar su ocurrencia como vector de emociones, sentimientos y energías, a través de las cuales toma impulso para ser co-creada y evocada bajo una atmósfera singular, socialmente compartida, en cada oportunidad en que es celebrada.

El concepto de atmósferas afectivas ha surgido recientemente en la geografía cultural para referir a los sentimientos que se generan por las interacciones y movimientos de actores humanos, en espacios, circunstancias y lugares específicos. Situadas en la intersección de las cosas y las personas, las atmósferas pueden definirse como un potencial, que tiene que emerger o hacerse efectivo, tanto en el nivel conceptual como en el sensorial. Bajo la mirada del geógrafo cultural Ben Anderson, del departamento de Geografía de la Universidad de Durham, los afectos se conceptualizan como relaciones entre las personas, los objetos y sus entornos, percibidos y sentidos a través del cuerpo: alguien tiene que experimentar una atmósfera para que exista; las sensaciones y sentimientos se corporizan, y se vuelven actantes colectivos en un momento dado que emerge sentida.

El investigador logra cristalizar el concepto de atmósferas afectivas como un ensamblaje de afecto, que involucra a las personas, los objetos y los entornos, y que se manifiestan como sensaciones corporizadas, espesadas “en las dimensiones pre- y trans-personales de la vida afectiva y de la existencia cotidiana” (Anderson, 2009, p. 77).

La noción de atmósfera, nos permitirá en tal sentido, trazar coordenadas para analizar las formas en que los actores, el lenguaje, la música, los colores, la arquitectura, la comida, y los movimientos, se combinan como un ensamblaje para formar “un conjunto de sentimientos que circulan en el aire” (Closs Stephens, 2016, p. 182), y cómo su conmemoración predispone a la adhesión y cohesión en los tejidos del afecto, la emoción, y la dinámica experiencial de los sujetos participantes, quienes dan cuerpo y contorno a esos sentimientos, y posibilitan la emergencia de dichos ambientes o auras compartidas. La idea aquí,

será explorar cómo se “siente” su atmósfera celebratoria, proponiendo que la experiencia afectiva emerge para conectar a las personas, más allá del contexto social de ocurrencia o de condicionamientos externos, como eventos de pandemia y aislamiento social.

Esta óptica nos servirá de punto de partida para analizar la re-creación afectiva, bajo el contexto de aislamiento social, preventivo y obligatorio por la pandemia del SARS-CoV-2, de una atmósfera colaborativa en clave multiplataforma vinculada a la celebración del Gŵyl y Glaniad en el año 2020, como contrapropuesta a la imposibilidad del encuentro físico y la celebración en el amplio lienzo de lo territorial. Si para que una atmósfera emerja, evoque y emane sentimientos, debe ser sintonizada con los cuerpos y las cosas, entonces vale preguntarse si estos ambientes y sensaciones corporizadas, pueden emerger igualmente bajo cuerpos, gramáticas y entornos digitales, y en tal caso, qué grado de correspondencia guardan con los elementos evocados - tradicionalmente - para tal celebración.

SINTONÍAS ATMOSFÉRICAS: DE CUERPOS, AFECTOS Y EMANACIONES

El 14 de abril de 1856, Karl Marx se dirigió a una audiencia en Londres, en una reunión, para conmemorar el cuarto aniversario del Chartist People's Paper. Inmortalizado, su discurso comenzó invocando una cierta “atmósfera revolucionaria” de crisis, peligro y esperanza. Recuperando esta idea unos cuantos años después, Ben Anderson, investigador de la Universidad de Durham, Inglaterra, comenzó a preguntarse sobre la relación entre el afecto y la emoción en los espacios, y

a considerar la existencia de atmósferas, asociadas al afecto y la emoción. A la pregunta que formula Marx en su discurso, sobre si la audiencia a la que se dirige siente el peso de la atmósfera revolucionaria que la rodea, Anderson responde en su propuesta de atmósferas afectivas que sí, que definitivamente los ánimos, se sienten:

La atmósfera revolucionaria que invoca Marx es similar a la atmósfera meteorológica en dos sentidos; ejerce una fuerza sobre aquellos que están rodeados por él y, como el aire que respiramos, proporciona la condición misma de posibilidad de vida. Marx no está invocando una atmósfera afectiva, aunque una atmósfera revolucionaria debe venir cargada de una sensación de peligro y promesa, amenaza y esperanza. Sin embargo, lo que me intrigó acerca de los comentarios de Marx cuando los leí por primera vez fue cómo resonaban con el uso estrangulante y desconcertante del término atmósfera en el discurso cotidiano y el discurso estético. No es de extrañar que se considere que una sociedad posee una cierta atmósfera, calificada como “revolucionaria”. (Anderson, 2014, p. 139).

En la vida cotidiana nos referimos a ‘climas’, ‘ambientes’ y ‘atmósferas’ (cargadas, densas, emotivas, celebratorias) para indicar los modos en que la existencia se palpa corporizada y colectivamente. Esta particular gramática meteorológica, nos resulta cómoda para señalar la capacidad de ánimos, intensidades y humores para generar una afectación que es tan subjetiva como objetiva; una experiencia que emerge de la percepción individual, pero que se despliega como una presión somática concreta y grupalmente vivida.

No se trata de un objeto ni un sujeto - ni pasivo ni neutral-, sino que pueden actuar como intervenciones silenciosas en prácticas e interpretaciones conductuales y experienciales. Se trata de un fenómeno total, en gran parte no representativo y, por tanto, difícil de expresar con

palabras. ¿Cómo, por ejemplo, definimos una atmósfera hogareña? Las atmósferas, sin embargo, se manifiestan en el cuerpo humano y pueden experimentarse como emociones, sofocos, latidos del corazón, lágrimas y sonrisas, que son evidencia formal de una relación entre los sujetos y su entorno.

Asimismo, el concepto describe las formas en que una multiplicidad de cuerpos es parte y está arraigada a una situación que la rodea y envuelve. En este sentido, las atmósferas tienden a ser contagiosas, ya que ejercen autoridad sobre la totalidad de los cuerpos en una determinada situación; presionan, envuelven y afectan, en términos de Anderson:

por un lado, las atmósferas son fenómenos reales. “Envuelven” y, por lo tanto, presionan a una sociedad “desde todos los lados” con cierta fuerza. Por otro lado, no son necesariamente fenómenos sensibles. Marx tiene que preguntarse si su audiencia “lo siente”. Él asume que no. Sin embargo, las atmósferas todavía tienen un efecto con cierta fuerza, aunque de una manera que sólo puede estar relacionada tangencialmente con cualquier sujeto que sienta. (Anderson, 2014, p. 139)

En este sentido, las atmósferas afectivas invocan la transmisión de intensidades – esperanza, miedo, alegría, excitación – a nivel colectivo. Se trata, fundamentalmente, de sentimientos, estado de ánimo, sensaciones que exceden a un cuerpo individual y, en cambio, rodean, envuelven, y presionan dentro de la situación general en la que los cuerpos se encuentran envueltos. Por tanto, el concepto de atmósfera, desafía la noción de sentimientos como estados mentales privados de un sujeto consciente y, en cambio, los interpreta como colectivamente encarnados, espacialmente extendidos, material y culturalmente inflexos. Los sentimientos, así, se presentan como corporizados colectivamente.

Una característica clave de este concepto, entonces, es el reconocimiento de que el afecto no es una respuesta individual, sino compartida y colectiva, una intensidad de sentimiento que se mueve entre las personas. Estas energías, intensidades, estados de ánimo, contenidas en las atmósferas, pasan entre los cuerpos, permitiendo ataduras y desataduras, desorientaciones discordantes, y sintonizaciones rítmicas. Este enfoque se posiciona especialmente en las transmisiones entre lo singular y lo colectivo, y cómo las ondas o intensidades de afecto se transmiten y se reciben.

En tanto que concepción amplia, laxa, el término atmósfera parece expresar algo vago. Algo, un algo indefinido mal definido, que excede la explicación racional y la figuración clara. Sin embargo, las cualidades afectivas que se le dan a este algo son notables por cómo afirman la singularidad de tal o cual atmósfera y la inseparabilidad de la atmósfera de aquello de lo que emana: melancólico, alegre, conmovedor, deprimente. Es esta propia vaguedad del término lo que empuja a Anderson a reflexionar sobre las cualidades afectivas de las atmósferas:

Es la ambigüedad misma de las atmósferas afectivas --entre presencia y ausencia, entre sujeto y objeto, entre sujeto y sujeto, y entre lo definido y lo indefinido-- lo que nos permite reflexionar sobre cómo algo como la cualidad afectiva o el tono de algo puede condicionar la vida dando a los sitios, episodios o encuentros una sensación particular. (Anderson, 2014, p. 137)

Esta cualidad de las atmósferas afectivas, de posicionarse en la tensión entre presencia y ausencia, materialidad e inmaterial, subjetivo y objetivo, también nos sugiere que, si bien una atmósfera “rodea” y

“envuelve” algo en particular, existe asimismo en el borde de la disponibilidad semántica:

Las atmósferas pueden involucrar formas de sentimiento que pueden no estar capturadas en los nombres que tenemos para emociones o sentimientos discretos y que envolver y rodear pueden ser procesos dinámicos. (Anderson, 2014, p. 140)

Por otra parte, y debido a su condición de actantes dinámicas, las atmósferas siempre se están formando y deformando, apareciendo y desapareciendo. Nunca están quietas, estáticas o en reposo; son siempre elásticas y actualizables. En este sentido, atender las transmisiones afectivas entre sujetos, significa abordar las “oleadas de intensidad” y sus cualidades contagiosas, y cómo, por ejemplo, los olores, sonidos, texturas territoriales, ritmos y vibraciones, funcionan para alinear, unir, contagiar y evocar afectos, emociones e intensidades entre las personas, habilitando la emanación de determinada cualidad atmosférica.

Las atmósferas son, entonces, modos en los que el mundo aparece o se fusiona en una situación indivisible e intensiva, en la que un grupo de cuerpos llega a existir como un colectivo sentido, corporizado. De al forma, la atmósfera opera como una mediación, que hace aparecer aquello que no se puede deducir ni reducir a los cuerpos presentes en una situación, y que simula una unidad palpable, una presencia material perteneciente a procesos encarnados de participación.

Para los propósitos de la exploración de las atmósferas, circunscriptas a la conmemoración de lo galés en el entramado territorial de la provincia del Chubut en relación a la celebración del Gŵyl y Glaniad, vale resaltar la cualidad multisensorial y multidimensional de

las atmósferas afectivas, comprendiendo cómo los actores, espacios y lugares se encuentran físicamente a través de sus propiedades visuales, táctiles, auditivas, olfativas y gustativas, para trazar los sentimientos, actuaciones y elementos que se evocan en cada instancia.

Retomando lo expuesto anteriormente, la noción de atmósfera afectiva requiere considerar las formas en que el lenguaje, la música, los colores, los ladrillos, la comida y los movimientos se combinan para espesar atmósferas singulares en la que el afecto está presente, y puede sentirse en el aire. Proponer esta mirada, nos permite comprender la dinámica espacial de las colectividades emergentes en instancias de conmemoración, y su adhesión y cohesión afectiva, que conforma entramados o tejidos afectivos que impactan en la construcción de la memoria individual y colectiva, y la ritualización de las prácticas conmemorativas.

Bajo este último punto, las atmósferas afectivas pueden tener efectos profundos en la forma en que las personas piensan, sienten y perciben los espacios que habitan, y por los que se mueven e interactúan con diversos actores de esos espacios. Las personas contribuyen – colaboran- a las atmósferas afectivas que transitan, y se ven afectadas por ellas, al tiempo que afectan y co-construyen sus dinámicas particulares en relación con los otros.

En cuanto a lo que refiere a la celebración del Gŵyl y Glaniad, la noción de atmósferas nos da pistas para su exploración en tanto evento conmemorativo que distingue la evocación de elementos atmosféricos afectivos particulares, al tiempo que desprende o emana determinadas actuaciones cargadas de afecto, que se describen como auras singulares de galesidad en el entramado territorial. Es posible decir, en tal sentido, que antes, durante y posteriormente a la celebración de la Fiesta del

Desembarco, hay una cierta galesidad flotante, espesadamente mayor a la cotidiana.

Desde este punto, el ejercicio de la presente investigación busca comprender el concepto de conmemoración - como conjunto de prácticas y narrativas que unen una identidad particular, la memoria colectiva e individual, la recreación, el ritual regular, la colectividad y lo material - a la luz de la conceptualización de atmósfera, y su combinación dinámica de espacio, experiencia sensorial, afecto, memoria y experiencia individual/colectiva, y las afectaciones volcadas hacia el entorno material, colectivo e individual.

Para llevar adelante esta idea, el propósito es caracterizar cómo se “siente” la conmemoración del Gŵyl y Glaniad, proponiendo que la experiencia afectiva espacialmente específica puede funcionar para conectar a las personas, más allá del contexto. En este sentido, la posición del afecto, la conmemoración y la memoria colectiva se combinan con paisajes, escenas y marcas territoriales, sonidos, sabores, encuentros y prácticas ritualizadas, colaborando en la preservación y re-construcción colectiva de la narrativa histórica y la memoria cultural, al tiempo que actuando sobre la identidad heredada.

En tanto que celebración colectiva, compartida, dicho evento nos permite comprender cómo determinadas atmósferas predisponen a la participación y la colaboración para ser co-creadas, re-creadas, actuadas, actualizadas, y constituidas a partir de sus elementos. La colaboración representa una atmósfera particular, donde los sujetos se envuelven a sí mismos en la creación con el resto de los actores, y donde cada participación permite identificar cómo cada uno de ellos aporta un fragmento que resulta significativo para ese ambiente co-creado.

Las personas co-crean la atmósfera a través de sus acciones y respuestas en momentos conmemorativos, pero también desde la anticipación, la densidad afectiva y las actuaciones expresadas ante los eventos. Esto tiene un peso significativo más allá la instancia de ceremonias conmemorativas, porque en las acciones, narrativas, símbolos y entornos reunidos, se emplean elementos de conmemoración para ayudar a reforzar y actualizar versiones de la identidad heredada.

Los diferentes elementos espaciales, emplazados, evocados para una determinada conmemoración, contribuyen a provocar, a afectar, a energizar y dinamizar las emociones y los estados de ánimo sociales. Es posible desde aquí, explorar cómo estos movimientos se entrelazan con las experiencias, la evocación de elementos atmosféricos particulares, y la co-creación de narrativas sociales en situación de pandemia.

GŴYL Y GLANIAD: ATMÓSFERAS, IDENTIDADES, Y PRÁCTICAS CONMEMORATIVAS

Es Julio, y la Provincia del Chubut sabe que es un mes de evocaciones, emociones, energías, y encuentros singulares. En cada una de las localidades de la provincia en la que existe una comunidad galesa, diversos actores en el entramado territorial, se congregan para celebrar un día especial: el Gŵyl y Glaniad, o Día del Desembarco.

Si bien actualmente la fecha extiende su celebración a diversos puntos de la provincia del Chubut, y de otros lugares del país, como en algunas localidades de Santa Fe, y en el país de Gales, las celebraciones oficiales se realizan en Puerto Madryn, dado que el hecho histórico sucedió allí, en la costa de sus playas.

Las Asociaciones galesas, las capillas, los grupos de danza, los coros y las casas de servicio de té, comienzan a organizar los eventos para la conmemoración del Gŵyl y Glaniad, que invita y reúne al encuentro social, la manifestación cultural, y a la expresión de la identidad heredada, en sus variadas formas. Las familias evocan a sus grandes abuelos, quienes vinieron a este lienzo de valles, montañas y estepas en búsqueda de una vida mejor, para la que primero tuvieron que sortear grandes adversidades, en medio de escenarios complejos.

Algunos otros, rememoran la epopeya galesa a través de la música, sintiendo en sus himnos el calor del hogar de la infancia, entre fonéticas galesas, y patagónicas. Las abuelas preparan *teisen bach* – tortilitas galesas a la plancha – bajo la mirada curiosa de sus nietos, y los niños y niñas de las escuelas bilingües comienzan a ensayar sus actos para escenificar y ponerse en cuerpo la recreación de la llegada de los galeses, en 1865.

Los himnos suenan, y los ánimos se cargan densos. Julio se cuece espesado en expectativas, tradiciones, y energías singulares. En sí, contiene la emoción, el fervor, la admiración, y la nostalgia; el orgullo, la tradición oral, la herencia, y la identidad celebrada, siempre ahí presente. Las banderas argentina y galesa, flamean más orgullosas allí en cada mástil y en cada casa, sabiéndose cada una testigo del tiempo y de la historia.

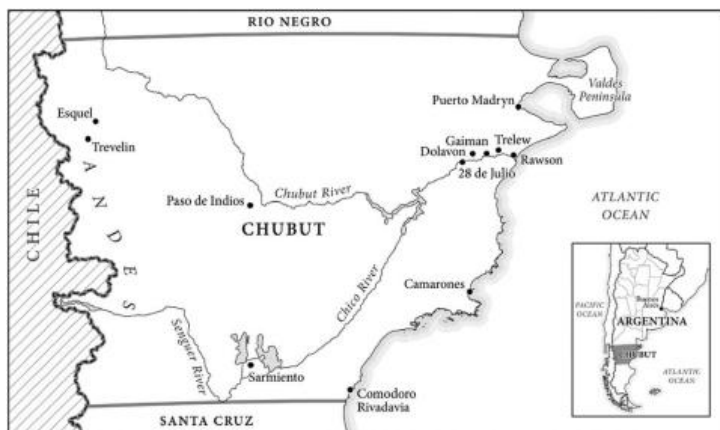
En la costa de Puerto Madryn, allí donde el Velero Mimosa permitió a los galeses pisar tierra firme desde su partida en Liverpool, cada mañana del 28 de Julio ve salir su sol con una rogativa mapuche, ceremonia que da comienzo al amanecer, con los participantes formados en semicírculo, orientados al este de la tierra, donde nace el sol. La ceremonia

da comienzo a un nuevo día para toda criatura viviente que habita la madre tierra. Allí, y evocando la relación cooperativa entre el pueblo tehuelche y los galeses, se escenifica el encuentro entre ambas culturas.

El 28 de Julio es una fecha importante para la provincia del Chubut, al sur de la Argentina, como también lo para el país de Gales, por ser el momento que, en 1865, marca el inicio de “una Nueva Gales” en el territorio argentino, y el comienzo de una etapa singular para los 153 ciudadanos galeses que arribaron a las costas de la actual ciudad de Puerto Madryn, en el Golfo Nuevo.

Gráfico 1

Patagonia galesa.



Lublin (2017).

Este día, además, se toma como fecha oficial fundacional de la ciudad de Puerto Madryn, que debe su nombre a Love Jones Parry, barón de Madryn en Gales, uno de los promotores del éxodo galés a la Patagonia. El topónimo se originó hacia principios de 1863, cuando

Love Jones Parry, acompañado por Lewis Jones - ambos actores decisivos en la empresa migratoria - viajaron a la Patagonia a bordo del navío *Candelaria* para decidir si esa región era adecuada para un asentamiento galés.

Celebrada en el territorio desde el año 1867, la conmemoración del Gŵyl y Glaniad, o Día del Desembarco, cobró relevancia a nivel de todo Chubut en las primeras décadas del siglo XX, en contexto de su provincialización, ocurrida entre 1955 y 1958. El 28 de julio, así, fue una de las primeras fechas incorporadas al calendario festivo provincial, aunque fue recién en 1984 que ese día fue designado feriado, junto con el 13 de diciembre, Día Nacional del Petróleo.

La Fiesta recrea físicamente el momento del desembarco, en las costas del Golfo Nuevo, en el área geográfica conocida como Punta Cuevas² (Penrhyn yr Ogofâu, en galés). El sitio recibe el nombre por sus excavaciones naturales en roca, donde vivieron inicialmente los galeses al arribar a la Patagonia. La práctica recreativa, despliega en dicho sitio, actuaciones que reconstruyen la escena inicial de los 153 galeses que arribaron a la Patagonia persiguiendo un sueño: establecerse en un sitio remoto que les permitiera conservar su idioma y su identidad cultural.

Allí, además, se escenifica y evoca el sello del encuentro entre dos culturas: la recientemente llegada a la Patagonia, y las comunidades originarias ya presentes en el territorio. Tehuelches y galeses, compartieron la singularidad de ser las únicas dos culturas viviendo en la vastedad de la Patagonia durante más de veinte años, y entablaron una relación

2. Punta Cuevas se denomina al sitio geográfico formado por rocas y cavas donde vivieron inicialmente los galeses, y donde galeses y tehuelches compitieron en olimpiadas deportivas amistosas desde 1867.

basada en la cooperación mutua, que fue clave para la supervivencia de la comunidad galesa durante sus primeros años.

Este vínculo es enfatizado en la celebración del Gŵyl y Glaniad o Fiesta del Desembarco, a través de la práctica que da inicio a su conmemoración: la mañana del 28 de Julio, comienza con una rogativa mapuche. La ceremonia es organizada por la Comunidad Mapuche Tehuelche *Pu Fotum Mapú* (Hijos de la Tierra), que cada año se suma activamente a la celebración. La rogativa es abierta a la comunidad y todo aquel que lo desea puede presenciarla.

Una vez finalizada la ceremonia, en el mástil mayor de la ciudad, ubicado en el tope del sitio geográfico de Punta Cuevas, se lleva a cabo el izamiento de las banderas galesa, Mapuche-Tehuelche, y la argentina. Esta instancia, se completa con el traslado al centro de la ciudad, para llevar adelante una ofrenda floral simbólica en el Monumento a los Colonos Galeses, inaugurado el 28 de Julio de 1965 en ocasión del centenario del arribo de los galeses a la Patagonia. La ofrenda floral por parte de la comunidad galesa es un ramo compuesto por dos especies vegetales –una patagónica y otra europea- que los galeses confundieron al llegar y cuyo nombre es prácticamente el mismo³.

Seguidamente, se da comienzo a lo que se denomina la “Carrera del Barril”. Si bien incorporada más recientemente en el tiempo, esta práctica escenifica y recrea elementos de los inicios de la historia de los galeses en el territorio: al no contar la zona con suministro de agua potable, debían buscar en una laguna formada por las lluvias, situada a

3. Se trata del “Quilembay” (*Chquiraga avellanadae*, arbusto patagónico muy frecuente) y del *Cylm Bach*, nombre galés que significa “muérdago pequeño” y que se aplica al *Ruscus aculeatus*, muy frecuente en los bosques de Europa atlántica.

4,5 kilómetros en dirección norte, la laguna de Derbes. El agua, dulce pero barrosa, era llevada al campamento en barriles que se llevaban en un carro.

La “Carrera del Barril” es una competencia de postas que consiste en trasladar una estructura móvil provista que contiene un barril con agua, desde un punto cercano a la Laguna de Derbes hasta el Monumento al Indio Tehuelche en Punta Cuevas. Generalmente son 8 postas, y cada uno de los carros es tirado por 6 personas. La competencia es recreativa, y para su desarrollo, se provee a los participantes de elementos para la caracterización de ambos grupos.

Mientras tanto, desde el puerto de la ciudad de Puerto Madryn, zarpa una embarcación de la Prefectura Naval Argentina con un grupo de unas 10-15 personas, vestidos con ropas típicas galesas del siglo XIX, y que posteriormente, protagonizarán la recreación del desembarco sobre la playa.

Allí, una vez en la costa, en Punta Cuevas, se escenifica el desembarco en el sitio exacto donde los galeses arribaron en 1865. A lo lejos, desde la vista en la playa, el reducido grupo a bordo de la embarcación, “arriba” a las costas, agitando banderas galesas, y la primera bandera argentino-galesa (se trata de la bandera argentina que, en lugar del sol, completa su anclaje nacional con el dragón rojo perteneciente a la bandera nacional de Gales) que se izó al poner pie firme sobre Puerto Madryn.

A medida que toman contacto con tierra firme, quienes descienden de la embarcación, y público presente comienzan a cantar espontáneamente: las voces emergen con fervor para entonar colectivamente *Hen Wlad Fy Nhadau* – el himno nacional galés; en español, El viejo

país de mis padres - o el Calon Lân, pieza también de origen galés, que es popularmente cantada en ambos países.

Para dimensionar la importancia de éste el último himno dentro de la narrativa local y la memoria colectiva, puede mencionarse que, en ocasión de la conmemoración del sesquicentenario de la llegada del primer contingente galés a la Patagonia, en 2015, ambos países alcanzaron el récord Guinness de la mayor distancia entre dos personas cantando un dueto. Esta actuación a larga distancia, tuvo lugar con los cantantes situados a 12.120 KM de distancia: Shân Cothi desde Cardiff, Gales, y Andrés Evans desde Gaiman, Argentina. El dúo interpretó el himno popular galés, Calon Lân, con el acompañamiento de la Orquesta Nacional de la BBC de Gales, Cor Radio Cymru, el Wales Millenium Centre/Only Kids Aloud Chorus y Cor CF1 en Cardiff, así como del coro Cor Tsgol Gerdd y Gaiman, de Argentina.

Gráfico 2

Actuaciones y escenificaciones durante el Gŵyl y Glaniad.



Propia, y Sec. de Turismo de la Provincia del Chubut Imágenes 1 a 7: Ministerio de Turismo y Áreas Protegidas del Chubut (<https://chubutpatagonia.gob.ar/>), y Madryn.org (<https://madryn.org/>) . Imagen 8 y 9: Fuente propia.

Luego de los ritos conmemorativos que se desarrollan por la mañana en Puerto Madryn, tiene lugar una de las representaciones más cabales, difundidas y popularizadas de la comunidad galesa en la provincia: el té gales, que se lleva a cabo en todas las localidades, pero que tiene su mayor concentración en el valle, en la pequeña localidad Gaiman, un lugar cuya raíz galesa es decididamente fuerte, además de contar con una extensa y variada oferta de casas de té.

Los encuentros en capillas galesas y casas de té especializadas conforman una clave fundamental en la celebración del Gŵyl y Glaniad: la ceremonia del té galés convoca, reúne, anima y envuelve a distintos actores a celebrar, compartir y recrear la epopeya galesa, sin distinción entre familias de descendientes de galeses, galeses-patagónicos, u otras colectividades, como la italiana, la chilena y pueblos originarios del área de influencia. Allí, el encuentro e intercambio cultural y la celebración de la identidad a través de la codificación sensorial, permite amalgamar sobre el lienzo del espacio físico todos los elementos que vinculan a la herencia cultural galesa, y su práctica y preservación en el tiempo.

Aquí son claves los sabores, los sentidos, las texturas, las emociones y los ritos particulares de intercambio, cohesionados además con himnos y canciones galesas que se funden en el espacio, a través de las actuaciones de músicos, coros y de grupos de danzas.

La ocurrencia del Gwyl y Glaniad, su evocación conmemorativa, despliega un domo de afectos y afectaciones en las distintas localidades de la provincia del Chubut en donde existe una comunidad galesa. Como si, de repente, lo galés emergiera como una sensación flotante en el aire, como una primavera, que se siente y percibe corporalmente, fundiendo lo urbano y lo rural. La mezcla de sentires, nostalgias, músicas, sabores

y texturas, se transmite y se siente al caminar las calles. Las marcas están ahí, en cada rincón donde una bandera, una torta galesa o un himno se cuele en el tránsito del andar.

GŴYL Y GLANIAD EN CONTEXTO DE SARS-COV-2: ATMÓSFERAS, CUERPOS Y SENTIRES DIGITALES

Frente a la emergencia sanitaria que atraviesa el mundo en contexto de SARS-CoV-2, la celebración del Gŵyl y Glaniad en el año 2020, ha tenido que transmutarse necesariamente al espacio digital. Su conmemoración en contexto de pandemia, supuso el diseño y utilización de estrategias y claves narrativas que pudieran recuperar sus tramas en clave bítica, habilitando asimismo el espacio a la participación y la colaboración de la comunidad. En tal sentido, el aislamiento social, preventivo y obligatorio propició la creación de ambientes digitales colaborativos, la integración de elementos identitarios en múltiples plataformas, llamadas a la participación, y propuestas de navegación territorial ajustadas al protocolo vigente, y a la situación epidemiológica local durante el mes de Julio.

Distintas instituciones, espacios, asociaciones, emprendimientos y actores sociales vinculados a lo galés, desplegaron actuaciones específicas, que lograron invocar a la participación y a la colaboración comunitaria: desde seminarios de canto en línea, muestras fotográficas, cultos de canto virtuales, clases gratuitas de galés por YouTube, recetas y charlas por Zoom sobre distintos aspectos relativos a la comunidad galesa, y a su herencia cultural. Si las atmósferas afectivas, en términos de Anderson, son sensaciones corporizadas, entonces el contexto sanitario

vigente, vino a posicionar la puesta del cuerpo digital en la co-creación, la expresión y la celebración colectiva del Gŵyl y Glaniad. Los cuerpos digitales, como clave narrativa para la evocación de una atmósfera conmemorativa específica, en tanto co-constructores del proceso.

El acto central⁴, trasladó su escenario a las casas y espacios específicos posibles debido a la pandemia, y fue esta misma posibilidad, la que le añadió la dimensión en su pasaje a lo virtual: el contexto permitió poner sobre el lienzo digital distintas cargas afectivas, reflexiones y evocaciones, congregando participaciones de actores diversos, como del Presidente de la Nación Argentina, Alberto Fernández, del Primer Ministro del país de Gales, Mark Drakeford; del Ministro de Cultura de la Nación, Tristán Bauer; del Ministro de Deporte y Turismo de la Nación, Matías Lammens; del intendente de la ciudad de Trelew -anfitriona del Acto-, Adrián Maderna; del Alcalde de la ciudad galesa de Caernarfon -hermanada con Trelew desde el 2015-, W. Tudor Owen, además de intendentes de toda la Provincia, representantes de pueblos originarios, y de otras colectividades, asociaciones e instituciones.

Dentro del Acto Central, se conjugaron distintos anclajes afectivos vinculados a la identidad: se dio inicio con el Himno Nacional Argentino, y se culminó con el himno nacional galés. Además de los saludos y presencias mencionadas con anterioridad, se dio la oportunidad al miembro más joven de la comunidad del Gorsedd⁵ del Chubut, Noelia Sánchez Jenkins de Esquel, de brindar el discurso en nombre de y para la comunidad galesa en ocasión de la celebración del Gŵyl y Glaniad,

4. Acto por el 155° Aniversario de la llegada de los galeses (San David Trelew, 2020)

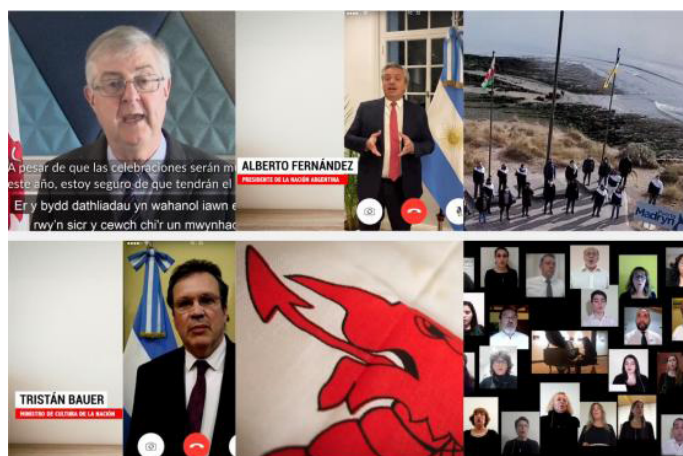
5. El Gorsedd (Círculo Bárdico) está íntimamente ligado a los valores identitarios del Eisteddfod, festividad literaria de origen galés que se celebra en la provincia del Chubut

e interpretaciones musicales como las de Alejandro Jones e Irupé Meza White, en idioma galés.

El impacto provocado por la pandemia puede verse en el izamiento tradicional de las banderas argentinas, mapuche-tehuelche y galesa: frente a los mástiles, autoridades y actores vinculados a las comunidades se forman respetando el distanciamiento social, con sus barbijos puestos, cumplimentando las medidas sanitarias recomendadas a nivel mundial.

Gráfico 3

Capturas de diferentes momentos del acto central (virtual) para la conmemoración del Gŵyl y Glaniad 2020



Transmisión en vivo vía YouTube - Asociación San David de la ciudad de Trelew (San David Trelew, 2020).

A través de comentarios, me gusta y compartidos, la atmósfera se hizo cuerpo durante el acto: saludos en castellano y galés, imágenes evocando familiares, y palabras sentidas que se fundían con cada una de las participaciones durante el acto. Emociones, fervor y nostalgias;

tradición, herencia y orgullo. El Gŵyl y Glaniad, aniversario que recuerda la llegada de los galeses a la Patagonia, tuvo su primera versión en formato digital, lejos del encuentro en el entramado territorial, en las capillas, las casas de té y los pequeños salones de las Asociaciones galesas para disfrutar de un concierto de cuerdas y coros, o una danza tradicional. Aun así, lejos, las pantallas, a lo largo del gran ecosistema de medios, posibilitó reconstruir su aura: allí sintonizados los cuerpos, lo galés emergió anudado al sentimiento todo: al del contexto particular, al de compartir digitalmente, al de explorar contenidos y subir los propios. También, al del aislamiento y la empatía para con los otros, para con quienes el esfuerzo de lograr unirse a un evento de estas características, significó aprender lo que es un Zoom, una videollamada, cómo subir un video, y nuevas gramáticas de participación dentro de las redes sociales. Allí presentes, el aura emergió entre el sentimiento y la novedad de un aniversario particular, cargado de cosas por descubrir.

Lo digital, vino a poner en escena una serie de pregunta que vale la pena volver a ensayar: ¿pueden las atmósferas emerger en contextos diferentes? ¿es posible evocar sentimientos, conmemoraciones, más allá de los espacios en donde tradicionalmente tienen ocurrencia? ¿son los afectos y afectaciones de las personas las que movilizan su emergencia, más allá de sus lugares (o no lugares) de ocurrencia?

Estas preguntas encuentran su respuesta en el caso de la conmemoración del Gŵyl y Glaniad en contexto de pandemia: a la imposibilidad del encuentro y la afectación en el entramado territorial, donde lo galés emerge fuertemente en el nombre de cada calle, esquina y museo, lo digital vino a encontrar un espacio, un medio, una vía para la evocación celebratoria; un cúmulo de marcas y sentimientos dispersados en ese

aura de lo digital, donde las gramáticas afectivas se combinan entre un “me encanta” y la posibilidad de compartir un video, un poema en galés y castellano, evocar la fotografía de parientes, y poder dedicarles unas palabras al sentirlos más cercanos. Todo aquello que el encuentro físico no permite (estas pequeñas subjetividades en el retrato de un familiar, compartir un poema, dedicar unas palabras) encuentran su vía metabólica en el plano digital, y se hacen eco entre las reacciones posibles entre los interactores.

La atmósfera se vuelve cuerpo, y se funde entre mensajes y reacciones: “Mucha emoción, mucho hiraeth...Llongyfarchidau!”. Los mensajes, más allá de quienes dominan o no el idioma galés, se mezclan entre la emoción, la nostalgia, la herencia y el orgullo. Las más de diez mil visualizaciones que tuvo el acto central, permitieron metabolizar una atmósfera densa, cargada de galesidad y alegría en el encuentro.

Gráfico 4

Intercacciones, reacciones y comentarios durante el acto central del Gŵyl y Glaniad



Asociación San David (2020a)

Asimismo, el aniversario movilizó a la creación de contenidos por parte de actores diversos: abuelas y abuelos mirando hacia la cámara de un teléfono, músicos interpretando himnos tradicionales galeses; niños y niñas describiendo algún objeto familiar vinculado a la historia del éxodo galés a la Patagonia, estudiantes de galés recitando poemas, y docentes subiendo vocabulario en galés relativo a la fecha.

Gráfico 5

Interpretaciones, contenidos generados por los usuarios y participación: claves de la conmemoración del Gŵyl y Glaniad en el ecosistema digital



Gabriel Vazquez (2020)

La Asociación San David de la ciudad de Trelew, apeló a la colaboración de la comunidad en el envío de salutations de diversos actores, y manifestaciones tradicionales variadas, como canto, poesía, danza, y recitación en formato de video corto. Durante el mes de Julio, desplegó una oferta de materiales en variados formatos y soportes, nacidos de la interacción y el involucramiento de seguidores y comunidad general en el terreno de sus redes y perfiles digitales.

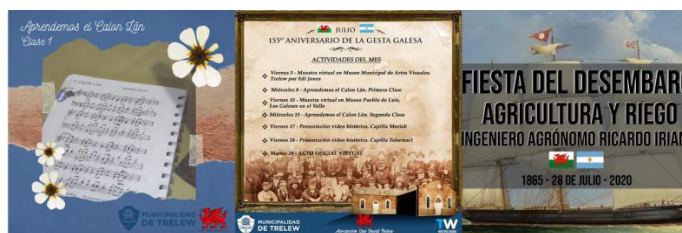
Combinó, además, actividades interactivas, lúdicas y educativas, a través de mini clases de canto para aprender el popular himno galés

Calon Lân, que procuraba la carga de distintos materiales (en Google Drive) para cada una de sus clases, entre los que se incluía partituras, claves fonéticas, y video-tutoriales para aprender a cantarla, grabados por maestros de enseñanza del idioma provenientes del país de Gales. Al acceder a los materiales de cada clase, la opción quedaba para el interactor, de navegar libremente los contenidos, además de poder descargarlos.

También, compartió recetas grabadas por diversos actores vinculados fuertemente a la comunidad, como descendientes galeses, y actores vinculados a la repostería galesa que se ofrece en la zona. La idea de poner a disposición recetas heredadas al conjunto de la población, se tradujo en respuestas que incluían imágenes de familias disfrutando tortitas, scones y tartas de manzanas, evocaciones a abuelos o familiares de quienes han heredado ese sabor, rememoraciones a recuerdos y texturas de la infancia, interacciones diversas vinculadas a algún 28 de Julio anterior, cuando el aislamiento social actual hubiese parecido ciencia ficción.

Gráfico 6

Iniciativas desplegadas por la Asociación San David (Imágenes 1 y 2) y Asociación Cultural Virgilio Zampini (Imagen 3) durante el mes de Julio, para conmemorar el Gŵyl y Glaniad

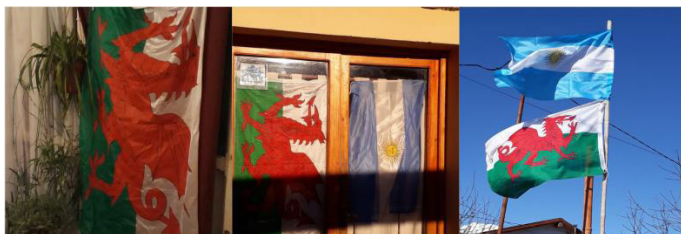


Asociación San David (2020b); Asociación San David. (2020c); Asociación Cultural Virgilio Zampini (2020)

La Asociación San David propuso, además, una campaña para que los actores del entramado territorial, en las distintas localidades del Valle Inferior del Río Chubut y la Comarca Andina, embanderen sus ventanas y/o exteriores a modo de homenaje. El resultado fue el envío de videos y fotografías de frentes, ventanas y espacios adornados, argentinos y galeses, entre soles y dragones, exhibiendo orgullosamente su identidad, su herencia, su adhesión al afecto conmemorativo.

Gráfico 7

Embanderado de casas y espacios públicos durante el Gŵyl y Glaniad 2020



Imágenes compartidas por los usuarios al grupo Menter Patagonia⁶ y Cymdeithas Cymru-Ariannin⁷. Iniciativa desplegada desde el Facebook de la Asociación San David⁸ de la ciudad de Trelew

Durante todo el mes de Julio, compartió en sus redes sociales, los distintos saludos de personas, familias, clubes, asociaciones y personalidades destacadas de la zona, el país, y la nación de Gales en formato de collage audiovisual. Los seguidores y público general, reconociéndose

6. <https://www.facebook.com/groups/115602435667/permalink/10157500363935668>

7. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10216646940341519&set=p.10216646940341519&type=3>

8. <https://www.facebook.com/photo?fbid=10219774322082670&set=g.115602435667>

en los videos, pudieron compartir su participación dentro de las celebraciones, lo que animó a que distintos comentarios enfatizaran el carácter comunitario de la propuesta.

Gráfico 8

Charlas brindadas por la Asociación Galesa de Puerto Madryn durante el mes de Julio.



Facebook Asociación Galesa de Puerto Madryn⁹

Por su parte, la Asociación Galesa de Puerto Madryn, donde anualmente se llevan adelante los actos oficiales vinculados a la recreación del desembarco, y de las olimpiadas que compartieron galeses y tehuelches, propuso también actividades de participación, encuentro e involucramiento en línea. Jugó entre las plataformas Facebook e Instagram, en conjunto con el Museo del Desembarco, para que los seguidores pudieran acceder a charlas sobre temáticas diversas vinculadas a la comunidad

9. Imagen 1: <https://www.facebook.com/asociacion.galesa.madryn/photos/3132418056835560>
 Imagen 2: <https://www.facebook.com/asocgalesa.esquel/posts/3161266333989352>
 Imagen 3: <https://www.facebook.com/asociacion.galesa.madryn/photos/3126344030776296>

galesa: historia, repostería, geografía y toponimias, cultura, identidad, entre otras.

Desde sus redes, también se compartieron saluciones, y fotografías y escenas de la historia de la comunidad galesa en la Patagonia, que instaba a re-descubrir hechos, hazañas, personalidades y curiosidades.

Asimismo, y posibilitado por la etapa de flexibilización de las actividades recreativas individuales y familiares en la ciudad de Puerto Madryn, desplegó un juego de pistas dedicado a descubrir marcas y huellas galesas diseminadas por la ciudad, mediante pequeños textos diarios que sugerían indicaciones y lugares. El juego completo “Historias del Desembarco”, se compuso por 21 pistas diseminadas por la localidad costera. Al completarlas y documentar cada una de ellas, los ganadores accedían a un premio otorgado por la Asociación Galesa de Puerto Madryn y por el Museo del Desembarco. La estrategia, aquí desplegada, instaba a descubrir la ciudad en clave galesa: “búsqueda del tesoro por las calles de Puerto Madryn. Desafío de 21 pistas para encontrar la historia en nuestras calles y monumentos”, como rezaba su tagline.

La comunidad en la zona de Esquel, a través de su Asociación galesa, incorporó nuevas gramáticas para evocar la celebración del Gŵyl y Glaniad. De esta manera, propuso cápsulas, microcontenidos en formato de hilo para la red social Twitter, y microrelatos acompañado por fotos, para el caso de Facebook. Las breves cápsulas abordaban temáticas y elementos asociados a la herencia galesa en la Patagonia, procurando llegar al público general, y especialmente al segmento más joven, a través del recurso de la brevedad en los textos, y de mayor visualidad, mediante su combinación con diferentes archivos e imágenes.

Gráfico 9

Navegación territorial: Desafío de pistas “Historias del Desembarco”



Recopilación de imágenes tomadas de la página oficial de Facebook de la Asociación Galesa de Puerto Madryn (disponibles en: https://www.facebook.com/asociacion.galesa.madryn/photos/?ref=page_internal) y página oficial en Facebook del Museo Del Desembarco (disponibles en: https://www.facebook.com/museo.deldesembarco/photos/?ref=page_internal), en ocasión de la celebración del Gŵyl y Glaniad 2020.

La zona conforma un circuito turístico importante, al combinar costas y estepas, naturaleza, identidad y herencia cultural. La pandemia ocasionada por la circulación del virus SARS-CoV-2, puso en evidencia la necesidad de minimizar la circulación de personas no sólo a nivel de lo local, sino también a escala nacional e internacional, atendiendo al impacto de la economía en los diversos sectores laborales. Uno de los más afectados, en lo local, ha sido aquel vinculado a los servicios turísticos-comerciales, que, ante la falta de turismo en la zona, ha tenido que buscar estrategias para subsistir e intentar no cerrar sus persianas.

Gráfico 10

Hilos de la Asociación Galesa de Esquel



Cuenta oficial de la Asociación Galesa de Esquel en Twitter: <https://twitter.com/AsocGalesa>. Hilos compartidos durante el mes de Julio: Hilo 1: <https://twitter.com/AsocGalesa/status/1278333661675491331>. Consultado el 28 de Noviembre de 2020. Hilo 2: <https://twitter.com/AsocGalesa/status/1278785248625668096>

Las casas especializadas de té galés en la zona, ofrecieron sus servicios tradicionales mediante la adaptación a la modalidad delivery y take away, y desde el Municipio de la ciudad de Trelew, se acordó con el sector gastronómico, ofrecer la “Semana del Té Gales”, que buscó estimular al público a los restaurantes y cafés de la ciudad, bajo protocolos de distanciamiento social, desinfección y respeto de las normas sanitarias vigentes. Esto permitió reimpulsar la cadena comercial local, satisfaciendo la necesidad de vecinos y vecinas de disfrutar del té galés tradicional, tanto desde sus casas, como desde restaurantes y comercios gastronómicos.

Gráfico 11

Servicios de té galés en modalidad delivery y take away



Servicios de té galés en modalidad delivery y take away durante la pandemia, ofrecidas por casas especializadas y cafés de las localidades chubutenses de influencia galesa. Imagen 1: <https://www.trelew.gov.ar/se-podra-disfrutar-la-semana-del-te-gales-en-trelew/> Imagen 2: <https://bit.ly/3q7AzxR> Imagen 3: <http://noticiaspmy.com/asociacion-cultural-galesa-en-estos-nuevos-tiempos-hay-que-reinventarse/> Imagen 4: <https://bit.ly/36gpSRK> Imagen 5: <https://bit.ly/33oTSSu> Imagen 6: <https://bit.ly/33pKsNB>

Ante esta propuesta, distintos actores del entramado territorial respondieron compartiendo sus imágenes de una ceremonia del té bastante más distinta que aquella en la capilla, o en los comercios especializados: en su lugar, los salones comedores de las casas se vistieron con la mejor vajilla, banderas argentinas y galesas, y repostería tradicional.

Algunos, con algún familiar galés en la casa, describían la producción familiar: tortas, tortitas, scones, manteca casera y dulce de citrón. Las recetas para hacerlo, esas que se heredaron oralmente, ahora estaban suspendidas y diseminadas en las redes sociales, cualquiera con un poco de maña podría haber hecho a medida su propia ceremonia

del té; otros tantos etiquetaban a comercios especializados, a quienes contrataron para poder llevar la tradición de la ceremonia a la posibilidad del hogar. Eran las 5 de la tarde del 28 de Julio en Chubut: nadie salió de sus casas, aun así, todos compartieron el ritual desde adentro, sintiéndose más cerca.

Gráfico 12

El té galés desde casa: Imágenes compartidas por interactores



Imágenes compartidas por diversos actores en la red social Facebook durante el 28 de Julio de 2020, a través de los siguientes grupos y/o páginas disponibles mediante los siguientes enlaces: Asociación San David de la ciudad de Trelew: <https://bit.ly/3ohArdx> Galeses por 150 años: <https://bit.ly/3mu2JAE> Menter Patagonia: <https://bit.ly/39oxF1O> Galeses de Santa Fe: <https://bit.ly/3o3YiwX> Imagen 1: <https://www.facebook.com/AsocSanDavid/photos/a.1451493338454660/2754939874776660/> Imagen 2: <https://www.facebook.com/photo?fbid=3123093107768247&set=g.115602435667> Imagen 3: <https://www.facebook.com/photo?fbid=10224130955440893&set=gm.3589742064392529> Imagen 4: <https://www.facebook.com/photo?fbid=3086625561415147&set=g.115602435667> Imagen 5: <https://www.facebook.com/AsocSanDavid/photos/2748209805449667> Imagen 6: <https://www.facebook.com/santi.meza/posts/10223284973137166>

Las capillas trasladaron sus cultos de canto a la pantalla de un Zoom. De esta manera, para muchos fue posible disfrutar del servicio religioso en galés y castellano desde la casa, y poder compartir en familia la tradición del té mientras escuchaban atentos a los himnos. Las comunidades galesas de las diversas localidades de la provincia, las familias, las instituciones y los grupos de canto, danza y recitación, compartieron esta singular forma de conmemorar el Gŵyl y Glaniad desde lo virtual, a través de las redes sociales, conformando ellos mismos una atmósfera conmemorativa particular, y gramaticalmente distinta, acorde al contexto sanitario vigente.

CONCLUSIONES

La emergencia sanitaria producida por la circulación del virus SARS-CoV-2, puso en necesidad la utilización de estrategias y claves específicas para la evocación de los festejos por el Gŵyl y Glaniad. Lejos de representar un obstáculo para su celebración, lo digital permitió explorar cómo las atmósferas afectivas, en ocasión de conmemoración, se activan de forma profundamente colectiva y colaborativa, para conectar personas entre sí, con hechos, espacios, y elementos de la identidad heredados. La conmemoración impregna en si misma al evento, y ayuda a co-crear y compartir sus significados a través de la práctica misma de la participación.

En este sentido, los cuerpos son afectados por un sentimiento evocado colectivamente, aún si existe la imposibilidad del encuentro físico con los otros, y la actuación nace ante el estímulo de la representación colectiva.

La conmemoración, en su relación con la memoria, la historia y la identidad heredada, proporciona un medio para mostrar las formas en que la experiencia individual siempre se estructura y se comprende a través de narrativas culturales compartidas. De esta manera, la celebración del Gŵyl y Glaniad en ocasión de pandemia, demostró la potencia de los eventos conmemorativos para evocar atmósferas que mezclan elementos narrativos, sensoriales y afectivos en combinaciones que permiten sobreponerse al contexto vigente, y ofrecen en cambio, vías posibles para la mediación individual y colectiva a través del involucramiento, la participación activa, y la colaboración en línea.

REFERENCIAS

- Asociación Cultural Virgilio Zampini. (2020, agosto 16). [Video]. [Facebook status]. Facebook. <https://www.facebook.com/853611238065964/videos/1205065036525491/>
- Asociación San David. (2020a, julho 28). *Acto por el 155 aniversario del Desembarco* [Video]. [Facebook status]. Facebook. <https://www.facebook.com/AsocSanDavid/videos/596986281012831>
- Asociación San David. (2020b, julho 28). *Compartimos con Ustedes el link a la primer clase para aprender a cantar el tradicional himno galés Calon Lân* [Video]. [Facebook status]. Facebook. <https://www.facebook.com/AsocSanDavid/photos/2750909345179713>
- Asociación San David. (2020c, julho 28). JULIO. ANIVERSARIO DE LA GESTA GALES. Nos encontramos camino [Video]. [Facebook status]. Facebook. <https://www.facebook.com/AsocSanDavid/photos/2744175779186403>

- Anderson, B. (2014). *Encountering Affect: Capacities, Apparatuses, Conditions*. Routledge.
- Closs Stephens, A. (2016). The affective atmospheres of nationalism. *Cultural Geographies*, 23, 181-198.
- Gabriel Vazquez. (2020, julho 28). Calon Lân - En este día tan especial para la Comunidad Galesa de la Patagonia, quiero dejarles mi humilde homenaje recordando a aquellos 153 valientes, osados y llenos de esperanza que llegaron a estas tierras hace 155 años. Para ellos y para todos mis amigos del sur: Gwyl y glaniad hapus [Video]. [Facebook status]. Facebook. <https://www.facebook.com/facegavs/posts/10222284541078384>
- Gavirati, M. E. (2006). Los galeses en la Patagonia: Una experiencia singular. En M. Gavirati, N. Jones, & F. Coronato (Orgs.), *Hecho en Patagonia: la historia en perspectiva regional* (pp. 279 - 299). Universidad Nacional del Comahue.
- Lublin, G. (2009). The War of the Tea Houses, or How Welsh Heritage in Patagonia Became a Valuable Commodity. *e-Keltoi: Journal of Interdisciplinary Celtic Studies* 1(3), 134-168.
- San David Trelew. (2020, julio 28). 155 Aniversario de la Gesta Galesa - Acto Central Virtual [Video]. YouTube. <https://youtu.be/o2Jl0uCP6zk>

A PESQUISA-AÇÃO NA INVESTIGAÇÃO INTERVENTIVA DE VISUALIDADES NA CIDADE

Allex Medrado¹

1. INTRODUÇÃO

Este artigo é um recorte e proposição de texto inicial de análise de dados de pesquisa de doutorado, realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de pesquisa, Imagem, Visualidades e Urbanidades, correlaciona a exposição e descrição de relatos pessoais meus, a partir de uma crise existencial com as visualidades urbanas e o cotidiano na cidade de Águas Claras, no Distrito Federal do Brasil. Há uma busca de friccionar o público e o privado, sobre quando, como e o que acontece no seu espaço pessoal e íntimo aparece nas imagens da cidade.

O intento foi sair de uma total privacidade para provocar reflexões nos espaços públicos, convidar outros sujeitos a pensarem juntos, e como estes espaços podem estar entremeados das nossas subjetividades. E assim, o fazemos ao olhar, por exemplo, para as imagens dos muros, das publicidades, dos rastros de objetos deixados nas ruas e, é claro, aos grandes prédios que nos cortam, e nos mostram estruturas de poder e vigilância que não nos querem deixar dizer, as vezes nos

1. Doutorando em Artes Visuais pela Universidade de Brasília/UnB.
Pesquisador e professor do Instituto Federal de Brasília/IFB.
allexmeteora@hotmail.com

silenciam. Essas visualidades ao passo que nos calam, querem nos dizer algo. Há uma circunstância problemática na cidade e em suas visualidades, para mim. Diferente de outros territórios do Distrito Federal, Águas Claras mostra-se imponente do alto, com seus prédios que ultrapassam o permitido plano diretor urbanístico, são mais de vinte andares, prédios com trinta, quarenta andares. A Águas Claras vertical é composta por quase cem por cento desses prédios, que são em sua maioria também, grandes condomínios privados, moradias e lugares pensados para a classe média do DF. Em seu interior, visualizamos comércios nas entradas desses edifícios como *malls*, pequenos shoppings que abrigam restaurantes, padarias, lanchonetes, lojas de *Pet's*, salões de beleza, drogarias, academias. As ruas são lotadas de letreiros desses estabelecimentos, pessoas povoando, consumindo, e um trânsito que perturba os olhares. Nossas escutas, em nossas janelas iniciam com as construções de mais prédios e dos carros no asfalto, principalmente do escapamento das motos, que não cessam de entregar coisas entre os prédios.

A forma como vivenciamos a cidade diz muito do que vivenciamos dentro de casa, e em outros espaços privados. Defendo que, de certa forma, quando caminhamos nas ruas, nós somos imagens e somos vistos, assim como as imagens dos muros, nos espaços de uso e controle do Estado, nas fachadas, as janelas, as praças. Há um hábito nisso, um ritual.

Quando rompemos alguns outros hábitos, quando somos colocados em uma vivência fora do padrão, por um acontecimento específico, nós sofremos, em todos sentidos, com essa mudança e reverbera em como olhamos, sentimos, entendemos o mundo. O que eu quero dizer, no caso específico deste texto, sobre relacionar a crise existencial, acima

referenciada, e a forma como vivenciamos a cidade é sobre como, no meu caso, o rompimento de um relacionamento romântico de 14 anos, entre namoro e casamento, pode alterar meu modos de ser, de como olhar e entender a cidade. Do pessoal ao público, do íntimo e particular para o externo. Ou seja, infiro que este evento muda meu olhar e minha forma de me relacionar com a cidade. Há um intrincamento entre cidade e subjetividades. Reafirmo então que as caminhadas e os processos mentais pensam mais sobre como as imagens podem dizer muito sobre o espaço urbano e o uso que faço dele para realizar práticas discursivas, para dizer algo.

Os espaços e sujeitos estão em reciprocidade dando cor, forma, tons, numa constituição, é uma relação entrópica que disputa identidades em trânsito, formas de ser, ver e agir. Os ambientes urbanos são esses espaços sociais em que os sujeitos são essas entidades formais e abstratas que têm inferências narrativas, posições sintáticas que transmitem, sofrem e experimentam ações. Nessa impermanência cotidiana, nada será o mesmo.

Dito isto me importa, na pesquisa em andamento, e a partir do conceito da partilha do sensível, do pensador francês Jacques Ranciere, mostrar e entender como as intervenções e composições urbanas, algumas realizadas dentro do escopo de arte urbana pode dizer muito de si, de cada um, em suas subjetividades. Os fenômenos na cidade culturais e artísticos são atos que resistem em si mesmo e associam-se aos atos criativos/inventivos que mobilizam respostas, propostas, reflexões ou intervêm a várias questões.

Quando as intervenções artísticas ou por imagens se propõem a intervir na cidade na direção de uma transformação social podemos

dizer que há uma dimensão política e estética em comum entre ambos. Entendi então que a pesquisa se torna uma pesquisa-ação e o objetivo principal da pesquisa é realizar uma intervenção colaborativa em Águas Claras para se pensar nas subjetividades e suas formações políticas, no sentido dos dizeres, dos discursos e das tensões comuns às comunidades. Assim transformação da intimidade, daquilo que é pessoal, tornar-se político, reclama por mudança psíquica e por mudança social, e essa mudança, partindo “de dentro para fora”, poderia potencialmente se ramificar através de outras instituições, mais públicas. Mudança proposta nas pesquisas-ação?

2. A CAMINHADA DA PESQUISA-AÇÃO

Os caminhos dos desejos das paisagens, aquele percurso no chão de terra que subverte a regularidade das calçadas, são os perigosos e prazerosos rumos das inquietantes questões que se apresentam na pesquisa e neste artigo. O andar não é somente adiante, eu sigo os passos antes mesmos deles se compactuarem com os membros inferiores, antes mesmo de buscar com qual “pisante” eu me aventuro, se busco uma saída social, casual, ou se é um exercício matinal. A dinâmica de caminhar e de escolher como caminhar é mental, mas é também de um lugar indistinto, na maneira que se mostra, às vezes indiscernível.

Eu escolho quase sempre uma caminhada acostumada para ir trabalhar, ela envolve uma ida ao metrô, ao ponto de ônibus e uma caminhada apressada do ponto final de ônibus ao campus onde leciono. No entanto, ela nunca se faz a mesma, é a caminhada heraclitaniana. A escolha de caminhada é como a escolha da escrita de um texto, ou como você coleta

dados em uma pesquisa. No meu caso funciona como uma bricolagem, ou como o artista Kurt Swchitters fazia. O que está disponível, eu cato, junto e colo. Estou falando da caminhada, da metodologia, muito embora seja a filosofia do método, a filosofia do como. Na filosofia do como eu separo, eu troco, eu subverto, mas sempre há possibilidades mais ou menos arranjadas.

O modo pelo qual escolhemos caminhar, ou o modo como escolho proceder para revelar as questões da pesquisa são metáforas, mas literalmente conectadas, pois a caminhada pela cidade é um elo e eixo metodológico, ou melhor uma das técnicas de observação do cotidiano e das imagens postas na cidade vertical de Águas Claras.

Embora dentro de um Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, a pesquisa que seguramente poderia ser intitulada como Pesquisa Baseada em Artes - PBA, ou com Artes, ou sobre Artes, escolho fugir desta discussão sobre dilemas e epistemes diletantes que estão no fluxo e efervescência para categorizá-la como uma Pesquisa-Ação. Já que a pesquisa, a arte, a ciência, as filosofias, os relacionamentos e o cotidiano é tudo que se está fazendo, está em ação.

A Pesquisa-ação parece ter um bojo consideravelmente maior que PBA acerca de definições e seus conceitos do que seja ou não uma pesquisa-ação. A pesquisa-ação funciona pela demanda de um ciclo que segue o pensamento de David Tripp, professor associado da Faculdade de Murdoch, na Austrália com o artigo “Pesquisa-Ação: uma introdução metodológica” que elenca o agir no campo da prática e investigação a respeito dela da seguinte forma: “Planeja-se, implementa-se, descreve-se e avalia-se uma mudança para a melhora de sua prática, aprendendo mais, no correr do processo, tanto a respeito da prática quanto da própria

investigação.” (Tripp, 2005, p. 446). Para Tripp, na pesquisa-ação o essencial é compreender o problema e saber por que ele ocorre para assim projetar mudanças e explicar o fenômeno. Dentro de um contexto ela cria um alvo de pesquisa móvel ao romper com a prática rotineira e deixa muitas pontas soltas em sua esteira.

A mudança social é um dos grandes alvos das pesquisas-ação, já que a mudança, de forma genérica, sempre acontece numa pesquisa, seja de forma individual, ou coletiva. Acredito que o ato questionador, ou mesmo descritivo, parte de sair de um cotidiano e encontrar outros caminhos. Somos inteiramente atravessados pela mudança, pela transformação. Mesmo que o dia e as coisas se repitam constantemente, esses acontecimentos são encharcados de potencialidades e diferenças.

Para Barbier (2007, p. 53) a pesquisa-ação está mais interessada no conhecimento prático, tem a finalidade de servir de instrumento de mudança social e não se dissocia a produção de conhecimento dos esforços feitos para levar a mudança. O autor acredita que esse tipo de pesquisa, em contrapartida da pesquisa clássica, reconhece que o problema nasce, num contexto preciso, de um grupo em crise e que o pesquisador não o provoca, mas constata-o. Nesse sentido o papel do pesquisador “consiste em ajudar a coletividade a determinar todos os detalhes mais cruciais ligados ao problema, por uma tomada de consciência dos atores do problema numa ação coletiva” (2007, p. 54).

Entendo que entre Barbier e Tripp e possivelmente outros autores que se debruçam sobre a pesquisa-ação o elemento catalisador de uma pesquisa experienciada, pragmática e coletiva é a identificação de um problema, de uma crise para se buscar elementos e ações para realizar possíveis mudanças sociais. Acredito que vá além disso também. Minha

reflexão a partir disto é: como me situo numa pesquisa-ação se, ao que me parece, estou agindo dentro de uma narrativa clássica de pesquisa, ao criar ou formular o problema, por exemplo?

Parto do pressuposto de que toda vida em metrópoles, em espaços urbanos, por si só já é inquietante e problemática, inúmeras podem ser as situações que podem ser provocadas para se pensar e refletir. Acredito que a indagação de como as visualidades da cidade alocam discursos políticos, expõe nossas subjetividades, o problema aqui está no não-dito. Quando pergunto como as imagens da cidade dizem de você, de nós, a problemática está já situada, mas não discutida. Neste caso, me parece que a pergunta desvela uma crise cotidiana circunscrita na vida social, mas uma crise que não parece ser refletida corriqueiramente.

Desta forma quais ações eu, enquanto pesquisador e ator desta pesquisa poderia auxiliar e corroborar, convidando outros atores, para realizar e continuarmos vivenciando nossas caminhadas por Águas Claras? Como este caminhar, atento as imagens das ruas, pode ser mais democrático, participativo? Quais imagens artísticas no cotidiano da cidade suscita questões das nossas subjetividades, do que penso, digo, acho, sinto?

Outro elemento constitutivo da característica da pesquisa-ação ao qual me conecto como catalisador nesse texto é a mudança. Ainda em Barbier (2007) a pesquisa-ação visa à mudança de atitudes, de práticas, de situações, de condições, de produtos, de discursos... “em função de um projeto-alvo que exprime sempre um sistema de valores, uma filosofia de vida, individual e coletivo, suposta melhor do que a que preside à ordem estabelecida” (2007, p. 106). O pesquisador acredita que se há um problema e sua necessidade de resolução, é porque a ordem estabelecida não foi capaz ou não operou pela mudança. Desta forma, a pesquisa-ação,

para o autor, é sempre uma indagação política no sentido etimológico de uma organização da cidade, o que dialoga inclusive com a noção da partilha do sensível, em Rancière. Para Jacques Rancière, política e arte têm uma origem comum. Em suas obras, o filósofo francês desenvolve uma teoria em torno da “partilha do sensível”, conceito que descreve a formação da comunidade política com base no encontro discordante das percepções individuais. A política, para ele, é essencialmente estética, ou seja, está fundada sobre o mundo sensível, assim como a expressão artística. Por isso, um regime político só pode ser democrático se incentivar a multiplicidade de manifestações dentro da comunidade. A estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos.

3. O QUE SE FEZ E O PORVIR NESSA PESQUISA-AÇÃO

Esta forma de pesquisa, que também pode estar ancorada de diversas outras particularidades e distinções, como questões existenciais, psicossociológicas, políticas, é libertadora e emancipadora. O pesquisador, ainda em Barbier (2007, p. 61), é um participante engajado, aprende durante a pesquisa e milita em vez de procurar uma atitude de indiferença. Neste sentido a pesquisa é uma atividade social e política, um processo ideológico. É válido pontuar, que como pesquisador, sou ator e pesquisado. Como morador e andante vivencio, dentre outras problemáticas, um cotidiano e crise que se estabelecem em um mesmo coletivo. A pesquisa serve para nos colocarmos em diálogo e na busca pelas estratégias de mudanças no nosso agir, que envolve nossa vivência

na cidade. Um dos objetivos centrais do processo da pesquisa e da tese é estabelecer vínculos sociais e afetivos para provocar mudanças nas miradas e andanças da cidade, a partir das intervenções propostas adiante. Reunir e intermediar o que seria uma espécie de pesquisador-coletivo², pois o espaço de troca e da interação social suscita as questões levantadas sobre a partilha do sensível e forja um formato político de interação, como as reuniões gregas nas praças públicas. Nesse sentido a autora Arfuch (2010, p. 101) ao falar do papel das narrativas biográficas, assumindo a tensão entre o público e o biográfico defende que haja reconhecimento da pluralidade de vozes para que não seja possível pensar no binômio público-privado no singular já que haverá vários espaços públicos e privados, coexistentes, divergentes, talvez antagônicos, que também é uma maneira de dar conta das diferenças, que subsistem na aparente homogeneização da globalização.

A investigação assume identidade de uma pesquisa-ação com uma abordagem multirreferencial dos acontecimentos e das provocações propostas que envolve práticas artísticas individuais e sociais. “A pesquisa-ação é eminentemente pedagógica e política. Ela serve à educação do homem cidadão preocupado em organizar a existência coletiva da cidade” (Barbier, 2007, p. 19). A pesquisa em andamento é um convite de compor outras visualidades na cidade de Águas Claras, que se predomina por prédios limpos, altos e muitas publicidades. A Pesquisa-ação, ou interventiva, nesta investigação é um convite, também,

2. Barbier propõe o conceito de pesquisador-coletivo, a partir da denominação do grupo-sujeito de Felix Guattari, que é constituído por pesquisadores profissionais e por membros, que gozam de todos os privilégios, da população vinculada à investigação participativa. Trata-se de encontrar, na população submetida à investigação, as pessoas mobilizadas, os líderes de opinião, suficientemente interessados em uma ação ligada à reflexão. (2007, p. 104)

para que sujeitos a repensem, as instâncias de afeto e de partilhas sensíveis, política, através de lambes, grafites, tipos de pixo, colagens etc. Para melhor entendimento, abaixo listo os principais procedimentos de coleta de dados que funcionam também como ferramentas artísticas que intervêm diretamente no espaço urbano de Águas Claras. Essas estratégias metodológicas que também irão formar o *corpus* da pesquisa e construir sentido para as discussões versadas e para, talvez, questionar mais a problemática, utilizando como ferramentas:

- Questionário digital;
- Grupo focal ou rodas de conversa com diários de campo e com oficinas de colagem e lambes;
- Fotografias e vídeos;
- Composição-interventiva colaborativa com mapa afetivo da cidade e projeção de vídeo mapeada nos prédios.

Me atenho, especificamente neste texto sobre as duas primeiras ferramentas, uma vez que as outras estão em processo, neste momento de escrita do artigo.

4. O QUESTIONÁRIO ONLINE E O GRUPO FOCAL PANDÊMICOS

E válido lembrar que esse texto está alocado e foi produzido no ano de 2020, em um Brasil atravessado por um processo caótico da pandemia da COVID-19, fragmentado politicamente e sobre os auspícios do discurso da extrema-direita no mundo – alçada, claro, pela filosofia neoliberal adaptada –: o mundo/a vida não pode parar! Nessa entoada

do sistema capital que amplifica e expande, por exemplo, as principais angústias sociais, ambientais, política, econômicas e afetivas que nos circunscreve foi preciso dizer que a pesquisa precisava continuar. Nesse ínterim o processo de adaptação para o meio digital, através de videoconferências, questionários online foram sendo rearticulados.

O questionário online foi produzido através da ferramenta da Google e divulgado em grupos específicos no *facebook*, um espaço com uma das maiores interações digitais da cidade de Aguas Claras, e me pareceu que as interações são mais sólidas por lá, uma vez que os muros e as paredes das casas pertencem as características de isolamento comumente utilizada. O principal objetivo do questionário online foi democratizar um acesso e obter algumas informações gerais e principalmente obter contatos para, em seguida, realizar um grupo menor para as outras ações e aprofundamento da pesquisa. Talvez esse seja um drama nas pesquisas qualitativas para delinear um *corpus* é saber “como selecionar pessoas para uma pesquisa com grupos focais”? Temos intenção, de fato, de representar uma população através de quatro ou cinco discussões com grupos focais?” (Bauer & Aarts, 2004, p. 39). Essa discussão me parece interessante ainda mais considerando a conjuntura pandêmica que exige além de uma não-interação social presencial, e reforça a utilização das redes sociais digitais através dos dispositivos móveis. E ainda que, para início de pesquisa, inclusive dentro do contexto da pesquisa-ação, eu mesmo faço parte do contexto e da problemática, mas não interajo diretamente, em número relevante, com outros atores da cidade. A alternativa da rede social digital me parece um primeiro espaço para convidar e selecionar informações e outros atores e de fato essa a ferramenta do

questionário digital³ auxiliou na escolha desses atores. Contudo essa técnica de coleta de dados não necessariamente funcionará como uma amostragem representativa, uma vez que não é o objetivo desta pesquisa e, de certo, já há várias pesquisas que levantam dados geográficos, sociais, econômicos e de outros aspectos que se fazem importantes em pesquisas sociais no território escolhido. A pesquisa através da internet não a faz objeto de pesquisa, é um dos primeiros caminhos a percorrer. Auxiliará na construção do *corpus* e na atuação dos atores para pensar os outros passos, como a construção do grupo focal para aprofundar as questões que foram levantadas aqui.

A primeira parte do documento digital foi direcionado para questões mais cotidianas, a princípio sem um vínculo, específico com a pesquisa, a fim de estabelecer com o sujeito, uma intimidade com questões mais frívolas e cotidianas.

Qual imagem você olha quando acorda? O que mais vê na cidade? O que mais curte fazer na cidade quando não está trabalhando? O que tem mais prazer de vê na TV? Qual atividade cultural você costuma fazer? Quais imagens do seu cotidiano você posta em seus perfis das redes sociais? Quais espaços de Águas Claras você costuma frequentar? Na cidade, o que você entende como cultural-artístico? Como você se desloca nessa cidade? O que você mais curte na cidade e o que menos gosta?

A partir destas primeiras perguntas realizei as próximas, que estão pensadas em direcionar para as questões problemáticas da pesquisa:

O que Águas Claras diz de você?

3. Formulário produzido através de ferramenta da Google.

Como você vê a relação das pessoas com o espaço urbano?

Quais imagens da cidade você mais gosta ver?

Quais imagens você menos gosta ver?

Quais principais imagens da cidade, do seu cotidiano, você “instagrama”?

Como você vê a relação da produção imagética com política?

No último campo faço o convite e disponibilizo espaço para que a pessoa preencha com seu contato telefônico, ou correio eletrônico, caso desejem participar de um grupo menor para aprofundar as questões presencialmente, em reuniões semanais. O questionário foi inicialmente disponibilizado em junho, do corrente ano, de 2020, período de cerca de 20 dias e totalizando 106 respostas. Com interesse de aprofundamento, ou seja, de participação no grupo focal, de 23 pessoas.

Figura 1

Vista aérea de Águas Claras.



<http://www.aguasclaras.df.gov.br/2016/06/30/raxx/>

Não é objetivo do texto trazer uma análise desses dados, mas para ilustrar algumas questões pertinentes sobre a pesquisa-ação, sobre as relações íntimos-privadas e públicas, e ainda sobre as visualidades iniciais é interessante visibilizar que na primeira questão “Quais as imagens que você mais vê na cidade?”, a maioria, cerca de 90%, das respostas, foram sobre as imagens dos prédios, o que nos leva a entender o quão significativo essas representações e dispositivos habitacionais dão sentido e lugar a esses olhares, como observamos na figura 1.

Estas respostas acabam sendo também a maior referência das respostas na questão levantada sobre “Quais imagens do seu cotidiano em Águas Claras você posta em seus perfis das redes sociais?”, além do céu e das janelas. Outro ponto interessante do questionário online é sobre o que menos as pessoas gostam na cidade e acho interessante em termos de discussão sobre as relações do que é pessoal foram as respostas em que dizem não gostar delas mesmas, quando se referenciam como pessoas, moradores, vizinhança. E claro que houve respostas sobre os serviços públicos, e o trânsito, discurso comum em qualquer cidade com as mesmas características.

4.1 Grupo focal, ou roda de conversa

O questionário online é então, para a pesquisa, uma ferramenta preliminar e de uma “triagem”, pois o objetivo maior foi buscar outros sujeitos para compor essa pesquisa-ação, além de identificar juntos a relevância da problemática, sobre o que as imagens da cidade diz de nós e como interferimos neste espaço, para que juntos pudessemos realizar a intervenção compositiva no campo.

A técnica do Grupo Focal, ou rodas de conversa como intitulei, está permitindo entender situações de divergências, em que os discursos se contrapõe e a partir daí podemos ter um material que estabeleça como as visualidades da cidade de Águas Claras podem traçar perfis que afinem mais ou menos com um discurso político-identitário e o que isso pode dizer de cada um.

A técnica do Grupo Focal conforme Gaskell “caminha lado a lado com o desenvolvimento de uma identidade compartilhada, esse sentido de um destino comum presente quando dizemos ‘nós’” (2004, p. 75). Imagino que esse compartilhamento nessas rodas de conversa pode desvelar sinais das relações entre as intimidades da sua vida cotidiana que irão demarcar essa batalha imagética no espaço público.

A ideia motivadora proposta no pré-projeto, antes da pandemia, foi de que essas conversas seriam menos caracterizadas como uma ferramenta de pesquisa hermética, mas a partir problemática de comum interesse, as conversas pudessem ter proposições e propostas de ações acordadas mutuamente, em um espaço que envolva agradabilidade. Gaskell (2004, p. 76) acredita que as interações do grupo estão propensas a gerarem relações maiores de afeto como o humor, a espontaneidade e intuições criativas, mesmo que haja uma demonstração maior de polarização de atitudes. A proposição do referido autor está de encontro com a afirmação de Gatti sobre as potencialidades das trocas nos grupos, em que faz emergir “uma multiplicidade de pontos de vista e processos emocionais, pelo próprio contexto de interação criado, permitindo a captação de significados que, com outros meios, poderiam ser difíceis de se manifestar” (Gatti, 2005, p. 75).

No entanto, essas interações, antes, a meu ver, prenhes de signos, foram castradas em sua maioria pelo excesso de conectividade e esvaziamento do vínculo causados pelas interações no espaço digital. As videoconferências na pandemia supervalorizaram essas trocas e possibilitaram esses encontros em “salas” fechadas com janelas de avatares, ou vídeo em tempo real. Agora somos uma série de quadrados em um grande quadrado, espaço que possibilita mutar vozes, e desligar a imagem.

Dito isso, o grupo focal pandêmico, foi a primeira ferramenta de pesquisa-ação em que, de fato, se compunha como uma estratégia interventiva e compositiva que organizou pensamento para se alinhar ideias, discursos e aprofundar no tema da pesquisa. Conversas em torno da intimidade, relatos íntimos e pessoais, de cada um, escolhas de imagens, questões sobre política, a partir de Jacques Ranciere puderem tecer argumentos e ações que estão em curso, no momento dessa escrita. Vinte e três pessoas deixaram seus contatos com interesse de participar desse aprofundamento, da pesquisa. Foi realizado contato individual com cada uma delas, por e-mail e pela ferramenta de mensagem instantânea, *WhatsApp* com retorno positivo de 50%. Foi criado um grupo nessa mesma rede para explicar o funcionamento e “logística” das ações do grupo focal, agora chamado de “Partilhas do Sensível em Águas Claras”. Contudo apenas 3 pessoas foram até o fim.

Planejei 7 encontros da seguinte forma didática e na organização do como enunciar o trabalho para os participantes, na intenção de que juntos construiríamos algo coletivamente:

1. Critério de escolha: moradores da cidade de Águas Claras
2. Quantidade inicial: 13 participantes.

3. Pesquisa-ação: Da minha vida pessoal as ruas, o que a cidade diz de mim? Os problemas não são os prédios, e as publicidades, mas ausência de outras visualidades.
4. Questão norteadora: Como as imagens da cidade me afetam? O que, como e quando elas dizem de mim?
5. Temas-chave dos encontros: Intimidade e a cidade. | O pessoal é político | Minha intimidade, meu fetiche pela cidade | Intervenções urbanas

A partir dessa organização foi construído coletivamente o discurso sobre como as visualidades artísticas urbanas como ferramentas de politização do cotidiano. E foi levantado também, entender a intervenção enquanto pesquisa-ação. Nas discussões foram levantadas outras relações, perguntas, tais como: Qual problema político na cidade? As pessoas vivem numa cidade que gostam menos umas das outras. Como funciona essa partilha do sensível, cotidiano e afetos. Quais são suas angústias diárias? E o que a cidade tem a ver? Nesse sentido algumas falas já foram importantes sobre pensar o espaço e seu potencial interventivo, Gabriel um dos participantes aponta:

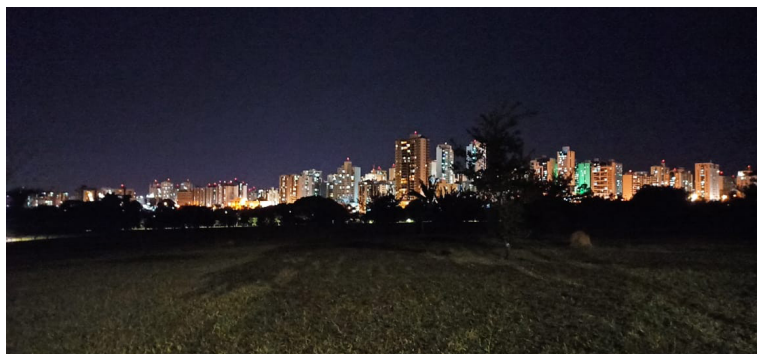
Eu acho que Águas Claras tem um poder [...] acho que Águas Claras tem o potencial para ser uma tela em branco para muitas, muitos movimentos de resistência artística e também política, porque a gente tá num meio de um pensamento hegemônico que muitos de nós, muitas pessoas que a gente conhece está tentando quebrar esse tipo de pensamento hegemônico que elegeu quem está no poder hoje. (Gabriel, 2020)

No 1º Encontro foi realizada uma explicação metodológica, da organização dos próximos encontros, dos temas de cada encontro, da pesquisa em andamento e sua correlação entre a intervenção artística

e a pesquisa-ação, além do início de esboço do problema do grupo, do coletivo-pesquisador. Neste primeiro encontro foi sugerido também a realização de um diário íntimo, em que foi criado um grupo do *WhatsApp* paralelo, em que cada semana uma pessoa iria descrever percepções íntimas suas sobre a cidade e sua vida, a partir de imagens, fotografias pessoais, de autoria de cada um, como abaixo descrito, na figura 2.

Figura 2

Fotografia partilhada no diário íntimo



Acervo pessoal

Luciana, outra participante do grupo focal em sua descrição da imagem traz sua percepção no diário íntimo, como recém-chegada na cidade “Eu sempre acho que vou muito menos do que deveria ao parque. É sempre muito agradável e está tão perto de casa. Está sempre cheio, as pessoas realmente utilizam esse equipamento. Talvez seja o único equipamento público que pessoas de todos os lados de Águas Claras frequentem.”

No encontro 2 o tema era uma pergunta: “Como desromantizar a cidade e sua imagem a partir da sua vivência?”. Houve uma partilha

muito profícua sobre as vidas pessoais dos 4 que estavam nesse dia. O principal objetivo era que ambos pudessem estreitar suas subjetividades vivenciadas, a priori, no espaço doméstico, no espaço pessoal para desenvolver o que nessa cidade, em que me locomovo, mais sinto, vejo, percebo tem a ver consigo.

A partir do encontro 3 apresentei vários projetos realizados nas ruas de outras cidades com o objetivo de ilustrar como o espaço além de habitado é performado. Até o encontro 6 fomos desenvolvendo um repertório imagético e a cada encontro realizamos conversas sobre como pensar a logística de atividades de ação, qual tipo de ferramenta artística utilizar e aprofundamento de questões que envolviam a cidade e cada um.

No sétimo e último encontro foi proposto e realizada uma oficina virtual com artista que utiliza a técnica de lambe-lambes, da paraíba, e funcionou como uma conversa sobre ele desenvolvia suas ações e sobre seu processo criativo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

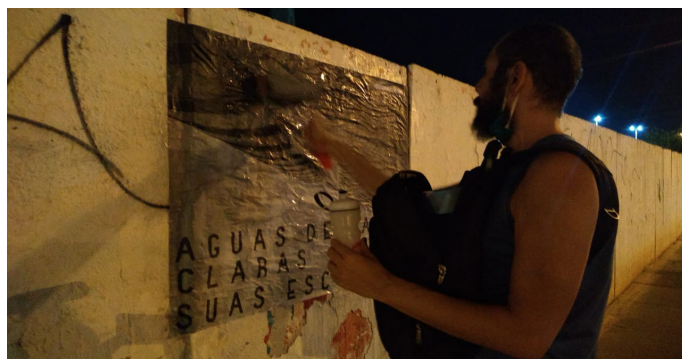
O grupo focal, ainda em processo de análise, deslindou características pessoais e potenciais de ação interventiva no espaço urbano que possibilitaram pensar na mudança e estratégias políticas na cidade. Ao fim dessa primeira parte do grupo focal, dois participantes reuniram algumas fotos suas para que pudéssemos imprimir e fazer lambes.

As imagens foram escolhidas por eles a partir de curadoria que abordassem suas questões pessoais e sobre o que essas imagens diziam de si e da cidade. As imagens da participante Luciana são sobre janelas,

realizadas durante a pandemia da COVID-19. Já o Gabriel trouxe uma série de fotos suas só com prédios e em preto e branco. Desta forma, Tanto eu como a outra participante abrimos um documento compartilhado e fomos colocando frases que vieram das discussões dos encontros e que diz sobre nossas vivências na cidade. A partir daí produzimos os lambes, e eu particularmente grudei alguns lambes, ainda sem a ajuda dos outros participantes devidos os cuidados e protocolos do contexto do país, como pode-se ver nas figuras 3 e 4 abaixo, em uma delas, o participante Gabriel, em momento separado foi lá tirar uma fotografia do lambe produzido a partir da sua foto.

Figura 3

Lambe grudado a partir da imagem de participante



Acervo pessoal

Sob a perspectiva da pesquisa-ação e seus processos e métodos legitimados e descritos é válido ressaltar como que nessa pesquisa, em andamento, em artes visuais esses procedimentos não seguem o rigor. No entanto as ferramentas do grupo focal, do diário íntimo, dos lambes produzidos a partir do grupo focal, contribuem para se expandir o conceito

da pesquisa-ação e validar outras possíveis narrativas e estratégias de ação na pesquisa científica em artes. Nesse sentido Tripp (2005) ressalta que a “pesquisa-ação é uma forma de investigação-ação que utiliza técnicas de pesquisa consagradas para informar a ação que se decide tomar para melhorar a prática” (2005, p. 447).

Figura 4

Gabriel e um dos lambes grudados



Acervo pessoal

Para o autor a questão da pesquisa-ação requer ação tanto nas áreas da prática quanto da pesquisa, de modo que, em maior ou menor medida, terá características tanto da prática rotineira quanto da pesquisa científica, e isso, de certa forma, está sendo experienciado e testado na pesquisa em andamento. E contribui para alargar o pensamento sobre a cidade escolhida para o campo, no caso Águas Claras, em Brasília, capital do Brasil. A metodologia e as ferramentas de coleta de dados fazem entender melhor

o problema da pesquisa, além de que as intervenções são ferramentas no processo de mudança, e digamos “solução” da problemática.

REFERÊNCIAS

- Arfuch, L. (2010). *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (P. Vidal, trad.). EdUERJ.
- Bauer, M. W., & Aarts, B. (2004). A construção do corpus: um princípio para coleta de dados qualitativos. In G. Gaskell, & M. W. Bauer (Orgs.), *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático* (pp. 36-63). Editora Vozes.
- Barbier, R. (2007). *A pesquisa-ação*. (L. Didio, trad.). Liber Livro.
- Gaskell, G. (2004). Entrevistas individuais e grupais. In G. Gaskell, & M. W. Bauer (Orgs.), *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático* (pp. 64-89). Vozes.
- Gatti, B. A. (2005). *Grupo focal na pesquisa em Ciências sociais e humanas*. Líber Livro.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. Eixo experimental; Editora 34.
- Rancière, J. (2014). *O espectador emancipado*. Martins Fontes.
- Tripp, D. (2005). Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. *Educação e Pesquisa*, 31(3), 443-466.

Índice Remissivo

A

activism 53, 56

arquitetura 98, 161, 165, 197, 248, 251

Arquitetura 14, 230

arte 2, 4, 10, 14, 17, 18, 23, 25, 26, 29, 37, 43, 74, 82, 83, 85, 86, 97, 101, 102, 113, 114, 115, 122, 123, 126, 129, 158, 161, 168, 169, 172, 173, 174, 175, 176, 180, 181, 189, 196, 197, 205, 207, 208, 209, 213, 223, 226, 227, 231, 233, 236, 240, 248, 256, 302, 304, 307

Arte 4, 13, 30, 129, 175, 207

artista 18, 36, 37, 38, 41, 43, 48, 87, 89, 92, 95, 96, 97, 102, 129, 137, 138, 139, 143, 145, 151, 153, 161, 169, 195, 197, 198, 199, 201, 205, 218, 221, 223, 230, 231, 245, 304, 318

As Mil e Uma Noites 177, 181, 182, 185, 189

C

Cidade 16, 262

idades 2, 4, 10, 89, 209, 213, 215, 218, 222, 244, 249, 250, 251, 252, 257, 259, 318

Cidades 4

cinema 14, 37, 84, 85, 97, 98, 115, 123, 124, 136, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 177, 184, 185, 190, 197, 231, 241, 244

comunicação 2, 4, 10, 22, 24, 26, 27, 36, 37, 39, 45, 81, 82, 83, 86, 98, 113, 115, 132, 140, 142, 143, 148, 149, 194, 217, 234, 245, 248, 251, 253, 261

Comunicação 4, 10, 14, 41, 81, 131, 149, 150, 151, 170, 230

Covid-19 54, 56, 57, 61, 68, 69, 71, 207, 211, 227

cultura 17, 19, 20, 26, 30, 31, 32, 34, 35, 38, 45, 46, 83, 84, 85, 86, 98,
99, 129, 131, 133, 134, 135, 141, 143, 149, 151, 164, 194, 196, 205,
225, 292

Cultura 30, 44, 46, 47, 48, 140, 150, 196, 205, 207, 284

E

engajamento 108, 172, 174, 179, 180, 183, 185, 188, 202, 203, 260

espaço público 250, 251, 252, 258, 259, 260, 261, 314

estética 21, 22, 36, 37, 39, 40, 41, 87, 101, 112, 113, 114, 115, 123, 124, 128,
131, 138, 143, 144, 154, 157, 158, 162, 169, 172, 174, 175, 176, 180,
182, 188, 195, 227, 228, 236, 250, 251, 257, 258, 261, 303, 307, 321

Estética 4, 7, 8, 9, 29, 80

F

Freud 110

Frida 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29

Frida Kahlo 14, 15, 16, 21, 23, 24, 25, 27

G

galesas 265, 276, 280, 282, 286, 292, 295, 297

I

Imagens 89, 152, 168

infância 18, 30, 32, 33, 34, 37, 41, 44, 45, 46, 47, 48

isolamento 34, 81, 102, 193, 197, 201, 222, 230, 231, 310

isolamento social 34, 81, 193, 201, 230

L

lives 51, 54, 57, 60, 65, 67, 72, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 204, 205, 231

M

Movimentos Sociais 4

P

pandemia 33, 34, 35, 82, 193, 199, 201, 202, 207, 211, 212, 213, 215, 216,
217, 218, 220, 222, 224, 226, 258, 259, 268, 275, 283, 284, 285, 286,
293, 295, 298, 309, 314, 315, 319

Pandemia 47, 211

Poetry Slam 223, 224, 227

popular 20, 45, 56, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 148, 149, 150,
217, 281, 288

produção artística 175, 208

T

tecnologia 14, 83, 100, 106, 108, 113, 141, 236, 237, 238, 240

V

velhice 30, 32, 33, 37, 38, 44, 45, 46, 47, 48

videoclipe 101, 103, 110, 111, 132, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143,
144, 145, 146, 147, 149

videoensaio 115, 122, 124, 125, 127, 128

videográfico 82, 87

videoinstalação 97, 151, 153, 167

visual culture 49, 53, 56, 61, 75

